

DEBUSSY, [Achille-] Claude (1862-1918)

Images – 1^{re} Série (1905) <i>(Durand)</i>		15'55
1	1. Reflets dans l'eau	5'35
2	2. Hommage à Rameau	6'54
3	3. Mouvement	3'17
<hr/>		
Images – 2^e Série (1907) <i>(Durand)</i>		15'31
4	1. Cloches à travers les feuilles	4'38
5	2. Et la lune descend sur le temple qui fût	6'25
6	3. Poissons d'or	4'17
<hr/>		
Images (oubliées) (1894) <i>(Durand)</i>		14'09
7	1. Lent (mélancolique et doux)	3'50
8	2. Souvenir du Louvre	6'01
9	3. Quelques aspects de « nous n'irons plus au bois » parce qu'il fait un temps insupportable	4'05
<hr/>		
Estampes (1903) <i>(Durand)</i>		14'52
10	1. Pagodes	5'12
11	2. La soirée dans Grenade	5'40
12	3. Jardins sous la pluie	3'49
<hr/>		
Masques pour piano (1904) <i>(Durand)</i>		5'10
<hr/>		
L'isle joyeuse (1904) <i>(Durand)</i>		6'00
<hr/>		

Noriko Ogawa, piano

‘The century of aeroplanes deserves its own music. As there are no precedents, I must create anew.’ – Claude Debussy (1862-1918)

Hearing the music of Debussy today, a hundred years after it was composed, it is difficult to imagine how revolutionary it must have seemed to his contemporaries. But even though Debussy, unlike some composers of the early 20th century, never used engines or machines in his scores, his music really is the music of a new era, a new society.

Debussy opened up the doors of the stuffy musical salon of the 19th century and let in light and fresh air, looking across great distances in time and space for the means to ‘create anew’. Indeed his motto is said to have been ‘*toujours plus loin*’ – ever farther. The music of Java, India, the Renaissance, folk-songs: anything could serve as inspiration, as the starting point for yet another expedition into uncharted territories.

Unlike many of his contemporaries, however, Debussy avoided the picturesque and was careful not to fall into the trap of exoticism – so tempting during those years of empire building. Everything that he heard was filtered through his own sensibility and he had nothing but scorn for the use of foreign elements to ‘spice up’ conventional compositions. (‘It reminds one more of a bazaar than of the Orient’, he is reported to have said about Rimsky-Korsakov’s *Sheherazade*.)

Often related in works on the history of music is the story of how Debussy heard a gamelan ensemble from Java at the World Exhibition in 1889. In this music for various gongs and drums he experienced new timbres, new tonalities and new ways of organizing sounds. But at the same time two of the composers he most admired were the Renaissance masters Orlando di Lasso and Palestrina. On the basis of these disparate influences and many others he created the tools for escaping the restrictions of the tonal system of 19th-century music. (In much the same way that Wagner had had recourse to a chromaticism taken to its extremes and Schoenberg, later, would start experimenting with twelve-tone music.) And thus he fashioned a new musical language.

But Debussy’s sources of inspiration were not only musical. Rather than musicians he surrounded himself with poets and writers, painters and sculptors. He felt particularly close to the writers of the symbolist movement and two of his most famous works – the opera *Pelléas et Mélisande* and the *Prélude à l’après-midi d’un faune* for orchestra – were inspired by works by two of the leading figures of the movement: Maurice Maeterlinck and Stéphane Mallarmé. It was the symbolists’ taste for subtlety, their avoidance of bombast that he appreciated and adopted in his own creative work. As for his ties to the visual arts, many of Debussy’s compositions – e.g. *Arabesques*, *Images*, *Estampes* (‘prints’) – have titles which indicate that he often thought of

music in visual terms. ('I love pictures almost as much as music', he once told the composer Edgar Varèse.)

Rather than his actual involvement with the painters of the impressionist school, it was Debussy's love of the visual arts, and his liking for descriptive titles – *Jardins sous la pluie*, *Poissons d'or* and *Pagodes* on this CD are only a few of them – that almost from the beginning caused his music to be labelled impressionistic. It was a label to which Debussy objected strongly. In a letter to his publisher he wrote: 'I'm attempting "something different" – realities in some sense – what imbeciles call impressionism, just about the least appropriate term possible.'

During his early years at the Paris Conservatoire – where he began his studies at the age of ten – Debussy was considered a promising pianist and there were hopes, especially on his father's side, for a successful career as a concert pianist. But when he started composing he initially made his name as a composer of songs, opera and orchestral music. And even after having proved himself with *Prélude à l'après-midi d'un faune*, several years passed before he wrote anything of lasting value for the piano.

