

CLAUDE  
**DEBUSSY**

Préludes du 2<sup>e</sup> Livre

La Mer (transcr. Debussy)

Alexander Melnikov

Olga Pashchenko

piano

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

## Préludes

Livre II

1		I. (... Brouillards). <i>Modéré</i>	3'11
2		II. (... Feuilles mortes). <i>Lent et mélancolique</i>	3'17
3		III. (... La Puerta del vino). <i>Mouvement de "Habanera"</i>	3'16
4		IV. (... "Les fées sont d'exquises danseuses"). <i>Rapide et léger</i>	2'55
5		V. (... Bruyères). <i>Calme</i>	2'47
6		VI. (... "General Lavine" - excentric). <i>Dans le style et le mouvement d'un Cake-Walk</i>	2'48
7		VII. (... La terrasse des audiences du clair de lune). <i>Lent</i>	5'01
8		VIII. (... Ondine). <i>Scherzando</i>	3'07
9		IX. (... Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C). <i>Grave</i>	2'36
10		X. (... Canope). <i>Très calme et doucement triste</i>	3'17
11		XI. (... Les tierces alternées). <i>Modérément animé</i>	2'31
12		XII. (... Feux d'artifice). <i>Modérément animé</i>	4'29

## La Mer : trois esquisses symphoniques pour orchestre

Transcription de Claude Debussy pour piano à 4 mains

13		I. De l'aube à midi sur la mer	8'09
14		II. Jeux de vagues	7'22
15		III. Dialogue du vent et de la mer	8'37

**Alexander Melnikov**, *Érard piano* (c. 1885)

with **Olga Pashchenko** (13-15)



que n'ayant pas mené une carrière de soliste, Debussy, qui était un pianiste talentueux, a entretenu une relation particulière avec son instrument de prédilection. Curieusement, Debussy compose relativement peu pour le piano entre 1880 et 1900. À côté de la *Petite suite* pour piano à quatre mains de 1889, de la *Suite bergamasque* de 1890 – elle ne paraîtra qu'en 1905 – et de quelques autres pièces comme la *Tarentelle styrienne*, les *Images* de 1894 dédiées à Yvonne Lerolle, la fille de son ami, le peintre Henry Lerolle, sont le recueil le plus important qu'il conçoit, lequel, à l'exception de la *Sarabande*, ne sera publié intégralement qu'en 1977 ! En analysant les œuvres écrites durant ces vingt années, force est de constater que le jeune Debussy s'adonne surtout à la mélodie, stimulé par l'amour qu'il portait à la cantatrice amateur Marie Vasnier, mais également à l'orchestre avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1893-1894) et les *Nocturnes* (1898-1900), à la musique de chambre avec le *Quatuor* (1892-1893) et à l'opéra avec *Rodrigue et Chimène* (de 1890 à 1893), qu'il délaisse pour *Pelléas et Mélisande* de juillet 1893 à août 1895. Ainsi forge-t-il son style en se détournant du piano peut-être en raison "de son extrême facilité et [de] la rare qualité de ses dons [qui] auraient pu lui assurer un succès de compositeur à un âge où bien peu y résistent", comme le note Raymond Bonheur, l'un de ses proches.

Finalement, la publication en 1901 de *Pour le piano* allait être capitale : elle marque le début d'une série de cycles pour le clavier qui vont culminer avec les deux livres de *Préludes* et les *Études*. La parution de *Pour le piano* est suivie des trois *Estampes* en 1903, puis d'un triptyque informel en 1904, *D'un cahier d'esquisses*, *Masques* et *L'Isle joyeuse*, œuvres écrites entre juillet 1903 et juillet 1904, enfin de deux séries d'*Images* en 1905 et 1907. Situés à mi-chemin entre ces dernières et les *Études* (1915), les *Préludes* marquent un nouveau tournant dans son écriture pianistique, l'exploration de l'univers sonore se concentrant en des créations comparables à des poèmes en prose. Debussy les dénomme *préludes* : en effet, le titre choisi ainsi que le nombre (vingt-quatre en additionnant les deux livres) rappellent les *Préludes* et *fugues* de Bach ou les *Préludes* de Chopin. Mais à la différence de Bach ou de Chopin qui les ordonnent suivant un groupement tonal sur les douze sons de la gamme, Debussy s'appuie sur des notes pôles, *si* bémol pour le premier livre et *ré* bémol pour le deuxième. Toutefois, le compositeur ne semble pas avoir conçu l'ensemble pour être joué comme un tout cohérent. Comme l'écrit Roger-Ducasse, un proche d'Emma Debussy, à Nadia Boulanger en septembre 1924, ces pièces "sont moins des préludes que des impressions toujours visuelles enfermées dans un cadre quelconque".

