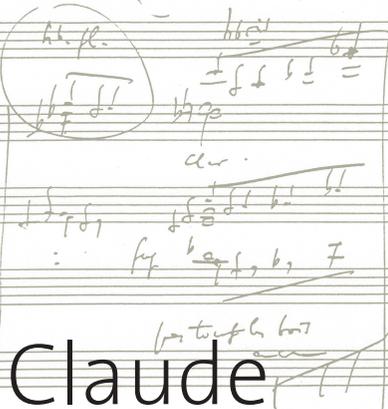




SWR»music



Claude Debussy

Piano Music
VOL. IV

Michael Korstick

Claude Debussy (1862–1918)

Michael Korstick Klavier

Estampes

- 1 Pagodes
- 2 La soirée dans Grenade
- 3 Jardins sous la pluie

Suite Bergamasque

- 4 Prélude
- 5 Menuet
- 6 Clair de Lune
- 7 Passepied

Pour le piano

- 8 Prélude
- 9 Sarabande
- 10 Toccata

Deux Arabesques

- 11 Première Arabesque
- 12 Deuxième Arabesque

13 Réverie

14 Danse bohémienne

15 Mazurka

16 Valse romantique

Children's Corner

- 17 Doctor Gradus ad Parnassum
- 18 Jimbo's Lullaby
- 19 Serenade for the Doll
- 20 The snow is dancing
- 21 The little Shepherd
- 22 Golliwogg's Cakewalk

TOTAL TIME

Der Sturz über die Debussy-Klippe

Warum uns die Musik einiger Komponisten besonders nahesteht, ist ein unergründliches Geheimnis. Ist ein spezifisches auslösendes Ereignis dafür verantwortlich, sind es persönliche Erfahrungen, können Erlebnisse außerordentlicher Interpretationen unauslöschliche Eindrücke hinterlassen? Bei mir war es wohl eine Mischung daraus, jedenfalls begann meine Neigung zur französischen Musik mit einer Phase absoluter Debussy-Schwärmerei. Als ich mit fünfzehn Jahren Schüler von Jürgen Troester in Köln wurde, wählte dieser als erstes größeres Solostück Debussys *Suite Pour le Piano* für mich aus. Diese Klangwelt, eine Mischung aus Archaik, Neobarock und farbiger Harmonie, nahm mich sogleich gefangen. Wenig später spielte ich das Stück in einem Schülerkonzert, das mein Leben nachhaltig beeinflussen sollte: Der gestrenge Kritiker des *Kölnner Stadt-Anzeiger* reklamierte die „Entdeckung eines pianistischen Talents“ und endete mit dem Verdikt: „Derart entfesseltes und zugleich kontrolliertes Spiel schien den geborenen Virtuosen zu exemplifizieren.“ Auch das Konkurrenzblatt, die *Kölnische Rundschau*, sprach in selbener lokaler Einmütigkeit von einer Bestimmung zur Pianistenlaufbahn. Allerdings war mir zu nächst der unmittelbare Effekt dieses schwerwiegenden Lobes viel wichtiger, nämlich die Rettung vor dem geballten Zorn meines Lehrers über meine Unverfrorenheit, dass ich klammheimlich und hinter seinem Rücken ein weiteres Stück meines neuen Helden einstudiert und als Zugabe gespielt hatte, nämlich *Golliwogg's Cakewalk* aus *Children's Corner*.

Zur selben Zeit begegnete ich erstmals meinem damaligen Idol Arturo Benedetti Michelangeli im Konzert, und zwar mit *Children's Corner* und sämtlichen *Images*, die einen geradezu überwältigenden Eindruck auf mich machten (wobei mir eine neben mir sitzende Dame unvergesslich bleiben wird, die mir nach fast jedem Stück zuflüsterte,

[14:09]
[04:36]
[04:58]
[03:35]

[16:41]
[04:05]
[03:49]
[05:07]
[03:40]

[12:15]
[03:45]
[04:53]
[03:37]

[07:29]
[04:33]
[02:56]

[04:11]

[01:50]

[02:41]

[03:08]

[16:13]
[02:06]
[03:27]
[02:41]
[02:36]
[02:24]
[02:59]

