



Noriko Ogawa

Debussy

Piano Music

Volume 4

DEBUSSY, [ACHILLE-] CLAUDE (1862–1918)

DOUZE ÉTUDES POUR LE PIANO, L 136 (1915) 49'51

LIVRE I 23'07

1 I. Pour les « cinq doigts », d'après M. Czerny 3'22

2 II. Pour les tierces 4'24

3 III. Pour les quartes 5'28

4 IV. Pour les sixtes 4'52

5 V. Pour les octaves 2'48

6 VI. Pour les huit doigts 1'42

LIVRE II 26'35

7 VII. Pour les degrés chromatiques 2'22

8 VIII. Pour les agréments 5'00

9 IX. Pour les notes répétées 3'16

10 X. Pour les sonorités opposées 4'58

11 XI. Pour les arpèges composés 4'48

12 XII. Pour les accords 5'30

13 ÉTUDE RETROUVÉE (1915) 5'13
First version of 'Pour les arpèges composés'. Realized by Roy Howat

14 INTERMÈDE (1880/82) 4'05
Transcription for piano from *Piano Trio No. 1*

SIX ÉPIGRAPHES ANTIQUES, L 131 (1914/15) 19'07

15 I. Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été 2'44

16 II. Pour un tombeau sans nom 3'57

17 III. Pour que la nuit soit propice 2'52

18 IV. Pour la danseuse aux crotales 2'38

19 V. Pour l'Égyptienne 3'39

20 VI. Pour remercier la pluie au matin 2'34

21 LES SOIRS ILLUMINÉS PAR L'ARDEUR DU CHARBON 2'05
L 150 (1917)

TT: 81'42

NORIKO OGAWA *piano*

‘...music begins at that point where *language* becomes powerless as a means of expression; music is made for the inexpressible...’

Claude Debussy

Debussy aired this opinion in a letter to Ernest Guiraud, his composition teacher at the Paris Conservatoire. Written in 1889, the letter deals with the young composer’s thoughts regarding music for the stage. But it can also be read in the context of Debussy’s state of mind in the summer of 1915 when he was 52 years old. The outbreak of the First World War the year before and continuous worries about his own health had plunged Debussy into a creative slump. For the best part of a year he had written next to nothing, the exception being a couple of short piano pieces, *Berceuse héroïque* and *Pièce pour l’œuvre de « Vêtement du blessé »* (both on Volume 3 of this series), that he donated to various war charities.

The preparation of a revised edition of Chopin’s complete piano works for Durand, his publisher, seems to have helped Debussy to regain his taste for composing, however. But now, after a long line of compositions with evocative titles or associations – *Images*, *Estampes*, *Masques* and the *Préludes*, to mention but a few – Debussy chose to avoid language and extra-musical connotations. For his new compositions he opted instead for the plainest, most factual of titles, such as ‘studies’ or ‘sonatas’. This approach probably contributed to a sudden, astonishing burst of creativity: during a few summer months spent on the coast of Normandy, he composed *En blanc et noir* (for two pianos), two sonatas (for cello and piano, and for flute, viola and harp) and the entire set of *Douze Études pour le piano*. Listing these works in a letter to Stravinsky in October 1915, Debussy wrote ‘I have written nothing but pure music’.

In his *Études*, Debussy was continuing the genre of the concert étude as established by Chopin (and Liszt), in which the greatest challenge is to address specific aspects of piano technique and at the same time to create a work of art. While in

the midst of composition, on 28th August 1915, he wrote to his publisher: ‘You will agree with me that there is no need to make technique boring just to appear more serious, and that a little charm never hurts – Chopin proved as much...’. The debt to Chopin was publicly acknowledged in the dedication of the *Études*. Yet it is significant that, prior to publication, Debussy also considered dedicating the *Études* to Couperin, whom he had once described as ‘the most poetic of our keyboard-composers’. Debussy is certainly highly systematic in his treatment of various aspects of piano technique – to the point of specifying in each title the particular problem that the study in question addresses – but in his letters he talks about the studies in a quite different manner. No. 8, for instance, the study *Pour les agréments* (‘For Embellishments’) ‘borrows the form of a barcarole on a somewhat Italian sea’, while the collection in its entirety ‘hides rigorous technique behind flowers of harmony’. And in the score itself, *Étude No. 5*, in a whirling waltz-rhythm, is headed by the character marking *joyeux et emporté* (‘joyous and passionate’) – in sharp contrast to its dead-pan title ‘For Octaves’.

