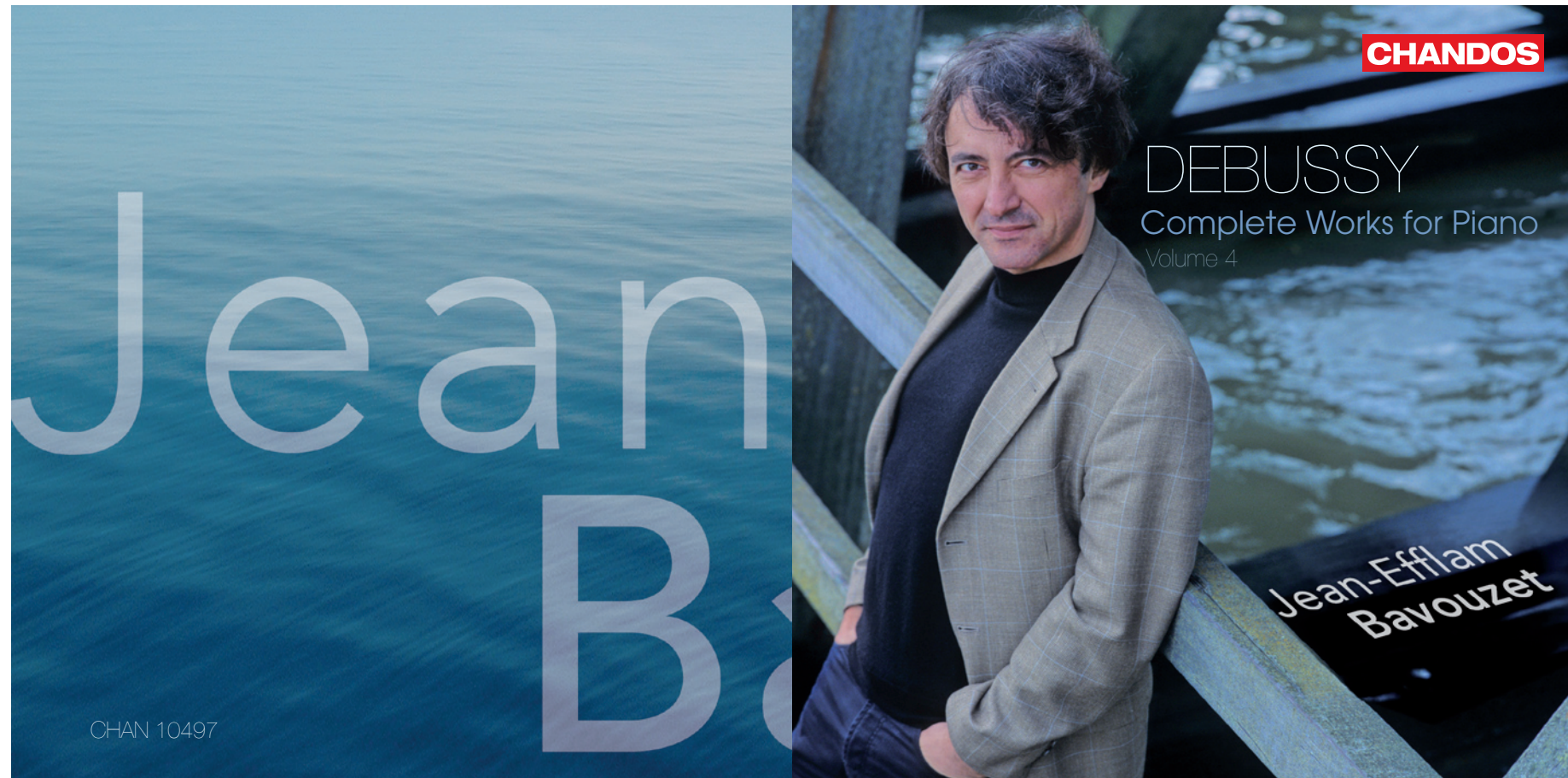






© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Achille-Claude Debussy

Achille-Claude Debussy (1862–1918)

Complete Works for Piano, Volume 4

Images, First Series (1901–05)

14:29

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Reflets dans l'eau. Andantino molto (Tempo rubato) – (Quasi cadenza) – Mesuré – En animant – Au mouvement – Tempo I (en retenant jusqu'à la fin) – Lent | 5:06 |
| 2 | Hommage à Rameau. Lent et grave (dans le style d'une Sarabande, mais sans rigueur) – Commencer un peu en dessous du mouvement – Au mouvement – En animant – A tempo I – Un peu plus lent – Retenu – Plus retenu | 6:08 |
| 3 | Mouvement. Animé (avec une légèreté fantasque, mais précise) – En augmentant (sans presser) | 3:17 |

	Images, Second Series (1907)	13:00
4	Cloches à travers les feuilles. À Alexandre Charpentier. Lent – Un peu animé et plus clair – Tempo I – Plus lent jusqu'à la fin	4:23
5	Et la lune descend sur le temple qui fut. À Louis Laloy. Lent – Retenu	4:53
6	Poissons d'or. À Ricardo Viñes. Animé – Capricieux et souple – Expressif et sans rigueur – A tempo I – Rubato – Au mouvement – En s'apaisant – Commencer au dessous du mouvement – Au mouvement et en serrant jusqu'à la fin – Modéré – Retenu	3:41
	Études, Book 1 (1915)	20:03
	À la mémoire de Frédéric Chopin (1810–1849) Claude Debussy – Été 1915 –	
7	I – pour les 'cinq doigts': d'après Monsieur Czerny. Sagement – Accelerando – Animé (mouvement de gigue) – Tempo I – Animé – Poco meno mosso – Mouvement – Strepitoso	3:06
8	II – pour les Tierces. Moderato, ma non troppo – Animando – Con fuoco – Tempo I – Molto stretto – Tempo I	3:39
9	III – pour les Quartes. Andantino con moto – Stretto – In tempo I – Risoluto un poco stretto – L'istesso tempo – Ballabile e grazioso (poco animando) – Stretto – In tempo I (poco animando) – Sempre animando – In tempo I – Tempo I – Calmato – Più lento e perdendosi	4:54

10	IV – pour les Sixtes. Lento – Animando poco a poco – Au mouvement – Au mouvement, un poco agitato – Stringere – Mouvement – Rubato – Mouvement (un poco agitato) – Ritenuto poco a poco e calando – Premier mouvement – Più lento – Sempre [più lento]	4:00
11	V – pour les Octaves. Joyeux et emporté, librement rythmé – Au mouvement, très également rythmé, sans presser – Sourdement tumultueux – Accelerando poco a poco – Strepitoso – Premier mouvement – Poco meno mosso – Premier mouvement con fuoco – Accelerando – Mouvement	2:43
12	VI – pour les huit doigts. Vivamente, molto leggiero e legato – Accelerando poco a poco	1:38
	Études, Book 2 (1915)	28:58
13	VII – pour les degrés chromatiques. Scherzando, animato assai – Un poco più sonoro	2:10
14	VIII – pour les agréments. Lento, rubato e leggiero – Stretto – Mouvement – Poco animando – Au mouvement – Tempo (poco animando) – Premier mouvement – Rubato (poco scherzando) – Quasi cadenza – Un poco stretto – Premier mouvement – Stretto – Cadenza – Au mouvement	5:03

¹⁵	IX	– pour les notes répétées. Scherzando – Poco rubato – In tempo – Un pochettino rubato – In tempo I	3:05
¹⁶	X	– pour les Sonorités opposées. Modéré, sans lenteur – Animando poco a poco – Tempo I – L'istesso tempo – Animando e appassionato poco a poco – Sempre animando – Calmato – Tempo I – Lento – Tempo I	5:41
¹⁷		Étude retrouvée. A first version of <i>Étude XI</i> '– pour les Arpèges composés' (realised by Roy Howat). Modéré – Augmentez peu à peu – Animez et augmentez – Retenu – Au mouvement – Mouvement du début – Lent – Premier mouvement	3:55
¹⁸	XI	– pour les Arpèges composés. [] – Lumineux – Giocoso – Scherzare – Tempo rubato – Molto ritenuto – Tempo I	4:27
¹⁹	XII	– pour les accords. Décidé, rythmé, sans lourdeur – Poco allargando – In tempo – Ritenuto ma con fuoco – Au mouvement – Poco ritenuto – Lento, molto rubato – Poco stretto – Premier mouvement – Un poco accelerando – Premier mouvement	4:32
			TT 76:30

Jean-Efflam Bavouzet piano

Debussy: Complete Works for Piano, Volume 4

The six pieces contained in the two series of *Images* and the twelve *Études* together might be thought to mark the twin extremes of Debussy's pianistic style. The *Images*, as their name indicates, were the product of Debussy the art-lover (one might say Debussy the 'seer') and derive perhaps ultimately from his early reading of Baudelaire, who declared that

the whole visible universe is nothing but a storehouse of images and signs to which the imagination will give a relative place and value; it is a kind of pasture for the imagination to digest and transform.

The *Études*, on the other hand, look inwards at the properties and possibilities of the musical substance itself, another kind of pasture that Debussy transforms with an imagination no less powerful and miraculous. That said, the antithesis between the two sets is by no means absolute.

