

CHANDOS

DEBUSSY

Complete Works for Piano
Collector's Edition

1

Jean-Efflam
Bavouzet





Lebrecht Music & Arts Photo Library

Achille-Claude Debussy on the beach at Houlgate, 1911

Achille-Claude Debussy (1862–1918)

Complete Works for Piano, Volume 1

Préludes, Book 1		38:57
[1]	I Lent et grave (... Danseuses de Delphes)	2:57
[2]	II Modéré (dans un rythme sans rigueur et caressant) (... Voiles)	3:37
[3]	III Animé (... Le vent dans la plaine)	2:00
[4]	IV Modéré (harmonieux et souple) (... 'Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir')	3:01
[5]	V Très modéré (... Les collines d'Anacapri)	2:56
[6]	VI Triste et lent (... des pas sur la neige)	4:21
[7]	VII Animé et tumultueux (... Ce qu'a vu le Vent d'Ouest)	3:16
[8]	VIII Très calme et doucement expressif (... la fille aux cheveux de lin)	2:25
[9]	IX Modérément animé (... la sérénade interrompue)	2:50
[10]	X Profondément calme (dans une brume doucement sonore) (... La Cathédrale engloutie)	6:08

11	XI	Capricieux et léger (... La danse de Puck)	2:54
12	XII	Modéré (nerveux et avec humour) (... Minstrels)	2:27
		Préludes, Book 2	38:36
13	I	Modéré (extrêmement égal et léger) (... Brouillards)	3:02
14	II	Lent et mélancolique (... Feuilles mortes)	3:18
15	III	Mouvement de 'Habanera' (avec de brusque oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur) (... La puerta del Vino)	3:26
16	IV	Rapide et léger (... 'Les fées sont d'exquises danseuses')	2:39
17	V	Calme (doucement expressif) (... Bruyères)	2:48
18	VI	[...] (dans le style et le mouvement d'un Cake-Walk) (... 'General Lavine' – excentric –)	2:42

19	VII	Lent (... La terrasse des audiences du clair de lune)	4:45
20	VIII	Scherzando (... Ondine)	3:14
21	IX	Grave (... Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.)	2:38
22	X	Très calme et doucement triste (... Canope)	2:59
23	XI	Modérément animé (... Les tierces alternées)	2:32
24	XII	Modérément animé (... Feux d'artifice)	4:25
25		'Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon' Lent et rêveur – Plus lent jusqu'à la fin	2:11
			TT 79:44

Jean-Efflam Bavouzet piano

Debussy: Complete Works for Piano, Volume 1

Debussy seems to have been thinking of putting together a collection of *Préludes* for two or three years before the first book was published in 1910. But once he got down to composing them, progress was swift, even if the order of composition differed somewhat from that presented in the printed volume. Ravel, for one, immediately recognised them as 'admirable masterpieces'.

The dignified sensuality of **Danseuses de Delphes** reflects the inspiration of an ancient sculpture of three dancers that Debussy had seen in the Louvre, magically combining the solidity of stone, the warmth of flesh and the fluidity of drapery. Debussy's widow claimed that **Voiles** depicted not veils but sails; at all events the piece is, as the composer made clear, not a photo of the beach. Using his favourite ABA format, he contrasts whole-tone outer sections with a pentatonic central one. The notion of billowing leads naturally on to **Le vent dans la plaine**, whose title comes from a couple of lines by the eighteenth-century poet Charles-Simon Favart: 'Le vent dans la plaine/Suspend son haleine.' Debussy mirrors this holding of breath in sudden withdrawals of material.

The title of the fourth prelude, '**Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir**',

is taken from Baudelaire's poem 'Harmonie du soir', which Debussy had set in 1889. The interval of the fourth is prominent, first rising, then falling, and the atmosphere is close and private. In contrast, Mediterranean light and colour explode in **Les collines d'Anacapri**, incorporating a vulgar, populist element which, at the time, the young Milhaud found rather shocking! This burst of high spirits is followed by possibly the most disturbing piece in either volume, **Des pas sur la neige**. The footprints in the snow signify a bleak absence of humanity, a physical and spiritual desolation in which stabbing iambic rhythms freeze all hope of easy onward movement.

The violence of **Ce qu'a vu le vent d'ouest** is of an intensity rare in Debussy's music, looking back to the music of Golaud's anger in the opera *Pelléas et Mélisande*. The title comes from Hans Andersen's story *The Garden of Paradise*, in which the four winds are sent out and return to tell of what they have seen, although a possible other source was Shelley's *Ode to the West Wind*, including the line 'the tumult of thy mighty harmonies'. **La fille aux cheveux de lin** conceals human passion beneath its demure exterior, if we are again to believe Debussy's widow who insisted that,

over and beyond the poem by Leconte de Lisle which is its official reference point, the piece depicts 'something else more definite, more real, far less literary, that I can't commit to paper'... Dual trains of thought also mark **La sérénade interrompue**, in which Debussy plays the private off against the public – an almost operatic gesture.

In the last three preludes of Book I, love is again sidelined. **La cathédrale engloutie** returns to the unified, quasi-religious vision of *Danseuses de Delphes* though on a larger scale. It is not hard to see the appeal for Debussy of a submerged cathedral, mixing water with the sounds of bells. He probably came across Puck in a 1908 edition of *A Midsummer Night's Dream* with illustrations by Arthur Rackham ('ce vieux Rackham', as he called him). The elf's aerial acrobatics in **La danse de Puck** manage to be both magical and poetic. Finally, **Minstrels** was inspired by a group of red-jacketed musicians playing saxophones and guitars outside the Grand Hotel, Eastbourne in 1905. These last two preludes were encored when the composer premiered them in 1910 and 1911.

Dates for the contents of the second book are harder to come by, though Debussy seems to have been at work on them by the end of 1911 and the volume was published in 1913. **Brouillards** creates its foggy impression through mixing black and white

notes to create a grey tonality. Debussy wrote **Feuilles mortes** after an autumn walk with his wife and it touches on the same melancholy and desolation as *Des pas sur la neige*. After these two nature pieces, the next two preludes find inspiration in the dance. A postcard showing the Moorish gate by the Alhambra in Granada was enough to stir Debussy's Iberomania anew – though the harmonies in **La puerta del vino** are more acid and the pianist is enjoined to produce 'brusque oppositions of extreme violence and passionate tenderness'. In contrast, the exquisitely dancing fairies (also inspired by an illustration of 'ce vieux Rackham', for Barrie's *Peter Pan in Kensington Gardens*) in **Les fées sont d'exquises danseuses** are conjured up in music of ethereal transparency.

After the calm reflectiveness of **Bruyères**, possibly written some years before the others, we return to the popular world with a portrait of **General Lavine – eccentric**, a music hall artist once described as 'a comic juggler, half tramp and half warrior', hence the trumpet calls. According to one account, he also played the piano with his toes, something to which Debussy possibly alludes in the low-lying main tune. From low life, we then move to the most elevated echelons of high life with **La terrasse des audiences du clair de lune**, inspired by an article

in the newspaper *Le temps* in December 1912 about the durbar at which George V was crowned Emperor of India. Here the distant trumpet calls are poeticised by the moonlight.

The two following preludes are the final character pieces in the set. In the scherzando scamperings of *Ondine*, Debussy takes a different view of the water nymph from Ravel's in *Gaspard de la nuit* a few years earlier: simpler, shorter, but no less alluring. Her insubstantiality is answered by the decidedly solid flesh of Mr Pickwick in *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* – the initials with which he is adorned (in the French translation anyway) standing for Perpetual President-Member Pickwick Club. The opening bars unambiguously proclaim his patriotism.

The set ends with three preludes that embrace two preoccupations we have already heard, together with one that is new. *Canope*, a portrait of the 'Canopic' jar top of an Egyptian funerary urn, two of which stood in Debussy's study, returns us to the era of the ancient world first conjured up by *Danseuses de Delphes*. But with *Les tierces alternées* the composer leaves the world of poetic description altogether: as the title of each prelude appears only at the end, one suspects Debussy of a tease. Finally, *Feux d'artifice* brings us back to France, to Paris on 14 July when, as one writer has put it, the

crowds gather on the bridges over the Seine 'to witness sky and earth joined in this fiery interplay of pyrotechnics and reflections'. In answer to the ponderous enunciations of *God Save the King* in *Hommage à S. Pickwick*, the *Marseillaise* is heard only in discreet snatches, as the sun goes down on the fireworks and on Debussy's equally inventive miracles.

In November 2001 a hitherto unknown piece by Debussy came to light, which can be heard as an envoi to the two books of *Préludes*. The winter of 1916–17 was particularly severe and, because of the war, coal in Paris was in short supply. However, Debussy's coal merchant, Monsieur Tronquin, managed to find Debussy some and in return was given the manuscript of a short piece aptly entitled '*Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon*' – aptly not only for an obvious reason, but because the title is a line from Baudelaire's poem 'Le balcon', set by Debussy along with 'Harmonie du soir' in his *Cinq poèmes de Baudelaire*. This explains the quotation from '*Les sons et les parfums...*' with which it begins. We also hear faint, disembodied snatches of the middle section of *Feux d'artifice*. In 1917 those festivities must have seemed to belong to another, more innocent world...

© 2007 Roger Nichols

Characterised by critics as 'charismatic, mercurial, dynamic and poetic', *The New York Times* describing him as an artist whose 'music-making is on a grand scale', **Jean-Efflam Bavouzet** is considered as the last discovery made by Sir Georg Solti. Upon being introduced to the Maestro in 1995 the French pianist was invited to give his debut with the Orchestre de Paris. In the event, after Solti's death, Pierre Boulez conducted these concerts to exceptional critical acclaim and the collaboration between pianist and conductor has continued. Jean-Efflam Bavouzet has performed with major orchestras throughout France, the rest of Europe, and North America (where he began his career under the auspices of Young Concert Artists), as well as in Russia, Hong Kong, China and Japan, under conductors such as Charles Dutoit, Marek Janowski,

Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Vassily Sinaisky and Antoni Wit. His wide repertoire includes the piano concertos of Bartók, Beethoven and Prokofiev, all the sonatas of Beethoven, the complete works for solo piano by Ravel and Debussy, and contemporary works by Boulez, Kurtág, Ohana and Stockhausen, with whom he has worked closely. As a chamber musician he appears frequently with Zoltán Kocsis to perform repertoire for piano duet, including his transcription of Debussy's *Jeux*, and has collaborated with Laurent Korcia, Christian Tetzlaff, Jörg Widmann, and the Lindsay Quartet. His CDs have won the highest critical acclaim, BBC Radio 3's 'Building a Library' choosing his recording as the best of Ravel's *Gaspard de la nuit*. Jean-Efflam Bavouzet leads an international piano class in Detmold, Germany.

Debussy: Sämtliche Klavierwerke, Band 1

Debussy scheint bereits zwei oder drei Jahre vor der Veröffentlichung des ersten Bandes im Jahre 1910 daran gedacht zu haben, eine Sammlung von *Préludes* zusammenzustellen. Nachdem er aber einmal mit der Arbeit begonnen hatte, machte er schnelle Fortschritte, selbst wenn die Reihenfolge, in der er die Stücke schrieb, von jener, in der sie dann schließlich im gedruckten Band erschienen, abwich. Ravel für sein Teil wusste sofort, dass es sich hier um "bewundernswerte Meisterwerke" handelte.

Die erhabene Sinnlichkeit von **Danseuses de Delphes** spiegelt die Inspiration einer aus drei Tänzerinnen bestehenden antiken Skulptur wider, die Debussy im Louvre gesehen hatte und die auf zauberhafte Art und Weise die Festigkeit des Steins mit der Wärme der Körper und dem Fluss des Stoffes verschmelzen ließ. Debussys Witwe zufolge stellt **Voiles** nicht Schleier, sondern Segel dar; wie der Komponist selbst klarstellte, handelt es sich bei dem Stück jedenfalls nicht um die fotografische Abbildung eines Strandes. In der von ihm bevorzugten ABA-Form kontrastiert Debussy auf Ganztonleitern basierende Außenteile mit einem pentatonischen Mittelteil. Der Gedanke der bauschenden Segel findet seine natürliche

Fortführung in **Le vent dans la plaine**, dessen Titel den Zeilen des im achtzehnten Jahrhundert wirkenden Dichters Charles-Simon Favart entnommen sind: "Le vent dans la plaine/Suspend son haleine" (Der Wind in der Ebene/hält den Atem an). Debussy stellt dieses Anhalten des Atems dar, indem er das musikalische Material plötzlich zurücknimmt.

Der Titel des vierten *Préludes*, "**Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir**", entstammt Baudelaires Gedicht "Harmonie du soir", welches Debussy 1889 vertont hatte. Das Intervall der Quarte spielt eine wichtige Rolle, zunächst ansteigend, später fallend, und es herrscht eine schwüle und intime Atmosphäre. Im Kontrast dazu explodiert **Les collines d'Anacapri** geradezu vor mediterranem Licht und Farbenreichtum, wobei das Stück auch einen vulgären, populistischen Einschlag hat, welchen der junge Milhaud zu jener Zeit als recht schockierend empfand! Dieser ausgelassenen Hochstimmung folgt das wohl beunruhigendste Stück beider Bände, **Des pas sur la neige**. Die Fußstapfen im Schnee stehen für eine trostlose Abwesenheit alles Menschlichen, eine körperliche und geistige Verlassenheit, in der stechende

jambische Rhythmen jede Hoffnung leichten Fortkommens zunichtemachen.

Die Gewalt von **Ce qu'a vu le vent d'ouest** ist von einer Intensität, der man in Debussys Musik selten begegnet, und welche an die Golauds Wut beschreibende Musik in *Pelléas et Mélisande* erinnert. Der Titel entstammt Hans Christian Andersens Erzählung *Der Garten des Paradieses*, in welcher die vier Winde ausgeschickt werden und dann zurückkehren, um zu erzählen, was sie gesehen haben. Eine weitere Inspirationsquelle könnte allerdings auch Shelleys *Ode to the West Wind* und besonders die Zeile "the tumult of thy mighty harmonies" (der Tumult deiner gewaltigen Harmonien) gewesen sein. Hinter dem schlichten Äußeren von **La fille aux cheveux de lin** verbirgt sich, wenn man wiederum Debussys Witwe Glauben schenkt, menschliche Leidenschaft, denn sie bestand darauf, dass dem Stück, über das als offizielle Vorlage für dieses Prélude geltende Gedicht von Leconte de Lisle hinaus, "noch etwas anderes, viel klarer, viel reeller, viel weniger literarisch, was ich nicht zu Papier bringen kann" zugrunde lag ... Doppelte Gedankengänge prägen auch **La sérénade interrompue**, ein Stück, in dem Debussy in einer fast schon opernhaften Geste das Private gegen das Öffentliche ausspielt.