The lack of poetic titles similar to those of earlier works probably contributed to the lukewarm interest that the *Études* encountered for a long time – that and the technical demands they make on the performer. (To his publisher, Debussy wrote that he looked forward to the opportunity to play these pieces for him ‘which terrify your fingers... Rest assured that my own at times hesitate, before certain passages.’) It has taken surprisingly long for the *Études* to become established in the repertoire, and to be recognized as the masterpieces of 20th-century piano music that they are.

The relative lack of interest in the collection may even be to blame for the fact that a thirteenth *Étude*, sharing its title with *No. 11* (*Pour les arpèges composés*, ‘For Compound Arpeggios’), was not discovered until 1977. Though the manuscript of it was known to exist, it was assumed to be simply a sketch for the published *Étude* – for long the best known of the entire set. Closer scrutiny of the ma-

nuscript, however, showed it to be an independent piece and that Debussy worked on the two studies simultaneously, eventually choosing to publish the one while keeping the manuscript of the other among his papers. This *Étude retrouvée* is recorded here in a realization by the Debussy scholar Roy Howat.

As Debussy's correspondence shows, composing the *Études* was a labour of love. In contrast, the *Six Épigraphe antiques* were quite clearly written for financial reasons. Completed just before the war, the piece – originally for piano four-hands – extensively reuses incidental music that Debussy had written in 1900–01 for a staged performance of a selection from Pierre Louÿs' collection of poems entitled *Les Chansons de Bilitis*. Its publication in 1894 had attracted a certain interest: Louÿs had posed as the modest translator of a collection of texts written by Bilitis, a fictive courtesan and poet of ancient Greece. At the time Debussy and Louÿs had just struck up a very close friendship that was to influence both of them significantly. Indeed Debussy set three of the Bilitis poems to music as early as 1897–98. During the 1901 stage performance, twelve other poems were recited to the accompaniment of two flutes, two harps and celesta. When returning to the work in 1914 Debussy mentioned having at one stage planned to develop it into an orchestral suite, but in the end he settled for a piano four-hands version, reworking and extending the music for six of the poems. He gave the resulting pieces titles that differ, to varying degrees, from the ones chosen by Louÿs:

No. 1 'As an Invocation to Pan, God of the Summer Breeze' – 'Chant Pastoral' (Louÿs)

No. 2 'For an Unnamed Grave' – 'Le Tombeau sans nom'

No. 3 'So That The Night Becomes Propitious' – 'Chanson: Ombre du bois'

No. 4 'For the Dancer With Crotales' [finger cymbals] – 'La Danseuse aux crotales'

No. 5 'For the Egyptian Woman' – 'Les Courtisanes égyptiennes'

No. 6 'In Gratitude to the Morning Rain' – 'La Pluie au matin'

If the *Études* are forward-looking, both in terms of piano technique and style, the *Épigraphe*s are – quite naturally, given their provenance – rather an afterthought.

They hark back towards Debussy's 'impressionistic' past, but are striking in their extreme economy and pared-down textures. In fact, the writing is often so spare that when in 1915 Debussy transcribed them for piano two-hands, in many passages he was able to retain all the notes of the original duet version.

On this disc, the *Épigraphes* are framed by one of Debussy's earliest compositions and his very last. *Intermède* is again a transcription – this time of the second movement *Scherzo – Intermezzo* of his *Piano Trio No. 1* from 1880. The trio was composed in Florence while the budding composer was travelling with his – and Tchaikovsky's – sponsor, the wealthy Russian widow Nadezhda von Meck. The piano version was probably made two years later, possibly by Debussy himself.

Closing the programme – and Debussy's œuvre – is *Les Soirs illuminés*, a brief piece composed early in 1917. It was written as a token of gratitude to Debussy's coal merchant, a Monsieur Tronquin, for having provided the household with the precious fuel during the wartime winters. At the head of the carefully copied-out autograph score Debussy quoted a line by Charles Baudelaire: 'Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon' ('The evenings lit by the glowing coal'). The line comes from the poem *Le Balcon*, which Debussy had set in 1888 as one of five Baudelaire songs. It is touching to think that Debussy in what was to become his final completed composition – albeit an incidental piece – returned to material that he had first explored as a young man of 26, long before he wrote the works that would ensure him a place among the greatest composers of his time.