[78:49]

dass Walter Giesecking das doch alles so viel schöner gespielt habe, was bei mir nicht nur heftigen Widerspruch auslöste, sondern auch das Verlangen, die freundliche Musikliebhaberin auf der Stelle zu erwürgen ...). Wenig später hörte ich mein erstes Orchesterstück von Debussy, *La Mer*, dirigiert von keinem Geringeren als Carlo Maria Giulini – da dürfte es wohl niemanden verwundern, dass

mich diese Eindrücke endgültig über die Debussy-Klippe schubsten. Die Möglichkeit, meine inzwischen vier Jahrzehnte andauernde Beschäftigung mit dieser immer aufs Neue faszinierenden Musik jetzt in Form einer Gesamteinspielung zu resümieren, erfüllt mich schon deshalb mit größter Freude.

Michael Korstick

Claude Debussy: Sämtliche Klavierwerke Vol. 4

Auf seiner vierten CD thematisiert Michael Korstick in einem klug strukturierten Programm Debussys Entwicklung zur Reife, angefangen mit der frühesten Werkgruppe aus den Jahren um 1890 herum bis zur Geburt dessen, was heute unter dem Begriff des musikalischen „Impressionismus“ bekannt ist in seinen *Estampes* von 1903. Die in den 1880er und 90er Jahren zunehmend in Mode gekommene Begeisterung für japanische Drucke von Hokusai, Hiroshige und anderen hatte deutlich sichtbare Spuren in den Werken von Künstlern wie Van Gogh, Monet und Toulouse-Lautrec hinterlassen, aber es war Debussy, dem es schließlich gelang, mit seinen *Pagodes* ein sinnträchtiges musikalisches Äquivalent zu schaffen mit seinen sanften pentatonischen Figuren und vielschichtigen gamelan-ähnlichen Klangstrukturen. Natürlich arbeitet Debussy mit „Drucken“, die sich im Gegensatz zu normalen Bildern in ihrem Fortgang immer wieder neu verwandeln und weiterentwickeln können, aber wenn man nach „impressionistischen“ Parallelen sucht, so findet man tatsächlich dekorative und suggestive Elemente – Debussy konnte also derartigen Vergleichen kaum entkommen, soweit sie ihm auch gefielen.

Die *Deux Arabesques* mit ihren dekorativen, wellenförmigen Melodielinien werden heutzutage häufig gespielt, sie verkauften sich aber nach ihrer

ersten Drucklegung im November 1891 zunächst nur schleppend, den Durchbruch in puncto Verkäufe und Bearbeitungen schafften diese vielgeliebten Stücke erst, nachdem Debussy mit seiner Oper *Pelléas et Mélisande* Weltruhm erlangt hatte. Die zweite Arabesque ersetzt den lyrischen Charme der ersten durch rhythmischen Drive, und ihr Schlussteil kann als früher wenn auch kurzer Versuch betrachtet werden, dem berühmten langen crescendo vom Bass bis zu strahlenden Höhen, welches in der dritten Ballade von Chopin eine so außerordentliche Wirkung erzielt, etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen.

Im Jahre 1891 verkaufte Debussy dem Verleger Choudens eine Gruppe von Klavierstücken in der Reihenfolge *Tarantelle styrienne* – *Ballade [slave]* – *Valse romantique* – *Mazurka* – *Rêverie*, zusammen mit der (vierhändigen) *Marche écossaise*. Obwohl Debussy später die Veröffentlichung einiger dieser Salonstücke bereute, so zeigen sie immerhin seine Assimilation der musikalischen Einflüsse um ihn herum – Grieg (*Notturmo*) und Chopin (*Drittes Scherzo*) in der etwas repetitiven und an einigen Stellen nicht ganz geschickt polyrhythmischen *Tarantelle*, Borodin in der kontemplativ modalen *Rêverie* (der inzwischen an die Stelle des Tschaikowsky-Einflusses in der lebhaften *Danse bohémienne* von 1881 getreten war), und schließ-

lich Balakirev in der *Ballade* und dem *Nocturne* von 1892 mit seinem ungewöhnlichen Mittelteil im 7/4-Takt. Im *Nocturne* lassen sich auch Einflüsse Liszts finden, so etwa in den langsamen, mysteriösen Basslinien, durchsetzt mit aufsteigenden Arpeggio-Kaskaden, die dem lyrischen Hauptthema vorausgehen. Die meisten dieser Stücke haben eine starke modale Ausrichtung und es ist durchaus vorstellbar, dass Ravel auf die absteigenden Quartan, die einmal eins seiner Markenzeichen werden sollten, in der weitgeschwungenen Melodie der *Rêverie* aufmerksam geworden sein könnte.

