

DEBUSSY

Four-Hand Piano Music • 2

Prélude à l'Après-midi
d'un faune
La Mer • Images

Jean-Pierre Armengaud
Olivier Chauzu



Claude Debussy (1862–1918) Music for Piano Four Hands • 2

Symbolist poet Stéphane Mallarmé's eclogue, or pastoral poem, *L'Après-midi d'un faune* (The Afternoon of the Faun; pub. 1876) was quick to capture the imagination of Debussy, who even gave a copy of its second edition to fellow composer Paul Dukas in May 1887. Mallarmé, who in 1885 had written a prose article entitled *Richard Wagner, Réverie d'un poète français*, worshipped Wagner's conception of the "total art work" and the kind of spell that was cast on stage when "the magic of music" was fused with a dramatic text. Having been "very struck by the new beauty" of Debussy's Wagnerian-influenced *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1887-89), the poet had been keen to meet the composer and discuss the idea that he might write something connected with *L'Après-midi d'un faune*.

The occasion presented itself in 1891 when Mallarmé asked Debussy to compose a piece of incidental music for a theatrical version of the poem. This was originally intended to form a musical triptych – *Prélude, Interlude et Paraphrase finale pour l'Après-midi d'un Faune*. In the end, however, only the first of the three came to fruition, Debussy completing it in September 1894. Mallarmé, present at the first performance, wrote to the composer, "The only way in which your illustration of the *Afternoon of a faun* is discordant with my text is that it goes further, truly, in its evocations of nostalgia and of light, with such finesse, uneasiness and richness."

It is disquieting to note that Debussy took a poem of 110 lines and created a 110-bar piece of music. Pure coincidence, unwitting imitation or deliberate choice? It's hard to say, given that according to the composer the five-bar coda illustrates the final line of the poem: "*Couple, adieu, je vais voir l'ombre que tu devins.*" (Farewell to you both, I am going to see the shadow you have become.) The *Prélude* made its mark instantly thanks to its innovative melodic, harmonic and rhythmic idiom, and to its formal freedom, although it borrows from conventional ternary form and, as regards its two development sections, from sonata form. Initially presented monodically, the main theme is set out four times. After the first development section, which opens with a brief elaboration alternating the initial chromatic motif and whole-tone scales, the second theme

is impassioned, almost Wagnerian in tone. The central section introduces the third theme, which is marked *expressif et très soutenu* and wreathed in arabesques, triplets and arpeggios.

This arrangement was made by Ravel in early 1910, in response to a commission from the publisher Fromont.

In a letter written to André Messager in 1903, just as he was beginning work on *La Mer*, Debussy confessed, "You may not know that I had intended to lead the fine life of a sailor, but the life's chance happenings led me down a different path." Having begun the composition in Burgundy, he continued to work on the score for the next two years at different coastal locations – firstly Jersey, and then in Dieppe, from July to September 1904. He completed the orchestral score in March 1905, and by the 6th of that month had already told his publisher Durand that after two days' rest, he would "work on the four-hands arrangement (of *La Mer*) with one hand, and on *Images* with the other".

Debussy's earlier maritime scores – *Sirènes* and *L'Isle joyeuse* – are lyrical works of seduction and enchantment. *La Mer*, by contrast, is inspired by the natural phenomena of water, light and wind. Certain aspects of the work might suggest it be seen as a symphony – a status hinted at by its subtitle, "*esquisses symphoniques*" (symphonic sketches) – it has, for example, a "cyclical" theme, a central scherzo in 3/4 time and a finale that echoes the repetitive structures of rondo form. And yet its temporal organisation and form clearly do not conform to any conventional structural procedures. André Boucourechliev called *La Mer* "an endless succession of moments", Jean Barraqué spoke in terms of a "mysterious and secret world which invents itself and by the same token destroys itself", while Pierre Boulez saw the work as "a particularly brilliant display of formal developments that were both essential and unforeseeable".