© *Leif Hasselgren 2008*

Noriko Ogawa was awarded third prize in the 1987 Leeds International Piano Competition and has since achieved considerable renown in Europe, America and in her native Japan, where she is a national celebrity.

Her engagements include recitals at Birmingham Symphony Hall, Bridgewater Hall (Piano 2006), City of London Festival, recitals in the USA, Japan, Kenya and

Singapore and concerts with the BBC Scottish Symphony Orchestra, Stavanger Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Aalborg Symphony Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra and the Tokyo Symphony Orchestra. In January 2007 Ogawa made her début with the Minnesota Orchestra under Osmo Vänskä in three concerts that were met with great critical acclaim.

Noriko Ogawa is also in demand as a jurist, regularly adjudicating the piano final and grand final of the BBC Young Musician of the Year competition. She also served as a jury member for the Honens International Piano Competition in Calgary in 2006.

Noriko Ogawa has been appointed as one of the advisors for a new concert hall in her home town in Japan, the MUZA Kawasaki Symphony Hall. She has also been awarded the Okura Prize for her outstanding contribution to music in Japan. She records exclusively for BIS, including this series of the complete solo works for piano by Debussy of which the first three volumes have met critical acclaim the world over and increased her profile as a Debussy expert: 'Every bar of these new performances confirms Ogawa as a most elegant, scrupulously sensitive interpreter' (*Gramophone*).

For further information, please visit www.norikoogawa.com.

„Die Musik beginnt da, wo die Sprache als Ausdrucksmittel versagt; Musik ist für das Unaussprechliche gemacht ...“

Claude Debussy

Diese Ansicht äußerte Debussy in einem Brief an Ernest Guiraud, seinen Kompositionslehrer am Pariser Conservatoire. In diesem Brief aus dem Jahr 1889 geht es dem jungen Komponisten um Bühnenmusik; genausogut aber könnte er im Sommer 1915 von dem 52jährigen Debussy geschrieben worden sein. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Jahr zuvor und die anhaltenden Sorgen über seinen eigenen Gesundheitszustand hatten Debussy in eine Schaffenskrise gestürzt. Fast ein ganzes Jahr lang hatte er außer zwei Klavierstücken – *Berceuse héroïque* und *Pièce pour l'œuvre de „Vêtement du blessé“*, beide für wohlthätige Zwecke bestimmt (und beide in Folge 3 dieser Serie enthalten) – so gut wie nichts komponiert.

Wahrscheinlich hat die Arbeit an einer revidierten Gesamtausgabe der Klavierwerke Chopins für seinen Verleger Durand dazu beigetragen, seine Kompositionslust wieder zu wecken. Nach einer großen Zahl von Kompositionen mit illustrativen Titeln oder Andeutungen – *Images*, *Estampes*, *Masques* und die *Préludes*, um nur einige zu nennen – beschloß Debussy nun, Sprache und außermusikalische Konnotationen zu meiden. Für seine neuen Kompositionen entschied er sich stattdessen für denkbar schlichte und sachliche Titel wie „Etüden“ oder „Sonaten“. Diese Haltung trug wohl das ihre zu einem plötzlichen und erstaunlichen Schaffensdrang bei: Binnen weniger Sommermonate, die er an der Küste der Normandie verbrachte, komponierte er *En blanc et noir* (für zwei Klaviere), zwei Sonaten (für Cello und Klavier sowie für Flöte, Viola und Harfe) und die gesamte Sammlung der **12 Etüden für Klavier**. In einem Brief an Strawinsky aus dem Oktober 1915 listete er diese Werke auf und fügte hinzu: „Ich habe nichts als absolute Musik geschrieben“.

Mit seinen *Études* knüpfte Debussy an die Gattung der Konzertetüde an, wie sie von Chopin (und Liszt) etabliert worden war und in der die größte Herausforde-