L'autre particularité de ces deux recueils réside dans le fait que Debussy ne donne pas les titres au début, mais les cite entre parenthèses à la fin du morceau avec des points de suspension. Peut-être voulait-il éviter que l'on ne s'attache trop à ceux-ci, d'autant plus que certains préludes, comme *Les fées sont d'exquises danseuses*, vont bien au-delà du programme suggéré ? C'était aussi une façon de signifier la prééminence de la musique sur le monde visuel et d'indiquer qu'elle n'est pas soumise à quelque programme que ce soit. Néanmoins, ces titres stimulent l'imagination avec l'évocation de pays proches comme l'Espagne (*La Puerta del vino*), ou lointains comme l'Inde (*La terrasse des audiences du clair de lune*), procédés auxquels il avait déjà eu recours dans les *Estampes* et les *Images*. La genèse du deuxième livre des *Préludes* reste encore plus mystérieuse que celle du premier. Seule une esquisse de *Brouillard* comporte une date "fin décembre 1911". Dans une lettre à son éditeur Jacques Durand, datant du début janvier 1913, Debussy lui annonce l'envoi de deux nouveaux préludes et précise que "les deux derniers sont en main, mais ils sont terribles à écrire... et la 'mesure' est une chose bien difficile à garder". Peut-être s'agit-il de *Feux d'artifices* dont la notation demeure ambiguë et complexe ? Le 19 avril 1913, paraît le second livre des *Préludes*. À la différence du premier livre, certains préludes sont notés sur trois portées au lieu de deux et donnent l'impression d'une esquisse orchestrale aux timbres raffinés.

*Brouillards*, qui débute le second livre, pourrait être comparé à une étude de peinture sur le gris à la manière de Whistler. Aucun matériau thématique n'émerge de la masse sonore qui reste presque toujours pianissimo. *Feuilles mortes*, dont le titre est peut-être inspiré par un recueil de poèmes de Gabriel Mourey, ami de Debussy, *Voix éparées* : *adagios*, *feuilles mortes*, *croquis rêvés*, étonne par la densité des accords et la richesse de leurs enchaînements harmoniques audacieux. Sur un mouvement de habanera obstiné, *La Puerta del vino*, troisième prélude, nous ramène vers cette Espagne de "songe et de mensonge" selon les propres mots de Falla. Ce dernier ou peut-être Ricardo Viñes, pianiste et ami de Debussy, aurait envoyé une carte postale représentant la célèbre porte mauresque de l'Alhambra de Grenade. L'intensité des contrastes entre ombre et lumière explique certainement l'indication que Debussy note au début de la pièce, "avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur." Le titre *Les fées sont d'exquises danseuses* proviendrait d'une illustration d'Arthur Rackham pour *Peter Pan in Kensington Garden* de J. M. Barrie (1912) dont Robert Godet avait envoyé un exemplaire à