Images, First and Second Series

The six *Images* were in his mind in some form as early as December 1901, when Debussy played versions of two of them ('Reflets dans l'eau' and 'Mouvement') to the pianist Ricardo Viñes, but the complete list of titles

was not fixed until July 1903, when he sent these to the publisher Fromont. He had just completed the *Estampes*, and the *Images*, the first book of which was published in October 1905, can be heard as a development along the same colouristic lines, following earlier intimations in various pieces by Chabrier and in Ravel's *Jeux d'eau*. The technique has been called one of illusion – what you see on the printed page is often not at all what you get, depending largely on your use of the sustaining pedal – but, equally, Debussy shared the concerns of such 'colourful' composers as Berlioz and Liszt that overtly descriptive music should also work in purely structural terms.

The small wave forms of 'Reflets dans l'eau' and its key of D flat major might suggest it was a spin-off from *La Mer*, except that the above chronology points, if anything, to the relationship being reversed. Debussy jokingly referred to the piece as being written 'according to the most recent discoveries in harmonic chemistry'. While this is perhaps a trifle exaggerated, what is disturbing is the way the dreamlike opening, a standard eight-bar phrase, is immediately interrupted by chromatic chords: throughout the piece, the

reflections in the water go on being unsettled by pebbles thrown from an unseen hand. The essential circularity of this piece is echoed in the final 'Mouvement', which is almost an early *Étude* ('pour les Triolets'?). Marked to be played 'with a fantastical but precise lightness', it achieves an extraordinary *rapprochement* between academic note-spinning and imaginative atmosphere, with a few fanfares added for good measure. The central 'Hommage à Rameau', while outwardly placid and monumental, partakes of more traditional rhetorical structures and of the effortless internal dynamism that is so much a part of the genius of Rameau, 'without any of that pretence towards German profundity, or to the need of emphasising things with blows of the fist', as Debussy put it when reviewing a performance of the first two acts of Rameau's *Castor et Pollux* in 1903 – which possibly inspired his piece.

Heavy pounding is even further banished in the second book of *Images*, published in October 1907. In 'Cloches à travers les feuilles', apart from two *forte* chords in the middle, the dynamics are set at *piano* and below. Within these narrow confines, Debussy explores the idea of bells sounding through leaves, or at least through some substance that flickers and undulates. The demands on the pianist, in the balancing of lines, are extreme: again, the piece could almost be

an *Étude* – 'pour les lignes superposées'? The second panel of the triptych, 'Et la lune descend sur le temple qui fut', leads on from 'Pagodes' in the *Estampes* in its exploitation, not so much of Oriental sounds such as those of the gamelan, though these are certainly present, as of an Oriental stillness and stasis. The first chord belongs, in the Western tradition, as part of a sixteenth-century cadence, achieved through part-writing: Debussy gives it a quite new feeling by treating it as a non-cadential chord with no sense of part-writing whatever, just as a sound in itself. Like the ruined temple, it has survived, but in a new world and with a new function. Finally, 'Poissons d'or' charts the imagined swoops and twitches of two large carp as featured on a Japanese plaque in black lacquer, touched up with mother-of-pearl and gold, that hung on the wall of the composer's study. Here indeed we do find Debussy enjoying 'the most recent discoveries in harmonic chemistry'.

Études, Books 1 and 2

It has often been observed that the late works of composers tend towards a certain abstraction. Debussy's *Études* might well qualify under this heading, but we should remember that when Debussy wrote them, in the summer of 1915, he was still a little short of his fifty-third birthday, albeit not a

well man and oppressed by thoughts of the war. Maybe he had intended his last *Prélude*, 'Feux d'artifice', as a final bouquet offered to pictorialism? Certainly, editing Chopin's *Études* reminded him of the delights inherent in self-imposed limits.

The first *étude*, 'pour les "cinq doigts"', subtitled 'after Monsieur Czerny', nevertheless starts from an image – of the child practising, an image which for some reason held a special place in Debussy's affections (see 'Doctor Gradus ad Parnassum' from *Children's Corner*); here the 'good' hand is soon subverted by the 'naughty' one and, as in 'Reflets dans l'eau', the struggle continues to the end. In the second study, 'pour les Tierces', Debussy had to find something different from the penultimate *Prélude*, 'Les tierces alternées', and succeeded. What a treasure-house of textures here, from the echoes of the sea and of the love music of *Pelléas et Mélisande* to the starkly triumphant final chords! The composer was justifiably proud of the 'unheard-of things' in 'pour les Quartes', the whole of which is an extraordinary compendium of sounds, unheard-of in French piano music at least. We have no record that he knew any of Scriabin's piano music, although by this time he had heard Schoenberg's Three Pieces, Op. 11. Even so, the prevailing interval of the fourth entailed a rethinking of traditional

third-based harmony, to the point that it is not clear in what key the *étude* ends...

In 'pour les Sixtes' Debussy most obviously acknowledges his debt to Chopin, setting it in D flat major, the same key as Chopin's 'study in sixths', Op. 25 No. 8, starting with the same pair of notes in the right hand, and soon breaking into Chopinesque triplets. The whole *étude* subscribes to the composer's general request that music display emotion without epilepsy. 'Pour les Octaves', on the other hand, Debussy does ask to be 'joyful and passionate, freely rhythmical'; as well as 'passionate', *emporté* can in fact mean 'quick-tempered' or 'hot-headed', and is even used of a 'runaway' horse! The sharp contrasts of themes and dynamics do give the impression of inspiration almost bursting through the formal envelope. The final piece in the first book, 'pour les huit doigts', seems to be a gesture of respect towards the eighteenth-century *clavicinistes*. Within the consistently rippling demi-semiquavers, Debussy shapes phrases through dynamics and discreet stresses, until on the last page the bass, 'lightly expressive', flowers briefly into a tune.

The *étude* 'pour les degrés chromatiques', opening the second book, employs full or partial chromatic scales to 'drown the tonality', as Debussy had put it many years earlier. Against it, we feel the steady influence of a tonal tag in the left hand,

but even this soon becomes chromatically infected. With 'pour les agréments' we come for the first time to musical matter that is distinctly Debussyan. All through Debussy's mature piano music, the performer is regularly faced with choices over what is primary and what is secondary material, at the opposite extreme from the tune-over-oompah of Italian opera. 'Agréments' (ornaments) might seem slender matter for an *étude*, until we once more recall the works of the *clavecinistes*, in which playing without ornaments is to serve fish without a sauce. It goes without saying that Debussy's *agréments* are of unparalleled elegance and variety. The smooth surface of this piece is immediately ruffled by 'pour les notes répétées', though, as so often in these *Études*, the briskness is in time offset by a *legato* tune in the left hand, here migrating to the right, before the *molto staccato* dance leads to a typically evanescent conclusion.

In the *étude* 'pour les Sonorités opposées' Debussy makes almost his last return to the world of the *Images*: contrasts of sonority, whether simultaneous or successive, had after all been a crucial element in the technique of illusion. This must be a candidate for the title of the most sheerly beautiful of all Debussy's piano pieces, its apparently aimless harmonic wanderings firmly contained by distant trumpet calls

always at the same pitch. The meaning of the final word in the title of the study 'pour les Arpèges composés' has been much discussed, but the simplest interpretation may be that these arpeggios have been 'put together' from various sources, like a 'salade composée' – traditional triadic shapes certainly form part of them, but in combination with Debussy's usual sevenths and ninths as well as intermediate intervals. Their notation both in ordinary and in small type suggests that they inhabit the same border country as *agréments* between the primary and the secondary. More decisions for the pianist! In this recording, 'pour les Arpèges composés' is preceded by Roy Howat's realisation of a six-page sketch with the same title. Even if the only similarities between them are, as Dr Howat points out, 'the presence of arpeggios and their tonality of A flat major', this very difference underlines the work the composer put into refining his ideas. Finally, in 'pour les accords', Debussy goes out with a bang. Here the clear outlines of the *clavecinistes* are married with the violence of the *Prélude* 'Ce qu'a vu le Vent d'Ouest', while in the central *Lento* section he gives utterance to music of indescribable tenderness and melancholy, as if saying a last farewell to the world of illusion.

The *Études* contain some of Debussy's most demanding piano writing – five of the

twelve (Nos II, V, VI, IX and XII) were never recorded commercially until after 1950, even Horowitz risking only the relatively easy *étude* 'pour les Arpèges composés'. But, despite their difficulty, through them all runs that playful spirit that was never dormant for long in Debussy's music, and was no doubt continually revived by games and conversations with his little daughter Chouchou. As Debussy told his publisher:

these *Études* conceal a rigorous technique beneath flowers of harmony (sic). To put it another way, 'you don't catch flies with vinegar!' (re-sic).

© 2008 Roger Nichols

A note from the artist

This complete series ends with Debussy's most resolutely virtuoso works. While the most virtuoso, they are at the same time the most innovative, and to my mind the most fascinating.

The inventiveness of the new sound effects is captivating and the incredibly original pianistic conceptions which border on the acrobatic come from a composer who, although he was a much better pianist than Ravel, never earned his living as a virtuoso. We certainly have recordings which prove that Debussy played his salon pieces, some of the *Préludes* and the *Children's Corner*

suite, but it is much harder for us to imagine him playing his *Études* 'pour les Octaves' or 'pour les accords', or even 'Mouvement' at the necessary tempo. Just think of the effort they entail for every pianist who takes them on!

Of course, the writing of 'pour les accords' or 'Mouvement' represents a real stroke of pianistic inspiration, of the kind that was never even imagined by the composers/ virtuosos whom Debussy loved so much, Liszt and Chopin. However, it is also in terms of form, in the surprising linking of ideas ('pour les agréments'), in the use of extreme registers ('pour les Quartes') and in the new criteria for notions of rhythm, harmony and melody ('pour les huit doigts') that the *Études* have finally become an inexhaustible source of inspiration for today's composers, after a long period when they were misunderstood.