De l'aube à midi sur la mer (From dawn to midday on the sea) presents a continuous progression from darkness to light, without any traditional development, repetitions or symmetry. The introduction creates an atmosphere of depth and space, from which emerge "call" figures in iambic rhythm (short-long) and an expressive cyclical theme. The main section comprises two episodes – the first shimmers with

undulating arabesques complemented by an expressive theme which is followed by a new, melancholy figure treated contrapuntally in the upper register; the second is dominated by dotted rhythms and sees the reappearance of the cyclical theme. The music then becomes more serene, ending with a solemn, chorale-like theme.

Jeux de vagues (Play of the waves) acts as the scherzo here, with a central episode whose main function is that of a development section. There are two parts to the introduction, the first decorative, colourful and athematic, full of tremolos, arpeggios and chromatic motifs, the second launched by a capricious rising whole-tone motif. The main theme is introduced above trills while, shortly afterwards, the second subject, expressive and dancelike, establishes itself with a light rhythmic touch in the upper register.

Dialogue du vent et de la mer (Dialogue of the wind and the sea), which is cast in seven sections including introduction and coda, creates a dramatic portrait of the natural world in a rondo-like form. Four elements appear in the introduction, the first is tumultuous and in the lower register, the second plaintive and chromatic; these are followed by more iambic calls and a dual return of the cyclical theme which, after some blustery swells, builds to a brutal climax. The refrain theme, reminiscent of Franck, is then set out, accompanied by the stormy element from the introduction.

A letter of 31st January 1908 from the physician, writer, poet, archaeologist, ethnographer and Sinologue Victor Segalen to his wife tells us that "according to Mme Debussy, the four-hands score of *La Mer* is unplayable". Without making light of the genuine difficulties presented by the music, we do now know this not to be the case.

When he came to compose his *Images* for orchestra, Debussy wrote to his publisher Jacques Durand that he was trying to do something different from what he had done in his earlier works, those dubbed "Impressionist", and to deal instead with "realities". Each of the three pieces that make up *Images* was inspired by influences from a different Western European country: Scotland (*Gigues*), Spain (*Ibéria*) and France (*Rondes de printemps*).

In June 1906 Debussy met fellow composer André Caplet, who soon became a trusted friend, whose "prodigious musical instinct" Debussy greatly valued. Caplet made two arrangements of *Images*, for two pianos and piano four-hands respectively.

Written between 1905 and December 1908, *Ibéria* was the first of the *Images* to be completed. Debussy's only visit to Spain consisted of a single afternoon spent in San Sebastián, just across the border. There are no quotations or borrowings from pre-existing music here, the work drawing instead on a kind of imagined folk tradition in which all the melodies stem from the composer's own mind, although they are based on modal or ornamental cellular elements typical of Spanish folk music. Its poetic unity is based on the succession of atmospheres conjured to illustrate a journey from day to night and on to early morning. Debussy's technique becomes even more fascinating, however, as we begin to hear his motifs and thematic materials resurfacing in each of *Ibéria*'s three movements (none of which is cast in any purely conventional form), generated from very limited elements by the inventiveness of the composer.

Par les rues et par les chemins (In the streets and by-ways), in ternary form, sets out an elegant principal theme introduced by a lively *sevillana* rhythm, three cyclical elements and then, in the central section, an obsessional theme punctuated by a fanfare and a weightier motif in the lower register.

At the end, the daylight fades in a magnificent coda that sets the scene for the following movement, *Les Parfums de la nuit* (The perfumes of the night), a piece of writing full of enchantment, sensory perception and reverie, in an "enumerative" (ABC) three-part form. An obsessive habanera rhythm, more hinted at than overtly stated, is here interwoven with cyclical motifs drawn from the first movement. When the habanera ceases, a new episode begins, with a "sweet and melancholic" theme which is met by passionate impulses. In place of the expected recapitulation, the third part, a subtle moment of remembrance (echoes of the night) and anticipation (the "minstrel" from the final movement) leads without a break into *Matin d'un jour de fête* (Morning of a feast day). An approaching march is punctuated by chiming bells, two cyclical motifs and a series of *quasi guitarra* chords. Later we also hear the impassioned motif from the second movement again, this time "expressive and slightly mocking". The middle section in 3/4 begins with a marked contrast in tempo, character and instrumentation. The march is then replaced by a more declamatory, minstrel-style piece of music.