rung darin besteht, bestimmte Aspekte der Spieltechnik zu behandeln und zugleich Kunstwerke eigenen Rechts zu schaffen. Am 28. August 1915, mitten in der Arbeit daran, schrieb er an seinen Verleger: „Sie werden mir beipflichten, daß es nicht nötig ist, der Technik noch mehr aufzuhalsen, nur um einen seriösen Eindruck zu machen, und daß ein wenig Charme niemals schaden kann. Chopin hat es bewiesen ...“ Den Einfluß Chopins hat Debussy mit der Widmung der *Études* öffentlich bekannt. Bemerkenswert aber ist, daß er vor der Veröffentlichung auch mit dem Gedanken gespielt hatte, die *Études* Couperin zu widmen, den er einst „den poetischsten unter unseren Klavierkomponisten“ genannt hatte. In der Berücksichtigung unterschiedlicher Aspekte der Spieltechnik geht Debussy gewiß ausgesprochen systematisch vor – in den Titeln benennt er sogar das Problem, mit dem sich die jeweilige Etüde beschäftigt –, in seinen Briefen aber spricht er von seinen Stücken in anderer Weise. Étude Nr. 8 beispielsweise – *Pour les agréments* („Für die Verzierungen“) „macht bei der Form einer Barkarole (auf einem italienisch gefärbten Meer) eine Anleihe“, während die gesamte Sammlung „rigorose Technik hinter Blumen der Harmonie verbirgt“. Und in der Partitur steht vor der Étude Nr. 5 mit ihrem wirbelnden Walzer-rhythmus die Vortragsangabe *joyeux et emporté* („fröhlich und leidenschaftlich“) – ein scharfer Kontrast zu der stocknüchternen Überschrift „Für Oktaven“.

Das Fehlen poetischer Titel, wie sie in den früheren Werken begegnen, hat wohl dazu beigetragen, daß die *Études* lange Zeit auf eher verhaltenes Interesse gestoßen sind; ein Übriges taten die spieltechnischen Anforderungen. (An seinen Verleger schrieb Debussy, er freue sich darauf, ihm diese Stücke vorzuspielen „die Ihre Finger in Schrecken versetzen ... Sie können versichert sein, daß auch meine eigenen mitunter vor gewissen Passagen zögern.“) Es dauerte erstaunlich lange, bis die *Études* sich im Repertoire behaupten konnten und als das anerkannt wurden, was sie sind: Meisterwerke der Klaviermusik des 20. Jahrhunderts.

Der relative Mangel an Interesse an dieser Sammlung mag auch für den Umstand verantwortlich sein, daß eine dreizehnte *Étude*, die ihren Titel mit der Nr. 11

teilt (*Pour les arpèges composés*, „Für die zusammengesetzten Arpeggien“), erst 1977 entdeckt wurde. Obwohl man von der Existenz des Manuskripts wußte, hielt man es einfach für einen Entwurf zu der schließlich veröffentlichten *Étude*, die ihrerseits lange Zeit das bekannteste Stück der Sammlung war. Eine nähere Untersuchung des Manuskripts freilich zeigte, daß es sich um ein unabhängiges Stück handelte. Debussy hatte zur gleichen Zeit an den beiden Stücken gearbeitet und sich schließlich für das eine entschieden, das Manuskript des anderen aber in seinen Papieren aufbewahrt. Diese *Étude retrouvée* wurde hier in der Spielfassung des Debussy-Experten Roy Howat aufgenommen.

Debussys Korrespondenz zeigt, daß ihm die Komposition der *Études* eine Herzensangelegenheit war. Die *Six Épigraphe antiques* dagegen entstanden aus vorwiegend finanziellen Gründen. Das Werk, das kurz vor dem Krieg fertiggestellt war (ursprünglich für Klavier zu vier Händen), macht reichhaltigen Gebrauch von der Schauspielmusik, die Debussy 1900/01 für eine Bühnenaufführung von Pierre Louÿs' Gedichtsammlung *Les Chansons de Bilitis* komponiert hatte. Die Veröffentlichung der Gedichte 1894 hatte einige Aufmerksamkeit erregt: Louÿs hatte vorgegeben, der bescheidene Übersetzer einer Textsammlung zu sein, die von Bilitis, einer fiktiven Kurtisane und Dichterin aus dem alten Griechenland, stamme. Debussy und Louÿs waren seinerzeit eng befreundet und beeinflussten sich gegenseitig. Bereits 1897/98 hatte Debussy drei der Bilitis-Gedichte vertont. Bei der Aufführung im Jahr 1901 wurden zwölf weitere Gedichte zur Begleitung von zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta rezitiert. Als Debussy 1914 zu diesem Werk zurückkehrte, erklärte er, er habe eine Zeitlang vorgehabt, es in eine Orchestersuite umzuarbeiten, schließlich aber der Version für Klavier zu vier Händen den Vorzug gegeben, in der er die Musik zu sechs Gedichten überarbeitete und erweiterte. Den neuen Stücken gab er Titel, die sich von den von Louÿs stammenden mal mehr, mal weniger unterscheiden:

- Nr. 1 „Um Pan anzurufen, den Gott des Sommerwindes“ – „Chant Pastoral“ (Louÿs)
Nr. 2 „Auf ein namenloses Grab“ – „Le Tombeau sans nom“
Nr. 3 „Auf daß die Nacht günstig sei“ – „Chanson: Ombre du bois“
Nr. 4 „Für die Tänzerin mit den Fingerzimbeln“ – „La Danseuse aux crotales“
Nr. 5 „Für die Ägypterin“ – „Les Courtisanes égyptiennes“
Nr. 6 „Um dem Morgenregen zu danken“ – „La Pluie au matin“

Während die *Études* sowohl in spieltechnischer als auch stilistischer Hinsicht nach vorn blicken, handelt es sich bei den *Épigraphes* eher um Nachgedanken – aus naheliegenden Gründen, bedenkt man ihre Herkunft. Sie beziehen sich auf Debussys „impressionistische“ Vergangenheit, überraschen indes mit ihrer extremen Ökonomie und verdichteten Textur. Tatsächlich ist der Satz oftmals derart licht, daß Debussy 1915, als er die *Épigraphes* für Klavier zu zwei Händen bearbeitete, in etlichen Passagen sämtliche Töne der originalen Duettfassung beibehalten konnte.

Auf der vorliegenden CD werden die *Épigraphes* von Debussys frühesten und spätesten Kompositionen umrahmt. *Intermède* ist wiederum eine Transkription – diesmal des zweiten Satzes, Scherzo – seines *Klaviertrios Nr. 1* aus dem Jahr 1880. Das Trio wurde in Florenz komponiert, als der vielversprechende Komponist mit seiner (und Tschaikowskys) Gönnerin, der reichen russischen Witwe Nadeschda von Meck, auf Reisen war. Die Klavierfassung, die möglicherweise von Debussy selber stammt, entstand vermutlich zwei Jahre danach.

Am Ende des Programms – und von Debussys Œuvre überhaupt – steht *Les Soirs illuminés*, ein kurzes Stück aus dem Frühjahr 1917. Es entstand als eine Dankesgabe an Debussys Kohlenhändler – einen Monsieur Tronquin –, der den Haushalt des Komponisten in den Kriegswintern mit dem kostbaren Brennstoff versorgt hatte. Zuoberst des sorgfältig notierten Autographs zitierte Debussy eine Zeile von Charles Baudelaire: „Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon“ („Die Abende erhellt von sanfter Kohlenglut“), die aus dem Gedicht *Le Balcon* stammt, das Debussy 1888 als eines von fünf Baudelaire-Liedern vertont hatte. Und es läßt nicht unberührt,

daß Debussy in seiner letzten vollendeten Komposition (mag es sich auch um ein Gelegenheitswerk handeln) auf Material zurückgriff, das er als junger Mann von 26 Jahren erstmals erkundet hatte – lange, bevor er jene Werke schrieb, die ihm einen Platz unter den größten Komponisten seiner Zeit sicherten.

© *Leif Hasselgren 2008*

Seit **Noriko Ogawa** 1987 beim Internationalen Klavierwettbewerb in Leeds den Dritten Preis gewann, hat sie sich einen geachteten Namen in Europa und Amerika gemacht; in ihrer japanischen Heimat ist sie eine Berühmtheit

Sie spielt Rezitale in der Birmingham Symphony Hall, der Bridgewater Hall (Piano 2006), dem City of London Festival, in den USA, Japan, Kenia und Singapur sowie Konzerte mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Stavanger Symphony Orchestra, dem BBC National Orchestra of Wales, dem Aalborg Symphony Orchestra, dem BBC Philharmonic Orchestra und dem Tokyo Symphony Orchestra. Im Januar 2007 gab Noriko Ogawa mit drei von der Kritik gefeierten Konzerten ihr Debüt beim Minnesota Orchestra unter Osmo Vänskä.