To some extent the explanation lies in something his piano teacher at the Conservatoire said about him: 'Debussy isn't very fond of the piano, but he loves music'. Whatever his views on the piano as an instrument, he certainly didn't like the way it was usually played. The idea of the piano as a percussive instrument was foreign to him. In describing Debussy at the piano one contemporary said that 'he cradled it, talked softly to it like a rider to his horse, a shepherd to his flock or a thresher to his oxen.' As a pianist and later as a composer he developed techniques of striking the notes and of pedalling in order to draw as many colours as possible out of the instrument. He would tell his piano students to forget that the instrument had hammers and to caress rather than hit the keys. One student remembered being told to let her hands *entrer dedans* – get inside – the instrument.

The works recorded here were written between 1903-1907, with the exception of the three *Images (oubliées)* which were composed in 1894 but not published until 1978. The second of these, *Souvenir du Louvre*, is really an early version of the *Sarabande* from the suite *Pour le Piano*, published in 1901. And the third, *Quelques aspects...*, shares some thematic material with *Jardins sous la pluie*, the third of the *Estampes*, namely the French tune *Nous n'irons plus au bois*. At the head of the score Debussy wrote, as a declaration of intent: 'These pieces [...] are rather "conversations" between the piano and oneself.'

Estampes was published in 1903 and is generally considered to be the first mature piano work by Debussy. In the first piece, *Pagodes*, the oriental influences that Debussy encountered

at the World Exhibition 14 years earlier are plain to hear. In the second, *La soirée dans Grenade*, the setting changes to Spain, to Andalusia. Manuel de Falla admired it greatly, writing that 'there is not a single bar of this music that is borrowed from Spanish folklore, and yet the entire composition in its most minute details perfectly conveys Spain.' *La Soirée* has the tempo indication 'mouvement de Habanera' and caused some friction between Debussy and Ravel, to whose *Habañera* – composed in 1898 – it was compared. *Jardins sous la pluie*, the third piece, seems to be set in the nursery on the evidence of the two children's songs quoted: the above mentioned *Nous n'irons plus au bois* and the lullaby *Do, do, l'enfant do*.

Chronologically speaking, *Estampes* is followed by *Masques* and *L'isle joyeuse*, both composed in 1904. *Masques* is inspired by the figures of *commedia dell'arte*, an inspiration it shares with *Suite bergamasque* for piano and *Fêtes galantes*, two sets of songs based on poems by Verlaine. The inspiration for *L'isle joyeuse*, on the other hand, is a painting: *L'embarquement pour Cythère* by Watteau. Its fresh directness has made it popular with audiences and performers alike.

Finally come the two series of *Images*, composed in 1905 and 1907 respectively. In the first series, *Reflets dans l'eau* is one of those titles which implies a connection between the music of Debussy and the art of Monet and the other impressionists. In *Hommage à Rameau* Debussy pays his respects to the French composer that he most admired. He again uses the sarabande as a model but, just as his *Pagodes* never becomes a cheap picture postcard, the *Hommage* is far from a simple pastiche. The first series of *Images* concludes with *Mouvement*, where the incessant movement of the title mainly takes place on the surface, shimmering above an unusually static harmonic development.

The second set of *Images* opens with *Cloches à travers les feuilles*, bells heard through leaves. Louis Laloy, a friend and biographer of Debussy, once told the composer of a peasant tradition of tolling the church bells continuously for all of All Saints Day. Their sound would travel through the forests from village to village. The same Laloy, a lover of the Orient, also suggested the title for the second *Image* – *Et la lune descend sur le temple qui fût* – after it was already finished. In return Debussy dedicated the piece to him. *Poissons d'or*, the final *Image*, is said to have been inspired by a Japanese lacquer object owned by the composer. But like so many other pieces by Debussy, it would be useless for listeners to start angling for the goldfish themselves. If they are there at all, it is as a flash, a trill and an arpeggio rushing back and forth at bewildering speed.

When **Noriko Ogawa** was awarded third prize in the 1987 Leeds International Piano Competition, the scholarships she had won and support she had inspired over the years were amply rewarded. Since then, she has achieved considerable renown in Europe, America and, of course, in her native Japan where she is a national celebrity. In 1999, Noriko Ogawa was awarded the Japanese Ministry of Education's Art Prize in recognition of her outstanding contribution to the cultural profile of Japan throughout the world. She remains much in demand in Japan, appearing at major arts festivals, performing regularly with the major orchestras and making regular radio and television broadcasts for both NHK and Nippon television.