There are very few who do not claim an influence from this music!

After a memorable session of work on his *Klavierstück* IX, Stockhausen pointed out to me the similarity between the end of his piece and the *Étude* 'pour les Sonorités opposées', and how the complex phenomena of resonance and sound spatialisation that Debussy introduced to the piano were important notions for him. The *Klavierstück* was also the inspiration that gave me the idea how to realise the end of this *étude*, where the final chord has to soften from *p* to

pp, which cannot be done without a 'trick'. Ralph Couzens (to whom I had to explain my trick, at his request) can bear witness to the fact that there is no manipulation of the potentiometer in this recording!

Concerning the 'Étude retrouvée', which initially disconcerted me a little, working on it turned out to be exciting. The remarkable edition produced by Roy Howat provides a facsimile of the text as it was originally left, even totally incomplete towards the end. On those who are used to the minute detail of Debussy's compositional notation, especially in the *Études* (I have found as many as ten different sets of directions for the articulation of notes!), this empty text, this lack of instructions as to tempo and nuance, can have a paralysing effect at the beginning. In addition, the writing in this piece, which is relatively banal in its construction, contrasts with the daring and originality to which Debussy has always accustomed us. In fact, imagining how he would have finished this page, and participating in the creative process after the fact, with all the risks attendant on this task, was thrilling.

It was therefore an entirely experimental choice for me to give the near-continuous cascades of arpeggios a more restless, animated character than that suggested by the editor, recalling a little the spirit of certain passages of *La Mer*. Seen from this angle, and

because of its aquatic motion, this piece is almost equally similar to Ravel's *Une barque sur l'océan*. After the storm, as calm returns, a bar has also been added to the end, thereby extending the flow of the melodic motion.

In preparing this complete set of the solo piano works, I found something curious. Throughout his piano output, Debussy only used *pppp* once, and only used *fff* once. But these two extremely rare notations can be found in the same collection! *Images*, the first series: at the last chord of 'Hommage à Rameau' and at the end of the middle section of 'Mouvement', respectively. So the question is whether Debussy himself was aware of this feature, and how we then should interpret it.

Contrary to the opinion of Sviatoslav Richter, who by all accounts disliked performing or recording complete editions, it has to be said that the overall view such undertakings provide is – for the listener as much as for the performer – uniquely revealing.

Only this overall view, the culmination of serious, in-depth study of each piece, uncovers previously unexplored or unsuspected parallels among the various works, so enriching the interpretation and, by extension, the listening experience. This comprehensive approach also helps the pianist tackle thorny questions of style in a perhaps more appropriate manner, and

encourages him to intuit the original creative impulse behind each piece.

Even with the expert guidance of my mentor Pierre Sancan ('Debussyist' *par excellence* and recipient of the Prix de Rome for composition), it was only once I entered my thirties that I found myself being truly moved by the music of Debussy. Before that my interest in him had focused on his harmonic originality, the individual structure of each of his works and the perfection he demanded of the pianist (as Sancan told me, 'More beauty is always possible; there are no bounds to perfection'). But at that time there was no question of real emotion. Instead of claiming an innate affinity for the music of Debussy (such as is often attributed to French pianists), I would rather describe my relationship to his music as a constant process of maturation, during which I am happy to admit to having been fascinated also by the light touch of a pianist such as Gieseking, the alchemy of the sound planes of a Michelangeli, the essence and style of a Richter, the intensity of a Kocsis and the sense of musical direction of a Gulda.

Dividing the complete works of Debussy across four discs is clearly an exercise that offers a whole range of alternatives. As my primary concern has been to achieve the greatest possible musical cohesion, four subsets have been defined as follows:

- The pieces that are to be experienced, in Debussy's words, 'tête-à-tête' with the performer: that is the *Préludes*, which, given their number and the length of the two cycles, demand a separate category of their own.

- The 'concert' pieces: those which, because of their spectacular virtuosity and more obvious accessibility, are more at home in the spotlight of the concert platform (*L'Isle joyeuse*, *Estampes*, *Pour le piano*).

- The isolated salon pieces or those of the late period, and the two short cycles (*Suite bergamasque* and *Children's Corner*).

- The pieces which are the most experimental, both technically (*Études*) and musically (*Images*).

For these recordings I have used the latest critical edition from Durand as, in addition to the mistakes that Debussy had left in the first editions, and even at times in his manuscripts, there must unfortunately be added some made by subsequent editors.

It seems to me extremely difficult and, in truth, pointless for the performer himself to talk about his interpretation. There is a story that Heifetz, in answer to just such a request by a journalist, once said: 'I have nothing to say to you. My playing speaks for me. If you don't understand, it's your problem!'

Apart from being the sort of reply all of us would like to make, it is also a witty way of evading other questions:

– What does Debussy have to say to us today?
 – How can the performer be strictly faithful to the text and also play with a natural spontaneity?
 – How can such playing attain what Debussy called 'la chair nue de l'émotion' (the naked flesh of emotion)?
 These are questions we continually strive to answer...

© 2008 Jean-Efflam Bavouzet
 Translation: Elizabeth Long and
 Surrey Translation Bureau

The French pianist **Jean-Efflam Bavouzet** combines a rare elegance and clarity in his playing with a deep and thoughtful musicality. His insatiable enthusiasm and artistic curiosity have led him to explore a repertoire ranging from Haydn and Beethoven through Bartók and Prokofiev to contemporary composers such as Bruno Mantovani and Jörg Widmann. His recent transcription for two pianos of Debussy's *Jeux* will be published by Durand with a foreword by Pierre Boulez with whom he has maintained a close relationship ever since their first appearance together in 1998, performing Bartók's Third Piano Concerto with the

Orchestre de Paris. Bavouzet performs with leading international orchestras such as the Boston Symphony, London Philharmonic and Bournemouth Symphony orchestras, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de France and Ensemble orchestral de Paris. Conductors with whom he has collaborated include Vladimir Ashkenazy, Jean-Claude Casadesu, Charles Dutoit, Lawrence Foster, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano and Vassily Sinaisky. A former student of Pierre Sancan and Alexander Edelman, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne in 1986 and the Steven de Groote Chamber Music Prize at the Van Cliburn Competition in 1989. The first instalment in his ongoing Debussy series for Chandos won the 'Choc de l'année' 2007 in the *Monde de la musique* while the second was 'Editor's Choice' in *Gramophone*, 'Disc of the Month' in *Classic FM*, and 'Diapason d'Or' in *Diapason*. His recording of the Second Book of *Préludes* (in Volume 1 in the series) was the top recommendation in BBC Radio 3's programme 'Building a Library'. Jean-Efflam Bavouzet is a Professor for Life in the Piano Department of the Hochschule für Musik in Detmold, Germany.

Debussy: Sämtliche Klavierwerke, Band 4

Man könnte meinen, die sechs Stücke der beiden Gruppen der *Images* einerseits und die zwölf *Études* andererseits stünden für die beiden extremen Pole von Debussys pianistischem Stil. Wie der Name schon andeutet, sind die *Images* das Werk des Kunstliebhabers Debussy (man möchte fast sagen des "Sehers") und gehen vielleicht letztlich auf seine frühe Lektüre Baudelaires zurück, der erklärte:

Das ganze sichtbare Universum ist nichts weiter als ein Lagerhaus von Bildern und Zeichen, denen die Fantasie einen relativen Platz und Wert zuweisen wird; sie ist eine Art Weide, die es für die Fantasie zu verdauen und zu verwandeln gilt.

Die *Études* dagegen richten den Blick nach innen, und zwar auf die der musikalischen Substanz selbst innewohnenden Eigenschaften und Möglichkeiten – eine andere Art Weide, welche Debussy mit nicht minder kraftvoller und wundersamer Fantasie verwandelt. Allerdings ist die Antithese zwischen den beiden Sammlungen keineswegs absolut.

Images, Band I und II

Debussy hatte bereits im Dezember 1901

Ideen zu den sechs *Images* im Kopf, als er dem Pianisten Ricardo Viñes frühe Fassungen von "Reflets dans l'eau" und "Mouvement" vorspielte, doch die komplette Titelliste wurde erst im Juli 1903 festgelegt, als Debussy sie dem Fromont Verlag zuschickte. Er hatte gerade die *Estampes* fertiggestellt, und die *Images*, deren erstes Heft im Oktober 1905 veröffentlicht wurde, können als Fortführung des gleichen kolorit-betonten Stils gehört werden, welcher auch schon früher in verschiedenen Stücken Chabriers sowie bei Ravels *Jeux d'eau* angedeutet worden war. Diese Vorgehensweise wird als Technik der Illusion bezeichnet – was man auf der gedruckten Seite sieht, ist oft nicht annähernd das, was man zu hören bekommt, je nach Einsatz des rechten Pedals. Wie anderen "farbenfrohen" Komponisten, wie etwa Berlioz oder Liszt, war aber auch Debussy gleichzeitig daran gelegen, dass äußerlich beschreibende Musik ebenfalls rein strukturellen Maßstäben folgen sollte.