In August 1907, Debussy went back to *Rondes de printemps* (Round dances of spring) and wrote to Durand, “The thing about this music is that it is intangible and therefore cannot be manipulated in the way that a robust symphony can.” He also confided, “I am more and more convinced that music is not, in its essence, something that can flow in a rigorous, traditional form. It is made up of rhythmic tempos and colours...”

Completed in 1909, *Rondes* opens with two “call” motifs, portraying the awakenings of springtime. The first is chromatic and anticipates *Jeux*, the second is in elegant thirds quickly followed by a sketch of a traditional song from the Île-de-France “*Nous n’irons plus au bois...*” (No more we’ll go to the woods), used more for the substance of its material than as an individualised theme. After light harmonies in quavers, it appears again, more clearly defined this time, before the main theme in A major bursts in. Following a slower episode, the song is treated

Claude Debussy (1862–1918) Œuvres pour piano à quatre mains • 2

Debussy, très tôt, s’intéressa à l’*Après-midi d’un faune*, une églogue publiée en 1876 par Stéphane Mallarmé. En mai 1887, il avait même offert à Paul Dukas un exemplaire de la seconde édition de ce poème. Mallarmé qui avait écrit en 1885 *Richard Wagner, Rêverie d’un poète français*, vénérait l’art total de Wagner et le sortilège attendu à la scène de la fusion entre « la magie musicale » et le poème dramatique. Peu après avoir été « très frappé par la beauté neuve » des *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1887-89) de Debussy aux accents wagnériens, il avait souhaité entrer en contact avec le compositeur pour qu’il écrive une musique en relation avec son *Après-midi d’un faune*.

L’occasion se présenta lorsque le poète conçut en 1891 un spectacle théâtral consistant en la récitation du poème accompagné d’une musique. À l’origine, cette musique de scène devait avoir la forme d’un triptyque « *Prélude, Interlude et Paraphrase finale pour l’Après-midi d’un Faune* ». Finalement, l’œuvre se limita au premier volet, achevé en septembre 1894. Mallarmé assista à la première audition et écrivit au compositeur : « Votre illustration de

contrapuntally and later, after a reprise of the main theme, is presented several times in augmented note values beneath an ostinato *ronde* rhythm.

Gigues was composed between 1909 and 1912 in collaboration with André Caplet, who wrote the following about the work: “Jigs... Sad jigs... Tragic jigs... Portrait of a soul – of a griefstricken soul” which hides “its sobs behind the mask and jerky movements of a grotesque puppet”. A brief introduction gives way to a wistful, folk-inspired, modal tune structured in two contrasting parts; this returns only in snatches. The main theme, with its lively rhythm, later gives way to a rendering of “*Dansons la gigue*” (Let’s dance a jig), a French tune borrowed from a collection by Charles Bordes, with the addition of a more impassioned element which becomes increasingly dominant in the central section, to the point of banishing the rhythmic ostinato.

© 2016 **Gérald Hugon**
English translation by Susannah Howe

l’Après-midi d’un faune, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu’aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. »

Il est troublant de constater qu’aux 110 vers du poète, Debussy a répondu par une œuvre construite en 110 mesures de musique. Pure coïncidence, mimétisme inconscient ou choix délibéré? Il semble difficile de trancher, car selon Debussy, la coda de cinq mesures illustre le dernier vers du poème « Couple, adieu, je vais voir l’ombre que tu devins. »

L’œuvre s’imposa d’emblée par la nouveauté de son langage mélodique, harmonique et rythmique, par sa forme libre mais empruntant à la structure classique du Lied (forme ternaire avec milieu) et aux procédures de la sonate dans ses deux développements. Présenté d’abord de manière monodique, le thème principal est exposé quatre fois. Après le premier développement qui s’ouvre sur une brève élaboration alternant le motif chromatique initial et gamme par tons, le second thème adopte une expression

passionnée quasi wagnérienne. Le « milieu » introduit le troisième thème *expressif et très soutenu*, entouré d’arabesques, de triollets et d’arpèges.