Following her success at Leeds, Noriko Ogawa has gained a devoted following in the UK, such that she now spends over half the year in Europe. She records regularly for the BBC as recitalist and soloist, gives chamber recitals – in particular with the Korean violinist Dong-Suk Kang – and appears regularly with major orchestras all over the world. Amongst the leading conductors she has worked with are Hans Vonk, Libor Pešek, Leonard Slatkin, Tadaaki Otaka, Gennady Rozhdestvensky, Yan Pascal Tortelier, Kasper de Roo and Günter Herbig. She participated as the keyboard expert for the final of the BBC's *Young Musician 2000* which was televised live from Manchester's Bridgewater Hall in May 2000.

Since 1997 Noriko Ogawa has been an exclusive recording artist for BIS Records. Her recordings include works by Japanese composers (including Takemitsu), Rachmaninov's *Second* and *Third Piano Concertos* with the Malmö Symphony Orchestra (which was selected by *The Times*, London as one of the best releases of 1997) and Mussorgsky's *Pictures from an Exhibition* which was selected as the Critics' Choice 1998 by *BBC Music Magazine*.

„Das Jahrhundert der Flugzeuge braucht seine eigene Musik. Da es keine Vorläufer gibt, muß ich auf neue Art und Weise schaffen.“ – Claude Debussy (1862-1918)

Wenn man Debussys Musik heute, hundert Jahre nach ihrer Entstehung, hört, kann man sich kaum vorstellen, wie revolutionär sie seinen Zeitgenossen erschienen sein muß. Aber obwohl Debussy – anders als einige andere Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts – nie Motoren oder Maschinen in seinen Werken verwendete, ist seine Musik wahrlich die Musik einer neuen Ära, einer neuen Gesellschaft.

Debussy stieß die Türen des stickigen musikalischen Salons des 19. Jahrhunderts auf, ließ Licht und frische Luft herein und seinen Blick in weite historische und räumliche Fernen schweifen, um nach Mitteln zu suchen, „auf neue Art und Weise zu schaffen“. Man sagt, sein Motto sei „*toujours plus loin*“ gewesen – immer weiter. Musik aus Java, Indien, der Renaissance, Volkslieder: alles konnte als Inspiration dienen, als Ausgangspunkt für noch eine weitere Expedition in unerschlossene Territorien.

Anders als viele seiner Zeitgenossen vermied Debussy jedoch das Malerische und war bemüht, nicht in die Exotisme-Falle zu geraten, die in jenen imperialistischen Jahren nur zu verlockend war. Alles Gehörte wurde durch sein eigenes Empfindungsvermögen gefiltert; er verabscheute es, konventionelle Kompositionen durch den Gebrauch ausländischer Elemente „aufzupoppen“. („Es erinnert einen mehr an einen Basar denn an den Orient“, soll er über Rimsky-Korsakows *Shéhérazade* gesagt habe.)

In den Musikgeschichtsbüchern findet sich häufig die Schilderung, wie Debussy bei der Weltausstellung 1889 ein javanesisches Gamelan-Ensemble hörte. In dieser Musik für verschiedene Gongs und Trommeln entdeckte er neue Timbres, neue Tonalitäten und neue Arten der Klangorganisation. Zugleich aber waren zwei der von ihm am meisten bewunderten Komponisten die Renaissance-Meister Orlando di Lasso und Palestrina. Auf der Grundlage dieser und anderer heterogener Einflüsse schuf er die Mittel, mit denen er den Beschränkungen entkam, die die Tonalität der Musik im 19. Jahrhundert auflegte. (Ganz ähnlich wie Wagner seine Zuflucht zu einer auf die Spitze getriebenen Chromatik nahm und Schönberg später zu seinen Versuchen mit Zwölftonmusik kam). Und solcherart entwickelte er eine neue musikalische Sprache.

Aber Debussys Inspirationsquellen waren nicht nur musikalische. Lieber noch als mit Musikern umgab er sich mit Dichtern und Schriftstellern, Malern und Bildhauern. Besonders verbunden fühlte er sich den Symbolisten; zwei seiner berühmtesten Werke – die Oper *Pelléas et Mélisande* und das *Prélude à l'après-midi d'un faune* für Orchester – sind von zwei der führenden Vertretern dieser Bewegung inspiriert: Maurice Maeterlinck und Stéphane Mallarmé. Er schätzte

den Sinn der Symbolisten für Subtiles, ihre Ablehnung jeglichen Bombasts und griff dies in seinem Schaffen auf. Hinsichtlich seiner Beziehungen zu den bildenden Künsten ist zu bemerken, daß viele seiner Kompositionen – z.B. *Arabesques*, *Images*, *Estantpes* („Kupferstiche“) – Titel tragen, die anzeigen, daß er Musik oft in visuellen Begriffen dachte. („Ich liebe Bilder beinahe so sehr wie Musik“, sagte er einmal dem Komponisten Edgar Varèse).