Aber es war natürlich die *Suite Bergamasque*, die sich als das charakteristischste Stück in Debussys Frühwerk erweisen sollte. Im eröffnenden *Prélude* koexistieren Cembalo-Passagen à la Rameau oder Couperin auf das Glücklichste mit modernistischen Elementen wie Akkordblöcken in Gegenbewegung oder absteigenden modalen Arabesken; das Solide wechselt sich organisch mit dem Filigranen ab. Es gibt zudem Anspielungen auf Verlaine (im Titel), auf Watteau (im eleganten *Mnuet*, welches auf Debussys 1882er Banville-Vertonung von *Fête galante* zurückgeht), und auf Faurés Vertonung von Verlaines *Clair de lune* (1887) in der kurzen wellenartigen Ganztonpassage ungefähr in der Mitte des *Prélude* – diese mag ihrerseits Pate gestanden haben für die kurzen und unverwechselbaren monodischen Passagen im mittleren Register, welche in späteren *Préludes* wie *Ondine* und *Canope* zu finden sind. Als Debussy im Jahre 1905 die Suite für die Veröffentlichung revidierte, minimierte er die Fauré-Anspielungen im *Prélude* und gab dem Schlusssatz den neuen Titel *Passepied*, um jeglichem Vergleich mit Faurés berühmter *Pavane* in der gleichen Tonart aus dem Weg zu gehen. Er straffte das „Mnuet“, und den inzwischen verloren gegangenen dritten Satz, „Promenade sentimentale“, ersetzte er durch das berühmte Stück *Clair de lune* – ein Wunder an aus-

gewogener Struktur und erlebener Schönheit, welches sicher viel eher auf 1904/05 als auf 1890 zu datieren sein dürfte.

Die Suite *Pour le piano* erblickte zunächst das Licht der Welt als das mittlere *Image (oubliée)*, geschrieben 1894 für Yvonne Lerolle, eine sinnlich modale, aber an den Höhepunkten sehr kraftvolle *Sarabande*, welche Debussy als Beilage zu *Le Grand Journal* vom 17. Februar 1896 veröffentlichte und welche schlussendlich, mit einigen wenigen Modifikationen, im Jahre 1901 zum zweiten Satz von *Pour le piano* wurde. An die erste und dritte Stelle setzte Debussy zwei technisch vertrackte Toccaten, deren erste den traditionell zu erwartenden Titel „Prélude“ erhielt und deren Ausgangspunkt Bachs Orgelpräludium in a-Moll (BWV 543) gewesen sein könnte. Es scheint, dass Debussy es durchweg darauf angelegt hat, Eindruck zu machen, sowohl in technischer Hinsicht – mit ungewöhnlich extrovertierten Passagen in Akkordblöcken, blendenden Tonleitern und Glissandi – als auch mit der Demonstration, dass Dur- und Molltonarten auf Augenhöhe mit den alten Kirchentönen und modernen Ganztonskalen koexistieren können. Das *Prélude* ist auch formal sehr originell, indem es Elemente von Sonaten- und Rondoform verschmilzt und eine Einleitung präsentiert, welche einen Moll-Vorgeschmack auf das Dur-Hauptthema bietet. Dieses tritt erst in Erscheinung, nachdem es in zwei Anläufen von aufsteigenden Akkorden über einem Orgelpunkt vorbereitet wurde, welche zunächst vorgeben, das Hauptthema zu sein.

Ein Bach-ähnliches Element kehrt in der abschließenden *Toccata* zurück, welches sich, wie Roy Howat treffend beschreibt, „frech den Anfang der E-Dur-Partita (BWV 1006) mit einem wiederholten entscheidenden Takt aus Daquins *Le coucou* verschmilzt“. Auch dies ist ein bewusst auf Eindruck

angelegtes Stück, welches Elemente von Rondo und dreiteiliger Liedform mischt und eine subtile Beziehung zum „Prélude“ herstellt mit Passagen in tiefer Lage über Orgelpunkten, welche zu modifizierten Wiedereintritten des Hauptthemas führen. Allerdings ist hier die musikalische Sprache durchgängiger chromatisch und die Schreibweise breitgefächerter.