Ravel effectua cette transcription au début de l’année 1910, non de sa propre initiative, mais à la demande de l’éditeur Fromont.

Dans une lettre à André Messager en 1903, alors qu’il commençait à composer *La Mer*, Debussy indiquait « Vous ne savez peut-être pas que j’étais promis à la belle carrière de marin, et que seuls les hasards de l’existence m’ont fait bifurquer. » Commencé en Bourgogne, le travail se poursuivit encore deux ans au bord de la Manche, d’abord à Jersey, puis à Dieppe de juillet à septembre 1904. La partition d’orchestre fut achevée en mars 1905. Dès le 6 mars, Debussy annonce à son éditeur Durand qu’après deux jours de repos « je travaillerai à l’arrangement à quatre mains (de « La Mer »), d’une main, et aux « Images » de l’autre main. »

Jusqu’alors, ses premières partitions maritimes – *Sirènes* ou l’*Isle joyeuse* – s’inscrivaient dans un registre poétique de séduction et de féerie. Avec *La Mer*, l’inspiration se porte vers les phénomènes naturels de l’eau, de la lumière et du vent. Certains aspects pourraient laisser penser *a priori* à une symphonie, que laisse entendre le sous-titre « esquisses symphoniques », comme la présence d’un thème « cyclique », d’un scherzo médian à 3 temps, d’un final empruntant aux structures répétitives du rondo. Mais d’évidence, la forme et l’organisation temporelle s’écartent de toute conception architecturale en devenir. André Boucourechliev parle d’une « succession d’instantanés sans fin », Jean Barraqué souligne un « monde mystérieux et secret qui s’invente en lui-même et se détruit à mesure » et Pierre Boulez estime que « *La Mer* est un manifeste particulièrement brillant de ces développements formels à la fois nécessaires et imprévisibles. »

De l’aube à midi sur la mer présente une progression continue de l’ombre à la lumière, sans développement traditionnel, sans redites ni symétrie. L’introduction crée l’atmosphère de profondeur et d’espace, d’où émergent des appels au rythme iambique (brève-longue) et un thème expressif cyclique. La partie principale comprend deux épisodes, l’un frémissant d’ondulantes arabesques complétées d’un thème expressif et suivi d’un nouveau dessin mélancolique contrepointé dans l’aigu ; l’autre où

prédominant des rythmes pointés et reparait le thème cyclique. La musique se calme avant de conclure avec un nouveau thème solennel de choral.

Jeux de vagues fait office de scherzo avec une partie médiane ayant une fonction principale de développement. L’introduction en deux volets, le premier décoratif, coloré et athématique avec ses trémolos, arpèges, motifs chromatiques, le second lancé par un motif capricieux ascendant, en gamme par tons. Le thème principal est introduit sur des trilles, alors que, peu après, le second thème, expressif et dansant, s’installe sous un rythme léger dans l’aigu.

Dialogue du vent et de la mer, en sept sections incluant introduction et coda, traite de manière dramatique les éléments naturels, dans une forme proche du rondo. Quatre éléments sonores apparaissent dans l’introduction, le premier tumultueux dans le grave, le second plaintif et chromatique, auxquels succèdent l’appel au rythme iambique, et par deux fois, le thème « cyclique » aboutissant après de rageuses montées à une brutale interruption. Le thème du refrain aux accents quelque peu frankistes, est alors exposé, accompagné par le dessin houleux de l’introduction.

Une lettre du 31 janvier 1908 de Victor Segalen à sa femme, nous apprend que « la partition de La Mer, à 4 mains n’est, au dire de Mme Debussy, *pas jouable* », légende qui, sans sous-évaluer les difficultés réelles de la partition, se trouve aujourd’hui quelque peu démentie.

Par rapport à ses œuvres précédentes jugées « impressionnistes », Debussy écrivait à Jacques Durand au sujet des *Images* pour orchestre « J’essaie de faire « autre chose » – et de créer, – en quelque sorte – des « réalités ». Chacune est inspirée par un pays d’Europe occidentale l’Écosse (*Gigues*), l’Espagne (*Ibéria*) et la France (*Rondes de printemps*).