Mehr noch als seine tatsächliche Verbindung zu den Malern der impressionistischen Schule war es Debussys Liebe zu den bildenden Künsten und seine Vorliebe für bildhafte Titel – *Jardins sous la pluie*, *Poissons d'or* und *Pagodes* auf dieser CD sind nur einige von ihnen –, die seiner Musik fast von Anbeginn an die Bezeichnung „impressionistisch“ einbrachten. Eine Bezeichnung, die Debussy heftig ablehnte. In einem Brief an seinen Verleger schrieb er: „Ich versuche, ‚etwas anderes‘ zu machen – gewissermaßen Realitäten –, was die Dummköpfe ‚Impressionismus‘ nennen, so ziemlich der ungeeignetste alle möglichen Begriffe.“

Während seiner frühen Jahre am Pariser Conservatoire – wo er seine Studien im Alter von zehn Jahren aufnahm – galt Debussy als vielversprechender Pianist; man (und vor allem sein Vater) hoffte auf eine erfolgreiche Karriere als Konzertpianist. Als er jedoch mit dem Komponieren begann, machte er sich zuerst als Komponist von Liedern, Opern- und Orchestermusik einen Namen. Selbst als er sich mit *Prélude à l'après-midi d'un faune* seines Ranges versichert hatte, sollten noch mehrere Jahre verstreichen, bevor er für Klavier irgendetwas von bleibendem Wert schrieb.

Eine ansatzweise Erklärung hierfür gibt eine Bemerkung seines Klavierlehrers am Conservatoire: „Debussy schätzt das Klavier nicht sonderlich, aber er liebt Musik.“ Was auch immer seine Ansichten über das Klavier als Instrument waren – mit Sicherheit mochte er die Art nicht, wie es gewöhnlich gespielt wurde. Die Idee, das Klavier sei ein Schlaginstrument, war ihm fremd. Ein Zeitgenosse beschrieb den Umgang Debussys mit seinem Klavier folgendermaßen: „Er wiegte es, flüsterte ihm sanft zu wie ein Reiter seinem Pferd, ein Schäfer seiner Herde oder ein Drescher seinem Ochsen.“ Als Pianist und, später, als Komponist entwickelte er verschiedene Anschlags- und Pedaltechniken, um möglichst viele Farben aus dem Instrument hervorzuholen. Seinen Schülern empfahl er zu vergessen, daß das Instrument Hämmer habe und es eher zu streicheln, als seine Tasten anzuschlagen. Eine Schülerin erinnert sich an seinen Rat, ihre Hände sollten „entrer dedans“ (hineingehen in) das Instrument.

Die hier eingespielten Werke sind in den Jahren 1903-07 entstanden – mit Ausnahme der drei *Images (oubliées)*, die 1894 komponiert, aber erstmals 1978 veröffentlicht wurden. Hiervon ist das zweite, *Souvenir du Louvre*, eigentlich eine frühere Version der *Sarabande* aus der 1901

veröffentlichten Suite *Pour le Piano*; das dritte, *Quelques aspects*, enthält ähnliches thematisches Material wie *Jardins sous la pluie*, das dritte der *Estampes*, insbesondere das französische Lied *Nous n'irons plus au bois*. Über die Partitur schrieb Debussy als Absichtserklärung: „Diese Stücke [...] sind eher ‚Zwiesgespräche‘ zwischen Klavier und Spieler.“

Die *Estampes* wurden 1903 veröffentlicht und werden gemeinhin als das erste reife Klavierwerk Debussys betrachtet. Im ersten Stück, *Pagodes*, sind die orientalischen Einflüsse, denen Debussy 14 Jahre zuvor bei der Weltausstellung begegnete, deutlich zu hören. Im zweiten Stück, *La soirée dans Grenade*, wechselt der Schauplatz nach Spanien, nach Andalusien. Manuel de Falla hegte große Bewunderung für dieses Stück und schrieb, daß „es keinen einzigen Takt in dieser Musik gibt, der der spanischen Volksmusik entlehnt ist, und doch liefert die gesamte Komposition bis ins kleinste Detail ein perfektes Bild Spaniens.“ *La Soirée* trägt als Tempobezeichnung „mouvement de Habanera“ und verursachte einige Spannungen zwischen Debussy und Ravel, mit dessen 1908 komponierter *Habanera* es verglichen wurde. *Jardins sous la pluie*, das dritte Stück, scheint in die Kinderstube zu führen – folgt man den beiden zitierten Kinderliedern: das oben erwähnte *Nous n'irons plus au bois* und das Wiegenlied *Do, do, l'enfant do*.