Chouchou, la fille de Debussy, comme cadeau de Noël en 1912. Cortot décrivait cette pièce à l'alchimie sonore évanescence, comme des "impressions ténues et stylisées." Le cinquième prélude *Bruyères* contraste avec sa simplicité archaïsante rappelant *The little shepherd* du *Children's Corner* ou *La fille aux cheveux de lin* du premier livre des *Préludes*. *General Lavine - excentric* était un clown américain qui donnait des spectacles au théâtre Marigny en 1910 et 1912. Annoncé dans la presse comme "le Général Ed Lavine, l'Homme Qui A Passé Toute Sa Vie Comme Soldat", il jonglait sur une corde et jouait, dit-on, du piano avec ses doigts de pied. L'indication que Debussy porte au début du morceau, "Dans le style et le mouvement d'un Cake-Walk", fait référence à une danse à deux temps syncopée, dont il avait exploité la rythmique dans le *Children's Corner*. *La terrasse des audiences du clair de lune* est l'un de ces titres magiques que Debussy affectionnait. Il provient de la lecture d'une des lettres des Indes du journaliste René Puaux parue en août 1912 dans *Le Temps*, ainsi qu'il l'écrit au compositeur Alfred Bruneau : "j'ai, depuis longtemps, le goût de ce qu'il écrit, et, me souviens des lettres remarquables qu'il envoya au journal *Le Temps* lors du voyage que firent les souverains anglais aux Indes... C'était vu, décrit avec une sensibilité particulière, dépassant de beaucoup le genre habituel". Les accords statiques qui ouvrent la pièce semblent irisés par un trait chromatique descendant. Et à travers ce paysage immuable émerge un passage lyrique qui s'éteint peu à peu pour revenir au statisme initial. Bien qu'*Ondine* évoque immédiatement l'*Ondine* de Ravel extraite de *Gaspard de la nuit*, le caractère dansant et changeant de la pièce est bien éloigné des fascinantes innovations pianistiques de la pièce de Ravel. *Ondine* serait l'un des dessins de Rackham pour une édition d'*Undine* de La Motte Fouqué. Quant à *L'hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. (Perpetual President - Member Pickwick Club)*, personnage d'un roman de Dickens, il débute par une citation du "God save the King". *Canope*, urne funéraire égyptienne – Debussy en avait deux sur son bureau – est une pièce extatique qui n'est pas sans rappeler certains passages du *Martyre de saint Sébastien*. La beauté de l'enchaînement des accords qu'ils soient parfaits, de septième ou de neuvième, contribue à l'extrême dépouillement de la pièce. L'avant-dernier prélude devait être à l'origine *Toomai des éléphants*, titre d'un roman de Kipling. Après avoir constaté qu'il était "impossible en tant que prélude", il annonce à son éditeur Jacques Durand qu'il a "déjà cherché son remplaçant". Il s'agit certainement des *Tierces alternées*, dont le titre et l'étude systématique des tierces annoncent le procédé des *Études*, tandis que le style, même s'il comporte des réminiscences du *Petroushka* d'Igor Stravinsky, se rapproche plus de la *Toccata de Pour le piano*. Le second livre se termine par l'une des pages les plus fascinantes du recueil, *Feux d'artifices*. La virtuosité crée l'effet visuel et spatial de rapprochement et d'éloignement des lumières d'un feu d'artifice qui s'éteint dans la mélancolie.

Debussy a enregistré magnifiquement quelques-uns de ses préludes à propos desquels il déclare à un journaliste romain qui l'interroge en février 1914 : "Il est vrai que j'interprète convenablement quelques-uns des Préludes, les plus faciles. Mais les autres, où les notes se suivent à une extrême vitesse, me font frémir". Les innovations sonores des *Préludes* ne cessent d'étonner. D'aucuns les ont qualifiés de pièces impressionnistes. Pourtant, les *Préludes* n'ont pas pour but d'imiter la nature, mais d'être, comme l'écrit Debussy, une "transposition sentimentale de ce qui est 'invisible'". Et il ajoute que la musique n'est pas "bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination".

À côté de ces cycles pianistiques, Debussy a transcrit plusieurs de ses œuvres orchestrales pour deux pianos ou piano à quatre mains, tels le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1895), les *Danses sacrée et profane* (1904) ou encore *La Mer* (1905). En les réalisant, il répondait aux demandes de ses éditeurs pour qui c'était le meilleur moyen de faire connaître les pièces symphoniques à une époque où ni la radio ni le disque n'existaient. En général, cette tâche était confiée à des musiciens dont c'était la spécialité. Avant d'entreprendre celle de *La Mer*, Debussy avait révisé et corrigé à l'automne 1904 une transcription pour piano à quatre mains du *Quatuor* due à Albert Benfeld (pseudonyme d'Albert Kopff), un ami proche de son éditeur Jacques Durand. Dans plusieurs lettres à ce dernier, il ne cache pas son agacement devant les maladroites, trouvant "un peu facile de transporter des parties à l'étage au-dessus pour plus de commodités." Et Debussy d'ajouter : "j'aurais mieux aimé des équivalences de sonorité." C'est sans doute l'une des raisons qui l'ont motivé pour accepter de faire cette transcription à quatre mains de *La Mer*, œuvre encore plus complexe que le *Quatuor*. Achevée en septembre 1905, cette version dégage plus fortement la structure, en délaissant le chatoiement des admirables couleurs orchestrales au profit d'une vision en noir et blanc.