Die *Estampes* sind in ihrer Anlage völlig neuartig, sie transportieren die Klangwelten der *Nocturnes* und des *Pelléas* auf das Klavier. Sie wurden in Bichain in der Normandie entworfen, wo Debussy zum vierten (und letzten) Mal die Sommerferien mit seiner Frau Lilly und deren Eltern verbrachte.

Debussy hatte seine Bekanntschaft mit der Gamelan-Musik aus Java, die er 1889 gemacht hatte, auf der Pariser Weltausstellung von 1900 vertiefen können, und dies führte direkt zu den *Pagodes* mit ihrem Übertrittung an Details im Diskantbereich. Das ganze Stück ist im pentatonischen Modus geschrieben, was ihm seine asiatische Note verleiht, aber die zugrundeliegenden Harmonien und die Melodien im mittleren Register fügen schon bald leiterfremde Töne hinzu und erreichen im fünften Takt die mixolydische Tonart und gehen im siebten Takt nach Dur, dabei wird der logische Zusammenhang auf subtilere Art hergestellt, als das noch in *Pour le piano* der Fall gewesen war.

La soirée dans Grenade bedient sich der französischen Vorliebe für alles Spanische, welche sich nach dem Erfolg von Chabriers *España* 1883 vehement zurückgemeldet hatte. Wenn wir diese Klänge und Düfte einer typischen Sommernacht in Granada in uns aufnehmen, mit ihren Fragmenten von Zigeunergesang, Tänzen und Gitarrenrhythmen, zu Beginn eine Habanera von „sinnlicher Lässigkeit“, dürfen wir Manuel de Falla beipflichten, wenn er das Heraufbeschwören einer solchen

Atmosphäre „ein Wunder“ nennt, bestand doch Debussys gesamte Spanien-Erfahrung aus einem einzigen Nachmittag in San Sebastian.

Jardins sous la pluie scheint wohl tatsächlich von einem stürmischen Nachmittag in Auteuil inspiriert gewesen zu sein, wenn wir dem Maler Jacques-Emile Blanche Glauben schenken dürfen. Das abschließende Stück der *Images* von 1894 mutet an wie ein Experiment à la Mussorgsky auf dem Weg zu dieser deutlich meisterhafteren Toccata, zumal beide Stücke sich desselben späteren Lieblingsvolkslieds Debussys bedienen, *Nous n'irons plus au bois*, welches sich hier auf einfallsreiche Weise mit dem Kinderlied *Do, do, l'enfant* do abwechselt. Wieder einmal finden sich hier, in den weniger stürmischen Passagen, Debussys wellenartige große Sekunden, sowie ein wirklich spektakulärer Schluss, der mindestens so eindrucksvoll ist wie der eigentliche Höhepunkt des Sturms. Kein Wunder, dass dieses Stück bei der Premiere in der Société Nationale de musique am 9. Januar 1904 durch Ricardo Viñes als Zugabe wiederholt werden musste.

Kurz zuvor war Debussy der Sängerin und einstigen Geliebten von Gabriel Fauré, Emma Bardac, vorgestellt worden – der Beginn einer langen und musikalisch fruchtbaren Beziehung, die zur Geburt seiner geliebten Tochter Claude-Emma (Chouchou) im Oktober 1905 und schließlich zu seiner zweiten Eheschließung im Januar 1908 führen sollte. Bereits 1906 begann Debussy mit der Komposition der kleinen *Serenade for the Doll*, dem Anfangspunkt der Chouchou gewidmeten Suite *Children's Corner*. Bis Juli 1908 fügte er *Doctor Gradus ad Parnassum* hinzu, wobei ihm vielleicht ein Bild von Chouchou als angehende Pianistin beim Üben von Tonleitern und Dreiklängen vorgeschwebt haben mag, allerdings auf eine viel phantasievollere musikalische Weise, als das Czer-