In chronologischer Hinsicht folgen auf die *Estampes* die *Masques* und *L'isle joyeuse*, beide im Jahr 1904 komponiert. *Masques* wurde von den Figuren der *Commedia dell'arte* inspiriert; eine Inspiration, die das Werk mit der *Suite bergamasque* für Klavier und den *Fêtes galantes*, zwei Liederzyklen nach Gedichten von Verlaine teilt. Inspirationsquelle für *L'isle joyeuse* hingegen ist ein Gemälde: *L'embarquement pour Cythère* von Watteau. Seine frische Spontaneität hat es unter Hörern wie Pianisten sehr beliebt gemacht.

Schließlich kommen wir zu den zwei Heften der *Images*, komponiert 1905 bzw. 1907. Im ersten Heft deutet ein Titel wie *Reflets dans l'eau* eine Verbindung zwischen der Musik Debussys und der Malerei Monets und anderer Impressionisten an. Mit der *Hommage à Rameau* zollt Debussy demjenigen französischen Komponisten Tribut, den er am meisten bewunderte. Erneut verwendet er die Sarabande als Modell; doch ebenso, wie die *Pagodes* nie zur billigen Postkarte verkommen, ist die *Hommage* von einer einfachen Nachahmung weit entfernt. Das erste Heft der *Images* endet mit *Mouvement*; die unablässige Bewegung, die der Titel benennt, findet hauptsächlich an der Oberfläche statt, wo sie eine ungewöhnlich statische harmonische Entwicklung überstrahlt.

Das zweite Heft der *Images* beginnt mit *Cloches à travers les feuilles*, Glockenklang durch Blätter hindurch. Louis Laloy, ein Freund und Biograph von Debussy, erzählte dem Komponisten einmal von einer ländlichen Tradition, die Kirchenglocken an Allerheiligen den ganzen Tag

über zu läuten. Ihr Klang wanderte durch die Wälder von Dorf zu Dorf. Derselbe Laloy, ein Liebhaber des Orients, schlug auch, nach Abschluß ihrer Komposition, den Titel für die zweite Image vor – *Et la lune descend sur le temple qui fût*. Zum Dank widmete Debussy ihm das Stück. *Poissons d'or*, die letzte Image, wurde angeblich von einem japanischen Lackobjekt angeregt, das sich im Besitz des Komponisten befand. Doch wie bei so vielen anderen Werken von Debussy wäre es sinnlos, angelten die Hörer nun nach den Goldfischen. Gibt es sie überhaupt, dann als Blitz, Triller und Arpeggio, das in verwirrender Geschwindigkeit hin- und herrast.

© *Leif Hasselgren 2001*

Als **Noriko Ogawa** 1987 mit dem dritten Preis bei der Leeds International Piano Competition ausgezeichnet wurde, wurden die Stipendien, die sie erhalten hatte und die Unterstützung, die ihr über die Jahre zuteil geworden war, reich belohnt. Seither hat sie beträchtliches Renommée erlangt in Europa, den USA und, natürlich, in Japan, ihrer Heimat, wo sie eine nationale Berühmtheit ist. 1999 erhielt Noriko Ogawa den Kunstpreis des japanischen Bildungsministeriums in Anerkennung ihres hervorragenden Beitrags zum kulturellen Erscheinungsbild Japans in der ganzen Welt. In Japan ist sie weiterhin eine gefragte Künstlerin, die bei großen Festivals auftritt, regelmäßig mit den großen Orchestern auftritt und Radio- und Fernsehaufnahmen sowohl für NHK und Nippon TV produziert.

Nach ihrem Erfolg in Leeds hat Noriko Ogawa in Großbritannien eine treue Anhängerschaft gewonnen, so daß sie nun die Hälfte des Jahres in Europa verbringt. Sie nimmt regelmäßig als Solo- und Konzertpianistin für die BBC auf, gibt Kammerkonzerte – insbesondere mit der koreanischen Geigerin Dong-Suk Kang – und tritt mit großen Orchestern in der ganzen Welt auf. Zu den führenden Dirigenten, mit denen sie gearbeitet hat, gehören Hans Vonk, Libor Pešek, Leonard Slatkin, Tadaaki Otaka, Gennadi Roschdestwensky, Yan Pascal Tortelier, Kaspar de Roo und Günter Herbig. Als Klavierjurorin hat sie am Finale des Young Musician 2000-Wettbewerbs der BBC teilgenommen, der aus der Bridgewater Hall in Manchester im Mai 2000 live übertragen wurde.