In den letzten drei Préludes des ersten Bandes wird die Liebe wieder etwas stiefmütterlicher behandelt. **La cathédrale**

engloutie kehrt, wenn auch auf größerem Maßstab, zu der vereinheitlichten, quasi-religiösen Vision von *Danseuses de Delphes* zurück. Es ist nicht schwer den Reiz zu erkennen, den das Bild einer versunkenen Kathedrale und damit die Vermischung von Wasser mit dem Klang von Kirchenglocken für Debussy dargestellt haben muss. Seine erste Begegnung mit Puck fand wahrscheinlich in einer 1908 veröffentlichten, von Arthur Rackham ("ce vieux Rackham", dieser alte Rackham, wie der Komponist ihn nannte) illustrierten Ausgabe von Shakespeares *Sommernachtstraum* statt. Die Luftakrobatik des Elfen in **La danse de Puck** vermag sowohl magisch als auch poetisch zu sein. **Minstrels** schließlich wurde durch eine Gruppe von Musikern in roten Jacketts, die im Jahre 1905 vor dem Grand Hotel in Eastbourne Saxofone und Gitarren spielten, inspiriert. Bei der Uraufführung der Préludes in den Jahren 1910 und 1911 wurden diese beiden letzten Stücke als Zugaben wiederholt.

Die genaue Datierung der Werke des zweiten Bandes ist schwieriger, obwohl Debussy Ende 1911 offenbar mit der Arbeit an ihnen begonnen hatte und die Sammlung 1913 veröffentlicht wurde. Der Eindruck des Nebels wird in **Brouillards** durch eine mit Hilfe der Vermischung weißer und schwarzer Tasten entstehende graue Tonalität

heraufbeschworen. **Feuilles mortes** schrieb Debussy nach einem Herbstspaziergang mit seiner Frau, und in dem Stück klingen die gleiche Melancholie und Trostlosigkeit wie in *Des pas sur la neige* an. Diesen beiden Naturstücken folgen zwei *Préludes*, welche ihre Inspiration aus dem Tanz beziehen. Eine Postkarte mit einer Abbildung des maurischen Tors der Alhambra in Granada reichte aus, um Debussys Leidenschaft für alles Iberische neu aufflammen zu lassen. Die Harmonien von **La puerta del vino** sind nun jedoch beißender, und der Pianist wird dazu angehalten, "schroffe Kontraste von extremer Gewalt und leidenschaftlicher Zärtlichkeit" zu erzeugen. Im Gegensatz dazu entsteht das Bild der exquisit tanzenden Feen (ebenfalls durch eine Illustration Rackhams inspiriert, diesmal zu Barries *Peter Pan in Kensington Gardens*) in "**Les fées sont d'exquises danseuses**" durch Musik von ätherischer Transparenz.

Nach der ruhigen Nachdenklichkeit von **Bruyères**, welches möglicherweise einige Jahre früher als die anderen *Préludes* entstanden war, kehrt der Komponist mit **General Lavine – eccentric**, dem Porträt eines Variété-Künstlers, der einmal als "komödiantischer Jongleur, halb Landstreicher und halb Krieger" beschrieben wurde und den Debussy deshalb auch mit Trompetenfanfaren ausstattet, in die

populäre Welt zurück. Lavine spielte einem Bericht zufolge auch mit den Füßen Klavier, ein Umstand, auf den Debussy möglicherweise mit seiner tief liegenden Hauptmelodie anspielt. Aus diesen Schattenwelten erhebt der Komponist den Hörer mit **La terrasse des audiences du clair de lune**, welches durch einen Bericht der Zeitung *Le temps* vom Dezember 1912 über die Hofzeremonie anlässlich der Krönung George des Fünften zum Kaiser von Indien inspiriert wurde, in die höchsten Sphären der Gesellschaft. Hier verleiht das Mondlicht den entfernten Trompetenfanfaren Poesie.

Bei den nun folgenden *Préludes* handelt es sich um die letzten beiden Charakterstücke der Sammlung. Mit dem trippelnden Scherzando von **Ondine** sieht Debussy die Wassernymphe aus einem völlig anderen Blickwinkel als ein paar Jahre zuvor Ravel in dessen *Gaspard de la nuit*. Seine Schilderung ist einfacher, kürzer aber nicht weniger verführerisch. Auf ihre Flüchtigkeit folgt die ausgesprochene Handfestigkeit des Mr. Pickwick in **Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.** – die Initialen, welche seinen Namen zieren, stehen (zumindest in der französischen Übersetzung) für Perpetual President-Member Pickwick Club. Die ersten Takte tun seinen Patriotismus unumwunden kund.

Der Band endet mit drei *Préludes*, welche sowohl zwei bereits behandelte bevorzugte

Themengruppen als auch eine neue aufgreifen. Bei **Canope** handelt es sich um das Porträt des Kanopendeckels einer ägyptischen Begräbnisurne, von denen Debussy zwei in seinem Arbeitszimmer hatte, und das Stück kehrt in die zunächst in *Danseuses de Delphes* heraufbeschworene antike Welt zurück. Mit **Les tierces alternées** jedoch verlässt Debussy die Welt der poetischen Beschreibung ganz und gar. Da die Titel der *Préludes* erst am Ende des jeweiligen Stückes stehen, könnte man den Komponisten hier geradezu des Schabernacks verdächtigen. **Feux d'artifice** bringt den Hörer schließlich zurück nach Frankreich, und zwar nach Paris an einem 14. Juli, wenn sich – wie es ein Autor beschrieb – die Menschenmengen auf den Brücken über die Seine versammeln, „um zu erleben, wie sich Himmel und Erde in diesem feurigen Zusammenspiel von Pyrotechnik und Reflexionen vereinen“. Und als Antwort auf die schwerfällige Darbietung von *God Save the King* in *Hommage à S. Pickwick* ist hier die *Marseillaise* nur in angedeuteten Anklängen zu hören, während sich die Nacht über das Feuerwerk sowie über Debussys nicht weniger einfallsreiche Wunder senkt.

Im November 2001 kam ein bis dato unbekanntes Werk Debussys ans Licht, welches als Schlusswort der beiden *Préludes*-Bände betrachtet werden könnte. Der Winter 1916/17 war besonders streng, und wegen

des Krieges war in Paris die Kohle knapp. Debussys Kohlenhändler, Monsieur Tronquin, gelang es jedoch, für den Komponisten Kohle aufzutreiben, und als Dank erhielt er das Manuskript zu einem kurzen Stück mit dem passenden Titel **“Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon”** (Die Abende, erleuchtet durch Kohlenglut) – passend nicht nur aufgrund des auf der Hand liegenden Zusammenhangs, sondern auch, weil es sich dabei um eine Zeile aus Baudelaires Gedicht *“Le balcon”* handelt, welches Debussy zusammen mit *“Harmonie du soir”* in seinen *Cinq poèmes de Baudelaire* vertont hatte. Hieraus erklärt sich auch das Zitat aus *“Les sons et les parfums ...”*, mit dem das Stück beginnt. Außerdem sind schwache, abgetrennte Anklänge an den Mittelteil von *Feux d'artifice* zu hören. Solche Festivitäten müssen im Jahre 1917 einer anderen, unschuldigeren Welt angehört zu haben scheinen ...

© 2007 Roger Nichols

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Von Kritikern als „charismatisch, quicklebendig, dynamisch und poetisch“ und von der *New York Times* als Künstler von „grandios angelegter musikalischer Darbietung“ beschrieben, gilt **Jean-Efflam Bavouzet** als letzte Entdeckung Sir Georg

Soltis. Der französische Pianist wurde dem Maestro 1995 vorgestellt und erhielt daraufhin die Einladung, sein Debüt mit dem Orchestre de Paris zu geben. Nach Soltis Tod dirigierte dann Pierre Boulez diese Konzerte, welche auf außerordentliche kritische Resonanz stießen, und die Zusammenarbeit zwischen Pianist und Dirigent dauert seitdem an. Jean-Efflam Bavouzet hat mit großen Orchestern in ganz Frankreich, im Rest Europas und Nordamerika (wo er seine Karriere im Rahmen der Young Concert Artists begann) konzertiert, ebenfalls in Russland, Hong Kong, China und Japan, unter der Leitung von Dirigenten wie Charles Dutoit, Marek Janowski, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Wassili Sinaiski und Antoni Wit. Sein breit gefächertes Repertoire umfasst die Klavierkonzerte von

Bartók, Beethoven und Prokofjew, sämtliche Klaviersonaten Beethovens, sämtliche Werke für Soloklavier von Ravel und Debussy sowie zeitgenössische Werke von Boulez, Kurtág, Ohana und Stockhausen, mit denen er eng zusammengearbeitet hat. Im Bereich der Kammermusik pflegt er das vierhändige Repertoire (u.a. mit seiner Transkription von Debussys *Jeux*) durch regelmäßige Auftritte mit Zoltán Kocsis, und er hat auch mit Laurent Korcia, Christian Tetzlaff, Jörg Widmann und dem Lindsay-Quartett zusammengearbeitet. Seinen CD-Einspielungen ist höchste kritische Anerkennung zuteil geworden, und BBC Radio 3 wählte in der Sendung "Building a Library" seine Aufnahme von Ravels *Gaspard de la nuit* als die beste aus. Jean-Efflam Bavouzet leitet eine internationale Klavierklasse in Detmold.

Debussy: Œuvres complètes pour piano, volume 1

Debussy semble avoir commencé à songer à un recueil de *Préludes* deux ou trois ans avant la publication du premier volume, en 1910. Mais la composition elle-même avança rapidement dès qu'il se mit au travail, même s'il n'écrivit pas les différentes pièces dans l'ordre de leur version imprimée. Ravel, notamment, les considéra immédiatement comme d'"admirables chefs-d'œuvre".

La sensualité empreinte de dignité des **Danseuses de Delphes** évoque une sculpture antique représentant trois danseuses, sculpture que Debussy avait admirée au Louvre, alliant avec magie la solidité de la pierre, la chaleur de la chair et la fluidité des drapés. La veuve de Debussy affirmait que **Voiles** n'était pas ici un terme masculin, mais féminin (voiles de bateau); il ne s'agit pas pour autant d'une photo de plage, comme le compositeur l'a clairement précisé. Utilisant la forme ABA qu'il affectionnait particulièrement, il oppose une première et une dernière section reposant sur la gamme par tons à une section centrale pentatonique. Le souffle qui gonfle les voiles amène tout naturellement **Le vent dans la plaine**, dont le titre provient de deux vers de Charles-Simon Favart, poète du dix-huitième

siècle: "Le vent dans la plaine/Suspend son haleine." Debussy reflète cette accalmie par de soudaines suspensions du matériau sonore.

Le titre du quatrième prélude, "**Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir**", est emprunté à un poème de Baudelaire, "Harmonie du soir", mis en musique par Debussy en 1889. L'intervalle de quarte, d'abord ascendante, puis descendante, joue un rôle de premier plan, et l'ambiance est feutrée, intime. À l'opposé, la lumière et les couleurs de la Méditerranée explosent dans **Les collines d'Anacapri**, qui incluent un élément vulgaire, populiste, que le jeune Milhaud, à l'époque, trouvait tout à fait choquant! À cette page pleine d'entrain succèdent **Des pas sur la neige**, peut-être la pièce la plus troublante des deux volumes. Ces empreintes signifient la morne absence de toute humanité, une désolation physique et spirituelle au sein de laquelle des rythmes iambiques lancinants gèlent tout espoir d'aller facilement de l'avant.

La violence de **Ce qu'a vu le vent d'ouest** est d'une intensité rare dans la musique de Debussy, évoquant la colère de Golaud dans l'opéra *Pelléas et Mélisande*, antérieur

aux *Préludes*. Le titre provient d'un conte de Hans Andersen, *Le Jardin du Paradis*, dans lequel les quatre vents, revenant de leurs pérégrinations, racontent ce qu'ils ont observé; un poème de Shelley, *Ode to the West Wind* (Ode au Vent d'ouest), évoquant notamment "the tumult of thy mighty harmonies" (le tumulte de [ses] puissantes harmonies), constitue toutefois une autre source possible. **La fille aux cheveux de lin** dissimule la passion sous une apparence sage, s'il convient, ici encore, de croire la veuve de Debussy qui affirmait que cette pièce évoquait, plus que le poème de Leconte de Lisle qui est sa source officielle, "autre chose de plus net, de plus réel, de beaucoup moins littéraire, [qu'elle ne pouvait] écrire"... **La sérénade interrompue** invite elle aussi à une double lecture, Debussy opposant le privé et le public de manière presque opératique.

Dans les trois derniers préludes du Livre I, l'amour passe de nouveau au second plan. **La cathédrale engloutie** rejoint la vision homogène, quasi religieuse des *Danseuses de Delphes*, quoiqu'à plus grande échelle. On comprend aisément que cette idée d'une cathédrale engloutie, où le son des cloches se mêle à l'onde, ait fasciné Debussy. C'est probablement dans une édition de 1908 du *Songe d'une nuit d'été*, illustrée par Arthur Rackham ("ce vieux Rackham", comme

disait Debussy), que le compositeur a fait la connaissance du personnage de Puck. Les acrobaties aériennes de l'elfe, dans **La danse de Puck**, parviennent à être à la fois magiques et poétiques. Enfin, **Minstrels** fut inspiré par un groupe de musiciens en vestes rouges qui jouaient du saxophone et de la guitare devant le Grand Hotel d'Eastbourne, en 1905. Lors de leur création par le compositeur, en 1910 et 1911, ces deux derniers préludes furent bissés.

Il est plus difficile de déterminer précisément les dates de composition des pièces contenues dans le second livre, même si Debussy semble avoir commencé à y travailler avant la fin 1911, la publication ayant lieu en 1913. L'impression nébuleuse créée par **Brouillards** provient d'un savant mélange de touches noires et de touches blanches afin d'obtenir une tonalité grise. Debussy a écrit **Feuilles mortes** après une promenade automnale avec sa femme, et l'on y retrouve la même ombre de mélancolie et de désolation que dans les *Pas sur la neige*. Après ces deux pièces évoquant la nature, les deux préludes suivants tirent leur inspiration de la danse. Une carte postale représentant la porte maure près de l'Alhambra de Grenade suffit à réveiller l'ibéromanie de Debussy – même si les harmonies de **La puerta del vino** sont plus acides et si Debussy a indiqué en tête de la partition: "Avec de brusques oppositions

d'extrême violence et de passionnée douceur". Par contraste, "**Les fées sont d'exquises danseuses**", également inspiré par une illustration de "ce vieux Rackham", cette fois pour *Peter Pan in Kensington Gardens* (Peter Pan dans les Jardins de Kensington) de Barrie, évoque ces êtres irréels au travers d'une musique d'une transparence et d'une délicatesse merveilleuses.