DENIS HERLIN

3 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1897.

4 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1574.

5 François Lesure, "Claude Debussy à Rome, un profil et une conversation", *Cahiers Debussy* 11 (1987), p. 4.

6 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure, Paris, Gallimard, 1987, p. 96.

7 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 62.

1 Jean Roger-Ducasse, *Lettres à Nadia Boulanger*, éd. Jacques Depaulis, Sprimont, Mardaga, 1999, p. 80-81.

2 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 1573.

**ALTHOUGH** he never made a solo career of it, Debussy, who was a talented pianist maintained a special relationship with his preferred instrument. Curiously, he composed relatively little for the piano between 1880 and 1900. Following on from the *Petite Suite* for piano four-hands of 1889 came the *Suite Bergamasque* of 1890 – which wasn't published until 1905 – and a few other pieces such as the *Tarentelle styrienne*, the *Images* of 1894 dedicated to Yvonne Lerolle, the daughter of his friend, the painter Henry Lerolle, are the most important cycle he conceived, which, with the exception of the *Sarabande*, was not to be fully published until 1977! By analysing the works written during these twenty years, it becomes patently obvious that the young Debussy is principally preoccupied with art song, stimulated by the love he felt for the amateur singer Marie Vasnier, but also with orchestral music in the *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1893-1894) and the *Nocturnes* (1898-1900), with chamber music in the *Quatuor* (1892-1893), and with opera in *Rodrigue et Chimène* (from 1890 to 1893) which he abandons in favour of *Pelléas et Mélisande* from July 1893 to August 1895. This is how he created his own style, by moving away from the piano perhaps 'because of the extreme ease of composition it represented for him and because the rarity of his talent could have guaranteed him success as a composer at an age when very few are able to attain it', as noted Raymond Bonheur, one of his close friends.

Ultimately, the publication in 1901 of *Pour le piano* was going to be critical: it marks the beginning of a series of cycles for the keyboard which culminate with the *Préludes* (Books I and II) and the *Études*. The publication of *Pour le piano* was followed by three *Estampes* in 1903, then an informal triptych in 1904, *D'un cahier d'esquisses, Masques and L'Isle Joyeuse*, works written between 1903 and July 1904, and finally two series of *Images* in 1905 and 1907. Situated halfway between the aforementioned works and the *Études* (1915), the *Préludes* represent a turning point in his pianistic writing, the exploration of the world of sound focuses on creations comparable to poems in prose. Debussy calls them *Préludes*: indeed, the title chosen as well as the number (twenty-four by adding together both *livres*) are a reminder of the *Préludes and Fugues* by Bach or the Chopin *Préludes*. However, unlike Bach or Chopin who arrange them according to a tonal grouping based on the twelve notes of the scale, Debussy relies on pole notes, B flat for Book I, D flat for Book II. Nevertheless, the composer does not seem to have conceived the set to be played as a cohesive whole. As Roger-Ducasse, a close friend of Emma Debussy, wrote to Nadia Boulanger in September 1924, these pieces 'are not so much *préludes* as visual impressions enclosed in a sort of framework'.<sup>8</sup>

The other particularity of these two books resides in the fact that Debussy doesn't give the titles at the beginning, but puts them in parentheses at the end of each piece, always preceded by an ellipsis. Perhaps he wanted to preclude us from attaching too much importance to these, especially since certain preludes, such as *Les fêtes sont d'exquises danseuses*, go well beyond the suggested programme! It was also a means of signifying the pre-eminence of music over the visible world, and indicating too that music is not dominated by any programme whatsoever. However, these titles do stimulate the imagination by the evocation of nearby countries such as Spain (*La Puerta del vino*), or far-off countries such as India (*La terrasse des audiences du clair de lune*), methods he had already resorted to in *Estampes* and *Images*.

The origin of Book II of the *Préludes* remains even more mysterious than that of Book I. Only a sketch of *Brouillard* is dated: 'end of December 1911'. In a letter to his editor Jacques Durand, dating from the beginning of January 1913, Debussy says he is going to send him two new preludes and adds, 'I have started the last two, but they are terrible things to write... and it is very difficult to keep time'.<sup>9</sup> Perhaps he is referring to *Feux d'artifices*, in which the notation remains ambiguous and complex? On 19th April 1913, Book II is published. Unlike Book I, certain preludes are written out over three staves instead of two and thus give the impression of being an orchestral sketch with refined timbres.