Noriko Ogawa ist zudem eine gefragte Jurorin, die regelmäßig das Klavier-Finale und das Große Finale des BBC Young Musician of the Year-Wettbewerb mitentscheidet. Außerdem war sie Jurymitglied bei der Honens International Piano Competition 2006 in Calgary. Noriko Ogawa wurde zu einer der Beraterinnen für einen neuen Konzertsaal in ihrer Heimatstadt – die MUZA Kawasaki Symphony Hall – ernannt. Für ihre herausragenden Verdienste um das japanische Musikleben hat sie den Okura-Preis erhalten. Sie nimmt exklusiv für BIS auf, u.a. diese Reihe sämtlicher Klaviersolowerke von Debussy, deren erste drei Folgen in der ganzen Welt mit großem Lob bedacht wurden und ihren Ruf als Debussy-Expertin gefestigt haben: „In jedem Takt dieser neuen Deutungen erweist sich Ogawa als eine überaus elegante und ungemein sensible Interpretin“ (*Gramophone*).

Weitere Informationen finden Sie auf www.norikoogawa.com

« ... la musique y commence là où *la parole* est impuissante à exprimer; la musique est faite pour l'inexprimable ... »

Claude Debussy

Debussy émit cette opinion dans une lettre à Ernest Guiraud, son professeur de composition au Conservatoire de Paris. Écrite en 1889, cette lettre exprime les doutes du jeune compositeur face à la musique de scène. Mais on peut également la lire dans le contexte de l'état d'esprit de Debussy à l'été 1915 alors qu'il avait 52 ans. Le déclenchement de la Première Guerre Mondiale l'année précédente et des soucis continuels à propos de sa santé avaient plongé Debussy dans une disette créative. Au cours de la plus grande partie de l'année, il n'avait pratiquement rien écrit à l'exception de quelques petites pièces pour piano : *Berceuse héroïque* et *Pièce pour l'œuvre de « Vêtement du blessé »* (qui se trouvent toutes deux sur le volume 3 de cette série) qu'il donna à diverses œuvres de charité.

La préparation d'une édition révisée de l'œuvre complète pour piano de Chopin pour les Éditions Durand, l'éditeur de Debussy, semble cependant lui avoir redonné le goût de la composition. Maintenant cependant, après une longue série de compositions aux associations ou aux titres évocateurs comme *Images*, *Estampes*, *Masques* et *Préludes* pour n'en mentionner que quelques-unes, Debussy choisit d'éviter le langage et les connotations extramusicales. Pour ses nouvelles compositions, il choisit plutôt les titres les plus neutres et les plus factuels comme « études » et « sonates ». Cette approche contribua probablement à un sursaut créatif aussi inattendu que stupéfiant : pendant les quelques mois d'été qu'il passa sur la côte normande, il composa *En blanc et noir* (pour piano), deux sonates (pour violoncelle et piano ainsi que pour flûte, alto et harpe) et l'ensemble des *Douze Études pour le piano*. En faisant la liste des ces œuvres dans une lettre à Stravinsky en octobre 1915, Debussy écrivit « Je n'ai écrit que de la musique pure ».

Debussy poursuit avec ses *Études* le genre de l'étude de concert établi par Chopin

(et Liszt) où le plus grand défi est d'aborder des aspects spécifiques de la technique de piano tout en créant une œuvre d'art. Au beau milieu de la composition, il écrivit à son éditeur, le 28 août 1915 : « Vous croirez, avec moi, qu'il n'est pas besoin d'attrister la technique davantage, pour paraître plus sérieux, et qu'un peu de charme n'a jamais rien gâté. Chopin l'a prouvé. » La dette envers Chopin sera publiquement reconnue dans la dédicace des *Études*. Il est significatif de noter qu'avant la publication, Debussy avait également envisagé de dédier les *Études* à Couperin qu'il avait déjà décrit comme « le plus poète de nos clavecinistes ». Debussy est hautement systématique dans le traitement des divers aspects de la technique de piano, au point de spécifier dans chaque titre le problème particulier abordé dans l'étude en question alors que dans ses lettres, il évoque ses études d'une manière totalement différente. La huitième, par exemple, « pour les agréments », « emprunte la forme d'une Barcarolle sur une mer un peu italienne » alors que les *Études*, dans leur totalité, « dissimuleront une rigoureuse technique sous des fleurs d'harmonie (sic) ». Dans la partition même, la cinquième *Étude*, une valse tourbillonnante, est précédée de l'indication « joyeux et emporté », un contraste frappant avec le titre neutre de « Pour les octaves ».