Après une page méditative et calme, **Bruyères**, peut-être écrite quelques années avant les autres, nous retrouvons un univers populaire avec un portrait du **General Lavine – eccentric**, artiste de music-hall que quelqu'un décrivait un jour comme "un jongleur comique, mi-vagabond, mi-soldat", d'où les sonneries de trompette. On a raconté qu'il jouait aussi du piano avec ses orteils, et c'est peut-être à cela que Debussy fait allusion par son choix d'une mélodie dans le registre grave. Des bas-fonds, nous passons aux couches les plus huppées de la société avec **La terrasse des audiences du clair de lune**, inspirée par un article du journal *Le Temps*, de décembre 1912, à propos des cérémonies du couronnement de George V comme empereur des Indes. Ici, les appels lointains de trompette sont poétisés par le clair de lune.

Les deux préludes suivants sont les dernières pièces de caractère du recueil. Dans les gambades scherzando d'**Ondine**,

Debussy offre une autre perception de la nymphe des eaux que celle proposée par Ravel dans *Gaspard de la nuit*, quelques années auparavant: plus simple, plus brève, mais tout aussi séduisante. À son évanescence répond un Mr Pickwick indubitablement bien en chair dans **Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.** – la kyrielle d'initiales suivant son nom signifie (du moins dans la traduction française) "Président perpétuel, membre du Pickwick Club". Les premières mesures proclament sans la moindre ambiguïté son patriotisme.

Le recueil s'achève par trois préludes évoquant deux sujets déjà abordés, ainsi qu'un nouveau. **Canope**, description du couvercle de ces urnes funéraires égyptiennes dont Debussy possédait deux exemplaires dans son bureau, renoue avec l'époque antique évoquée par les *Danseuses de Delphes*. Mais, avec **Les tierces alternées**, Debussy abandonne totalement l'univers de l'évocation poétique: comme les titres ne sont mentionnés qu'à la fin de chacun des préludes, on soupçonne une plaisanterie du compositeur. Enfin, **Feux d'artifice** nous ramène en France et à Paris, pour le 14 Juillet, où, comme l'a écrit un auteur, la foule se presse sur les ponts de la Seine "pour voir le ciel et la terre se rejoindre en un embrasement mariant pyrotechnie et reflets dans l'eau". Répondant au pesant *God Save the King* de l'*Hommage à S. Pickwick*, des bribes discrètes

de *La Marseillaise* se font entendre, tandis que le soleil tire sa révérence aux artificiers et à Debussy, dont les merveilles rivalisent d'inventivité.

Une dernière pièce de Debussy, restée inconnue jusqu'en novembre 2001, est jouée en guise d'envoi aux deux livres de *Préludes*. L'hiver 1916–1917 fut particulièrement rude, et Paris manquait de charbon à cause de la guerre. Monsieur Tronquin, le fournisseur de Debussy, réussit pourtant à lui en trouver, recevant en récompense le manuscrit d'une courte pièce intitulée **“Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon”**, choix à double titre approprié, en raison des circonstances, bien sûr, mais aussi parce que ce vers est emprunté à un poème de Baudelaire, “Le balcon”, qui, à l'instar de “Harmonie du soir”, a été mis en musique par Debussy dans ses *Cinq poèmes de Baudelaire*. Ce qui explique que “*Les sons et les parfums...*” soient cités au début du morceau. On retrouve aussi de discrets échos désincarnés de la section centrale de *Feux d'artifice*. En 1917, ces réjouissances devaient sembler appartenir à un autre univers, plus innocent...

© 2007 Roger Nichols

Traduction: Josée Bégaud

Décrit par la critique comme un pianiste “charismatique, au tempérament de vif-argent,

dynamique et poétique”, tandis que le *New York Times* voyait en lui un “musicien de haute volée”. **Jean-Efflam Bavouzet** est considéré comme le dernier talent découvert par Sir Georg Solti. Présenté au Maestro en 1995, le pianiste français est invité à faire ses débuts avec l'Orchestre de Paris. En définitive, c'est Pierre Boulez qui dirigera ces concerts, exceptionnellement bien accueillis par la critique, après la mort de Solti, et pianiste et chef d'orchestre continuent depuis à travailler ensemble. Jean-Efflam Bavouzet a joué avec les plus grands orchestres dans toute la France et le reste de l'Europe, ainsi qu'en Amérique du Nord (où sa carrière a débuté sous les auspices de l'organisation professionnelle “Young Concert Artists”), mais aussi en Russie, à Hong Kong, en Chine et au Japon, sous la direction de chefs comme Charles Dutoit, Marek Janowski, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Vassili Sinaïski et Antoni Wit. Son vaste répertoire comprend les concertos pour piano de Bartók, Beethoven et Prokofiev, toutes les sonates de Beethoven, l'intégrale des œuvres pour piano seul de Ravel et Debussy, et des pièces contemporaines de Boulez, Kurtág, Ohana et Stockhausen, avec lesquels il a étroitement collaboré. En tant que musicien de chambre, il donne fréquemment des œuvres à quatre mains, et notamment sa propre transcription de *Jeux*

de Debussy, avec Zoltán Kocsis, et se produit avec Laurent Korcia, Christian Tetzlaff, Jörg Widmann et le Quatuor Lindsay. Ses disques compacts ont été encensés par la critique, et son enregistrement de *Gaspard de la*

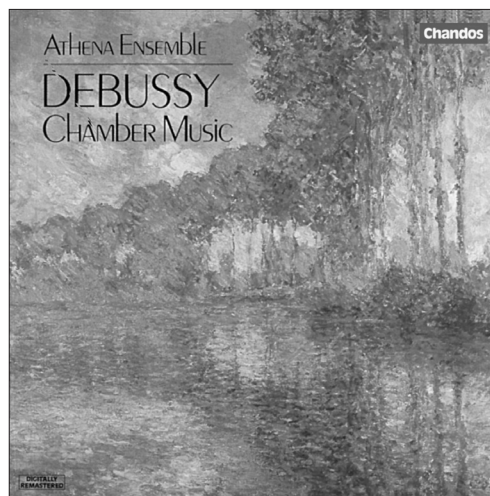
NUIT, de Ravel, a été élu meilleure version par l'émission "Building a Library", sur BBC Radio 3. Jean-Efflam Bavouzet assure un cours de piano international à Detmold, en Allemagne.



Guy Vivien

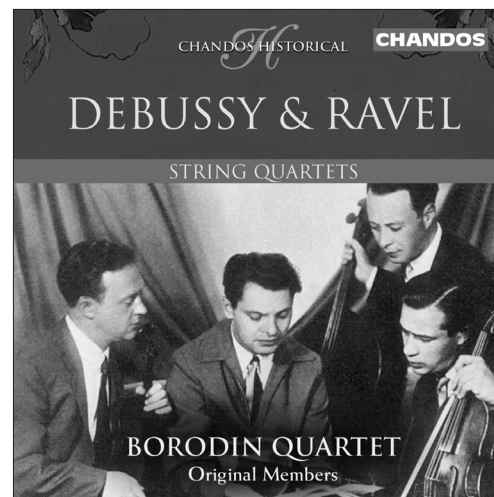
Jean-Efflam Bavouzet

Also available



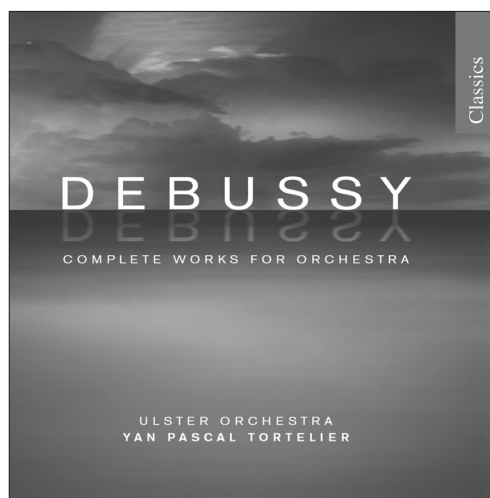
Debussy
Chamber Music
CHAN 8385

Also available



Debussy • Ravel
String Quartets
CHAN 9980 H

Also available



Debussy
Complete Works for Orchestra
CHAN 10144(4) X

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

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 48dB 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 Pottton Hall

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Pottton Hall, Dunwich, Suffolk; 6–8 November 2006

Front cover and other art work photography © Benjamin Ealovega

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Éditions Durand (*'Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon'*)

© 2007 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS

DEBUSSY

Complete Works for Piano
Collector's Edition

2

Jean-Efflam
Bavouzet



© Lebrecht Music & Arts Photo Library



Debussy playing piano duet with Mme Chausson at the home of Jeanne and Ernest Chausson, 1893; seated left are Henri Lerolle and Yvonne Lerolle.

Achille-Claude Debussy (1862–1918)

Complete Works for Piano, Volume 2

- | | |
|---|---|
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin: 0 auto;">1</div> | <p>Ballade (Ballade slave) (c. 1890/1903) 6:11
pour le piano
À Madame Philippe Hottinguer
Andantino con moto (Tempo rubato) – Animez peu à peu –
Molto calmato – Tempo I</p> |
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin: 0 auto;">2</div> | <p>Valse romantique (c. 1890) 3:14
À Mademoiselle Rose Depecker
Tempo di valse (Allegro moderato)</p> |
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin: 0 auto;">3</div> | <p>Danse (Tarentelle styrienne) (c. 1890/1903) 4:36
pour le piano
À Madame Philippe Hottinguer
Allegretto – [] – Tempo I – Poco allargando – Vivo</p> |

	Images (oubliées) (1894)	11:50
	À Mademoiselle Yvonne Lerolle	
4	1 Lent (mélancolique et doux)	3:55
5	2 Dans le mouvement d'une 'Sarabande', c'est-à-dire avec une élégance grave et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc.	4:14
6	3 Quelques aspects de 'Nous n'irons plus au bois' parce qu'il fait un temps insupportable. Très vite – Modéré – Premier Mouvement (vif et joyeux)	3:40
	Estampes (1903)	13:09
7	Pagodes. Modérément animé	4:56
8	La soirée dans Grenade... Mouvement de Habanera	4:53
9	Jardins sous la pluie. Net et vif	3:18
	Pour le piano (1894–1901)	11:50
10	I Prélude. À Mademoiselle M.W. de Romilly. Assez animé et très rythmé – Tempo di cadenza – Tempo I	4:06
11	II Sarabande. À Madame E. Rouart (née Y. Lerolle). Avec une élégance grave et lente	4:12
12	III Toccata. À N.G. Coronio. Vif	3:31

13	Masques (1903–04)	4:14
	Très vif et fantasque – Cédez un peu – Tempo I – Sans retenir	
14	L'Isle joyeuse (1903–04)	5:28
	Quasi una cadenza – Tempo: Modéré et très souple – Un peu cédé. Molto rubato – Peu à peu animé – Plus animé – Un peu cédé – Tempo: très animé jusqu'à la fin	
15	...D'un cahier d'esquisses (1903)	4:25
	Très lent – En animant peu à peu – En animant – Encore plus lent et plus lointain	
		TT 65:49

Jean-Efflam Bavouzet piano

Debussy: Complete Works for Piano, Volume 2

Until it was abandoned in the 1968 reforms, the Prix de Rome offered French composers the opportunity of spending two or more years in the Eternal City at government expense, during which they were expected to hone their skills, especially on the operatic front. Debussy won the prize in 1884 at the age of twenty-one and through it tasted institutional life for the first and last time. It was one of the most miserable periods in his existence. Quite aside from having to leave his Parisian mistress, Debussy was never a 'joiner', and all through his *œuvre* we find the tension between public and private utterance that perhaps reached its peak in *Pelléas et Mélisande* – the ultimate anti-opera.

Returning from Rome early in 1887, he now had to face the unwelcome business of making a living. Piano lessons provided some income, as did 'borrowing' from friends. Then there were always the salons, run by fashionable ladies. As a young, striking, strongly heterosexual Prix de Rome, Debussy should have been a hit on this circuit, but again his private nature got in the way. The three pieces that open this disc, offered to the publisher Choudens as a group in 1890, show how far he was prepared to go to

please the elite, but also the extent to which he was determined to follow his own path.

Valse romantique in fact begins more like a Chopin mazurka, but the unexpected interruption of light arpeggios hints at the importance which ornamentation was to assume in the later music of Debussy. The long scalic descents in the left hand mark his nearest approach to the music of Fauré – from here on the two composers diverged almost without respite, especially when setting the same song texts. The piece is dedicated to the twenty-one-year old Rose Depecker who had just gained her *premier prix* at the Conservatoire. The other two pieces are dedicated to Mme Philippe Hottinguer, a lady of mature years who had a reputation for encouraging young composers.

Ballade, originally called *Ballade slave*, contains nothing remotely Slavic and the epithet was no more than a cynical ploy to exploit the French penchant for the exotic. Again there are individual touches: the undisguised succession of triads under the beginning of the tune, breaking textbook rules, and even a few Wagnerian chromatic modulations. The faster middle section, based on a modal version of the tune, hints

at darker emotions. **Danse**, originally called *Tarentelle styrienne* with a similar disregard for accuracy, is a wonderfully sprightly, energetic piece, though its 'public' outer sections enclose a 'private' one in which we hear strains of Debussy the dreamer. Ravel orchestrated it in 1923.

This public/private tension is expressed explicitly in the dedication by Debussy of the three **Images** of 1894 to his piano pupil Yvonne Lerolle, the seventeen-year-old daughter of the painter Henri Lerolle:

These pieces would feel extremely nervous entering 'the brilliantly lit salons' regularly patronised by people who don't like music. They are rather 'conversations' between the Piano and Oneself.

The first piece, marked *Lent (mélancolique et doux)*, ends with the cadence that concludes Act I of *Pelléas*, on Mélisande's words 'Pourquoi partez-vous?' Should we read a personal meaning into this?... The 'Sarabande' is marked 'rather on the lines of an old portrait, memory of the Louvre' and is the first of Debussy's hieratic, ceremonial pieces, to be followed by 'Hommage à Rameau' and 'Danseuses de Delphes'. The fast third movement bears the epigraph 'Some aspects of "Nous n'irons plus au bois" because the weather is unbearable' and is based on the popular song that Debussy set on three other occasions. It ends with

his favourite bell noises, here described as belonging to 'a clock that doesn't know when to stop'. A note over the final bars reads 'That's enough chimes!'