*Brouillards*, which opens Book II, could be compared to a painting study in grey in the manner of Whistler. No thematic material emerges from the sound mass, which remains pianissimo almost all the time. *Feuilles mortes*, the title of which is perhaps inspired by a collection of poems by Gabriel Mourey, a friend of Debussy's, *Voix éparses: adagios, feuilles mortes, croquis rêvés*, surprise us with the density of their chords and the richness of the succession of daring harmonies. On top of a repetitive habanera, *La Puerta del vino*, the third prelude, takes us back to the Spain of 'fantasy and falsehood', according to De Falla's own words. It was the latter or perhaps

Ricardo Viñes, pianist and friend of Debussy's, who might have sent a postcard with a picture of the famous Moorish gate in the Alhambra in Grenada. The intensity of contrasts between darkness and light are a sure explanation for why Debussy notes at the beginning of the piece, 'with sudden outbursts of extreme violence and of passionate gentleness.' The title, *Les fêtes sont d'exquises danseuses*, originates from an illustration Arthur Rackham made for *Peter Pan in Kensington Gardens* by J. M. Barrie (1912) of which Robert Godet had sent a copy to Debussy's daughter Chouchou, as a Christmas present in 1912. Cortot had described this piece of evanescent sound alchemy as 'stylised with lightweight effects'. The fifth prelude, *Bruyères*, contrasts with its archaic simplicity reminding us of *The Little Shepherd* from *Children's Corner* or *La fille aux cheveux de lin* from Book I. *General Lavine - excentric* was an American clown who put on shows at the Théâtre Marigny in 1910 and 1912. Presented in the press as 'General Ed Lavine, the Man who spent the whole of his life as a soldier', he juggled on a tightrope and it was said that he played the piano with his toes. The instruction which Debussy indicates at the beginning of the piece, 'In the style and the movement of a Cake-Walk', refers to a dance in a synopetated duple metre, the same rhythm which he had used in the *Children's Corner*. *La terrasse des audiences du clair de lune* is one of those magical titles which Debussy had a fondness for. It comes from reading one of the letters from India by the journalist René Puaux which appeared in 1912 in *Le Temps* as he wrote to the composer Alfred Bruneau: 'For a very long time now I appreciate what he writes, and, I remember the remarkable letters he sent to the newspaper *Le Temps* during the voyage that the English sovereigns undertook to India... It was very cleverly observed, described with very fine sensitivity, outstripping by far the usual genre of this nature'.<sup>10</sup> The static chords which open the piece seem to become iridescent thanks to a chromatic descending line. Through this immutable landscape slowly emerges a lyrical passage which fades away little by little to arrive back at the initial stasis. Although *Ondine* immediately brings to mind *Ondine* by Ravel from his *Gaspard de la Nuit*, the dance-like and changing character of the piece is a far cry from Ravel's fascinating pianistic innovations. *Ondine* was one of Rackham's drawings for an edition of *Undine* by La Motte Fouqué. As for the *Homage to S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. (Perpetual President - Member Pickwick Club)*, character from a novel by Dickens, he begins with a quotation from 'God Save the King'. *Canope*, an Egyptian funeral urn – Debussy had two of them on his desk – is an ecstatic piece which is reminiscent of certain passages from *Le Martyre de Saint Sébastien*. The beauty of the sequence of chords whether they be perfect or with added sevenths or ninths, contributes to the extreme starkness of the piece. The penultimate prelude should have originally been *Toomai of the Elephants*, the title of a short story by Kipling. After having observed that it was 'impossible in the form of a prelude',<sup>11</sup> he informed his editor Jacques Durand that he had 'already looked for its replacement'. This was certainly *Tierces alternées* of which the title and the systematic study of thirds usher in the method for the *Études*, whereas the style, even if it does contain some recollections of Igor Stravinsky's *Petrouchka*, is closer to the *Toccata* of *Pour le piano*. Book II ends with one of the most fascinating pages in the set, *Feux d'artifices*. The virtuosity creates the visual and spatial effect of getting closer to and more distant from the luminosity of the fireworks which fades into melancholy.