Die kleinen Wellenbewegungen von "Reflets dans l'eau" sowie die Tonart Des-Dur könnten darauf hinweisen, dass es sich bei dem Werk um eine Art Nebenprodukt von *La Mer* handelt, obwohl die oben angeführte

Chronologie auf das Gegenteil hindeutet – wenn überhaupt eine Beziehung zwischen den beiden Stücken besteht. Debussy behauptete scherzhaft, diese Komposition sei "nach den letzten Erkenntnissen der harmonischen Chemie" entstanden. Obwohl er damit wohl ein wenig übertreibt, ist die Art und Weise, wie die verträumte Eröffnung, eine herkömmliche achttaktige Phrase, sofort durch chromatische Akkorde unterbrochen wird, durchaus beunruhigend: Während des ganzen Stücks werden die Spiegelungen der Wasseroberfläche immer wieder wie durch Kieselsteine, geworfen von ungesehener Hand, gestört. Die grundlegende Kreisförmigkeit des Werks klingt im abschließenden "Mouvement" nach, das eigentlich fast eine frühe *Étude* ist ("pour les Triolets"?). Durch die Anweisung, dass es "mit fantastischer aber präziser Leichtigkeit" zu spielen sei, erzielt das Stück ein außergewöhnliches Zusammenkommen von akademischer Notenspinnerei und fantasievoller Atmosphäre – mit noch ein paar Fanfaren als Dreingabe. Das zentrale "Hommage à Rameau" ist zwar äußerlich ruhig und monumental, greift jedoch auch auf traditionellere rhetorische Strukturen sowie die dem Genie Rameaus so eigene, mühelose innere Dynamik zurück. Und das "ohne jenes Vorgeben deutscher Tiefe oder des Bedürfnisses, alles mit der Faust zu

unterstreichen", wie es Debussy selbst 1903 in der Rezension einer Aufführung der ersten beiden Akte von Rameaus *Castor et Pollux* formulierte – möglicherweise die Inspiration für sein eigenes Stück.

Lautes Hämmern wird im zweiten Band der *Images*, welcher im Oktober 1907 veröffentlicht wurde, noch weiter in die Schranken verwiesen. Bei "Cloches à travers les feuilles" ist die Dynamik, abgesehen von zwei *forte* Akkorden in der Mitte, im *piano* oder darunter angesiedelt. Innerhalb dieses engen Rahmens spielt Debussy mit der Idee von Glockenklang, der durch Blätter, oder zumindest durch eine flackernde und wogende Substanz, wahrgenommen wird. Dem Pianisten wird mit dem Ausbalancieren der melodischen Linien Extremes abverlangt: Auch hier könnte man fast von einer *Étude* sprechen – "pour les lignes superposées"? Beim zweiten Teil des Triptychons, "Et la lune descend sur le temple qui fut", handelt es sich, nicht so sehr durch die Nutzung orientalischer Klänge wie der des Gamelans (obwohl diese durchaus präsent sind), sondern vielmehr durch ein Gefühl der orientalischen Ruhe und des Innehaltens, um eine Fortführung von "Pagodes" aus den *Estampes*. Der erste Akkord gehört als Teil einer Kadenz aus dem sechzehnten Jahrhundert, durch kontrapunktische Schreibweise zustande gekommen, der westlichen Tradition an: Debussy verleiht

ihm aber ein ganz anderes Grundgefühl, indem er ihn nicht als Kadenzakkord in einem kontrapunktischen Sinnzusammenhang behandelt, sondern als reinen Klang. Wie der zerstörte Tempel selbst hat auch er überlebt, aber in einer neuen Welt mit einer neuen Funktion. Abschließend folgt der Komponist in "Poissons d'or" dem imaginären Springen und Zucken von zwei großen Karpfen, wie sie auf einer mit Perlmutt und Gold abgesetzten japanischen Wandtafel aus schwarzem Lack abgebildet waren, welche im seinem Arbeitszimmer hing. Hier erleben wir Debussy in der Tat beim Genuss der "letzten Erkenntnisse der harmonischen Chemie".

Études, Band 1 und 2

Es ist oft beobachtet worden, dass die späten Werke von Komponisten die Tendenz zu einer gewissen Abstraktion aufweisen. Dies trifft auf Debussys *Études* wohl zu, doch sollte man sich ins Gedächtnis rufen, dass er sie im Sommer 1915 schrieb, also noch kurz vor seinem dreiundfünfzigsten Geburtstag – obwohl er zu diesem Zeitpunkt kein gesunder Mann war und ihn Gedanken an den Krieg bedrückten. Vielleicht war sein letztes *Prélude*, "Feux d'artifice", sozusagen ein letzter Gruß an die Welt der Bildhaftigkeit gewesen? Auf jeden Fall erinnerte ihn seine Bearbeitung von Chopins *Études* wieder an die Freuden selbst auferlegter Grenzen.

Die erste *Étude*, "pour les 'cinq doigts'" und mit dem Untertitel "nach Monsieur Czerny", beginnt dennoch mit einem Bild, und zwar dem des übenden Kindes. Dieses Bild scheint für Debussy eine besondere Bedeutung gehabt zu haben (siehe auch "Doctor Gradus ad Parnassum" aus *Children's Corner*); hier wird die "gute" Hand bald von der "bösen" untergraben, und, wie bei "Reflets dans l'eau", wird der Kampf bis zum Schluss ausgetragen. Für die zweite Etüde, "pour les Tierces", musste sich Debussy etwas anders als beim vorletzten *Prélude*, "Les tierces alternées", einfallen lassen, was ihm auch gelang. Bei diesem Stück handelt es sich um eine regelrechte Schatztruhe musikalischer Texturen, vom Widerhall des Meeres und der Liebesmusik aus *Pelléas et Mélisande* bis hin zu den krass triumphalen Schlussakkorden. Der Komponist war zurecht stolz auf das "nie zuvor Gehörte" in der Etüde "pour les Quartes", die als Ganzes genommen ein außergewöhnliches Kompendium von – zumindest in der französischen Klaviermusik – nie zuvor gehörten Klängen darstellt. Ob Debussy die Klaviermusik Skrjabin überhaupt kannte, ist nicht überliefert, obwohl man weiß, dass er Schönbergs Drei Stücke op. 11 zu diesem Zeitpunkt bereits gehört hatte. Trotzdem bedeutete das vorherrschende Intervall der Quarte hier ein Umdenken der traditionell auf

Terzen basierenden Harmonielehre, und zwar in solchem Ausmaß, dass es nicht klar ist, in welcher Tonart das Stück endet ...

Bei "pour les Sixtes" zollt Debussy am offensichtlichsten Chopin Tribut, indem er die Tonart Des-Dur wählt, die gleiche wie Chopin in seiner "Étude in Sexten" op. 25 Nr. 8, dann auch noch mit den gleichen beiden Tönen in der rechten Hand beginnt, und schließlich in an Chopin erinnernde Triolen übergeht. Die ganze *Étude* bezeugt das allgemeine Anliegen des Komponisten, Musik möge Emotion transportieren, ohne dabei in epileptische Anfälle zu verfallen. Von "pour les Octaves" dagegen verlangt Debussy, dass es "freudevoll und aufbrausend, frei rhythmisch" gespielt werden soll. Das Wort *emporté* bedeutet nicht nur "aufbrausend", sondern auch "jähzornig" oder "hitzig", und kann sogar im Sinne eines durchgehenden Pferdes verwendet werden! Die scharfen Kontraste der Themen und der Dynamik erwecken allerdings den Eindruck von Inspiration, die nahezu aus dem formalen Korsett herausplatzt. Bei dem letzten Stück des ersten Bands, "pour les huit doigts", scheint es sich um eine respektvolle Verbeugung in Richtung der *clavicinistes* des achtzehnten Jahrhunderts zu handeln. Innerhalb der ständig plätschernden Zweiunddreißigstel formt Debussy Phrasen mit Hilfe von Dynamik und unauffälligen Betonungen, bis auf der

letzten Seite der Bass, "leicht ausdrucksvoll", kurz zu einer Melodie erblüht.

Die *Étude* "pour les degrés chromatiques", welche den zweiten Band eröffnet, bedient sich vollkommen oder teilweise chromatischer Tonleitern, um so, wie Debussy es viele Jahre zuvor formuliert hatte, "die Tonalität zu ertränken". In der linken Hand spürt man noch den festigenden Einfluss eines tonalen "Aufhängers", aber selbst dieser wird binnen kurzem chromatisch infiziert. Bei "pour les agréments" stoßen wir zum ersten Mal auf musikalischen Stoff, der eindeutige Merkmale von Debussys Stil aufweist. In Debussys sämtlicher reifer Klaviermusik sieht sich der Interpret immer wieder mit der Entscheidung konfrontiert, zwischen Haupt- und Nebenmaterial zu unterscheiden, ganz im Gegensatz zu der "Melodie über Umpapa-Begleitung" der italienischen Oper. "Agréments" (Verzierungen) mögen dünnes Material für eine *Étude* erscheinen, bis wir uns noch einmal die Werke der *clavicinistes* vor Augen führen, bei denen das unverzierte Spielen dem Servieren von Fisch ohne Soße gleichkam. Selbstredend sind Debussys *agréments* von beispielloser Eleganz und Abwechslung. Die glatte Oberfläche dieses Stücks wird jedoch sofort durch "pour les notes répétées" gestört, obwohl der Komponist, wie so oft in diesen *Études*, der allgemeinen Lebhaftigkeit nach einer

Weile eine Legatomelodie in der linken Hand entgegengesetzt, die hier zur rechten übersiedelt, bevor ein Tanz, *molto staccato*, zu einem typisch vergänglichem Abschluss überleitet.