The outer two of these three pieces were never published in the composer's lifetime, but the 'Sarabande' appeared in a newspaper supplement in 1896 and then, reworked, as the middle movement of the suite **Pour le piano** in 1901. The reworking operates in the direction of simplicity and spaciousness, removing some slightly awkward chromatic writing at the opening and adding a further bar of preparation before the final chord. The two outer movements are unashamedly public and virtuosic, making use of eighteenth-century harpsichord figuration within the context of late-nineteenth-century harmony.

In April 1902 the Opéra-Comique put on *Pelléas et Mélisande* and the following January Debussy was decorated as Chevalier de la Légion d'honneur. His immediate response to such public recognition, paradoxical but typical, was to retreat into his private world. It is fair to say that the **Estampes**, written in the summer of 1903, mark the first real sign of his bending the piano to his will, in the way he had bent the orchestra in *Prélude à l'après-midi d'un faune*. He seems to have been inspired to some degree by Ravel's *Jeux d'eau* (Ravel thought

so, at least) which had appeared in 1901 and made Lisztian glitter acceptable to French taste.

'Pagodes' reflects memories of the gamelan at the 1889 Paris Exhibition and not its least remarkable feature is that the many fluctuations of note value are effortlessly contained within a single essence. In 'La soirée dans Grenade...' these regular pulsations are distorted and the other-worldly abstractions of 'Pagodes' replaced by a this-worldly concreteness, involving opposing camps of singers and guitarists. Debussy plays them off against each other but never really reconciles them. Finally, in 'Jardins sous la pluie' he comes home and explores corners of his own memory: popular songs (including 'Nous n'irons plus') rub shoulders with, of all things, a modulation straight out of Isolde's 'Liebestod', the whole encapsulating a child's ennui – the garden, symbol of pleasure, under the spell of rain, symbol of implacable fate; until, at the end, the sun comes out in a blaze of E major.

One of the internal battles which both Debussy and Ravel were conscious of fighting was between the formal/regular and the informal/irregular – what Apollinaire would later call 'order' and 'adventure'. For all the success of his *Jeux d'eau*, Ravel was soon wanting to escape its constraints (it was after all inspired by a fountain at Versailles) and

claimed that the relative freedom of 'Oiseaux tristes' in his *Miroirs* owed much to Debussy's ...*D'un cahier d'esquisses*, written in 1903 and published early the following year. This beautiful, private piece, still unaccountably neglected by pianists, does indeed rely on a free association of ideas, and yet the end, with its distant horn calls, concludes an utterly satisfying experience. It was Ravel who gave the first public performance in 1910.

The two piano works Debussy published later in 1904 returned decisively to the public arena. *Masques*, completed between June and July that year, was described by him to the pianist Marguerite Long as 'not the *Comédie italienne*' but 'the tragic expression of existence' – an understandable disclaimer, given his attraction to the *commedia dell'arte* in many of his other works. The precise relevance of the title remains obscure – if there are hidden things in the work, they have yet to be unearthed. The spirit of the dance is omnipresent, but there is also a dichotomy between 6/8 and 3/4 time, and certainly, when played *Très vif et fantasque* as marked, the work contains many disconcerting moments. In contrast, *L'Isle joyeuse* is one of Debussy's most life-affirming compositions. Even though both it and *Masques* had been sketched out in some form as much as a year earlier, the final version of *L'Isle joyeuse*

seems to reflect the mood of the composer in the summer of 1904 when he had eloped to Jersey (the happy isle?) with Emma Bardac, who was to become his second wife. The key of A major was often a happy one for him, as it would be later for Messiaen, and here it is never seriously threatened as the tonic. Rhythmically too the piece is more stable than *Masques*: it swings along with infectious bravado, and with our twenty-first-century ears we can hear the murmur of *La Mer* just round the headland.

© 2007 Roger Nichols

A note from the artist

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*).

On this disc we hear two triptychs which were never published as such, even though we can only assume that Debussy would have liked them to be: the first opens the programme, *Ballade – Valse – Danse*, and the second closes it, *Masques – ...D'un cahier d'esquisses – L'Isle joyeuse*. To achieve balance, I chose to end the latter with the slow piece.

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...

© 2007 Jean-Efflam Bavouzet

Translation: Elizabeth Long

Characterised by critics as 'charismatic, mercurial, dynamic and poetic', *The New York Times* describing him as an artist whose 'music-making is on a grand scale', **Jean-Efflam Bavouzet** is considered as the last discovery made by Sir Georg Solti. Upon being introduced to the Maestro in 1995 the French pianist was invited to give his debut with the Orchestre de Paris. In the event, after Solti's death, Pierre Boulez conducted these concerts to exceptional

critical acclaim and the collaboration between pianist and conductor has continued. Jean-Efflam Bavouzet has performed with major orchestras throughout France, the rest of Europe, and North America (where he began his career under the auspices of Young Concert Artists), as well as in Russia, Hong Kong, China and Japan, under conductors such as Charles Dutoit, Marek Janowski, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Vassily Sinaisky and Antoni Wit. His wide repertoire includes the piano concertos of Bartók, Beethoven and Prokofiev, all the sonatas of Beethoven, the complete works for solo piano

by Ravel and Debussy, and contemporary works by Boulez, Kurtág, Ohana and Stockhausen, with whom he has worked closely. As a chamber musician he appears frequently with Zoltán Kocsis to perform repertoire for piano duet, including his transcription of Debussy's *Jeux*, and has collaborated with Laurent Korcia, Christian Tetzlaff, Jörg Widmann, and the Lindsay Quartet. His CDs have won the highest critical acclaim, BBC Radio 3's 'Building a Library' choosing his recording as the best of Ravel's *Gaspard de la nuit*. Jean-Efflam Bavouzet leads an international piano class in Detmold, Germany.

Debussy: Sämtliche Klavierwerke, Band 2

Bevor er den Reformen von 1968 zum Opfer fiel, bot der Prix de Rome französischen Komponisten die Gelegenheit, mit einem staatlichen Stipendium zwei Jahre, vielleicht auch länger, in der Ewigen Stadt zu leben; dafür erwartete man von den Preisträgern, dass sie insbesondere im Bereich der Opernkomposition an ihren Künsten feilten. Debussy war einundzwanzig Jahre alt, als er 1884 den Preis gewann und sich in der Villa Medici zum ersten und letzten Mal einem institutionellen Zusammenleben unterwarf. Er fühlte sich jämmerlich. Abgesehen davon, dass er seine Geliebte in Paris zurücklassen musste, war er von Natur her kein geselliger Mensch – sein gesamtes Œuvre ist von einer Spannung zwischen öffentlichen und privaten Äußerungen durchzogen, die ihren Höhepunkt wohl in der ultimativen Antioper *Pelléas et Mélisande* findet.

Anfang 1887 kehrte er aus Rom zurück und stand nun vor der unerfreulichen Aufgabe, für die Sicherung seiner Existenz sorgen zu müssen. Ein gewisses Einkommen verschuf er sich mit Klavierstunden, und mehr "borgte" er bei Freunden. Außerdem boten sich die gehobenen Pariser Salons an. Als junger, attraktiver, unverkennbar

heterosexueller Rompreisträger hätte Debussy in diesen Kreisen eigentlich reüssieren müssen, doch erneut erwies sich sein Wesen als Hindernis. Die drei ersten Stücke der vorliegenden Einspielung, die 1890 als Gruppe dem Verlag Choudens angeboten wurden, zeigen auf, dass er durchaus bereit war, im Stil der mondänen Salonmusik zu schreiben, aber auch nicht darauf verzichten mochte, seinen eigenen Weg zu gehen.

Valse romantique: Das Stück beginnt wie eine Mazurka von Chopin, doch der unerwartete Einwurf leichter Arpeggios lässt bereits ahnen, welche Bedeutung die Verzierungskunst in den späteren Werken Debussys gewinnen sollte. Die langen Leiterabstiege in der linken Hand repräsentieren seine stärkste Annäherung an die Musik Faurés – von hier an trennten sich die Wege beider Komponisten fast unaufhaltsam, was in der Vertonung gleicher Texte besonders deutlich wird. Das Stück ist der einundzwanzig-jährigen Rose Depecker gewidmet, die gerade mit einem ersten Preis am Conservatoire ausgezeichnet worden war. Die anderen beiden Werke sind Mme. Philippe Hottinguer zugeeignet, einer

Dame im besten Alter, die für die Förderung junger Komponisten bekannt war. **Ballade:** Das ursprünglich *Ballade slave* betitelte Stück hat nicht die leisesten slawischen Anklänge; der Beiname war nichts weiter als ein zynischer Versuch, die Vorliebe der Franzosen für das Exotische in bare Münze umzusetzen. Auch hier wieder treten individuelle Züge hervor: die unverhüllt gegen die Tradition verstoßende Folge von Dreiklängen unter dem Anfang der Melodie und selbst einige chromatische Modulationen nach dem Vorbild Wagners. Der schnellere Mittelabschnitt, auf einer modalen Version des Themas basierend, deutet dunklere Gefühle an. **Danse:** Bei aller durch den anfänglichen Titel *Tarentelle styrienne* ausgedrückten Gleichgültigkeit gegenüber der Wahrheit handelt es sich um ein munteres, schwungvolles Stück, dessen "öffentliche" Ecksektionen einen "privaten" Mittelabschnitt umschließen, in dem wir Debussy den Träumer vernehmen. Ravel schuf daraus 1923 eine Orchesterfassung.

Die Spannung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten findet offenen Ausdruck in den Worten, mit denen Debussy seiner Klavierschülerin Yvonne Lerolle, der siebzehn-jährigen Tochter des Malers Henri Lerolle, die drei **Images** von 1894 zueignete:

Diese Stücke würden schlecht in die
"strahlend beleuchteten Salons" passen,

wo sich gewöhnlich Leute treffen, die
keine Musik mögen. Es sind vielmehr
"Gespräche" zwischen dem Klavier und
einem selbst.

Das erste, *Lent (mélancolique et doux)* bezeichnete Stück, schließt mit der Kadenz, die den ersten Akt von *Pelléas* zu Mélisandes Worten "Pourquoi partez-vous?" beendet. Sollten wir darin eine persönliche Bedeutung sehen? Die "Sarabande" ist mit der Erklärung "etwa so wie ein altes Porträt, eine Erinnerung an den Louvre" versehen und bildet das erste der hieratischen, zeremoniellen Stücke Debussys, dem später "Hommage à Rameau" und "Danseuses de Delphes" folgen sollten. Der schnelle dritte Satz ist überschrieben mit "Einige Aspekte von 'Nous n'irons plus au bois', weil das Wetter unerträglich ist" und beruht auf dem besagten Volkslied, das Debussy auch noch in drei weiteren Werken verarbeitete. Es endet mit den von ihm so geliebten Glockenklängen, hier von einer "Glocke, die sich nicht beherrschen kann". Über den letzten Takt steht: "Das reicht, Glocke!"

Die beiden Eckstücke kamen zu Lebzeiten des Komponisten nicht zur Veröffentlichung, doch die "Sarabande" erschien 1896 in einer Zeitungsbeilage und danach in überarbeiteter Form als Mittelsatz der Suite **Pour le piano** von 1901. Die Überarbeitung führte zu größerer Schlichtheit und Offenheit;

einige etwas unbeholfene chromatische Stellen zu Beginn wurden bereinigt, und vor dem Schlussakkord wurde ein weiterer Vorbereitungstakt eingefügt. Die beiden Ecksätze geben sich unverhohlen öffentlich und virtuos, wobei Debussy die Cembalofiguration des achtzehnten Jahrhunderts in den Harmonierahmen des späten neunzehnten Jahrhunderts einbezog.

Im April 1902 inszenierte die Opéra-Comique Debussys *Pelléas et Mélisande*, und im Januar des folgenden Jahres wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Seine unmittelbare Reaktion auf diese Ausdrücke öffentlicher Anerkennung bestand paradoxerweise, aber durchaus typisch für ihn darin, dass er sich in seine private Welt zurückzog. Die im Sommer 1903 geschriebenen **Estampes** dürften wohl das erste Werk sein, in dem er das Klavier so seinem Willen unterwarf, wie er bereits mit *Prélude à l'après-midi d'un faune* über das Orchester geherrscht hatte. Zumindest Ravel war der Ansicht, dass Debussy dabei bis zu einem gewissen Grade durch seine *Jeux d'eau* inspiriert worden war – dieses 1901 erschienene Werk hatte den französischen Geschmack auf glitzernde Impressionen nach Art von Liszt eingestimmt.

„Pagodes“ erinnert an die Gamelanmusik auf der Pariser Weltausstellung von 1889, und nicht zuletzt zeichnet sich das Stück

durch den bemerkenswerten Umstand aus, dass die vielen Fluktuationen des Notenwerts mühelos in einem einzigen Motiv vereinigt sind. In „La soirée dans Grenade ...“ werden diese regelmäßigen Pulsschläge verzerrt, und an die Stelle der entrückten Abstraktionen von „Pagodes“ tritt eine greifbare Realitätsnähe, in der sich Sänger und Gitarrenspieler gegenüberstehen. Debussy spielt die beiden Gruppen gegeneinander aus, ohne dass er je eine Versöhnung zulässt. In „Jardins sous la pluie“ kehrt er schließlich heim und ergründet Winkel seiner eigenen Erinnerungen: Kinderlieder (wie „Nous n'irons plus au bois“) stehen neben – man stelle sich vor – einer Modulation aus „Isoldes Liebestod“, so dass das Ganze den Ennui des kindlichen Gemüts umfasst: Der Garten, Symbol der Wonne, liegt unter einem Regenschauer, Symbol des unerbittlichen Schicksals, bis am Ende in einem strahlenden E-Dur die Sonne hervortritt.

Innerlich hatten sich sowohl Debussy als auch Ravel mit einer Konfrontation zwischen dem Formellen/Geregelten und dem Informellen/Ungeregelten auseinanderzusetzen – Gegensätze, die Apollinaire später als „Ordnung“ und „Abenteuer“ bezeichnen sollte. Trotz des Erfolges seiner *Jeux d'eau* wuchs in Ravel bald danach das Verlangen, sich von den damit gesetzten Zwängen zu befreien

(schließlich war das Stück durch einen Springbrunnen in Versailles inspiriert worden), und er erklärte, die relative Freiheit von "Oiseaux tristes" in seinen *Miroirs* habe Debussys ... *D'un cahier d'esquisses* viel zu verdanken. In der Tat fällt dieses sehr schöne private Stück – 1903 geschrieben, im Jahr darauf veröffentlicht und aus unerfindlichen Gründen von Pianisten immer noch vernachlässigt – durch seine freien Assoziationen auf, schließt jedoch letzten Endes mit entfernten Hornrufen ein völlig überzeugendes Erlebnis ab. Ravel brachte es 1910 zur ersten öffentlichen Aufführung.