Debussy made magnificent piano-roll recordings of a few of his preludes about which he declared to an Italian journalist who was interviewing him in Rome in February 1914: 'It is true that I can reasonably interpret a few of the easiest *Préludes*. But the others, where the notes follow on from one another at an extreme speed, make me tremble...'<sup>12</sup> The sound innovations of the *Préludes* never cease to astonish. Certain persons have considered them to be Impressionist pieces. However, The *Préludes* do not aim to imitate nature, but to be as Debussy wrote, 'an emotional transposition of what is "invisible"'.<sup>13</sup> And he added that music is not 'limited to a more or less exact reproduction of nature, but to the mysterious connections between nature and the imagination'.<sup>14</sup>

Besides the works he conceived for the piano, Debussy made several transcriptions of his orchestral works for piano four-hands or piano duet, such as the *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1895), the *Danses sacrées et profanes* (1904) and even *La Mer* (1905). By doing this, he responded to requests from his editors for whom this was the best means of getting his symphonic works to be known at a time when neither radio nor sound recordings

10 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1897.

11 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1574.

12 François Lesure, 'Claude Debussy à Rome, un profil et une conversation', *Cahiers Debussy* 11 (1987), p. 4.

13 Claude Debussy, *Monseigneur Croche et autres écrits*, ed. François Lesure, Paris, Gallimard, 1987, p. 96.

14 Claude Debussy, *Monseigneur Croche et autres écrits*, p. 62.

8 Jean Roger-Ducasse, *Lettres à Nadia Boulanger*, ed. Jacques Depaulis, Sprimont, Mardaga, 1999, pp. 80-81.

9 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, ed. François Lesure and Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 1573.

existed. In general, this task was given to musicians for whom it was their speciality. Before taking on that of *La Mer*, in the autumn of 1904 Debussy had revised and corrected a transcription for piano four-hands of the *Quatuor*, made by Albert Benfeld (the pseudonym of Albert Kopff), a close friend of his editor Jacques Durand. In several letters to the latter, he does not conceal his irritation with the mistakes, finding that it was ‘*a little facile to move the parts “up one floor” just for convenience.*’ And, Debussy added, ‘*I would have much preferred to have equivalence of sound.*’ It is without doubt one of the reasons which motivated him to accept to carry out the transcription for piano four-hands of *La Mer*, a work even more complex than the *Quatuor*. Completed in September 1905, this version more clearly reveals the structure, by abandoning the admirable shimmering orchestral colours in favour of a vision in black and white.

DENIS HERLIN

*Translation: Christopher Bayton*

**Alexander Melnikov** a fait ses études au Conservatoire de Moscou, chez Lev Naumov. Ses rencontres avec Sviatoslav Richter comptent parmi les expériences les plus marquantes de sa vie. Il est lauréat de nombreux concours comme le Concours International Robert-Schumann (1989) et le Concours Musical Reine Elisabeth à Bruxelles (1991). Ses choix musicaux et ses programmes de concerts surprennent souvent le public et la critique. Très tôt déjà, Alexander Melnikov a abordé le problème de l'interprétation historique, essentiellement motivé par Andreas Staier et Alexei Lubimov. Il donne régulièrement des concerts avec des ensembles réputés de musique ancienne tels le Freiburger Barockorchester, musicAeterna, l'Akademie für Alte Musik Berlin ou encore l'Orchestre des Champs-Élysées. Alexandre Melnikov se produit avec les orchestres et les chefs les plus prestigieux. Avec Andreas Staier, Alexander Melnikov a élaboré un programme qui met en correspondance dans un dialogue musical des extraits du *Clavier bien tempéré* de Bach (Andreas Staier au clavecin) et les *24 Préludes et Fugues* de Chostakovitch (Alexander Melnikov au piano). Ils ont également enregistré et joué en concert un programme pour quatre mains exclusivement consacré à Schubert. Passionné de musique de chambre, il joue régulièrement avec Jean-Guihen Queyras et accorde une grande importance aux concerts en duo avec Isabelle Faust, sa partenaire musicale de longue date. Récompensé par le Gramophone Award et l'ECHO Klassik 2010 et nommé pour le Grammy, leur enregistrement de l'intégrale des *Sonates pour violon et piano* de Beethoven chez harmonia mundi sert désormais de référence. En Septembre 2015 est paru leur enregistrement des *Sonates pour violon et piano* de Brahms, puis en 2017 un disque dédié à des œuvres de César Franck et Ernest Chausson. Les *Préludes et Fugues* op. 87 de Chostakovitch que Melnikov a enregistrés chez harmonia mundi ont été distingués, entre autres, par le BBC Music Magazine Award 2011, le Choc de classica 2010 et le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik, le prix annuel de la critique discographique allemande. En 2011, le *BBC Music Magazine* a classé cet album parmi les "50 Enregistrements les plus importants de tous les temps". Melnikov a également enregistré des œuvres de Brahms, Rachmaninov et Scriabine. Avec Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Pablo Heras-Casado et le Freiburger Barockorchester, Alexander Melnikov a enregistré une trilogie de Schumann avec les concertos et les trios pour piano. En août 2015 est paru le second album avec le *Concerto pour piano* et le *Second Trio pour piano*. En novembre 2016 est paru un enregistrement avec des œuvres de Prokofiev. À partir de la saison 2017/18, Alexander Melnikov s'est consacré à son projet "L'homme aux nombreux pianos" qui a donné lieu à un nouvel enregistrement. Ce programme est joué sur quatre instruments dont chacun reflète le style de son époque respective. Outre les concerts avec musicAeterna, l'Ensemble Resonanz et l'Orchestra Sinfonica Nazionale Rai, Melnikov poursuit sa coopération avec la Camerata Salzburg ainsi que son partenariat artistique avec la Tapiola Sinfonietta.