En juin 1906, Debussy fit la connaissance d’André Caplet. Il lui accorda très vite sa confiance et reconnut toujours « son prodigieux instinct de la musique ». Caplet réalisa deux arrangements de ce triptyque, respectivement pour deux pianos et pour piano à quatre mains.

Composée entre 1905 et décembre 1908, *Ibéria* fut la première achevée. Debussy ne visita jamais l’Espagne, excepté un après-midi passé dans la ville frontalière de San Sebastián. On ne rencontre ici aucune citation ou

emprunt à une musique préexistante. L'œuvre relève plus d'un folklore imaginaire dans lequel les mélodies sont toutes issues de l'invention du compositeur, mais à partir de cellules, d'éléments modaux ou d'ornementation, typiques de la musique populaire espagnole. L'unité poétique de l'œuvre repose sur une succession d'atmosphères illustrant un parcours temporel du jour à la nuit jusqu'au matin. Mais l'œuvre devient encore plus fascinante lorsqu'on réalise la façon dont les matériaux thématiques et les motifs circulent à travers ses trois mouvements. Ils prolifèrent selon l'invention et la fantaisie du compositeur à partir d'éléments très circonscrits. La forme de chaque mouvement s'écarte des modèles dialectiques classiques.

Par les rues et par les chemins expose dans une forme ternaire, un thème principal « élégant » introduit par un rythme alerte de *Sevillana*, trois éléments cycliques puis, dans la partie médiane un thème obsessionnel ponctué d'un appel de fanfare et d'un motif plus lourd dans le grave.

À la fin, la lumière du jour s'éclipse dans une magnifique coda qui prépare le morceau suivant, *Les Parfums de la nuit*, avec tous leurs sortilèges, leur raffinement de perceptions sensorielles et de rêveries, de forme tripartite « énumérative ».

Un rythme lancinant de habanera, plus évoqué que dessiné, est imbriqué à des motifs cycliques provenant du premier mouvement. Lorsque cesse le rythme de habanera, la musique s'anime en un nouvel épisode, avec un thème « doux et mélancolique » auquel répondent des élans passionnés. Au lieu de la réexposition attendue, la troisième partie, subtil moment de souvenir (échos de la nuit) et d'anticipation (thème de ménestrel du final) s'enchaîne directement au *Matin d'un jour de fête*. Un rythme de marche se rapproche et s'enrichit peu à peu de sonorités tintinnabulantes, de deux motifs « cycliques » et d'accords *quasi guitarra*. On reconnaît aussi plus tard le motif passionné du second mouvement, cette fois « expressif et un peu moqueur ». La partie médiane à 3/4 s'ouvre sur un contraste brusque de tempo, de caractère, et de l'activité sonore. La marche est alors remplacée par une musique de ménestrel, plus déclamatoire.

En août 1907, Debussy reprend *Rondes de printemps* et écrit à Jacques Durand « La musique de ce morceau a ceci de particulier qu'elle est immatérielle et qu'on ne peut pas par conséquent la manier comme une robuste symphonie » confiant une réflexion « Je me persuade de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés... ».

L'œuvre, achevée en 1909, s'ouvre avec deux motifs d'appel, traduisant l'éveil du printemps, l'un chromatique préfigurant *Jeux*, l'autre en tierces gracieuses bien vite suivies par l'esquisse d'une chanson populaire de l'Île-de-France « Nous n'irons plus au bois... ». Celle-ci sera employée plus pour la substance de son matériau que comme individualité thématique. Après des harmonies légères en croches, elle apparaît de nouveau plus nettement, avant que ne retentisse avec éclat le thème principal en *la* majeur. Après un épisode plus lent, la chanson sera traitée de manière contrapuntique et plus tard, après la reprise du thème principal, elle connaîtra une série de présentations en valeurs augmentées au-dessous d'un rythme obstiné de *ronde*.