Mit den beiden Klavierwerken, die Debussy im weiteren Verlauf des Jahres 1904 veröffentlichte, kehrte er entschieden in den öffentlichen Bereich zurück. Die im Juni/Juli vollendeten *Masques* sind, wie er sich gegenüber der Pianistin Marguerite Long ausdrückte, "nicht die *Comédie italienne*", sondern "der tragische Ausdruck des Daseins" – ein verständliches Dementi, wenn man die Affinität zur Commedia dell'arte in vielen seiner anderen Werke bedenkt. Die Relevanz des Titels bleibt unerklärt – sollte das Werk verborgene Züge aufweisen, so harren sie noch ihrer Entdeckung. Allgegenwärtig ist ein tänzerischer Geist, aber es tritt auch eine Dichotomie zwischen dem 6/8- und dem 3/4-Takt auf, und wenn *Très vif et fantasque* anweisungsgemäß

gespielt wird, offenbart das Werk viele beunruhigende Elemente. Im Gegensatz dazu ist *L'Isle joyeuse* eines der am stärksten lebensbejahenden Werke Debussys. Obwohl es ebenso wie *Masques* schon ein Jahr vorher in ersten Skizzen festgehalten wurde, scheint *L'Isle joyeuse* in der endgültigen Form die Stimmung des Komponisten im Sommer 1904 auszudrücken, als er mit Emma Bardac, seiner späteren zweiten Frau, nach Jersey (Insel des Glücks?) ausgerissen war. Die Tonart A-Dur verband sich bei ihm, so wie später auch bei Messiaen, oft mit einem Glücksgefühl, und hier wird sie als Tonika nie ernsthaft herausgefordert. Auch die rhythmische Stabilität ist größer als in *Masques*: Das Stück ist von einem ansteckenden Draufgängertum beseelt, und aus dem einundzwanzigsten Jahrhundert heraus können wir gleich hinter der Landspitze leise *La Mer* rauschen hören.

© 2007 Roger Nichols

Übersetzung: Andreas Klatt

Anmerkungen des Künstlers

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.

Auf dieser CD hören wir zwei Triptychen, die nie als solche veröffentlicht worden sind, obwohl Debussy dies vielleicht begrüßt hätte:

Das erste (*Ballade – Valse – Danse*) eröffnet das Programm, und das zweite (*Masques – ... D'un cahier d'esquisses – L'Isle joyeuse*) rundet es ab. Im Interesse der Ausgewogenheit habe ich in der letzteren Gruppe das langsame Stück an den Schluss gesetzt.

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 ...

© 2007 Jean-Efflam Bavouzet
Übersetzung: Andreas Klatt

Von Kritikern als "charismatisch, quicklebendig, dynamisch und poetisch" und von der *New York Times* als Künstler von "grandios angelegter musikalischer Darbietung" beschrieben, gilt **Jean-Efflam Bavouzet** als letzte Entdeckung Sir Georg Soltis. Der französische Pianist wurde dem Maestro 1995 vorgestellt und erhielt daraufhin die Einladung, sein Debüt mit dem Orchestre de Paris zu geben. Nach Soltis Tod dirigierte dann Pierre Boulez diese Konzerte, welche auf außerordentliche kritische Resonanz stießen, und die Zusammenarbeit zwischen Pianist und Dirigent dauert seitdem an. Jean-Efflam Bavouzet hat mit großen Orchestern in ganz Frankreich, im Rest Europas und Nordamerika (wo er seine Karriere im Rahmen der Young Concert Artists begann) konzertiert, ebenfalls in Russland, Hong Kong, China und Japan, unter der Leitung von Dirigenten wie Charles Dutoit, Marek Janowski, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Wassili Sinaiski und Antoni Wit. Sein breit gefächertes Repertoire umfasst die Klavierkonzerte von Bartók, Beethoven und Prokofjew, sämtliche Klaviersonaten Beethovens, sämtliche

Werke für Soloklavier von Ravel und Debussy sowie zeitgenössische Werke von Boulez, Kurtág, Ohana und Stockhausen, mit denen er eng zusammengearbeitet hat. Im Bereich der Kammermusik pflegt er das vierhändige Repertoire (u.a. mit seiner Transkription von Debussys *Jeux*) durch regelmäßige Auftritte mit Zoltán Kocsis, und er hat auch mit Laurent Korcia, Christian

Tetzlaff, Jörg Widmann und dem Lindsay-Quartett zusammengearbeitet. Seinen CD-Einspielungen ist höchste kritische Anerkennung zuteil geworden, und BBC Radio 3 wählte in der Sendung "Building a Library" seine Aufnahme von Ravels *Gaspard de la nuit* als die beste aus. Jean-Efflam Bavouzet leitet eine internationale Klavierklasse in Detmold.

Debussy: Œuvre complètes pour piano, volume II

Jusqu'à sa suppression dans le cadre des réformes soixante-huitardes, le prix de Rome offrait aux compositeurs français la possibilité de passer deux ans ou plus dans la Ville Éternelle, aux frais du gouvernement; ils étaient censés en profiter pour parfaire leur métier, surtout dans le domaine lyrique. Debussy remporta ce prix en 1884 à l'âge de vingt et un ans, et goûta ainsi pour la première et la dernière fois à la vie institutionnelle. Ce fut l'une des périodes les plus malheureuses de son existence pour cet homme qui n'eut jamais "l'instinct grégaire" (sans compter qu'il dut se séparer de sa maîtresse parisienne), et dont tout l'œuvre reflète une tension entre expression publique et expression privée qui atteint probablement son summum dans *Pelléas et Mélisande*, l'anti-opéra par excellence.

À son retour de Rome au début 1887, il dut, à contrecœur, se soucier de gagner sa vie. Les cours de piano assuraient un minimum de revenus, ainsi que les "emprunts" à ses amis. Beau garçon éminemment hétérosexuel, lauréat du prix de Rome, Debussy avait aussi tout pour devenir la coqueluche des salons tenus par de grandes dames de l'époque, mais là encore

en fut empêché par son propre tempérament. Les trois premières pièces enregistrées ici, proposées ensemble à l'éditeur Choudens en 1890, montrent jusqu'où il était prêt à aller pour plaire à l'élite, mais aussi combien il était déterminé à suivre sa propre voie.

Le début de la **Valse romantique** évoque plus, en fait, une mazurka de Chopin, mais l'irruption inattendue d'arpèges légers suggère l'importance que prendra l'ornementation dans les œuvres ultérieures de Debussy. Les longues descentes par mouvement conjoint à la main gauche marquent le point où il se rapproche le plus de la musique de Fauré – à partir de là, les deux compositeurs divergèrent presque constamment, surtout lorsqu'ils choisirent les mêmes poèmes pour leurs mélodies. Ce morceau est dédié à Rose Depecker, alors âgée de vingt et un ans, qui venait de remporter un premier prix au Conservatoire. Les deux autres pièces sont dédiées à Mme Philippe Hottinguer, personne d'âge mûr connue pour encourager les jeunes compositeurs. **Ballade**, intitulée *Ballade slave* à l'origine, ne contient pas le moindre élément slave, et l'épithète ne fut guère qu'une ruse cynique pour exploiter le

penchant des Français pour le dépaysement. Ici aussi, on observe quelques touches personnelles: succession ostensible d'accords parfaits sous les premières mesures de la mélodie, sans respect des règles des manuels de composition, et même quelques modulations chromatiques wagnériennes. La section centrale plus rapide, basée sur une version modale de la mélodie, suggère des émotions plus sombres. **Danse**, initialement intitulée *Tarentelle styrienne*, de manière tout aussi fantaisiste, est une pièce merveilleusement enlevée, énergique, même si ses première et dernière sections "publiques" encadrent une section "privée" où perce le Debussy rêveur. Ravel l'orchestra en 1923.

Cette tension public/privé est explicite dans la dédicace des trois **Images** de 1894, adressée par Debussy à son élève pianiste Yvonne Lerolle, âgée de dix-sept ans, fille du peintre Henri Lerolle:

Ces morceaux craindraient beaucoup
"les salons brillamment illuminés", où se
réunissent habituellement des personnes
qui n'aiment pas la musique. Ce sont
plutôt "conversations" entre le Piano et
Soi-même.

La première pièce, marquée *Lent* (*mélancolique et doux*), s'achève sur la cadence concluant l'acte I de *Pelléas*, lorsque Mélisande demande "Pourquoi partez-vous?"

Faut-il y voir une allusion personnelle?...

La "Sarabande" porte l'indication: "un peu vieux portrait, souvenir du Louvre"; première des pièces hiératiques et cérémonielles de Debussy, elle sera suivie par "Hommage à Rameau" et par "Danseuses de Delphes". Le troisième mouvement, rapide, porte en épigraphe: "Quelques aspects de 'Nous n'irons plus au bois' parce qu'il fait un temps insupportable"; il est basé sur la chanson populaire dont Debussy s'inspira en trois autres occasions. Il se termine par ces sonorités carillonnantes que le compositeur aimait tant, décrites ici comme "Une cloche qui ne garde aucune mesure". À la toute fin du morceau, on peut lire: "Assez, la Cloche!"

Les première et troisième pièces ne furent jamais publiées du vivant du compositeur, mais la "Sarabande" parut en 1896 en supplément à un journal, puis, après remaniements, comme mouvement central de la suite **Pour le piano**, en 1901. Ces remaniements lui conférèrent un caractère plus simple, plus aéré; certains chromatismes un peu maladroits du début sont supprimés, et une mesure supplémentaire vient préparer l'accord final. Les deux mouvements extrêmes sont résolument publics et virtuoses, utilisant des figurations caractéristiques du clavecin du dix-huitième siècle dans un contexte harmonique de la fin du dix-neuvième siècle.

En avril 1902, l'Opéra-Comique mit en scène *Pelléas et Mélisande*, et en janvier

suivant Debussy fut fait chevalier de la Légion d'honneur. Devant une telle reconnaissance publique, sa réaction immédiate – paradoxale, mais typique du personnage – fut de se retirer dans son univers privé. On peut à juste titre considérer que les **Estampes**, écrites à l'été 1903, représentent la première œuvre dans laquelle Debussy dompte réellement le piano, de même qu'il avait dompté l'orchestre dans *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Il semble avoir été inspiré dans une certaine mesure par les *Jeux d'eau* de Ravel (du moins était-ce l'opinion de ce dernier), qui avaient paru en 1901, accommodant le brio lisztien au goût français.

"Pagodes" fait écho au gamelan de l'Exposition universelle de 1889 à Paris, et l'un de ses traits les plus remarquables est qu'il parvient à renfermer les nombreuses fluctuations des valeurs rythmiques en une seule et même essence. "La soirée dans Grenade..." déséquilibre cette pulsation régulière, et les abstractions éthérées de "Pagodes" laissent la place à une réalité bien de ce monde, avec des chanteurs et des guitaristes appartenant à deux camps opposés. Debussy exploite leur différend à son avantage, mais ne les réconcilie jamais. Enfin, dans "Jardins sous la pluie", il rentre au pays pour explorer les recoins de sa propre mémoire: des chansons populaires (comme "Nous n'irons plus au bois") côtoient, étonnamment, une modulation tout droit empruntée à la

"Liebestod" d'Isolde, le tout reflétant l'ennui d'un enfant – le jardin, symbole de plaisir, sous une averse, symbole d'un destin implacable; jusqu'à ce que, in extremis, le soleil paraisse en un mi majeur éclatant.

L'une des batailles intérieures consciemment livrées aussi bien par Ravel que par Debussy opposait le formel, le régulier à l'informel et l'irrégulier, à ce qu'Apollinaire appellerait plus tard "l'ordre" et "l'aventure". Malgré le succès de ses *Jeux d'eau*, Ravel voulut bientôt échapper à leurs contraintes (après tout, ils s'inspiraient d'une fontaine versaillaise) et affirma que la relative liberté d'"Oiseaux tristes", dans ses *Miroirs*, devait beaucoup à ...D'un **cahier d'esquisses** de Debussy, écrit en 1903 et publié au début de l'année suivante. Cette magnifique pièce de caractère privé, qui demeure inexplicablement négligée par les pianistes, repose en effet sur une libre association d'idées; pourtant, la fin, avec ses appels de cor dans le lointain, conclut une expérience totalement satisfaisante. C'est Ravel qui en donna la première audition publique en 1910.

Les deux autres œuvres pour piano publiées en 1904 retournaient résolument dans l'arène publique. Décrivant **Masques** – achevé entre juin et juillet 1904 – à la pianiste Marguerite Long, Debussy souligna qu'il ne s'agissait pas de "comédie italienne", mais de "l'expression tragique de l'existence", mise

au point compréhensible vu son attirance pour la *commedia dell'arte* dans bien d'autres de ses œuvres. On ne sait pas précisément à quoi renvoie le titre – s'il s'agit d'une œuvre à clés, celles-ci n'ont pas encore été décryptées. L'esprit de la danse est omniprésent, mais on observe aussi une dichotomie entre mesure à 6/8 et mesure à 3/4, et ce morceau contient indubitablement de nombreux passages déconcertants s'il est joué *Très vif et fantasque* comme le demande Debussy. À l'opposé, *L'Isle joyeuse* est l'une des compositions debussystes les plus débordantes de vitalité. Bien qu'à l'instar de *Masques* elle ait déjà été partiellement ébauchée un an auparavant, elle semble, dans sa version finale, refléter l'humeur du compositeur à l'été 1904, lorsqu'il partit pour Jersey (l'île joyeuse?) avec Emma Bardac, qui devint par la suite sa seconde épouse. La tonalité de la majeure était souvent celle du bonheur pour lui, comme elle le serait plus tard pour Messiaen, et son rôle de tonalité principale n'est ici jamais sérieusement menacé. Rythmiquement aussi, cette pièce est plus stable que *Masques*: elle se balance avec une hardiesse contagieuse, et nous autres auditeurs du vingt-et-unième siècle entendons déjà le murmure de *La Mer* juste de l'autre côté du promontoire.

© 2007 Roger Nichols
Traduction: Josée Bégaud

Note de l'interprète

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*, *Estantes*, *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*).

Dans ce volume nous pouvons entendre deux triptyques non publiés comme tels, mais dont on suppose que Debussy aurait souhaité

qu'ils le soient: celui qui ouvre ce programme, *Ballade – Valse – Danse*, et celui qui le ferme, *Masques – ...D'un cahier d'esquisses – L'Isle joyeuse*. Pour des raisons d'équilibre de ce disque, j'ai choisi de terminer ce dernier par la pièce lente.

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”?