nys Absichten entsprochen haben dürfte. Aber auch so wird die Kleine am Schluss zornig wegen der Plackerei und knallt den Klavierdeckel zu. Die anderen Stücke hauchen ihren Lieblingsspielzeugen Leben ein – Jimbo, der Elefant, bekommt ein Wiegenlied, ihr Golliwogg einen Cake-Walk. Dabei handelt es sich um eine der frühesten Verbeugungen vor dem Ragtime-Wahn, der gerade das musikalische Paris ergriffen hatte, mit einer herrlichen Parodie des Anfangs von Wagners Vorspiel zu *Tristan und Isolde* als Mittelteil. Der kleine Schäfer mit seiner klagenden Melodie und die tanzenden Schneeflöckchen sind wahrscheinlich direkte Produkte von Debussys eigener Phantasie.

Nach dem Bericht von Harold Bauer, der am 23. Dezember 1908 im Cercle musical de Paris die Premiere spielte, brachte es Debussy nicht über sich, sich ins Publikum zu setzen und „stand Todesängste bei dem Gedanken aus, dass sein Ruf

Schaden nehmen könnte, weil er etwas Humoristisches geschrieben hatte. Ich schaute ihm direkt in die Augen. ‚Sie haben gelacht‘, sagte ich lapidar. Da brach er in homerisches Gelächter aus und schüttelte mir herzlich die Hand.“ Es ist eigentlich fast schade, dass die Suite seitdem so bekannt geworden ist, dass die Zuhörer all die Scherze schon vorher kennen. Ältere Hörer erinnern sich vielleicht noch an den farbenfrohen Golliwogg, der einen regelrechten Verkaufsbumm auslöste, nachdem er in Florence K. Uptons *Adventures of the Two Dutch Dolls* im Jahre 1895 seinen ersten Auftritt hatte, einer jener unzähligen Geschichten aus dem 19. Jahrhundert, in der Spielzeuge zum Leben erwachen. Auf dem Titelbild, welches Debussy für die Erstausgabe entworfen hat, erscheint er als fast schon furchteinflößender rotlippiger harziger Ballon, an einer Kordel gehalten von einem winzigen Jimbo, der durch das Schneetreiben stapft.

Robert Orledge

Michael Korstick Klavier

Michael Korstick, 1955 in Köln geboren, studierte u. a. bei Hans Leygraf in Hannover und Tatiana Nikolaieva in Moskau, bevor er seine Ausbildung mit einem siebenjährigen Studienaufenthalt an der New Yorker Juilliard School bei Sascha Gorodnitzki abschloss. Er ist Preisträger bedeutender internationaler Klavierwettbewerbe und konzertiert weltweit mit einem Repertoire von 110 Klavierkonzerten und Solowerken aus allen Epochen. Darüber hinaus hat er sich mit zahlreichen preisgekrönten CD-Einspielungen einen Namen als einer der führenden deutschen Pianisten erworben. Neben seinen zyklischen Aufführungen sämtlicher Klavierkonzerte von Bartók, Beethoven, Brahms, Prokofieff und Rachmaninoff hat Korstick

sich bis heute immer wieder auch für selten gespielte Werke eingesetzt. Einen besonderen Schwerpunkt seines Repertoires bildet die Auseinandersetzung mit dem Zyklus der 32 Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven, den Korstick mehrfach öffentlich gespielt und derzeit für das Label Oehms Classics auf CD aufgenommen hat. Die Kritik bescheinigt ihm, mit seinen Einspielungen „neue interpretatorische Maßstäbe“ (*Stereoplay*) zu setzen, und nennt ihn einen „der bedeutendsten Beethoven-Interpreten unserer Zeit“ (*FonoForum*).