L'absence de titres poétiques semblables à ceux des œuvres antérieures peut avoir contribué à l'accueil tiède réservé aux *Études* pendant longtemps, en plus des exigences techniques réservées à l'interprète. Debussy écrit à son éditeur qu'il avait hâte de lui jouer ces pièces : « je pourrai vous jouer ces *Études* qui effraient vos doigts ... Soyez certain que les miens s'arrêtent, parfois, devant certains passages ». Il fallut, fait étonnant, beaucoup de temps pour que les *Études* fassent partie du répertoire et qu'elles soient reconnues comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature pour piano du 20^e siècle.

Le manque d'intérêt pour ce recueil peut également être attribué au fait qu'une treizième *Étude*, qui partage son titre avec la onzième, « pour les arpèges composés », ne fut découverte qu'en 1977. Bien que l'on connaissait l'existence du manuscrit, on a cru qu'il s'agissait simplement d'une esquisse pour l'*Étude* publiée,

pendant longtemps la plus connue du recueil. Un examen de plus près du manuscrit montre cependant qu'il s'agit d'une pièce indépendante et que Debussy travailla simultanément sur ces deux études avant de choisir de publier l'une et de conserver le manuscrit de l'autre dans ses papiers. Cette *Étude retrouvée* est enregistrée ici dans une reconstruction du spécialiste de l'œuvre de Debussy, Roy Howat.

Comme le démontre la correspondance de Debussy, la composition de ces *Études* fut réalisée par amour de l'art. À l'inverse, les *Six Épigraphe antiques* furent manifestement composées pour des raisons financières. Terminées juste avant la guerre, ces pièces – à l'origine pour piano à quatre mains – reprennent en grande partie de la musique de scène que Debussy avait composée en 1900 et 1901 pour une production scénique du recueil de poèmes de Pierre Louÿs intitulé *Les Chansons de Bilitis*. Sa publication en 1894 avait suscité un certain intérêt : Louÿs avait prétendu n'être que le modeste traducteur d'une collection de textes écrits par Bilitis, un poète et courtisan imaginaire de la Grèce antique. À cette époque, Debussy et Louÿs étaient liés de près et cette amitié devait grandement les influencer mutuellement. Ainsi, dès 1897 et 1898, Debussy mit trois des poèmes de Bilitis en musique. Au moment de la réalisation scénique de 1901, douze autres poèmes furent récités accompagnés par deux flûtes, deux harpes et un célesta. Lorsqu'il revint sur l'œuvre en 1914, Debussy mentionna qu'il avait jadis eu l'intention de la développer et d'en faire une suite d'orchestre mais que finalement, il choisit une version pour piano à quatre mains alors qu'il retravailla et développa la musique pour six des poèmes. Il donna aux pièces des titres qui diffèrent, en diverses manières, de ceux choisis par Louÿs :

- 1- Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été – Chant pastoral (Louÿs)
- 2- Pour un Tombeau sans nom – Le tombeau sans nom
- 3- Pour que la nuit soit propice – Chanson : Ombre du bois
- 4- Pour la danseuse aux crotales – La danseuse aux crotales
- 5- Pour l'Égyptienne – Les Courtisanes égyptiennes
- 6- Pour remercier la pluie au matin – La Pluie au matin

Alors que les *Études* jettent un regard vers l'avenir, tant au niveau de la technique de piano que du style, les *Épigraphes* sont plutôt une pensée après coup, ce qui est normal quand on pense à leur origine. Elles renvoient vers le passé « impressionniste » de Debussy mais surprennent par leur économie extrême et leur texture dépouillée. En fait, l'écriture y est parfois tellement économique qu'en 1915, Debussy les transcrivit pour piano à deux mains et dans plusieurs passages, il put conserver toutes les notes de la version originale à quatre mains.

Sur cet enregistrement, les *Épigraphes* sont encadrées par l'une des compositions les plus anciennes de Debussy et sa toute dernière. *Intermède* est une autre transcription, cette fois du second mouvement de son premier *Trio pour piano* de 1880, un *Scherzo-Intermezzo*. Ce trio fut composé à Florence alors que le jeune compositeur voyageait avec sa mécène (qui était également celle de Tchaïkovski), la riche veuve russe Nadejda von Meck. La version pour piano a vraisemblablement été réalisée deux années auparavant, par Debussy lui même.