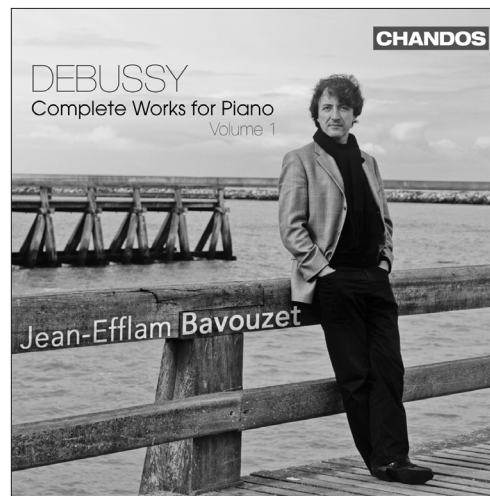
Questions auxquelles on essaie continuellement de répondre...

© 2007 Jean-Efflam Bavouzet

Décrit par la critique comme un pianiste "charismatique, au tempérament de vif-argent, dynamique et poétique", tandis que le *New York Times* voyait en lui un "musicien de haute volée", **Jean-Efflam Bavouzet** est considéré comme le dernier talent découvert par Sir Georg Solti. Présenté au Maestro en 1995, le pianiste français est invité à faire ses débuts avec l'Orchestre de Paris. En définitive, c'est Pierre Boulez qui dirigera ces concerts, exceptionnellement bien accueillis par la critique, après la mort de Solti, et pianiste et chef d'orchestre continuent depuis à travailler ensemble. Jean-Efflam Bavouzet a joué avec les plus grands orchestres dans toute la France et le reste de l'Europe, ainsi qu'en Amérique du Nord (où sa carrière a débuté sous les auspices de l'organisation professionnelle "Young Concert Artists"), mais aussi en Russie, à Hong Kong, en Chine et au Japon, sous la direction de chefs comme Charles Dutoit, Marek Janowski,

Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Vassili Sinaïski et Antoni Wit. Son vaste répertoire comprend les concertos pour piano de Bartók, Beethoven et Prokofiev, toutes les sonates de Beethoven, l'intégrale des œuvres pour piano seul de Ravel et Debussy, et des pièces contemporaines de Boulez, Kurtág, Ohana et Stockhausen, avec lesquels il a étroitement collaboré. En tant que musicien de chambre, il donne fréquemment des œuvres à quatre mains, et notamment sa propre transcription de *Jeux* de Debussy, avec Zoltán Kocsis, et se produit avec Laurent Korcia, Christian Tetzlaff, Jörg Widmann et le Quatuor Lindsay. Ses disques compacts ont été encensés par la critique, et son enregistrement de *Gaspard de la nuit*, de Ravel, a été élu meilleure version par l'émission "Building a Library", sur BBC Radio 3. Jean-Efflam Bavouzet assure un cours de piano international à Detmold, en Allemagne.

Also available



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 1
CHAN 10421

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; 12–14 July 2007

Front cover and other art work photography © Benjamin Ealovega

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2007 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Guy Vivien

Jean-Efflam Bavouzet

CHANDOS

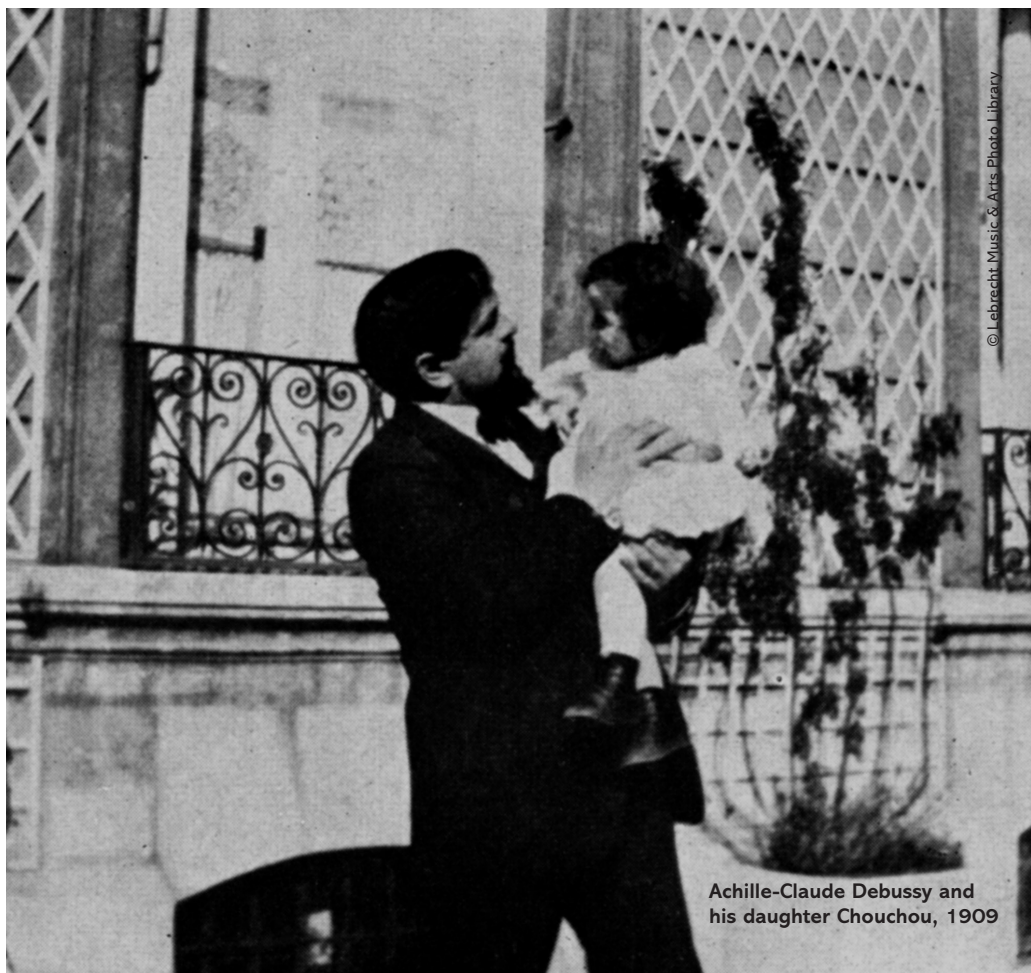
DEBUSSY

Complete Works for Piano
Collector's Edition

3

Jean-Efflam
Bavouzet





© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Achille-Claude Debussy and
his daughter Chouchou, 1909

Achille-Claude Debussy (1862–1918)

Complete Works for Piano, Volume 3

[1]	Nocturne (1892)	5:44
	pour piano	
	Lent – Animez peu à peu – A tempo – En retenant –	
	Allegretto (Dans le caractère d'une chanson populaire) – Tempo I	
	Suite bergamasque (1890/1905)	16:24
[2]	Prélude. Moderato (tempo rubato)	3:44
[3]	Menuet. Andantino	4:06
[4]	Clair de Lune. Andante très expressif – Tempo rubato –	
	Un poco mosso – En animant – Calmato – A tempo I	4:50
[5]	Passepied. Allegretto ma non troppo – [] – Tempo I	3:43
[6]	Danse bohémienne (1880)	2:03
	Allegro – Più mosso – Tempo I – Meno mosso	
	Deux Arabesques (1890–91)	7:18
	piano solo	
[7]	Première Arabesque. Andantino con moto – Poco mosso –	
	Tempo rubato (Un peu moins vite) – Mosso –	
	A tempo – Risoluto – Tempo I	4:04
[8]	Deuxième Arabesque. Allegretto scherzando – Meno mosso –	
	A tempo	3:13

9	Rêverie (c. 1890) pour le piano Andantino sans lenteur – [] – Tempo I	4:22
10	Mazurka (c. 1890) pour le piano Scherzando (Assez animé) – Tempo rubato – A tempo I – Risoluto – Tempo – Meno tempo – Vivo	3:02
	Children's Corner (1906–08) À ma chère petite Chouchou avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre	15:44
11	I Doctor Gradus ad Parnassum. Modérément animé – [] – Tempo I – Animez un peu – Tempo I – En animant peu à peu – Très animé	2:06
12	II Jumbo's Lullaby. Assez modéré – Un peu plus mouvementé – Tempo I	3:08
13	III Serenade for the Doll. Allegretto ma non troppo – En animant un peu – A tempo	2:24
14	IV The snow is dancing. Modérément animé	2:29
15	V The little Shepherd. Très modéré	2:23
16	VI Golliwogg's cake walk. Allegro giusto – Un peu moins vite – Tempo I	3:11

17	Hommage à Haydn (1909) Pièce écrite pour le centenaire de Haydn pour piano Mouvement de Valse lente – Vif – Peu à peu animé – Animé – Tempo I – Vif	2:26
18	Morceau de Concours (1904) pour piano Assez animé et très rythmé	0:58
19	La plus que lente (1910) Valse piano solo Lent (Molto rubato con morbidezza) – Animé un peu – Rubato – Appassionato – Mouvement (Rubato) – En animant – Tempo animé – Moins animé – Animé – Premier Mouvement (En animant peu à peu) – Tempo animé – Plus lent – De plus en plus lent et <i>pianissimo</i> jusqu'à la fin	4:40
20	The little Nigar (1909) (Cake Walk) Allegro giusto	1:14

- | | | |
|----|--|----------|
| 21 | <p>Page d'Album (1915)
 (Pour l'œuvre du 'Vêtement du Blessé')
 piano solo
 Modéré – Un peu animé – Rubato – Mouvement retenu –
 Très retenu – Mouvement</p> | 1:09 |
| 22 | <p>Berceuse héroïque (1914)
 pour rendre Hommage à S.M. le Roi Albert I de Belgique
 et à ses Soldats
 Modéré (sans lenteur) – [] – En animant et en augmentant
 peu à peu – Plus calme – Revenir progressivement au Mouvement –
 Au Mouvement – En retenant jusqu'à la fin – Lent</p> | 4:18 |
| 23 | <p>Élégie (1915)
 pour piano
 Lent et douloureux – Un poco mosso – Poco rallentando –
 Più lento, perdendo</p> | 2:28 |
| | | TT 71:54 |

Jean-Efflam Bavouzet piano

Debussy: Complete Works for Piano, Volume 3

In October 1880 the eighteen-year-old Debussy was in Florence, acting as house pianist for Tchaikovsky's patroness, Nadezhda von Meck. This involved playing in a piano trio and also partnering his hostess in piano duets – mainly, it would seem, in orchestral works by Tchaikovsky, suitably arranged. But Debussy also admitted to being a composer, and she sent off his *Danse bohémienne* to the great man for his opinion. 'Nice,' came the reply, 'but too short, with themes that don't go anywhere, and the form is bungled and not unified.' Because the style is as near as Debussy ever came to Tchaikovsky's, the Russian master may well have sensed immediately how the piece could be improved and developed.

Whether this harsh judgement put Debussy off writing piano music, we cannot know. But it is surprising that such a capable pianist should have written, or at least published, nothing further for the instrument during the 1880s. More likely, he found it hard to forge piano pieces that matched the sophistication of his songs of the same decade. The *Mazurka* and *Rêverie*, offered to a publisher in March 1891, both take Tchaikovsky's strictures to heart, with

contrasted middle sections and abbreviated, reworked codas. The opening of *Rêverie* matches the title with an atmospheric pattern in the left hand, *pianissimo*, 'très doux et très expressif'.

The *Deux Arabesques*, published in November 1891, continue the technical progress, while remaining firmly within the salon genre. In the first, the middle section also retains some of the flowing triplets from the opening one, so that we have both contrast and unity. In the more sprightly second *Arabesque*, the right hand makes much of Debussy's favourite arching four-note motif (from the starting note moving up, falling back again, then descending a bit further), while the ending teases us with an attempt at modulation and then a cheeky return to the tonic. Things are more serious, even mysterious, in the *Nocturne*, published in August 1892. After the hesitant introduction, there are further hints of modality amid the chromatic lines, and the central 7/4 *Allegretto* section, 'Dans le caractère d'une chanson populaire' (in the manner of a popular song), looks forward to many later pieces that would aim for liberation from academic orthodoxy.

Throughout his life Debussy mixed little with fellow musicians, preferring the company of writers and painters. Whether or not he knew Verlaine in person, he read his poems avidly and set many of them to music. The poet's world figures in the **Suite bergamasque** which Debussy gave to a publisher in 1890, but which for some reason did not appear until 1905. On the 1890 proofs, the famous 'Clair de Lune' was given the Verlainean title 'Promenade sentimentale' (which perhaps warns against turning the composer's *Andante* into an *Adagio*), and the final 'Passepied' was called 'Pavane'. The light-hearted 'Menuet' varies between tiptoed precision and lyrical flights, while the 'Prélude' (marked, unusually for Debussy, 'tempo rubato') assumes the grand manner – with a self-deprecating smile?

After the première of his opera *Pelléas et Mélisande* in 1902, Debussy naturally considered writing again for the stage and turned his attention the following year to two of Edgar Allan Poe's tales, *The Fall of the House of Usher* and *The Devil in the Belfry*. Work on the latter never got further than a few sketches, but Debussy used these as the basis of a tiny piano piece that was published by the review *Musica* in January 1905 with five others by composers including Massenet, Saint-Saëns and Chaminade. Readers were asked to guess the composers' identities

and the answers were published in the April issue. The joky nature of Poe's tale, set in the invented Dutch town of Vondervotteimittis, is reflected in the abrupt rhythms and curious harmonies of Debussy's **Morceau de Concours**; and not less in what bids to be a majestic ending, sidelined at the very last moment.

In 1906, an otherwise empty year for him, Debussy wrote a piece for a *Méthode moderne de piano* being put together by a lady who rejoiced in the name of Octavie Carrier-Belleuse. Although this volume was not published until 1910, Debussy had in the meantime incorporated his contribution, as 'Serenade for the Doll', into the suite **Children's Corner**, completed in July 1908 and published a couple of months later. He and his second wife, Emma, had had a daughter, nicknamed Chouchou, in 1905, and the suite is dedicated to her 'avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre' (with her Father's tender apologies for what follows). In 'Doctor Gradus ad Parnassum' we hear the child practising diligently, then daydreaming, then recalled to the straight and narrow path. 'Jumbo's Lullaby' lulls the toy elephant with the traditional rocking movement, and intervals of the major second borrowed from Mussorgsky; and in 'Serenade for the Doll' Debussy shows his genius as a composer of light music. 'The snow is dancing' again borrows, this

time from the 'Danse silencieuse des gouttes de rosée' (Silent dance of the drops of dew) in Massenet's *Cendrillon* of 1899, and its unceasing semiquaver movement prefigures the exercises in monotony that were to be so popular in Paris in the 1920s (*Pacific 231* and *Bolero* for a start). If 'The little Shepherd' touches on more profound emotions – liberty, non-conformity, solitude – 'Golliwogg's cake walk' is pure fun, and, in the middle section, at the expense of *Tristan und Isolde*. During the first performance, Debussy was found pacing nervously outside the hall, anxious in case Wagnerophiles in the audience might take offence...