Seit 1997 nimmt Noriko Ogawa exklusiv für BIS auf. Sie hat Werke von japanischen Komponisten eingespielt (u.a. Takemitsu), Rachmaninows zweites und drittes Klavierkonzert mit dem Malmö Symphony Orchestra (diese Aufnahme wurde von *The Times*, London, als eine der besten Veröffentlichungen des Jahres 1997 ausgewählt) und Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung*, die 1998 zur „Critic's Choice“ des *BBC Music Magazine* gekürt wurde.

“Le siècle des avions mérite sa propre musique. Comme il n’y a pas de précédents, je dois créer du nouveau.” – Claude Debussy (1862-1918)

En entendant la musique de Debussy aujourd’hui, cent ans après sa composition, il est difficile d’imaginer à quel point elle a dû sembler révolutionnaire à ses contemporains. Mais même si Debussy, contrairement à certains compositeurs du début du 20^e siècle, n’exigea jamais de moteurs ou de machines dans ses partitions, sa musique est vraiment la musique d’une ère nouvelle, d’une nouvelle société.

Debussy ouvrit les portes du salon musical mal aéré du 19^e siècle et y laissa pénétrer la lumière et l’air frais, voyant loin en termes de temps et d’espace quant aux moyens de “créer du nouveau”. On a dit aussi que sa devise était “toujours plus loin”. La musique de Java, de l’Inde, de la Renaissance, des chansons populaires: tout pouvait lui servir d’inspiration, de point de départ pour une nouvelle expédition dans des territoires inexplorés.

Contrairement à plusieurs de ses contemporains cependant, Debussy évita le pittoresque et il fit attention de ne pas tomber dans le piège de l’exotisme – si tentant dans ces années de construction d’empires. Tout ce qu’il entendait était filtré à travers sa propre sensibilité et il n’avait que du mépris pour l’emploi d’éléments étrangers pour “épicer” des compositions conventionnelles. (“Cela fait penser plus à un bazar qu’à l’Orient” aurait-il dit au sujet de *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov.)

On a souvent relaté dans des œuvres sur l’histoire de la musique l’histoire de Debussy qui a entendu un ensemble de gamelan de Java à l’Exposition Mondiale en 1889. Dans cette musique pour différents gongs et tambours, il fit l’expérience de nouveaux timbres, nouvelles tonalités et nouvelles manières d’organiser les sons. Mais en même temps, les maîtres de la Renaissance Orlando di Lasso et Palestrina étaient deux des compositeurs qu’il admirait le plus. En partant de ces influences disparates et de plusieurs autres, il créa les moyens de fuir les restrictions du système tonal de la musique du 19^e siècle. (Sur bien des points de la même manière que Wagner avait eu recours à un chromatisme poussé à ses extrêmes et Schoenberg, plus tard, commencerait à expérimenter avec la musique dodécaphonique.) C’est ainsi qu’il créa un nouveau langage musical.

Mais les sources d’inspiration de Debussy n’étaient pas seulement musicales. Au lieu de musiciens, il s’entoura de poètes et écrivains, peintres et sculpteurs. Il se sentait particulièrement proche des écrivains du mouvement symboliste et deux de ses œuvres les plus célèbres – l’opéra *Pelléas et Mélisande* et le *Prélude à l’après-midi d’un faune* pour orchestre – furent inspirées par des œuvres de deux des figures de proue du mouvement: Maurice Maeterlinck et Stéphane

Mallarmé. Il apprécia et adopta dans son propre œuvre le goût des symbolistes pour la subtilité et leur soin d'éviter la grandiloquence. Quand aux liens de Debussy pour les arts visuels, plusieurs de ses compositions – par exemple *Arabesques*, *Images*, *Estampes* – portent des titres qui indiquent qu'il pensait souvent à la musique en termes visuels. ("J'aime les tableaux presque autant que la musique", dit-il un jour au compositeur Edgar Varèse.)

Plutôt que son engagement concret avec les peintres de l'école impressionniste, c'est l'amour de Debussy pour les arts visuels et son goût pour les titres descriptifs – *Jardins sous la pluie*, *Poissons d'or* et *Pagodes* sur ce CD n'en sont que quelques-uns – qui, presque du début, firent étiqueter sa musique d'impressionniste. C'est une étiquette que Debussy désapprouvait fortement. Il écrivit dans une lettre à son éditeur: "Je m'essaie à 'quelque chose de différent' – des réalités en quelque sens – que des imbéciles appellent impressionnisme, à peu près le terme qui convient le moins bien."