In der *Étude* "pour les Sonorités opposées" kehrt Debussy ein fast letztes Mal in die Welt der *Images* zurück: Klangkontraste, ob gleichzeitig oder aufeinanderfolgend, waren ja schließlich ein wesentliches Element der Technik der Illusion gewesen. Unter allen Klavierstücken Debussys muss dieses als Anwärter auf den Titel des schönsten überhaupt gelten, mit seinen scheinbar ziellosen harmonischen Wanderungen, welche jedoch entfernte, immer auf der gleichen Tonhöhe erklingende Trompetenfanfaren fest im Griff haben. Die Bedeutung des letzten Worts des Titels der *Étude* "pour les Arpèges composés" ist hinreichend diskutiert worden, die einfachste Lesart ist aber wohl, dass diese Arpeggien aus verschiedenen Quellen "zusammengestellt" wurden, so wie ein "salade composée" – traditionelle Dreiklangformen gehören natürlich auch dazu, aber in Kombination mit Debussys gewohnten Septimen und Nonen sowie auch dazwischen liegenden Intervallen. Die Notation sowohl in normalem als auch in kleinem Druck lässt darauf schließen, dass sie das gleiche Grenzgebiet zwischen Haupt- und Nebenmaterial bewohnen, wie

agréments. Mehr Entscheidungen für den Pianisten! In dieser Einspielung geht "pour les Arpèges composés" die Realisierung einer gleichnamigen sechsseitigen Skizze durch Roy Howat voran. Selbst wenn die einzige Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Stücken, wie Dr. Howat anmerkte, in "der Existenz von Arpeggien sowie der Tonart As-Dur" besteht, unterstreicht doch gerade dieser Unterschied die Arbeit, die der Komponist bei der Verfeinerung seiner Ideen leistet. Mit "pour les accords" leistet sich Debussy schließlich einen großen Abgang. Hier werden die klaren Umrisse der *clavicinistes* mit der Gewalt des *Prélude* "Ce qu'a vu le Vent d'Ouest" verschmolzen, während der Komponist im zentralen *Lento*-Teil Musik von unbeschreiblicher Zärtlichkeit und Melancholie hervorbringt, gerade so, als würde er der Welt der Illusion ein letztes Lebewohl sagen.

Einige der *Études* gehören zu den pianistisch schwierigsten Klavierstücken Debussys überhaupt – fünf der zwölf (Nr. II, V, VI, IX und XII) wurden erst nach 1950 kommerziell eingespielt, und selbst Horowitz riskierte nur die relativ einfache *Étude* "pour les Arpèges composés". Aber trotz aller Schwierigkeit durchdringt sie doch alle jener verspielte Geist, der in Debussys Musik nie lange im Verborgenen bleibt, und mit Sicherheit durch Spiele und Gespräche

mit seiner kleinen Tochter Chouchou ständig neu belebt wurde. Wie Debussy es seinem Verleger gegenüber formulierte:

Diese *Études* verbergen eine rigorose Technik unter Blumen der Harmonie (sic). Oder: "Mit Essig fängt man keine Fliegen!" (re-sic).

© 2008 Roger Nichols

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Künstlers

Die hier vorgelegte Gesamteinspielung endet mit Debussys bei weitem virtuosesten Werken. Diese sind allerdings nicht nur überaus virtuos, sondern zugleich auch ausgesprochen innovativ und meiner Meinung nach äußerst faszinierend.

Die neuen Klangeffekte zeugen von einem betörenden Erfindungsreichtum, wobei die ans Akrobatische grenzenden unglaublich originellen pianistischen Einfälle von einem Komponisten herrühren, der, obwohl er ein viel besserer Pianist war als Ravel, nie seinen Lebensunterhalt als Virtuose verdienen musste. Sicherlich gibt es Aufnahmen, die beweisen, dass Debussy seine Salonstücke spielte – einige Stücke aus den *Préludes* und der *Children's Corner* Suite –, doch es fällt uns viel schwerer, uns vorzustellen, dass er seine *Études* "pour les Octaves" oder "pour les accords" oder sogar "Mouvement" in dem

vorgeschriebenen Tempo gespielt hätte. Man denke nur einmal an die Anstrengung, die diese Werke jedem Pianisten abverlangen, der sich dieser Herausforderung stellt!

Natürlich war das Komponieren von "pour les accords" oder selbst "Mouvement" ein echtes Geniestück pianistischer Inspiration, und zwar einer Art von Inspiration, die die von Debussy so geliebten Pianisten-Virtuosen Liszt und Chopin noch nicht einmal hätten ahnen können. Doch auch in formaler Hinsicht, in der überraschenden Verknüpfung von Ideen ("pour les agréments"), in der Verwendung extremer Register ("pour les Quartes") und in den neuen Kriterien für rhythmische, harmonische und melodische Maßstäbe ("pour les huit doigts") haben die *Études* sich für heutige Komponisten als unerschöpfliche Quelle der Inspiration herausgestellt, nachdem sie lange Zeit missverstanden wurden.

Es gibt nur wenige Musiker, die nicht behaupten, von dieser Musik beeinflusst worden zu sein!

Stockhausen hat mich einmal nach einer denkwürdigen Arbeitssitzung an seinem *Klavierstück IX* auf die Ähnlichkeit zwischen dem Ende seines Werks und der *Étude* "pour les Sonorités opposées" hingewiesen und gezeigt, wie die von Debussy in die Klavierliteratur eingeführten komplexen Phänomene von Resonanz und flächiger

Klangausbreitung auch für ihn zu wichtigen Begriffen geworden waren. Das *Klavierstück* war für mich auch die Inspiration zu der Idee, wie ich das Ende dieser *Étude* spielen sollte, wo der letzte Akkord von *p* zu *pp* zurückgenommen werden muss, was nicht ohne einen Trick bewerkstelligt werden kann. Ralph Couzens (dem ich meinen Trick auf seine Bitte hin erklären musste) kann bezeugen, dass auf dieser Einspielung nicht etwa der Potentiometer manipuliert wurde!

Die "Étude retrouvée" beunruhigte mich zunächst ein wenig, doch dann stellte sich die Arbeit an diesem Stück als überaus interessant heraus. Die von Roy Howat herausgegebene beachtenswerte Edition enthält ein Faksimile des Texts wie er ursprünglich vorlag – zum Schluss hin noch völlig unvollendet. Für jemanden, der an die extreme Detailliertheit von Debussys Kompositionsnotenschriften gewöhnt ist, vor allem in den *Études* (ich habe für die Artikulation von einzelnen Noten nicht weniger als zehn unterschiedliche Angaben gefunden!), kann dieser leere Text, dieser Mangel an Instruktionen bezüglich Tempo und Nuancierung zunächst ausgesprochen lähmend wirken. Zudem steht der Komponierstil in diesem Stück, das vergleichsweise einfach konstruiert ist, in deutlichem Kontrast zu den gewagten Einfällen und der Originalität, die wir

bei Debussy sonst immer gewohnt sind. Tatsächlich war es dann richtig aufregend, sich vorzustellen wie er das Blatt vollendet hätte, und sozusagen nachträglich an diesem kreativen Prozess mit all seinen Risiken teilzuhaben.

Für mich war es daher eine ganz und gar experimentelle Entscheidung, den fast ununterbrochenen Arpeggio-Kaskaden einen ruheloser, bewegteren Charakter zu verleihen als es der Herausgeber vorschlägt, und damit ein wenig an die Stimmung von gewissen Passagen aus *La Mer* zu erinnern. Aus diesem Winkel betrachtet und auch wegen seiner aquatischen Bewegung steht dieses Stück zugleich auch Ravels *Une barque sur l'océan* nahe. Auch hier wurde nach dem Sturm, wenn wieder Ruhe einkehrt, am Schluss noch ein Takt angefügt, um dem Fluss der melodischen Bewegung zu verlängern.

Bei meiner Arbeit an dieser vollständigen Einspielung der Solowerke für Klavier ist mir etwas Seltsames aufgefallen. In seinem gesamten Klavierschaffen hat Debussy nur ein einziges Mal *pppp* verwendet und auch nur ein einziges Mal *fff*. Doch diese beiden äußerst seltenen dynamischen Anweisungen finden sich in ein und derselben Sammlung! Und zwar in *Images*, der ersten Werkserie – im letzten Akkord von "Hommage à Rameau" beziehungsweise am Ende des Mittelteils von

“Mouvement”. Die Frage ist nun, ob Debussy sich dieser Eigenheit bewusst war und wie wir sie zu interpretieren haben.

Nach allem, was man hört, war Sviatoslav Richter von der Einspielung gesammelter Werke nicht gerade angetan, doch sollte man auch bedenken, dass solche Projekte dem Hörer ebenso wie dem Interpreten einen einzigartigen Einblick verschaffen.

Nur diese Gesamtperspektive, die sich aus der ernsthaften, tiefeschürfenden Analyse jedes einzelnen Werkes ergibt, erschließt bislang unerforschte oder ungeahnte Parallelen zwischen den verschiedenen Kompositionen, so dass nicht nur die Interpretation, sondern zwangsläufig auch die Rezeption neue Dimensionen gewinnt. Dieser holistische Ansatz hilft dem Pianisten auch, heikle Fragen des Stils auf angemessenere Weise zu lösen, und erleichtert die Erfassung des künstlerischen Impulses, der jedem Stück zugrunde lag.