La conclusion du programme, et de l'œuvre de Debussy, est *Les Soirs illuminés*, une pièce brève composée en 1917. Elle est une marque de reconnaissance au marchand de charbon du compositeur, un certain Monsieur Tronquin, qui avait approvisionné la maisonnée avec le précieux combustible durant les hivers en temps de guerre. Dans l'entête de l'autographe de la partition soigneusement copié, Debussy cite un vers de Baudelaire : « Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon ». Ce vers provient du poème *Le Balcon* que Debussy avait utilisé en 1888 pour l'un de ses *Cinq poèmes de Baudelaire*. Il est touchant de penser que Debussy, dans ce qui allait être sa dernière œuvre complète, bien qu'elle ne soit qu'une œuvre de circonstance, soit retourné au matériau qu'il avait exploré alors qu'il était un jeune homme de vingt-six ans, bien avant qu'il ne compose les œuvres qui allaient lui assurer une place parmi les plus grands compositeurs de son époque.

© *Leif Hasselgren* 2008

Noriko Ogawa remporte le troisième prix au Concours international de piano de Leeds en 1987 et s'est, depuis, méritée une grande renommée en Europe, en Amérique du Nord et dans son Japon natal où elle est une célébrité nationale.

Elle se produit au Symphony Hall de Birmingham, au Bridgewater Hall de Manchester, au Festival de la ville de Londres et donne des récitals aux États-Unis, au Japon, au Kenya et à Singapour ainsi que des concerts avec le BBC Scottish Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Stavanger en Norvège, le BBC National Orchestra des Pays de Galles, l'Orchestre symphonique d'Aalborg au Danemark, le BBC Philharmonic Orchestre et l'Orchestre symphonique de Tokyo. En janvier 2007, elle fait ses débuts avec le Minnesota Orchestra sous la direction d'Osmo Vänskä avec trois concerts qui ont été salués par la critique.

Noriko Ogawa est également recherchée en tant que membre de jury et est régulièrement juge lors de la finale de piano de la Compétition de jeune musicien de l'année à la BBC. Elle a également été membre du jury pour le Concours international de piano Honens de Calgary au Canada. Noriko Ogawa a été nommée conseillère à la nouvelle salle de concert de sa ville natale au Japon, le MUZA Kawasaki Symphony Hall. Elle remporte enfin le Prix Okura pour sa contribution exceptionnelle à la musique au Japon.

En 2008, elle avait un contrat d'exclusivité avec BIS. Elle enregistre notamment l'œuvre complète de la musique pour piano de Debussy dont les trois premières parutions ont été saluées par la critique un peu partout à travers la monde et ont contribué à sa réputation d'experte de l'œuvre du compositeur français : «chaque mesure de ces interprétations confirme qu'Ogawa est une interprète des plus élégante et scrupuleusement sensible» (*Gramophone*).

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.norikoogawa.com.

INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

DDD

RECORDING DATA

Recorded in July 2007 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Piano technician: Carl Wahren

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer: Thore Brinkmann

Digital editing: Jeffrey Ginn

Recording equipment: Neumann microphones; Studer D19 MIC AD microphone preamp and 20 bit A/D converter;
Samplitude Workstation; Sennheiser headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Leif Hasselgren 2008

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: © Satoru Mitsuta

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

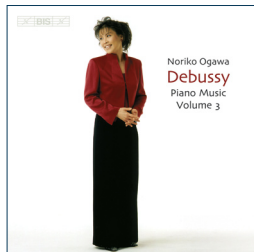
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1655 © 2007 & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.

Noriko Ogawa plays Debussy

previous volumes:



Préludes, 2nd book; La Boîte à joujoux etc.

Editor's Choice *Gramophone*

'She has both the range of colour and the emotional flexibility to bring the Preludes alive...' *BBC Music Magazine*

BIS-CD-1355

Préludes, 1st book; Children's Corner etc.

Editor's Choice *Gramophone*

« Le disque de Noriko Ogawa révèle une excellente musicienne, de temperamente classique : une conception mesurée et narrative de Debussy, reposant sur un piano somptueux. Un très beau disque. » *Classica*

BIS-CD-1205

Images; Estampes etc.

Recording of the Month *MusicWeb International*

'Ogawa's piano sound is luscious, with bell-tone melodies, exquisitely balanced chords, and arpeggiated flourishes of the most delicate lace.' *American Record Guide*

BIS-CD-1105

BIS-CD-1655