Pendant ses jeunes années au Conservatoire de Paris – où il entra à l'âge de dix ans – Debussy fut considéré comme un pianiste prometteur et on espérait, surtout de la part de son père, une carrière réussie de pianiste de concert. Mais quand il commença à composer, il se fit d'abord un nom comme compositeur de chansons, d'opéra et de musique pour orchestre. Et même après s'être mis à l'épreuve avec *Prélude à l'après-midi d'un faune*, il attendit plusieurs années avant d'écrire quelque chose de valeur durable pour le piano.

Cela s'explique jusqu'à un certain point par le fait que son professeur de piano au Conservatoire avait dit à son sujet: "Debussy n'est pas tellement épris du piano mais il aime la musique." Quelles que furent ses opinions sur le piano comme instrument, il n'aimait certainement pas la manière dont on en jouait habituellement. L'idée du piano comme instrument de percussion lui était étrangère. Décrivant Debussy au piano, un contemporain dit qu'il le berçait, lui parlait doucement comme un cavalier à son cheval, un berger à son troupeau ou un batteur en grange à ses bœufs. En tant que pianiste et, plus tard, compositeur, il développa des techniques d'attaque des notes et de pédale de façon à tirer le plus de couleurs possible de l'instrument. Il disait à ses élèves de piano d'oublier que l'instrument avait des marteaux et de caresser les touches plutôt que de les frapper. Une élève se rappelle qu'il lui a dit d'entrer dedans l'instrument.

Les œuvres enregistrées ici furent écrites entre 1903 et 1907 à l'exception des trois *Images (oubliées)* qui furent composées en 1894 mais inédites jusqu'en 1978. La seconde de ces dernières, *Souvenir du Louvre*, est en fait une version hâtive de la *Sarabande* tirée de la suite *Pour le Piano* publiée en 1901. Et la troisième, *Quelques aspects...*, partage du matériel thématique avec *Jardins sous la pluie*, la troisième des *Estampes*, soit la chanson française *Nous n'irons*

plus au bois. En haut de la partition, Debussy écrit, comme déclaration d'intention: "Ces pièces [...] sont plutôt des 'conversations' entre le piano et soi-même."

Estampes fut publiée en 1903 et est généralement considérée comme la première œuvre pour piano de la maturité de Debussy. Dans la première pièce, *Pagodes*, les influences orientales subies par Debussy à l'Exposition Mondiale 14 ans plus tôt, sont faciles à entendre. Dans la seconde, *La soirée dans Grenade*, il nous transporte en Espagne, dans l'Andalousie. Manuel de Falla l'admirait beaucoup, écrivant "Il n'y a pas une seule mesure de cette musique qui soit empruntée du folklore espagnol et pourtant la composition en entier, dans ses moindres détails, évoque parfaitement l'Espagne." *La Soirée* porte l'indication de tempo "mouvement de Habanera" et causa une certaine friction entre Debussy et Ravel car le morceau fut comparé à *Habañera*, composée en 1898, de ce dernier. *Jardins sous la pluie*, la troisième pièce, semble avoir lieu dans la chambre d'enfants à cause des deux chansons d'enfants qui y sont citées: l'air mentionné ci-haut *Nous n'irons plus au bois* et la berceuse *Do, do, l'enfant do*.

Chronologiquement parlant, *Estampes* est suivie de *Masques* et de *L'isle joyeuse*, toutes deux composées en 1904. *Masques* s'inspire des personnages de la *commedia dell'arte*, une inspiration qu'elle partage avec *Suite bergamasque* pour piano et *Fêtes galantes*, deux séries de chansons sur des poèmes de Verlaine. D'un autre côté, l'inspiration pour *L'isle joyeuse* est une peinture: *L'embarquement pour Cythère* de Watteau. Son frais caractère direct l'a rendue populaire auprès du public comme des interprètes.

Suivent enfin deux séries d'*Images*, composées en 1905 et 1907 respectivement. Dans la première série, *Reflets dans l'eau* est l'un de ces titres qui sous-entend un lien entre la musique de Debussy et l'art de Monet et des autres impressionnistes. Dans *Hommage à Rameau*, Debussy rend honneur au compositeur français qu'il admirait le plus. Il se sert encore une fois de la sarabande comme modèle mais, tout comme ses *Pagodes* ne deviennent jamais une carte postale bon marché, l'*Hommage* est loin d'être un simple pastiche. La première série d'*Images* se termine avec *Mouvement* où l'incessant mouvement du titre a lieu en majeure partie à la surface, miroitant au-dessus d'un développement harmonique exceptionnellement statique.