Selbst unter der ausgezeichneten Anleitung durch meinen Mentor Pierre Sancan (“Debussyist” par excellence und Rompreisträger für Komposition) brauchte ich bis in meine dreißiger Jahre hinein, um von der Musik Debussys wirklich bewegt zu werden. Davor hatte sich mein Interesse an ihm auf die Originalität seiner Harmonik, die individuelle Struktur der Werke und seine Anforderungen an die Perfektion des

Pianisten konzentriert (“Größere Schönheit ist immer möglich, die Perfektion kennt keine Grenzen”, erklärte mir Sancan). Aber von echten Gefühlen konnte damals keine Rede sein. Anstatt eine angeborene Affinität zur Musik Debussys zu beanspruchen (wie im Fall französischer Pianisten oft geltend gemacht wird), betrachte ich mein Verhältnis zu seiner Musik als einen langen Reifeprozess, in dessen Verlauf ich auch gerne andere Einflüsse aufgenommen habe: die leichten Hände von Pianisten wie Gieseking, die Alchemie der Klangebenen eines Michelangeli, das Wesen (und das Pedalspiel) Richters, die Intensität eines Kocsis und den musikalischen Orientierungssinn eines Gulda.

Bei der Verteilung der gesammelten Werke Debussys auf vier CDs bieten sich natürlich die verschiedensten Alternativen. Da mein Hauptanliegen darin bestand, für die größtmögliche musikalische Geschlossenheit zu sorgen, ergaben sich die folgenden vier Teilgruppen:

- Die Stücke “unter vier Ohren”, wie Debussy sich ausdrückte, also die *Préludes*, die in Anbetracht ihrer Anzahl und der Länge der beiden Zyklen eine eigene Kategorie rechtfertigen.
- Die “Konzertstücke”, die wegen ihrer spektakulären Virtuosität und leichteren Zugänglichkeit eher im Konzertsaal heimisch sind (*L'Isle joyeuse, Estampes, Pour le piano*).

– Die einzelnen Salonstücke oder Spätwerke und die beiden kurzen Zyklen (*Suite bergamasque* und *Children's Corner*).

– Die experimentierfreudigsten Stücke, sowohl in technischer (*Études*) als auch musikalischer (*Images*) Hinsicht.

Diese Aufnahmen basieren auf der neuesten kritischen Ausgabe von Durand, da neben den Fehlern, die Debussy in den Erstveröffentlichungen und zuweilen sogar in seinen Manuskripten übersah, leider auch spätere Herausgeber ihre Spuren hinterlassen haben.

Es scheint mir ein sehr schwieriges und ehrlich gesagt auch sinnloses Unterfangen für einen Interpreten zu sein, seine Darbietung selbst zu erläutern. Heifetz soll auf eine solche Bitte einmal erwidert haben: “Ich habe Ihnen nichts zu sagen. Mein Spiel spricht für sich. Wenn Sie es nicht verstehen, ist das Ihr Problem!”

Das ist nicht nur die Art von Antwort, die wir alle gerne geben würden, sondern auch ein geistreicher Präventivschlag gegen andere Fragen:

- Was hat uns Debussy heute zu sagen?
- Wie kann der Interpret dem Text treu bleiben und doch natürlich und spontan spielen?
- Wie kann man durch solches Spiel das Erreichen, was Debussy als “nacktes Fleisch der Emotion” bezeichnete?

Auf solche Fragen suchen wir ständig Antwort ...

© 2008 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung: Andreas Klatt und Stephanie Wollny

Der französische Pianist **Jean-Efflam Bavouzet** kombiniert eine seltene Eleganz und Transparenz in seinem Spiel mit einer tiefen und intelligenten Musikalität. Sein unstillbarer Enthusiasmus und seine künstlerische Neugier haben ihn in Repertoirebereiche geführt, die von Haydn und Beethoven über Bartók und Prokofjew bis zu zeitgenössischen Komponisten wie Bruno Mantovani und Jörg Widmann reichen. Seine jüngste Transkription von Debussys *Jeux* für zwei Klaviere, veröffentlicht von Durand, steht unter einem Vorwort von Pierre Boulez, mit dem er seit dem ersten gemeinsamen Auftritt (Bartóks 3. Klavierkonzert mit dem Orchestre de Paris 1998) enge Kontakte pflegt. Bavouzet konzertiert mit namhaften internationalen Orchestern, wie etwa dem Boston Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Bournemouth Symphony Orchestra, Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de France und Ensemble orchestral de Paris – geleitet von Dirigenten wie Vladimir

Ashkenazy, Jean-Claude Casadesus, Charles Dutoit, Lawrence Foster, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano und Vassily Sinaisky. Als Schüler von Pierre Sancan und Alexander Edelman gewann er 1986 den Internationalen Beethovenwettbewerb in Köln und 1989 den Steven-de-Groote-Preis für Kammermusik beim Van-Cliburn-Wettbewerb. Die erste CD in seiner Debussy-Serie für Chandos wurde vom *Monde de la musique* mit dem Preis

“Choc de l’année” 2007 ausgezeichnet, während die zweite als “Editor’s Choice” in *Gramophone*, “CD des Monats” in *Classic FM* und “Diapason d’Or” in *Diapason* hervorgehoben wurde. Seine Aufnahme des zweiten Buchs von *Préludes* (in Teil 1 der Reihe) war die Spitzenempfehlung in der Sendung “Building a Library” auf BBC Radio 3. Jean-Efflam Bavouzet ist Klavierprofessor auf Lebenszeit an der Hochschule für Musik in Detmold.

Debussy: Œuvres complètes pour piano, volume 4

On pourrait penser que les six pièces contenues dans les deux séries d'*Images* ainsi que les douze *Études* marquent les deux extrêmes du style pianistique de Debussy. Les *Images*, comme leur nom l'indique, sont l'œuvre de l'amoureux des arts qu'était Debussy (on pourrait dire Debussy le “voyant”) et découlent peut-être en fin de compte de ses premières lectures de Baudelaire, qui déclarait que:

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer.

Les *Études*, à l'inverse, jettent un regard introspectif sur les propriétés et le potentiel de la substance musicale elle-même, autre genre de pâture que Debussy transforme avec une imagination qui n'est pas moins puissante et miraculeuse. Ceci dit, le contraste entre les deux recueils n'a rien d'absolu.

Images, première et seconde séries

Debussy commença à penser aux six *Images*, sous une certaine forme, dès décembre 1901,

époque où il joua des versions de deux d'entre elles (“Reflets dans l'eau” et “Mouvement”) au pianiste Ricardo Viñes, mais la liste complète des titres ne fut déterminée qu'en juillet 1903, lorsqu'il les envoya à l'éditeur Fromont. Il venait de terminer les *Estampes*, et les *Images*, dont le premier livre fut publié en octobre 1905, peuvent être considérées comme un développement des mêmes recherches dans le domaine de la couleur, suivant la ligne tracée auparavant dans diverses pièces de Chabrier et dans *Jeux d'eau* de Ravel. La technique a été qualifiée d'illusion – souvent ce que l'on voit sur la page imprimée n'a rien à voir avec ce que l'on obtient, le résultat dépendant largement de l'usage que l'on fait de la pédale forte –, mais Debussy partageait également les préoccupations de compositeurs adeptes de la couleur tels Berlioz et Liszt qui pensaient expressément que la musique descriptive devait aussi fonctionner en termes purement structurels.

Les petites formes d'onde de “Reflets dans l'eau” et sa tonalité de ré bémol majeur pourraient laisser entendre que cette pièce est tirée de *La Mer*, mais les indications chronologiques données ci-dessus indiquent, au contraire, que les relations sont inversées.

En parlant de cette pièce, Debussy disait pour plaisanter qu'elle était écrite "d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique". C'est peut-être un peu exagéré, mais ce qui est troublant c'est la façon dont le début irréal, une phrase normale de huit mesures, est immédiatement interrompu par des accords chromatiques: d'un bout à l'autre de la pièce, les reflets dans l'eau continuent à être troublés par des cailloux lancés par une main invisible. La circularité fondamentale de cette pièce se retrouve dans "Mouvement", le volet final, qui est presque une *Étude* de jeunesse ("pour les triolets"?). Elle doit être jouée "avec une légèreté fantasque, mais précise" et réalise un extraordinaire rapprochement entre le tournoiement théorique des notes et l'atmosphère imaginative, avec quelques fanfares ajoutées pour faire bonne mesure. L'"Hommage à Rameau", en position centrale et en apparence placide et monumental, participe de structures rhétoriques plus traditionnelles et d'un dynamisme interne naturel, qui fait tellement partie du génie de Rameau, "sans cette affectation à la profondeur allemande, ni au besoin de souligner à coups de poing", comme l'indique Debussy dans la critique d'une représentation des deux premiers actes de *Castor et Pollux* de Rameau en 1903 – œuvre qui a peut-être inspiré sa pièce.