Falling off the „Debussy Cliff“

Why we feel especially close to certain composers will always remain an unsolvable mystery. Could this be explained with specific triggering events, with personal experiences, or is it possible that an extraordinary performance can create an inextinguishable impression? Speaking about myself, it is probably a mix of all of those things. In any case, my having a soft spot for French music started with a period of complete infatuation with the music of Debussy. When I became a student of Jürgen Troester at the age of 15 in Cologne, the first large piece he chose for me to learn was Debussy's *Pour le Piano*. This world of sounds, a mixture of archaic and neo-baroque elements with colourful harmonies, took me by storm. A little later I performed this piece at a student recital which was to influence my life profoundly: The stern critic of the *Kölner Stadt-Anzeiger* proclaimed the "discovery of a pianistic talent" and concluded with the verdict: "This kind of explosive yet controlled playing seemed to exemplify the born virtuoso." And the competition, the *Kölnische Rundschau*, diagnosed in an act of rare local unanimity my "vocation for a pianistic career". What was really important to me, though, was the more immediate effect of these accolades as they saved me from my teacher's wrath for having committed

the crime to learn behind his back and perform as an encore yet another piece by my new hero, *Golliwogg's Cakewalk* from *Children's Corner* ...

Around the same time, I encountered my pianistic idol of those days, Arturo Benedetti Michelangeli, for the first time, in a concert where he played *Children's Corner* and the complete *Images*, which made a staggering impression on me (and I shall never forget the lady sitting next to me who whispered to me after almost every piece how much more beautifully Walter Gieseking had played this music, triggering not only my violent opposition but also the desire to strangle this friendly music lover on the spot ...). Soon after I experienced my first orchestral piece by Debussy, *La Mer*, conducted by no less a celebrity than Carlo Maria Giulini, and it should come as no surprise to anyone that these experiences pushed me over the "Debussy Cliff" for good.

Imagine the pleasure it gives me to be able to make a recording of Debussy's complete piano music and to sum up four decades of continuous involvement with this wonderful music which never fails to spur the imagination!

Michael Korstick

Claude Debussy: Complete Piano Music Vol. 4

For his fourth CD, Michael Korstick has judiciously focused on Debussy's journey to maturity, from his earliest group of piano pieces around 1890 to the birth of what has become known as musical "impressionism" in the *Estampes* of 1903. The increasing fascination with Japanese prints by Hokusai, Hiroshige et al. during the 1880s and '90s visibly influenced artists like Van Gogh, Monet and Tou-

louse-Lautrec, but it was Debussy who finally created an evocative musical equivalent in *Pagodes*, with its gentle pentatonic figuration and layered gamelan-like textures. Of course, Debussy was dealing with "prints" that could transform themselves and develop as they progressed rather than single images, but the decorative and evocative concepts were still there if we are looking for "im-

pressionistic” parallels – so Debussy could not completely reject the comparison, much as he disliked it.

The *Deux Arabesques*, which also have decorative, undulating melodic lines, are much performed nowadays, although copies were slow to sell after their first printing in November 1891, and these much-loved works only took off (in terms of sales and transcriptions) after Debussy had achieved international recognition with his opera *Pelléas et Mélisande*. The second Arabesque substitutes rhythmic drive for the charming lyricism of the first, and its closing pages show an early, if brief attempt to match the long crescendo from the bass to the sunlit peaks that has such a transcendental effect in Chopin’s Third Ballade.

In 1891 Debussy sold a group of pieces to the editor Choudens in the order: *Tarentelle styrienne*; *Ballade [slave]*; *Valse romantique*; *Mazurka*; *Réverie*; together with the *Marche écossaise* for piano duet. Although he later regretted publishing several of these salon pieces, they nonetheless show him absorbing musical influences around him – Grieg (*Notturmo*) and Chopin (Third Scherzo) in the rather repetitive and sometimes awkwardly cross-rhythmic *Tarentelle*; Borodin in the contemplatively modal *Réverie* (replacing the Tchaikovskian feel of the lively *Danse bohémienne* of 1880); moving on towards Balakirev in the *Ballade* and the *Nocturne* of 1892, with its unusual central section in 7/4 time. The *Nocturne* also has Lisztian elements in the slow, slightly mysterious bass lines with upward arpeggio cascades that preface the main lyrical theme. Most of these pieces have a strong modal ambience, and in *Réverie*, Ravel might well have noticed the falling fourths in the expansive opening melody, as they became one of his hallmarks.