La seconde série d'*Images* s'ouvre sur *Cloches à travers les feuilles*. Louis Laloy, un ami et biographe de Debussy, parla une fois au compositeur de la tradition paysanne de sonner les cloches d'églises continuellement toute la journée de la Toussaint. Leurs sons voyageraient à travers les forêts de village en village. Le même Laloy, un passionné de l'Orient, suggéra aussi le titre de la seconde *Image* – *Et la lune descend sur le temple qui fût* – après qu'elle fût terminée. En retour, Debussy lui dédia la pièce. *Poissons d'or*, la dernière *Image*, aurait été inspirée

par une laque japonaise que Debussy possédait. Mais comme pour tant d'aurait pièces de Debussy, il serait inutile que les auditeurs commencent à chercher les poissons d'or eux-mêmes. S'ils sont présents, c'est sous l'aspect d'un éclair, un trille et un arpège allant et venant à une vitesse époustouflante.

© Leif Hasselgren 2001

Quand **Noriko Ogawa** gagna le troisième prix du Concours International de piano de Leeds en 1987, les bourses et l'encouragement dont elle avait bénéficié au cours des années furent largement récompensés. Elle s'est depuis fait connaître considérablement en Europe, aux Etats-Unis et, évidemment, dans son Japon natal où elle est une célébrité nationale. En 1999, Noriko Ogawa reçut le Prix Artistique du ministère japonais de l'Education pour sa contribution exceptionnelle au profil culturel du Japon partout dans le monde. Elle reste très demandée au Japon, apparaissant à d'importants festivals artistiques, jouant régulièrement avec les principaux orchestres et faisant des enregistrements pour la radio et la télévision de la NHK et de la télévision nipponne.

Suite à son succès à Leeds, Noriko Ogawa s'est gagné de nombreux admirateurs au Royaume-Uni et elle passe maintenant plus de six mois par année en Europe. Elle enregistre régulièrement pour la BBC comme récitaliste et soliste, donne des récitals – en particulier avec le violoniste coréen Dong-Suk Kang – et apparaît souvent avec les grands orchestres du monde. Elle a travaillé avec des chefs de renom dont Hans Vonk, Libor Pešek, Leonard Slatkin, Tadaaki Otaka, Gennady Rozhdestvensky, Yan Pascal Tortelier, Kasper de Roo et Günter Herbig. Elle a participé comme experte d'instrument à clavier à la finale de *Young Musician 2000* de la BBC qui fut télédiffusée en direct du Bridgewater Hall de Manchester en mai 2000.

Depuis 1997, Noriko Ogawa est une artiste exclusive à l'étiquette BIS. Ses enregistrements incluent des œuvres de compositeurs japonais (dont Takemitsu), les *second* et *troisième concertos pour piano* de Rachmaninov avec l'Orchestre Symphonique de Malmö (sortie choisie par *The Times* à Londres comme l'une des meilleures de 1997) et les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky, disque qui fut choisi comme le "Critics' Choice 1998" par le *BBC Music Magazine*.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Piano technician: Stefan Olsson

Recording data: August 2000 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

Neumann microphones; Stagetech microphone pre-amplifier; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8000 MOD recorder;
Stax headphones

Producer: Robert Suff

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Leif Hasselgren 2001

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph of Noriko Ogawa: © Ian Tilton

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

DEBUSSY, [Achille-] Claude (1862-1918)**Images – 1^{re} Série** (1905) *(Durand)* **15'55**

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 1 | 1. Reflets dans l'eau | 5'35 |
| 2 | 2. Hommage à Rameau | 6'54 |
| 3 | 3. Mouvement | 3'17 |
-

Images – 2^e Série (1907) *(Durand)* **15'31**

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | 1. Cloches à travers les feuilles | 4'38 |
| 5 | 2. Et la lune descend sur le temple qui fût | 6'25 |
| 6 | 3. Poissons d'or | 4'17 |
-

Images (oubliées) (1894) *(Durand)* **14'09**

- | | | |
|---|--|------|
| 7 | 1. Lent (mélancolique et doux) | 3'50 |
| 8 | 2. Souvenir du Louvre | 6'01 |
| 9 | 3. Quelques aspects de « nous n'irons plus au bois » parce qu'il fait un temps insupportable | 4'05 |
-

Estampes (1903) *(Durand)* **14'52**

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 10 | 1. Pagodes | 5'12 |
| 11 | 2. La soireé dans Grenade | 5'40 |
| 12 | 3. Jardins sous la pluie | 3'49 |
-

Masques pour piano (1904) *(Durand)* **5'10****L'isle joyeuse** (1904) *(Durand)* **6'00****Noriko Ogawa**, piano