Le second livre d'*Images*, publié en octobre 1907, bannit encore davantage

tout martellement. Dans "Cloches à travers les feuilles", à l'exception de deux accords *forte* au milieu, la dynamique ne dépasse pas la nuance *piano*. Dans ces limites étroites, Debussy explore l'idée des cloches sonnant au travers des feuilles, ou au moins au travers d'une substance qui vacille et ondule. Le balancement des lignes est très difficile à réaliser pour le pianiste: une fois encore, cette pièce pourrait presque être une *Étude* – "pour les lignes superposées"? Le deuxième volet du triptyque, "Et la lune descend sur le temple qui fut", s'inscrit dans la ligne de "Pagodes", dans les *Estampes*, par la manière dont il exploite une tranquillité et une stagnation orientales davantage que les sonorités orientales comme celles du gamelan, bien qu'elles soient certainement présentes. Le premier accord relève, dans la tradition occidentale, d'une cadence du seizième siècle, réalisée au travers de la conduite des voix: Debussy lui donne une sensation tout à fait nouvelle en le traitant comme un accord non cadentiel, sans la moindre idée de conduite des voix ou de quoi que ce soit d'autre, juste comme un son en lui-même. Comme le temple en ruines, il a survécu, mais dans un nouveau monde et avec une nouvelle fonction. Enfin, "Poissons d'or" trace les plongeurs et les soubresauts imaginaires de deux grandes carpes telles qu'elles sont représentées sur une plaque

japonaise en laque noire, retouchée avec de la nacre et de l'or, qui était suspendue au mur du cabinet de travail du compositeur. Ici, en fait, nous trouvons Debussy en train de profiter des "plus récentes découvertes de la chimie harmonique".

Études, livres 1 et 2

On a souvent remarqué que les œuvres tardives des compositeurs tendent vers une certaine abstraction. Les *Études* de Debussy pourraient bien entrer dans cette catégorie, mais il ne faut pas oublier que lorsque Debussy les composa, au cours de l'été 1915, il n'avait pas encore fêté ses cinquante-trois ans, même s'il avait des problèmes de santé et était opprimé par la guerre. Peut-être avait-il voulu que son dernier *Prélude*, "Feux d'artifice", fût un bouquet final offert à l'art pictural? Son travail éditorial sur les *Études* de Chopin lui avait certainement rappelé les plaisirs inhérents aux limites qu'il s'était lui-même imposées.

La première étude, "pour les 'cinq doigts'", sous-titrée "d'après Monsieur Czerny", part néanmoins d'une image – celle de l'enfant en train de travailler, image qui, pour une raison ou une autre, occupait une place spéciale dans le cœur de Debussy (voir "Doctor Gradus ad Parnassum", dans les *Children's Corner*); ici, la "bonne" main est vite déstabilisée par la "vilaine" et, comme

dans "Reflets dans l'eau", la lutte se poursuit jusqu'à la fin. Dans la deuxième étude, "pour les Tierces", Debussy a dû trouver quelque chose de différent de ce qu'il avait fait dans l'avant-dernier *Prélude*, "Les tierces alternées", et il y est parvenu. Quelle mine de textures, des échos de la mer et de la musique d'amour de *Pelléas et Mélisande* aux derniers accords carrément triomphaux! Le compositeur était fier, à juste titre, "du non-entendu" dans "pour les Quarts", dont l'ensemble est un extraordinaire condensé de sons, non-entendu jusqu'alors, au moins dans la musique pour piano française. On ne sait pas s'il connaissait la musique pour piano de Scriabine, bien qu'à cette époque il avait entendu les Trois Pièces, op. 11, de Schoenberg. Pourtant, l'intervalle dominant de quarte exigeait de repenser l'harmonie traditionnelle fondée sur la tierce, au point que la tonalité dans laquelle s'achève l'étude n'est pas claire...

Dans "pour les Sixtes", Debussy reconnaît manifestement sa dette envers Chopin: il écrit en ré bémol majeur, la même tonalité que celle de "l'étude en sixtes", op. 25 no 8, de Chopin, commence par les deux mêmes notes à la main droite et adopte rapidement les triolets à la manière de Chopin. Toute cette étude respecte la démarche générale du compositeur: que la musique fasse preuve d'émotion sans épilepsie. D'autre

part, Debussy demande bien que “pour les Octaves” soit “joyeux et emporté, librement rythmé”; tout comme “passionné”, “emporté” peut en fait vouloir dire “coléreux” ou “impétueux” et s'utilise même pour un cheval “emballé”! Le fort contraste des thèmes et de la dynamique donne l'impression d'une inspiration qui perce presque l'enveloppe formelle. La dernière pièce du premier livre, “pour les huit doigts”, ressemble à un hommage respectueux aux clavecinistes du dix-huitième siècle. Au sein des triples croches qui ondulent sans cesse, Debussy façonne des phrases au travers de la dynamique et d'accents discrets, jusqu'à ce que “les basses légèrement expressives” s'épanouissent brièvement en une mélodie à la dernière page.

L'étude “pour les degrés chromatiques”, qui ouvre le second livre, utilise des gammes chromatiques complètes ou partielles pour “noyer le ton”, comme l'a dit Debussy des années plus tôt. À contre courant, on sent l'influence apaisante d'une touche tonale à la main gauche, mais même celle-ci est corrompue sur le plan chromatique. Avec “pour les agréments”, on en vient pour la première fois à la matière musicale qui est typiquement debussyste. Dans toute la musique pour piano de la maturité de Debussy, l'interprète est régulièrement confronté à des choix: quel est le matériau

principal, quel est le matériau secondaire, choix qui se situent aux antipodes de la mélodie sur flonflons de l'opéra italien. La matière des “agréments” pourrait sembler bien mince pour une étude, sauf si on se souvient, une fois encore, des œuvres des clavecinistes, pour lesquelles jouer sans ornements revient à servir du poisson sans sauce. Il va sans dire que les agréments de Debussy ont une élégance et une variété sans égales. La surface lisse de cette pièce est immédiatement froissée dans “pour les notes répétées”, mais, comme si souvent dans ces *Études*, la vivacité est compensée au moment voulu par une mélodie *legato* à la main gauche, qui émigre ici à la main droite, avant que la danse *molto staccato* ne mène à une conclusion typiquement évanescente.

Dans l'étude “pour les Sonorités opposées”, Debussy opère presque son dernier retour au monde des *Images*: après tout, les contrastes de sonorité, soit simultanés soit successifs, étaient un élément crucial dans la technique de l'illusion. Cette étude peut prétendre au titre de plus belle pièce pour piano de Debussy, ses vagabondages harmoniques apparemment sans but étant fermement contenus par de lointaines sonneries de trompette toujours à la même hauteur de son. Le sens du dernier mot du titre de l'étude “pour les Arpèges composés” a suscité de nombreuses

discussions, mais l'interprétation la plus simple est peut-être que ces arpèges ont été “assemblés” à partir de diverses sources, comme une “salade composée” – les formes triadiques traditionnelles en font certainement partie, mais en combinaison avec les septièmes et les neuvièmes habituelles de Debussy, ainsi qu'avec les intervalles intermédiaires. Leur notation en caractères normaux et en petits caractères semble indiquer qu'ils habitent la même région frontalière que les agréments entre le primaire et le secondaire. Encore des décisions à prendre pour le pianiste! Dans cet enregistrement, “pour les Arpèges composés” est précédé de la réalisation par Roy Howat d'une esquisse de six pages qui porte le même titre. Même si les seules similitudes entre elles sont, comme le fait remarquer le Dr Howat, “la présence d'arpèges et leur tonalité de la bémol majeur”, cette différence même souligne le travail que le compositeur a réalisé pour affiner ses idées. Enfin, dans “pour les accords”, Debussy termine avec éclat. Ici, les contours clairs des clavecinistes se mêlent à la violence du *Prélude* “Ce qu'a vu le Vent d'Ouest”, alors que dans la section *Lento* centrale, il exprime une musique d'une tendresse et d'une mélancolie indescriptibles, comme pour dire un dernier adieu au monde de l'illusion.

Les *Études* contiennent certaines des pages les plus ardues de Debussy en termes d'écriture pianistique – cinq des douze

études (les nos II, V, VI, IX et XII) n'ont jamais fait l'objet d'enregistrements commerciaux avant 1950, même Horowitz ne se risquant qu'à l'étude relativement facile “pour les Arpèges composés”. Mais, malgré leur difficulté, elles recèlent toutes cet esprit enjoué qui ne sommeillait jamais longtemps dans la musique de Debussy et qui était sans aucun doute continuellement ravivé par les jeux et les conversations avec sa petite fille Chouchou. Comme Debussy l'a dit à son éditeur:

Ces *Études* dissimuleront une rigoureuse technique sous des fleurs d'harmonie (sic). Ou: “on n'attrape pas les mouches avec du vinaigre!” (re-sic).

© 2008 Roger Nichols

Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

Cette intégrale se termine donc par les œuvres les plus résolument virtuoses de Debussy. Les plus virtuoses, mais aussi les plus novatrices et, à mon sens, les plus fascinantes.

On reste subjugué par l'inventivité des effets sonores inédits, des combinaisons pianistiques presque acrobatiques et incroyablement originales venant d'un compositeur qui, même s'il était bien meilleur pianiste que Ravel, n'a jamais gagné sa vie

comme virtuose. Nous avons certes des enregistrements prouvant que Debussy jouait ses pièces de salon, certains *Préludes* ou les *Children's Corner*, mais il nous est nettement moins facile de l'imaginer jouer ses *Études* "pour les Octaves", "pour les accords" ou même "Mouvement" dans le tempo requis. Que l'on pense seulement au travail que cela coûte à chaque pianiste qui s'y frotte!

Bien sûr l'écriture de "pour les accords" ou de "Mouvement" constitue une véritable trouvaille pianistique jamais même envisagée par les compositeurs/virtuoses que Debussy aimait tant, Liszt et Chopin. Mais c'est aussi dans l'aspect formel, dans l'enchaînement surprenant des idées ("pour les agréments"), dans l'utilisation des registres extrêmes ("pour les Quartes") et dans les nouveaux critères des notions de rythmes, d'harmonies et de mélodies ("pour les huit doigts") que les *Études*, après avoir été longuement incomprises, sont finalement devenues une source intarissable d'inspiration pour les compositeurs d'aujourd'hui.