Musicienne polyvalente et accomplie, **Olga Pashchenko** se passionne pour tous les claviers, orgue, clavecin, pianoforte et piano moderne. Son approche sensible, virtuose et colorée de ce large répertoire se nourrit de ces pratiques instrumentales variées. Née en 1986, c'est à New York qu'elle a donné son premier concert à l'âge de 9 ans. Elle a étudié le piano au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou avec Alexei Lubimov, Olga Martynova (clavecin) et Alexei Schmitov (orgue) et complété sa formation avec Richard Egarr au Conservatoire d'Amsterdam. Elle y est aujourd'hui professeure de pianoforte. Olga Pashchenko est lauréate de nombreux prix internationaux : "Jeunes talents de Russie", "Soli Deo Gloria" à Moscou, Concours International de Piano de Carinthie, Concours International de Pianoforte de Schloss Kremssegg, "Hans von Bülow" de Meiningen, le Concours de Musique Ancienne de Bruges, le Concours Bach de Leipzig entre autres prestigieuses compétitions. Elle se produit en concert dans toutes les grandes salles du monde aussi bien en soliste qu'avec orchestre ou en musique de chambre dans un répertoire qui s'étend de Bach (au clavecin) à Ligeti en passant par Beethoven sur pianoforte. L'Orchestre du XVIII<sup>e</sup> siècle, musicAeterna Perm (Teodor Currentzis), la Meininger Hofkapelle, le Collegium 1704 et l'Orchestre baroque de Finlande sont les ensembles avec lesquels elle s'est produite en concerto. Artiste en résidence du Festival de musique ancienne d'Utrecht en 2016, elle est aussi "Hausmusikerin" à la Beethoven-Haus de Bonn depuis 2012. Elle y donne régulièrement des récitals.