The two short piano pieces Debussy wrote in 1909 were both commissioned. **The little Nigar** is another cake walk (a note on the score explains 'Cake-walk = Danse nègre dite Danse du gâteau') and it was one of forty pieces commissioned by Théodore Lack for a *Méthode élémentaire de piano*. The smooth tune in the middle section tips its hat to Satie in music hall vein. The year 1909 was the centenary of the death of Haydn and the music magazine *S.I.M.* asked six composers, Ravel, Dukas, d'Indy, Widor and Reynaldo Hahn as well as Debussy, to write pieces in his memory, based on a musical transcription of the letters of his surname, which yielded the notes BADDG. Ravel and d'Indy both wrote minuets; Debussy chose a waltz, which turns into something far

more energetic. He also chose the waltz genre for **La plus que lente** in 1910, one of his most delightful pieces, far too rarely played. This too rises to a number of imposing climaxes, but without ever discarding the waltz rhythm and character. The harmonic turns are particularly sophisticated and enchanting, at times even looking forward to the *Études* of 1915.

The First World War drove Debussy to depths of both depression and chauvinism. Acutely aware that he was too old and ill to take any active part, he willingly wrote short pieces in support of various charities. In 1914 the English novelist Hall Caine, a friend of Rossetti's and one of the first English translators of Maeterlinck, put together *King Albert's Book* in support of the Belgian king and his people. Published by *The Daily Telegraph*, it contained, among many other contributions, coloured pictures by Arthur Rackham, Edmond Dulac and William Nicholson, literary tributes by Arnold Bennett, Henri Bergson, G.K. Chesterton and Winston Churchill, and compositions by Elgar, Stanford, Saint-Saëns, Messager and, on pages 147–49, Debussy. He chose to include the Belgian national anthem, but complained to his friend Robert Godet that he found writing the piece 'very hard, especially as La Brabançonne doesn't inspire heroism in the heart of those who weren't brought up with it. The result of these efforts bears the

title *Berceuse héroïque*. The anthem is quoted in the middle of the work, surrounded by music of desolation and gloom that is enlivened only by distant fanfares.

In June 1915, shortly before beginning work on his *Études*, Debussy wrote another waltz, *Page d'Album*, as an item for a fund-raising auction organised by 'Le Vêtement du Blessé' (The Dressing of the Wounded). Close in style to *La plus que lente*, it is largely based on the interval of a third, falling and rising. His final piece written for charity was the *Élégie* of December 1915, published in a *Livre d'or* dedicated to Queen Alexandra and honouring the role of woman in wartime. It is one of the composer's most extraordinary works. The left-hand tune wanders around without any apparent goal while the right-hand harmonies flit through a variety of more or less relevant keys. What would Tchaikovsky have said? Order is to some extent restored by a series of chords before the opening material returns... and sinks to nothingness. Here is the extreme state of that 'etiolation' the composer Robin Holloway has spoken of with regard to the last act of *Pelléas*. We are left wondering bemusedly what on earth, if cancer had not claimed him, Debussy would have written in the 1920s and beyond.

© 2008 Roger Nichols

A note from the artist

Even Pierre Boulez, rather favouring the abstract nature of the *Études* and *Jeux* from Debussy's last years, was telling me just recently that he had a soft spot for the first *Arabesque* and the *Rêverie*. And what with the sudden enthusiasm within the film industry for 'Clair de Lune', for example, one begins to think that these delightful short pieces, which are as irresistible as they are evocative, will perhaps one day hold the same place, in the eyes of the public, as the most famous works of, say, Chopin.

We have a lot to learn from Debussy. Personally, I would say that he, even more so than Chopin, really puts the pianist to the test. Through the sophisticated sounds he seeks to create and the simplicity of his textures (which at times are disconcerting in their parsimoniousness), by which he builds, in just a few phrases and harmonies, a whole world of poetry, but also through a writing which always reveals a highly contrapuntal way of thinking, Debussy compels us to listen to his music in a very private, intense and nearly religious manner. Alfred Cortot has left us an anecdote which seems quite appropriate here. After he had played Chouchou one of the pieces from *Children's Corner* ('The Little Shepherd', I imagine), the little girl apparently said to him: 'You play very well, sir. But father was listening to himself even more.'

The programme on this CD in particular highlights the very distinctive manner in which Debussy ends his works. His dislike of pompous, predictable 'German-style' endings gave him cause to want to conclude nearly all his works with a brief gesture, soft (*Arabesques*, *Nocturne*, *Hommage à Haydn*, etc.) or, on the other hand, outrageously emphatic ('Doctor Gradus ad Parnassum', 'Golliwogg's cake walk', 'Prélude', etc.), this becoming something of a trademark. The exception which proves the rule is the ending of the *Élégie*, which remains one of the most surprising and mysterious moments in the musical repertoire.

The distance for the performer is narrow between the disproportionate outpourings of feeling and the overwhelming but nevertheless restrained emotion that characterise these pieces; in this respect they resemble molten lava that needs to be mastered, controlled and – why not? Salon pieces require it – dressed in a certain elegant façade. We readily picture the hand of the composer at the keyboard, the last note having only just been gently touched off, nonchalantly moving away from the keys towards the glass of whisky which the elegant, delighted hostess proffers him in admiration.

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 3

Im Oktober 1880 hielt sich der achtzehnjährige Debussy als Hauspianist im Hofstaat der Gönnerin Tschaikowskis, Nadjeschda von Meck, in Florenz auf. Seine Aufgabe bestand darin, den Töchtern Klavierunterricht zu erteilen, Hausmusik in einem Klaviertrio aufzuführen und Frau von Meck im Spiel zu vier Händen zu begleiten – wobei sie offenbar Auszüge aus Orchesterwerken Tschaikowskis bevorzugte. Als Debussy seine eigenen kompositorischen Ambitionen offenbarte, schickte Frau Meck den **Danse bohémienne** an ihren Protégé und bat um seine Meinung. „Hübsch,“ erwiderte Tschaikowski, „aber viel zu kurz. Kein Gedanke ist wirklich vertieft, die Form ist schludrig, und dem Ganzen fehlt eine gewisse Einheitlichkeit.“ Da Debussy in diesem Stück Tschaikowski stilistisch so nah wie nie stand, empfand der russische Meister wahrscheinlich instinktiv, wie das Stück verbessert und weiterentwickelt werden konnte.

Ob dieses harsche Urteil nun Debussy von der Klaviermusik abschreckte, wissen wir nicht, aber es überrascht schon, dass ein so tüchtiger Pianist während der achtziger Jahre sonst nichts mehr für dieses Instrument komponiert, geschweige denn

veröffentlicht haben sollte. Wahrscheinlicher war es wohl, dass er es schwer fand, seinen anspruchsvollen Liedkompositionen aus dieser Zeit ebenbürtige Klavierstücke zur Seite zu stellen. Die **Mazurka** und die **Rêverie**, die er im März 1891 zur Veröffentlichung anbot, nehmen sich die Kritik Tschaikowskis zu Herzen, mit kontrastierenden Mittelteilen und verkürzten, überarbeiteten Kudas. Die Eröffnung der **Rêverie** entspricht dem Titel mit einem atmosphärischen Schema in der linken Hand, *pianissimo*, „sehr lieblich und sehr ausdrucksvoll“.

Die **Deux Arabesques**, im November 1891 veröffentlicht, führen den technischen Fortschritt weiter, ohne sich aus dem Genre der Salonmusik zu lösen. Das erste Stück übernimmt in seinem Mittelteil etwas von den fließenden Triolen des Eröffnungsteils, so dass sowohl für Kontrast als auch für Einheitlichkeit gesorgt ist. In der lebhafteren zweiten **Arabesque** widmet sich die Rechte dem von Debussy so geliebten bogenförmigen Viertotonmotiv (von der ersten Note aufwärts, dann zurück und noch ein wenig weiter abwärts), während uns das Ende mit einem Modulationsversuch reizt

und dann frech zur Tonika zurückkehrt. Ernster, ja geradezu mysteriös gibt sich das im August 1892 veröffentlichte **Nocturne**. Nach der verhaltenen Einleitung deuten sich modale Züge in den chromatischen Linien an, und der im 7/4-Takt gehaltene *Allegretto*-Mittelteil "im Charakter eines Volkslieds" ist ein Vorbote vieler späterer Stücke, die sich aus der akademischen Orthodoxie zu befreien suchten.

Zeit seines Lebens war Debussy nur selten im Kreis anderer Musiker anzutreffen – er zog die Gesellschaft von Malern und Literaten vor. Ob er Verlaine persönlich kannte oder nicht, seine Gedichte las er mit Begeisterung, und viele von ihnen vertonte er. Die Welt des Lyrikers kommt in der **Suite bergamasque** zum Ausdruck, die Debussy zwar bereits 1890 zur Veröffentlichung anbot, aber aus unerfindlichem Grund erst 1905 erschien. In den Korrekturfahnen von 1890 trug das berühmte "Clair de Lune" den Verlaineschen Titel "Promenade sentimentale" (vielleicht eine Warnung, das *Andante* des Komponisten nicht in ein *Adagio* zu verwandeln), und das abschließende "Passepied" hieß "Pavane". Das heitere "Menuet" wechselt zwischen behutsamer Präzision und lyrischen Flügen, während das "Prélude" (für Debussy ungewöhnlich mit "tempo rubato" überschrieben) in voller Pracht auftritt – mit einem selbstironischen Lächeln?

Nach der Premiere seiner Oper *Pelléas et Mélisande* (1902) spielte Debussy verständlicherweise mit dem Gedanken an weitere Bühnenwerke, und zwei Erzählungen Edgar Allan Poes – *The Fall of the House of Usher* (Der Untergang des Hauses Usher) und *The Devil in the Belfry* (Der Teufel im Glockenstuhl) – zog er im Jahr darauf näher in Betracht. Die Arbeit an letzterer Vorlage ging nie über das Skizzenstadium hinaus, doch entzog Debussy diesem Material eine Klavierminiatur, die mit fünf anderen von Komponisten wie Massenet, Saint-Saëns und Chaminade im Januar 1905 von der Zeitschrift *Musica* veröffentlicht wurde. Die Leser wurden aufgefordert, die Identität der Komponisten zu erraten, und die Antworten erschienen in der April-Nummer. Der scherzhafte Charakter der Erzählung Poes, die in dem fiktiven holländischen Burgflecken Vondervotteimittis spielt, äußert sich lebhaft in den abrupten Rhythmen und seltsamen Harmonien von Debussys **Morceau de Concours** – nicht zu vergessen auch der Anlauf zu einem majestätischen Ende, der im allerletzten Moment entgleist.

In dem ansonsten für ihn wenig bemerkenswerten Jahr 1906 schrieb Debussy ein Stück für die *Méthode moderne de piano* einer Dame mit dem blumigen Namen Octavie Carrier-Belleuse. Da dieser Band erst 1910 veröffentlicht wurde,

hatte Debussy seinen Beitrag inzwischen als "Serenade for the Doll" in die Suite **Children's Corner** aufgenommen, die im Juli 1908 vollendet wurde und wenige Monate später im Handel war. Mit seiner zweiten Frau Emma hatte er eine damals dreijährige Tochter Emma-Claude ("Chou-Chou"), und ihr ist die Suite gewidmet – "mit der liebevollsten Entschuldigung des Papas für das, was folgt". In "Doctor Gradus ad Parnassum" (Der Aufstieg zum Künstlerhimmel) hören wir das Kind fleißig üben, bevor es in Tagträume versinkt und wieder zur Ordnung gerufen wird. "Jumbo's Lullaby" (Jumbos Schlummerlied) schläfert den Spielzeuelefanten mit dem traditionell wiegenden Takt und den von Mussorgski entlehnten Dursekundintervallen ein, und in "Serenade for the Doll" (Abendständchen für die Puppe) stellt Debussy sein Genie als Komponist leichter Musik unter Beweis. "The snow is dancing" (Der Schnee tanzt) macht ebenfalls Anleihen, in diesem Fall bei dem "Danse silencieuse des gouttes de rosée" (Stiller Tanz der Tautropfen) aus Massenets *Cendrillon* von 1899, und die unaufhörliche Folge von Sechzehntelnoten gibt einen Vorgeschmack auf die Übungen in Monotonie, die im Paris der zwanziger Jahre dann so populär werden sollten (man denke etwa an *Pacific 231* und *Bolero*). Während "The little Shepherd" (Der kleine Hirte)

profundere Gefühle anspricht – Freiheit, Nonkonformismus, Einsamkeit – kehrt "Golliwogg's cake walk" (Schreittanz einer grotesken Puppe) zur reinen Heiterkeit zurück, und dies im Mittelteil auf Kosten von *Tristan und Isolde*. Bei der Uraufführung ging Debussy vor dem Saal nervös auf und ab, weil er befürchtete, Wagner-Liebhaber könnten vielleicht Anstoß nehmen ...

Bei den beiden kurzen Klavierstücken, die Debussy 1909 schrieb, handelte es sich um Auftragsarbeiten. **The little Nigar** ist ein weiterer Cakewalk (die Partitur erklärt dem Sprachgebrauch üblich: "Cake-walk = Negertanz mit dem Namen Kuchengang"), eines von vierzig Stücken, das Théodore Lack für eine *Méthode élémentaire de piano* bestellt hatte. Die fließende Melodie im Mittelteil ist ein Kompliment an Satie im Variété-Stil. 1909 war das hundertste Todesjahr Haydns, und in seinem Gedenken lud die Musikzeitschrift *S.I.M.* sechs französische Komponisten – Ravel, Dukas, d'Indy, Widor, Hahn und Debussy – zu einem gemeinsamen Kompositionsprojekt ein. Das Thema ergab sich als Soggetto cavato aus dem Namen des Geehrten: H–A–D–D–G. Ravel und d'Indy schrieben Menuette, während Debussy sich für einen Walzer entschied, der wesentlich energischere Gestalt annimmt. Den 1910 entstandenen Walzer **La plus que lente** – eines seiner reizvollsten, leider viel zu sehr vernachlässigten Stücke – wollte er indes

„noch mehr als langsam“ gespielt wissen. Er führt zu einer Reihe großartiger Höhepunkte, ohne je den Rhythmus und Charakter dieses Tanzes zu verlieren. Die harmonischen Wendungen sind besonders kunstvoll und bezaubernd gestaltet; zuweilen ahnt man die *Études* von 1915 voraus.