Bien rares sont ceux qui ne revendiquent pas l'héritage de cette musique!

Après une mémorable séance de travail sur son *Klavierstück IX*, Stockhausen me faisait remarquer la similitude de la fin de sa pièce avec l'étude "pour les Sonorités opposées" et combien les phénomènes complexes de résonances et de spatialisation du son

introduits au piano par Debussy étaient des notions importantes pour lui. C'est d'ailleurs en m'inspirant du *Klavierstück* que m'est venue à l'idée la réalisation de la fin de cette étude où l'accord final doit diminuer de *p* à *pp*, ce qui est impossible sans l'aide d'un "truc". Je prends à témoin Ralph Couzens (à qui j'ai dû, à sa demande, expliquer mon astuce) qu'il n'y a pas de manipulation de potentiomètre dans cet enregistrement!

Pour l'"Étude retrouvée", après m'avoir un peu dérouté, le travail s'est en fait révélé passionnant. La remarquable édition complétée par Roy Howat nous montre en fac-similé le texte laissé en friche et même totalement incomplet vers la fin. Habitué à l'écriture si minutieuse de Debussy surtout dans ses *Études* (j'ai recensé jusqu'à dix différentes indications d'attaques!), ce texte vide, cette absence de directions quant au tempo et aux nuances peut paralyser au début. En plus l'écriture de cette pièce, relativement banale dans sa facture, tranche avec l'audace et l'originalité à laquelle Debussy nous a toujours habitués. S'imaginer comment il aurait pu finaliser cette page et participer a posteriori au processus créatif, avec tous les risques qui incombent à cette tâche, fut en fait exaltant.

C'est donc à titre tout à fait expérimental que j'ai préféré donné aux flots quasi continuel d'arpèges, un caractère plus agité

et animé que celui suggéré par l'éditeur, un peu dans l'esprit de certains passages de *La Mer*. Vu sous cet angle et de par son balancement aquatique, cette pièce se rapprocherait presque également d'*Une barque sur l'océan* de Ravel. La tempête terminée, le calme revenant, une mesure a été aussi rajoutée à la fin prolongeant ainsi la fluidité du trait.

Préparant cette intégrale, j'ai découvert un fait curieux. Dans toute son œuvre pianistique Debussy n'a utilisé qu'une seule fois la nuance *pppp* et une seule fois *fff*. Ces deux indications rarissimes donc se retrouvent cependant dans le même recueil! *Images* première série: respectivement dernier accord d'"Hommage à Rameau" et fin de la section centrale de "Mouvement". La question est donc de savoir si Debussy s'est rendu compte lui-même de cette particularité et alors comment nous devrions l'interpréter?

Contrairement à ce que disait Sviatoslav Richter à propos des intégrales qu'il détestait apparemment, force est de constater que la vue d'ensemble qu'elles procurent, aussi bien pour l'auditeur que pour l'interprète qui les parcourt, est une vue imprenable.

Seule cette vue d'ensemble, résultat d'un véritable travail en profondeur sur chaque morceau, permet des rapprochements jusqu'alors ignorés ou insoupçonnés entre les différentes pièces et enrichissent d'autant

plus l'interprétation et donc l'écoute. Cette vision globale aide aussi le pianiste à répondre d'une manière peut-être plus caractérisée aux épineux problèmes de style et l'amène à cerner plus naturellement l'impulsion créatrice initiale d'où naît chaque œuvre.

Même en suivant les excellents conseils de mon maître Pierre Sancan (grand Debussyste et Prix de Rome de composition), ce n'est seulement que la trentaine passée que je me suis surpris à être réellement ému par la musique de Debussy. L'intérêt que je lui portais jusqu'alors se concentrait sur son originalité harmonique, la structure propre à chacune de ses pièces et le raffinement qu'il exige du pianiste ("cela peut toujours être plus beau, il n'y a aucune fin dans le raffinement" disait Sancan). Mais de véritable émotion, il n'était alors pas question. Plutôt que de revendiquer une interprétation innée de Debussy (comme on le prête souvent aux pianistes français), mon affinité à sa musique a évolué au cours d'une longue maturation durant laquelle j'avoue bien volontiers avoir aussi été inspiré par la légèreté d'un Gieseking, l'alchimie des plans sonores d'un Michelangeli, la pâte (et la patte!) d'un Richter, l'intensité d'un Kocsis et le sens de la direction musicale d'un Gulda.

Répartir l'œuvre pour piano de Debussy sur quatre CD est une entreprise qui, on le voit bien, offre une variété impressionnante de

solutions. Mon but principal étant d'avoir le plus de cohésion musicale possible, quatre aspects ont pu être ainsi définis:

- Les pièces “à écouter entre quatre yeux” comme disait Debussy, à savoir les *Préludes* qui, vu leur nombre et la durée des deux cycles, justifient à eux seuls une catégorie à part entière.

- Les pièces “de concert”, celles qui par leur virtuosité parfois spectaculaire et leur accessibilité plus évidente ont le mieux leur place sous les feux de la rampe (*L'Isle joyeuse*, *Estampes*, *Pour le piano*).

- Les pièces isolées, de salon ou de la dernière période et les deux petits cycles (*Suite bergamasque* et *Children's Corner*).

- Les pièces les plus expérimentales aussi bien sur le plan technique (*Études*) que musical (*Images*).

C'est la dernière édition critique Durand qui m'a servi pour ces enregistrements car aux erreurs que Debussy a laissées dans les premières parutions, et même parfois dans ses manuscrits, s'ajoutent malheureusement celles des éditeurs ultérieurs.

Il me paraît très difficile et à vrai dire inutile à l'interprète lui-même de parler de sa propre interprétation. On raconte qu'Heifetz à qui un journaliste posait cette question aurait répondu: “Je n'ai rien à vous dire. Je parle en jouant. Si vous ne me comprenez pas, c'est votre problème!”

Outre le fait d'être la réponse rêvée de chacun d'entre nous, c'est aussi une boutade qui peut éviter d'autres questions:

- Que nous dit Debussy aujourd'hui?
- Comment respecter son texte et le rendre naturel?

- Comment par ce naturel accéder à ce que Debussy décrivait comme “la chair nue de l'émotion”?

Questions auxquelles on essaie continuellement de répondre...

© 2008 Jean-Efflam Bavouzet

Le pianiste français **Jean-Efflam Bavouzet** allie une rare élégance et clarté dans son jeu à une musicalité profonde et d'une grande richesse de réflexion. Son enthousiasme et sa curiosité artistique insatiables l'ont conduit à explorer un répertoire allant de Haydn et Beethoven aux compositeurs contemporains tels Bruno Mantovani et Jörg Widmann en passant par Bartók et Prokofiev. Sa transcription récente pour deux pianos de *Jeux* de Debussy sera publiée par Durand avec une préface de Pierre Boulez, avec qui il entretient des relations étroites depuis leur première apparition ensemble en 1998, dans le Concerto pour piano no 3 de Bartók avec l'Orchestre de Paris. Bavouzet joue avec les plus grands orchestres internationaux comme le Boston Symphony Orchestra, le London

Philharmonic Orchestra, le Bournemouth Symphony Orchestra, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre national de France et l'Ensemble orchestral de Paris. Parmi les chefs d'orchestre avec lesquels il a travaillé figurent Vladimir Ashkenazy, Jean-Claude Casadesu, Charles Dutoit, Lawrence Foster, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano et Vassily Sinaïsky. Ancien élève de Pierre Sancan et Alexander Edelman, il a remporté un premier prix au Concours international Beethoven de Cologne en 1986 et le Prix de musique de

chambre Steven de Groote au Concours Van Cliburn en 1989. Le premier volume de son intégrale Debussy entreprise chez Chandos a été l'un des “Chocs de l'année” 2007 du *Monde de la musique* et le deuxième a été le “choix du rédacteur en chef” dans la revue *Gramophone*, le “disque du mois” dans *Classic FM*, et a reçu un “Diapason d'or” dans *Diapason*. Son enregistrement du Second Livre de *Préludes* (dans le volume 1 de la série) a été classé premier choix dans l'émission de la BBC Radio 3 “Building a Library”. Jean-Efflam Bavouzet est professeur à vie au Département piano de la Hochschule für Musik de Detmold, en Allemagne.

Also available



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 1
CHAN 10421

Also available



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 2
CHAN 10443

Also available



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 3
CHAN 10467

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Steinway Model D concert grand piano (owner: Mrs S.E. Foster) by courtesy of Potton Hall

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 10–12 July 2008

Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet by Guy Vivien

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2008 Chandos Records Ltd

© 2008 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU



© Guy Vivien

Jean-Efflam Bavouzet

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10497

Achille-Claude
DEBUSSY (1862–1918)

Complete Works for Piano, Volume 4

- | | | |
|---------|--------------------------------|-------|
| 1 - 3 | Images, First Series (1901–05) | 14:29 |
| 4 - 6 | Images, Second Series (1907) | 13:00 |
| 7 - 12 | Études, Book 1 (1915) | 20:03 |
| 13 - 19 | Études, Book 2 (1915) | 28:58 |

includes 'Étude retrouvée' (realised by Roy Howat)

TT 76:30

Jean-Efflam Bavouzet piano

© 2008 Chandos Records Ltd © 2008 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

DEBUSSY: COMPLETE WORKS FOR PIANO, VOL. 4 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10497

DEBUSSY: COMPLETE WORKS FOR PIANO, VOL. 4 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10497