Gigues est composée entre 1909 et 1912 avec la collaboration d'André Caplet. Ce dernier évoquait l'œuvre en ces termes : « Gigues... Gigues tristes... Gigues tragiques... Peinture d'âme – d'une âme endolorie » qui dissimule « ses sanglots sous le masque et la gesticulation anguleuse d'une marionnette grotesque ». Une brève introduction laisse place à une mélodie mélancolique d'inspiration populaire et de caractère modal, structurée en deux membres contrastants, et qui ne reparaitra que de manière discontinue. Le thème principal au rythme scandé, est plus tard remplacé par « Dansons la gigue », une mélodie française empruntée à un recueil de Charles Bordes, complétée d'un élément expressif plus passionné, qui de plus en plus s'impose dans la partie médiane, jusqu'à faire disparaître l'ostinato rythmique.

© 2016 Gérald Hugon

Photo: Alice Mallet



Remerciements chaleureux à l'équipe des Bois des Moutiers pour son assistance dans la production de ce CD.

Le Domaine du BOIS DES MOUTIERS, créé et habité par la famille Mallet, est un site architectural, botanique et artistique exceptionnel de la Normandie française. La grande demeure construite par l'architecte britannique Sir Edwin Lutyens du mouvement Arts & Crafts, et les neuf hectares de jardins qui descendent vers la mer, dessinés par Miss Gertrude Jekyll portent la trace de cet esprit symboliste et spiritualiste qui a marqué le début du XXème siècle et du passage des nombreux artistes et intellectuels célèbres. Le Grand Salon se prête particulièrement bien à la musique. Le Bois des Moutiers est ouvert au public. Il est situé à Varangeville s/mer, non loin du cimetière où sont enterrés le peintre cubiste Georges Braque et le compositeur Albert Roussel. www.boisdesmoutiers.fr

Many thanks to the team of Le Bois des Moutiers for support in the production of the recording.

The Bois des Moutiers, the creation and home of the Mallet family, is an exceptional architectural, botanic and artistic estate in French Normandy. The great house was built by the British architect Sir Edwin Lutyens of the Arts and Crafts movement, and its nine hectares of gardens leading down to the sea, designed by Miss Gertrude Jekyll, bear traces of the symbolist and spiritualist spirit that marked the start of the 20th century. The Grand Salon lends itself particularly well to music. The Bois des Moutiers is open to the public. It is situated at Varangeville sur mer, not far from the cemetery where the cubist painter Georges Braque and the composer Albert Roussel are buried. www.boisdesmoutiers.fr

Photo: Niki



Jean-Pierre Armengaud

For several decades Jean-Pierre Armengaud has pursued a particularly rich international career as a pianist and concert-performer, notable for the extent of his repertoire (from Bach to Boulez), by the number of countries to which he has been invited (more than forty) and the importance of his recordings which include five highly acclaimed editions of the complete works of French and Russian composers. A pupil of Yves Nat and Jacques Février, and of the Russian Stanislav Neuhaus, Armengaud is today acknowledged as one of the great interpreters of French music from Rameau to Henri Dutilleux whose *Préludes* he has first performed in a number of countries. He has recorded the complete piano music of Claude Debussy, Erik Satie (including some previously unavailable works for the Warner Classics boxed set awarded a Choc Classica, 2016), Albert Roussel and Edison Denisov, the chamber music of Francis Poulenc and some fifteen albums (including six for Naxos and Grand Piano) of Beethoven, Chopin, Scriabin, Prokofiev, Shostakovich, Szymanowski, Ravel, L. Aubert, Poulenc, Milhaud, Messiaen, Schoenberg, Stockhausen, Boulez and others. Both a musicologist and a writer, Jean-Pierre Armengaud has been responsible for music on Radio France and is a distinguished scholar and teacher in universities and in master-classes at major Conservatoires. His biography of Erik Satie, published by Fayard, was awarded the Prix des Muses, 2009, and he is author and editor of a book of essays, *Claude Debussy : La trace et l'écart* (to be published in 2017). www.jeanpierreamengaud.fr