**Alexander Melnikov** graduated from the Moscow Conservatory under Lev Naumov. His most formative musical moments in Moscow include an early encounter with Sviatoslav Richter. He was awarded important prizes at eminent competitions such as the International Robert Schumann Competition (1989) and the Queen Elisabeth Competition in Brussels (1991). Known for his frequently unusual musical and programming decisions, he discovered a lasting interest in historically informed performance practice at an early age. His major influences in this field include Andreas Staier and Alexei Lubimov. He performs regularly with distinguished period ensembles including the Freiburger Barockorchester, musicAeterna, Akademie für Alte Musik Berlin and the Orchestre des Champs-Élysées. Alexander Melnikov appears with the world's most prestigious conductors and orchestras. Together with Andreas Staier, he devised a programme that sets excerpts from Bach's *Well-Tempered Clavier* (Staier on harpsichord) in musical dialogue with Shostakovitch's 24 Preludes and Fugues (Melnikov on piano). They have also recorded and performed in concert an all-Schubert programme of four-hand pieces. An essential part of Melnikov's work is intensive chamber music collaborations with partners including cellist Jean-Guihen Queyras, and he accords special importance to concerts with Isabelle Faust, his longstanding recital partner. The duo's complete recording of the Beethoven violin sonatas in 2010 won a Gramophone Award and Germany's ECHO Klassik Prize as well as a Grammy nomination, and is now regarded as the benchmark recording. Their recording of Brahms violin sonatas was released in September 2015 and was followed in 2017 by a CD of works by Franck and Chausson. Melnikov's harmonia mundi recording of Shostakovitch's Preludes and Fugues op.87 received a BBC Music Magazine Award, 'Choc' de *Classica* and the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. In 2011 *BBC Music Magazine* voted it one of the '50 Greatest Recordings of All Time'. His discography also features works by Brahms, Rachmaninoff and Scriabin. With Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Pablo Heras-Casado and the Freiburger Barockorchester, he recorded a trilogy of albums featuring the Schumann concertos and trios; the second instalment, featuring the Piano Concerto and Piano Trio no. 2, was released in August 2015. His next solo release, in November 2016, was a Prokofiev recital. From the 2017/18 season Alexander Melnikov is touring his project 'The Man with the Many Pianos', a solo recital performed on four different instruments, reflecting the periods in which the works were written, which has also been released on CD. Alongside concerts with musicAeterna, Ensemble Resonanz and the Orchestra Sinfonica Nazionale Rai, he continues his collaboration with Camerata Salzburg and as an Artistic Partner with Tapiola Sinfonietta.

**Olga Pashchenko** is one of today's most versatile performers on the keyboard, from organ and harpsichord to fortepiano and modern piano. She demonstrates sensitivity, virtuosity and a wealth of colour in the broad repertoire that she performs on these varied instruments. Born in 1986, she gave her first piano recital in New York at the age of nine. She studied at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory with Alexei Lubimov (fortepiano and modern piano), Olga Martynova (harpsichord) and Alexei Schmitov (organ), and completed her training with Richard Egarr at the Amsterdam Conservatory, where she is now professor of fortepiano.



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<sup>e</sup>* 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.

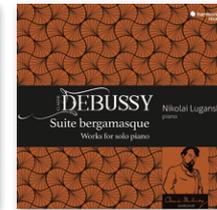
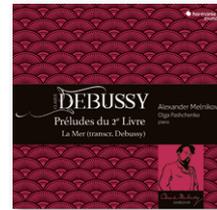
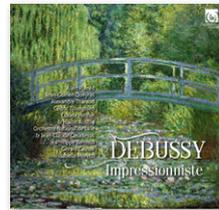
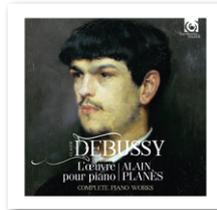
harmonia mundi © 2018



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<sup>e</sup> 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

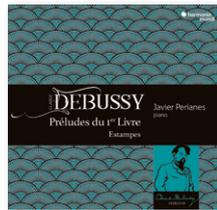
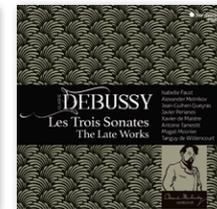
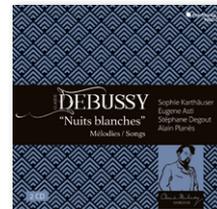
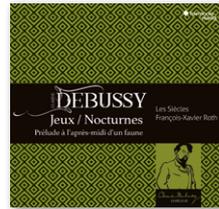
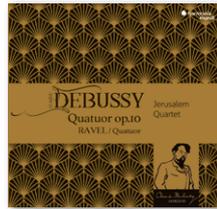
Debussy... et le jazz  
Preludes for a quartet  
Quatuor Debussy & Guests  
Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani,  
Franck Tortiller, Jacky Terrasson  
HMM 902308

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<sup>er</sup> Livre  
Estampes  
Javier Perianes  
HMM 902301



Alexander Melnikov joue sur un piano Érard de sa collection personnelle,  
restauré par Markus Fischinger (Berlin, 2014)

Piano Érard: Alexander Melnikov's collection, restored by Markus Fischinger (Berlin, 2014)



harmonia mundi musique s.a.s

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

Enregistrement : octobre 2016 & juin 2017, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Sebastian Nattkemper, Teldex Studio Berlin

Montage : Sebastian Nattkemper, Julian Schwenker

Photo Alexander Melnikov : Julien Mignot

Photo Olga Pashchenko : Yat Mo Tsang

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMM 902302