But in reality, it was the *Suite Bergamasque* that proved the most distinctive of Debussy’s early pieces. In the opening “Prélude”, harpsichord flourishes à la Rameau or Couperin co-exist happily with modern passages using block chords in contrary motion, or falling modal arabesques; the solid alternates convincingly with the filigree. On top of this there are allusions to Verlaine (title), Watteau – in the elegant “Menuet” derived from Debussy’s 1882 Banville setting of *Fête galante* –, and to Fauré’s 1887 setting of Verlaine’s *Clair de lune* (1887) in the little undulating, whole-tone figure mid-way through the Prelude – which may in turn have led to the short distinctive monodic figures around the centre of the keyboard that characterise later *Préludes* like *Ondine* and *Canope*. When Debussy came to revise the suite for publication in 1905, he cut back on the Fauré references in the “Prélude” and renamed the final movement “Passepied” to avoid any comparisons with Fauré’s famous *Pavane* in the same key. He also tightened up the “Menuet”, and a lost third movement, “Promenade sentimentale”, was replaced by the famous “Clair de lune” – a miracle of proportional construction and exquisite beauty that must date from 1904-5 rather than 1890.

The suite *Pour le piano* began life as the central *Image (oubliée)* composed for Yvonne Lerolle in 1894, a sensuously modal, but climactically powerful “Sarabande” that Debussy published as a supplement in *Le Grand Journal* on 17 February 1896, and which, with a few modifications, became the second movement of *Pour le piano* in 1901. Around this he added what amounted to two technically challenging toccatas, the first taking the traditionally expected title of “Prélude”, and whose starting point seems to have been Bach’s A Minor organ Prelude (BWV 543). Throughout, Debussy seems to have been determined to impress: both technically – through unusually

extrovert block chordal passages, flashing scales and glissandi; and modally – in showing how major and minor tonalities could co-exist on an equal basis with the ancient modes and the modern whole-tone scale. The “Prélude” also has formal originality in its blend of sonata and rondo elements, and in having an introduction that is actually a minor key foretaste of the imposing main theme. This does not appear until it has twice been prepared by a series of rising chords over a tonic pedal point, masquerading as a first subject.

A Bachian element returns in the final “Toccata”, which, as Roy Howat aptly observes, “cheekily blends the opening of his E Major violin Partita (BWV 1006) with a repeated pivotal bar from Daquin’s *Le coucou*.” Again this is a consciously impressive piece, mixing rondo and ternary elements, and producing a subtle unity with the “Prélude” in its subterranean passages over bass pedal points that lead back into the revised returns of the opening. But now the musical language is more continuously chromatic and the textures wider ranging.

Conceptually, the *Estampes* were quite new, bringing the sound world of the *Nocturnes* and *Pelléas* to the piano. They were conceived in Bichain in Normandy in July 1903, where Debussy joined his wife Lilly and her parents for their fourth (and last) summer holiday together. Debussy had renewed his 1889 acquaintance with Javanese gamelan music at the Paris Exhibition of 1900, and this led to *Pagodés*, with its increasing profusion of upper register detail. All of this is in the pentatonic mode, which gives the piece its oriental flavor, but the underlying harmonies and middle register melodies soon add foreign notes, gently shifting it into the mixolydian mode in bar 5 and the major mode in bar 7 with subtler cohesion than in *Pour le piano*.

La soirée dans Grenade takes advantage of the French love of things Spanish that had gained a new lease of life after the success of Chabrier’s *España* in 1883. As we absorb the sounds and smells of a typical summer night in Granada, with its fragments of gypsy songs, dances and strummed guitar rhythms, beginning with a habanera of “voluptuous nonchalance”, we can join Manuel de Falla in calling its evocation “prodigious”, since Debussy’s only experience of Spain was an afternoon in San Sebastian.

Jardins sous la pluie, however, seems to have been directly inspired by a stormy afternoon in Auteuil in 1903, if we believe the painter Jacques-Émile Blanche. The last of Debussy’s 1894 *Images* feels like a rhapsodic, Mussorgskian experiment towards this more assured toccata, in that they both use what was to become Debussy’s favourite folk-song – *Nous n’irons plus au bois*, which Debussy imaginatively alternates with the nursery song *Do, do, l’enfant do* in 1903. Once again we find Debussy’s undulating major seconds in the less tempestuous passages and another spectacular ending which is every bit as thrilling as the climax of the storm itself. It was suitably encores after Ricardo Viñes’ premiere at the Société Nationale de musique on 9 January 1904.