Photo: Jean-Baptiste Millot



Olivier Chauzu

Olivier Chauzu trained at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, where he obtained First Prize for Piano followed by First Prize in Chamber Music, studying under Gabriel Tacchino, Théodore Parascivesko, Jean-Claude Pennetier and György Sebök. He was also a pupil of Leon Fleisher, Vitaly Margoulis and Dimitri Bashkirov before further studies at the Banff School of Fine Arts in Alberta, Canada. A prizewinner at the 1989 Barcelona Maria Canals international competition, he went on to be awarded the Prix Claude Debussy in the Yvonne Lefébure competition in Saint-Germain- en-Laye the following year. His recording of Isaac Albéniz's *Iberia* for the Calliope label received a Diapason d'or in the category of outstanding recording by a new artist. His recordings of Paul Dukas' complete piano works, selected piano pieces by Schumann, and Beethoven's final sonatas also received critical acclaim. His album of Samazeuilh's complete piano works [Grand Piano GP669] was awarded a Choc Classica. Chauzu is noted for his eclectic repertoire, which includes piano works from all periods of musical history, from Bach and Scarlatti to 20th-century composers such as Mompou and Stockhausen. He has toured the world, playing with orchestras including the Calgary Philharmonic, Mexico Philharmonic, Bratislava Symphony, the Ontario Philharmonic, and many French orchestras. www.olivier-chauzu.com

In 1891 Symbolist poet Stéphane Mallarmé asked Debussy to compose incidental music for a theatrical version of his poem *L'Après-midi d'un faune* (The afternoon of the faun) and the resulting work, with its innovative melodic, harmonic, and rhythmic writing, is both impassioned and expressive. The four-hand arrangement was made by Ravel in 1910. Inspired by the natural phenomena of water, light and wind and, according to Mme Debussy, unplayable in its piano four-hands version, *La Mer* is a masterpiece of some structural complexity. Of the technically inventive *Images*, which evoke Spanish sights, sounds and fragrances, Debussy wrote that the work marked a departure for him, dealing with “realities” not impressionism.

**Claude
DEBUSSY**
(1862–1918)

Four-Hand Piano Music • 2

- | | |
|---|---|
| <p>1 <i>Prélude à l'Après-midi d'un faune</i> (1894)
(arr. M. Ravel, 1910) * 8:48</p> <p>2 <i>I. De l'aube à midi sur la mer</i> 8:39</p> <p>3 <i>II. Jeux de vagues</i> 8:02</p> <p>4 <i>III. Dialogue du vent et de la mer</i> 8:32</p> | <p><i>Images</i>
(arr. A. Caplet) ** 35:04</p> <p>5 <i>No. 1: Gigues</i> (1912) 7:22</p> <p><i>No. 2: Ibéria</i> (1908) 19:38</p> <p>6 <i>I. Par les rues et par les chemins</i> 7:25</p> <p>7 <i>II. Les Parfums de la nuit</i> 7:17</p> <p>8 <i>III. Le Matin d'un jour de fête</i> 4:53</p> <p>9 <i>No. 3: Rondes de printemps</i> (1909) 8:01</p> |
|---|---|



Jean-Pierre Armengaud, Piano I* / II**
Olivier Chauzu, Piano I / II***



Recorded at Studio 4'33, Pierre Malbos, Ivry-sur-Seine, France, 14–15 October 2013 (tracks 1, 5 & 9) and at Maison du Bois des Moutiers, Varengeville-sur-Mer, France, 14–17 July 2013 (2–4 & 6–8)
 Producer: Gérald Hugon • Engineer & Editor: Charles-Alexandre Englebert • Booklet notes: Gérald Hugon
 Publishers: Editions Fromont (Jobert) (track 1); Editions Durand (tracks 2–9) • Cover image: Abstract underwater © Elena Schweitzer / Dreamstime.com; Pan with his pipes © Ian Keirle / Dreamstime.com



8.573463

DDD

Playing Time
69:20



Made in Germany
www.naxos.com

© & © 2016 Naxos Rights US, Inc.
Booklet notes in English • Notice en français