Shortly before this, Debussy had been introduced to the singer and ex-mistress of Gabriel Fauré, Emma Bardac, and a long and musically productive affair began which led to the birth of his beloved daughter, Claude-Emma (Chouchou) in October 1905, and eventually to his second marriage in January 1908. As early as 1906 Debussy began what became the *Children’s Corner* suite for her with the little *Serenade for the Doll*. Between then and July 1908, he added *Doctor Gradus ad Parnassum*, perhaps with a picture in mind of Chouchou, the budding pianist, practicing her scales and ar-

peggios, but in a more creatively musical way than Czerny had in mind. Even so, she gets angry with her routine and slams the piano lid down at the end. The other pieces breathe life into her favourite toys – Jimbo the elephant, who gets a lullaby, and her “golliwogg”, who gets a cake-walk. This was an early exploitation of the ragtime craze that had recently hit Paris, with a wonderful parody of the opening of Wagner’s prelude to *Tristan und Isolde* as its central section. The little shepherd, with his plaintive melody, and the dancing snowflakes probably came straight from Debussy’s imagination.

According to Harold Bauer, who gave the suite its first performance at the Cercle musical de Paris on 23 December 1908, Debussy could not face coming into the auditorium and was “scared to death

at the thought that his reputation might be compromised because he had written something humorous. I looked him straight in the eye. ‘They laughed’, I said briefly. I saw relief pour through him. He burst into a stentorian roar of glee and shook me warmly by the hand.” The pity is that the suite has become so popular since that audiences know all the jokes in advance. Some of the older members will also remember the colourful golliwog, who inspired a merchandising boom after he made his first appearance in Florence K. Upton’s *Adventures of the Two Dutch Dolls* in 1895, in one of the countless 19th-century tales of toy-boxes coming to life. He appears on the cover Debussy designed for the first edition as a rather scary, red-lipped, hairy balloon, held on a string by a tiny Jimbo as he trudges through a snowstorm.

Robert Orledge

Michael Korstick Piano

Michael Korstick, born in Cologne in 1955, studied among others with Hans Leygraf in Hanover and Tatiana Nikolaieva in Moscow before he completed his training with seven years of study with Sascha Gorodnitzki at The Juilliard School in New York City. A prizewinner of several important international competitions, he concertises worldwide with a repertoire of 110 piano concerti and solo works from all periods. Numerous award winning CD recordings have won him a reputation as one of Germany’s leading pianists. While giving cyclic performances of the complete concerti of Bartók,

Beethoven, Brahms, Prokofiev and Rachmaninoff, Korstick has been ceaselessly championing lesser-known works as well. At the core of his repertoire remains the cycle of the 32 Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven, which Korstick has performed publicly on several occasions and which he recorded for Oehms Classics. Critics are attesting him to be setting “new interpretative standards” (*Stereoplay*) and pronounced him “one of the most important Beethoven performers of our time” (*FonoForum*).



Aufnahme | Recording 13.–16.01.2015
 SWR Kammermusikstudio Stuttgart
Toningenieur | Sound Engineer
 Burkhard Pitzer-Landeck
Tonmeister | Artistic Director Roland Rublé
Digitalschnitt | Digital Editor Roland Rublé
Produzent | Producer Dr. Marlene Weber-Schäfer
Ausführender Produzent | Executive Producer
 Dr. Sören Meyer-Eller
Einführungstext | Programme notes

Robert Orledge
Art Director Margarete Koch
Design doppelpunkt GmbH, Berlin
Verlage | Publishers ①–③, ①7–②1 Henle;
 ④–⑥ Bärenreiter; ⑩–⑫ Peters
Fotos | Photographs Cover, Inlaycard, Booklet
 Seite | Page 11 Michael Korstick: © Marion Koell;
 Notenskizze Debussy: © Charles Koechlin
Übersetzung | Translation Michael Korstick
Redaktion | Editing sme

Bereits erschienen | Already available



CLAUDE DEBUSSY
Piano Music Vol. I
 Michael Korstick piano
 1 CD No.: **93.290**



CLAUDE DEBUSSY
Piano Music Vol. II
 Michael Korstick piano
 1 CD No.: **93.300**



CLAUDE DEBUSSY
Piano Music Vol. III
 Michael Korstick piano
 1 CD No.: **93.319**