Der Weltkrieg trieb Debussy in die Tiefen der Schwermut und des Chauvinismus. Aus dem schmerzlichen Bewusstsein heraus, dass er zu alt und zu krank war, um aktiv beteiligt zu sein, komponierte er bereitwillig kurze Stücke zugunsten wohltätiger Einrichtungen. 1914 stellte der englische Schriftsteller Hall Caine, ein Freund Rossettis und einer der ersten englischen Maeterlinck-Übersetzer, zur Unterstützung des Königs und der Bevölkerung von Belgien *King Albert's Book* zusammen. Dieser von der Zeitung *The Daily Telegraph* veröffentlichte Band enthielt neben vielen anderen Beiträgen kolorierte Bilder von Arthur Rackham, Edmond Dulac und William Nicholson, literarische Hommagen von Arnold Bennett, Henri Bergson, G.K. Chesterton und Winston Churchill sowie Kompositionen von Elgar, Stanford, Saint-Saëns, Messager und (auf den Seiten 147–149) Debussy. Letzterer verarbeitete dabei die belgische Nationalhymne, beklagte jedoch gegenüber seinem Freund Robert Godet, das Stück sei ihm sehr schwer von der Hand gegangen, „zumal La Brabançonne keinen Heldenmut

im Herzen jener auslöst, die nicht mit ihr aufgewachsen sind. Das Ergebnis dieser Bemühungen trägt den Titel **Berceuse héroïque**“. Die Hymne ist zentral in das Werk eingewoben, umgeben von Tönen der Finsternis und Verzweiflung, die nur durch ferne Fanfarenklänge aufgehellert werden.

Im Juni 1915, kurz vor Aufnahme der Arbeit an seinen *Études*, schrieb Debussy einen weiteren Walzer, **Page d'Album**, für eine Benefizauktion des Verbandes „Le Vêtement du Blessé“ (Kleidung für die Verwundeten). Stilistisch nahe an *La plus que lente* stehend, stützt sich das Stück weitgehend auf steigende und fallende Terzintervalle. Debussys letzte Komposition für wohltätige Zwecke war die **Élégie** vom Dezember 1915, die Königin Alexandra gewidmet in einem luxuriös ausgestatteten Band unter dem Titel *Pages inédites sur la femme et la guerre* (Unveröffentlichte Seiten über die Frau und den Krieg) zugunsten französischer Kriegswaisen erschien. Sie ist eines der bemerkenswertesten Werke des Komponisten. Die Melodie in der Linken scheint ziellos umherzuwandern, während die Harmonien in der Rechten durch die verschiedensten mehr oder weniger relevanten Tonarten huschen. Was hätte Tschaikowski wohl gesagt? Die Ordnung wird bis zu einem gewissen Grad durch eine Reihe von Akkorden wiederhergestellt, bevor

erneut das Eröffnungsmaterial aufgegriffen wird ... und im Nichts versinkt. Hier erleben wir das, was der Komponist Robin Holloway in Bezug auf den Schlussakt von *Pelléas* als "Étiolement" bezeichnet hat, in seiner extremen Form. Was auf Erden hätte Debussy wohl noch im weiteren Verlauf seines Lebens hervorgebracht, wenn er nicht dem Krebs zum Opfer gefallen wäre?

© 2008 Roger Nichols
Übersetzung: Andreas Klatt

Anmerkungen des Künstlers

Selbst Pierre Boulez, der dem abstrakten Charakter von Spätwerken Debussys wie den *Études* und *Jeux* mehr abgewinnen kann, hat eine Schwäche für die erste *Arabesque* und die *Réverie*, wie er mir vor kurzem gestand. Auch die plötzliche Begeisterung der Filmindustrie für ein Stück wie "Clair de Lune" lässt hoffen, dass diese reizvollen kleinen Kompositionen, unwiderstehlich und sinnträchtig zugleich, eines Tages in der Gunst des Publikums so hoch eingeschätzt werden wie die berühmtesten Werke eines Chopin.

Wir haben von Debussy viel zu lernen. Für meine Begriffe stellt er noch härter als Chopin den Pianisten auf die Probe. Durch die differenzierten Klänge, die er heraufbeschwört, und die gelegentlich

geradezu beunruhigende Schlichtheit seiner Stimmgewebe, mit denen er in nur wenigen Phrasen und Harmonien eine ganze Welt der Poesie aufbaut, aber auch durch seinen stets hoch kontrapunktischen Ansatz zwingt uns Debussy, seine Musik auf eine sehr private, intensive, ja fast religiöse Weise wahrzunehmen. Alfred Cortot hat uns eine Anekdote hinterlassen, die den Kern dessen trifft. Nachdem er Chou-Chou eines der Stücke aus *Children's Corner* vorgespielt hatte ("The little Shepherd", nehme ich an), bedankte sie sich mit den Worten: "Das war sehr schön gespielt. Aber der Herr Papa hat sich selbst noch viel mehr zugehört."

Die Programmgestaltung für diese CD hebt die markante Art und Weise hervor, auf die Debussy seine Werke zum Abschluss bringt. Seine Abneigung gegen aufgeblasene, vorhersagbare "teutonische" Endungen ließ ihn dazu neigen, fast alle seine Stücke mit einer kurzen Geste abzuschließen – weich (*Arabesques*, *Nocturne*, *Hommage à Haydn* usw.) oder mit größtem Nachdruck ("Doctor Gradus ad Parnassum", "Golliwogg's cake walk", "Prélude" usw.) –, was geradezu typisch für ihn wurde. Die Ausnahme zur Bestätigung der Regel ist das Ende von *Élégie*, das sich als einer der überraschendsten und rätselhaftesten Momente des Musikschaffens erweist.

Für den Interpreten liegt nur wenig Freiraum zwischen den überproportionalen

Gefühlsausbrüchen und der überwältigenden, aber beherrschten Emotion, durch die diese Stücke charakterisiert werden. In dieser Beziehung ähneln sie einem Lavafluss, der eingedämmt und – warum nicht? Salonstücke leben davon – hinter einer gewissen Fassade der Eleganz kontrolliert werden muss. Wir können uns sehr leicht die Hand des Komponisten am Klavier vorstellen, sanft nach der letzten Note angehoben und nach einem Glass Whisky greifend, das ihm die kultivierte, entzückte Gastgeberin voller Bewunderung reicht.

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

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 3

En octobre 1880, Debussy alors âgé de dix-huit ans se trouvait à Florence, employé comme pianiste chez la protectrice de Tchaïkovski, Nadejda von Meck. Son travail consistait à jouer dans un trio avec piano et à servir de partenaire à son hôtesse, lorsqu'elle exécutait des morceaux à quatre mains au piano – qui étaient en majeure partie, semble-t-il, des œuvres orchestrales de Tchaïkovski arrangées à cet effet. Toutefois, Debussy ayant avoué qu'il était lui-même compositeur, Madame von Meck envoya sa **Danse bohémienne** au grand homme pour qu'il donne son opinion. Sa réponse arriva: "Une gentille chose, mais tellement courte, avec des thèmes qui n'aboutissent pas et une forme chiffonnée qui manque d'unité." Comme il s'agit sûrement de la pièce la plus proche du style de Tchaïkovski jamais écrite par Debussy, le maître russe dut sûrement percevoir immédiatement la façon dont elle pourrait être améliorée et développée.

Il ne nous est pas donné de savoir si Debussy perdit l'envie d'écrire de la musique pour piano à cause de la sévérité de ce jugement. Il est tout de même surprenant qu'un pianiste si compétent n'ait plus rien écrit d'autre (ou tout au moins rien publié

d'autre) pour cet instrument au cours des années 1880. Il est cependant plus vraisemblable qu'il trouva difficile d'écrire des pièces pour piano égalant le raffinement de ses mélodies datant de la même décennie.

Mazurka et **Rêverie**, qui furent remises à un éditeur en mars 1891, prennent toutes les deux à cœur les critiques de Tchaïkovski et présentent des sections médianes contrastées ainsi que des codas abrégées et retravaillées. L'ouverture de *Rêverie* sied au titre, avec son motif évocateur à la main gauche, marqué *pianissimo* "très doux et très expressif".

Les **Deux Arabesques**, publiées en novembre 1891, voient ces progrès techniques continuer, tout en restant fermement ancrées dans le genre de la musique de salon. Dans la première, la section médiane garde également une partie des triolets fluides de la section d'ouverture, de sorte que nous avons à la fois contraste et unité. Dans la deuxième *Arabesque*, qui montre plus de vivacité, la main droite fait grand cas du motif à quatre notes décrivant un arc (montant après la première note, pour redescendre, puis descendre encore un peu plus bas), qui était le favori de Debussy,

tandis que la fin s'amuse à nous taquiner en introduisant une tentative de modulation, puis un impertinent retour à la tonique. Les choses s'avèrent plus sérieuses, voire mystérieuses, dans le **Nocturne**, publié en août 1892. Après l'hésitante introduction, d'autres traces de modalité apparaissent au sein des lignes chromatiques, et la section médiane *Allegretto* à 7/4, écrite "dans le caractère d'une chanson populaire", annonce de nombreuses pièces ultérieures aspirant à se libérer de tout conformisme académique.

Durant toute sa vie, Debussy fréquenta peu ses collègues musiciens, leur préférant la compagnie d'écrivains et de peintres. Qu'il connût personnellement Verlaine ou non, il lisait avidement ses poèmes et en mit un grand nombre en musique. C'est le monde de ce poète qui figure dans la **Suite bergamasque**, que Debussy remit à un éditeur en 1890, mais qui, pour une raison ou pour une autre, ne fut publiée qu'en 1905. Dans les épreuves de 1890, le célèbre "Clair de Lune" portait le titre verlainien de "Promenade sentimentale" (qui avertit peut-être de ne pas changer l'*Andante* du compositeur en *Adagio*), et le "Passepied" final s'appelait "Pavane". Le "Menuet" enjoué fluctue entre minutieuse précision et envolées lyriques, tandis que le "Prélude" – marqué "tempo rubato", ce qui est inhabituel chez Debussy – affiche un air

majestueux – peut-être tempéré d'un sourire plein de modestie.

Après la première de son opéra *Pelléas et Mélisande* en 1902, Debussy envisagea bien naturellement d'écrire à nouveau pour la scène et, l'année suivante, dirigea son attention sur deux récits d'Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher* et *The Devil in the Belfry*. Après avoir écrit quelques esquisses, le compositeur arrêta tout travail sur la seconde œuvre, mais il réutilisa ces dernières pour servir de base à une minuscule pièce pour piano qui fut publiée par la revue *Musica* en janvier 1905, en même temps que cinq autres pièces écrites par des compositeurs comme Massenet, Saint-Saëns et Chaminade. Les lecteurs de la revue furent invités à deviner l'identité des compositeurs, et la solution fut publiée dans le numéro d'avril. La pièce de Debussy, **Morceau de Concours**, reflète le caractère facétieux du récit de Poe, qui se déroule aux Pays-Bas dans la ville imaginaire de Vondervotteimittis, en faisant intervenir des rythmes abrupts et d'étranges harmonies, mais surtout en amenant un début de fin majestueuse, qui se trouve relégué sur la touche au tout dernier moment.

En 1906, année qui fut par ailleurs plutôt creuse pour lui, Debussy écrivit une pièce pour une *Méthode moderne de piano* compilée par une dame répondant au nom

d'Octavie Carrier-Belleuse. Bien que ce volume ne fût publié qu'en 1910, Debussy avait entre temps incorporé sa contribution, sous le titre de "Serenade for the Doll", dans la suite **Children's Corner**, terminée en juillet 1908 et publiée deux ou trois mois plus tard. Debussy et sa seconde femme, Emma, avaient eu en 1905 une fille, surnommée Chouchou, à qui la suite est dédiée "avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre". Dans "Doctor Gradus ad Parnassum" on entend l'enfant faire ses exercices avec application, puis rêvasser avant d'être ramené sur le droit chemin. "Jumbo's Lullaby" berce l'éléphant en peluche avec le mouvement de balancement traditionnel de la berceuse, et des intervalles de secondes majeures empruntés à Moussorgski; puis dans "Serenade for the Doll" Debussy montre son génie de compositeur de musique légère. "The snow is dancing" fait aussi des emprunts, cette fois à la "Danse silencieuse des gouttes de rosée" de la *Cendrillon* de Massenet (datant de 1899), et son mouvement ininterrompu de doubles croches préfigure ces véritables modèles de monotonie qui furent si populaires à Paris dans les années 1920 (à commencer par *Pacific 231* et *Bolero*). Si "The little Shepherd" fait allusion à des émotions plus profondes – la liberté, l'anticonformisme, la solitude – le "Golliwogg's cake walk"

s'avère pur amusement, et, dans la section centrale, cet amusement est aux dépens de *Tristan und Isolde*. D'ailleurs, au cours de la première audition, on retrouva Debussy en train de faire nerveusement les cent pas à l'extérieur de la salle, inquiet à l'idée que les adeptes de Wagner présents dans l'assistance eussent pu se froisser...

Les deux courtes pièces pour piano écrites par Debussy en 1909 furent toutes les deux des commandes. **The Little Nigar** (Le Petit Nègre) est un autre cake-walk (une note figurant dans la partition explique "Cake-walk = Danse nègre dite danse du gâteau") et faisait partie de quarante pièces commandées par Théodore Lack en vue de publier une *Méthode élémentaire de piano*. L'air suave de la section médiane est un petit salut fait à Satie dans le style du music-hall. L'année 1909 étant celle du centenaire de la mort d'Haydn, la revue musicale *S.I.M.* demanda à six compositeurs, dont Ravel, Dukas, d'Indy, Widor, Reynaldo Hahn et Debussy, d'écrire des pièces à sa mémoire basées sur une transcription musicale des lettres de son nom de famille, qui fournit les notes si – la – ré – ré – sol. Ravel et d'Indy écrivirent tous les deux des menuets; Debussy choisit une valse, qui s'avéra être un choix bien plus énergique. C'est aussi le genre de la valse qu'il choisit pour **La plus que lente** de 1910, une de ses pièces les

plus ravissantes, bien trop rarement jouée. Cette dernière parvient aussi à un nombre de sommets impressionnants, mais sans jamais abandonner ni le rythme, ni le caractère de la valse. Des changements harmoniques particulièrement sophistiqués et enchanteurs y annoncent même parfois les *Études* de 1915.

La Première Guerre mondiale plongea Debussy dans un abîme de dépression et de chauvinisme. Pleinement conscient qu'il était trop âgé et en trop mauvaise santé pour y prendre une part active, il écrivit, de bon gré, de courtes pièces au profit de différentes œuvres charitables. En 1914 le romancier anglais Hall Caine, ami de Rossetti et un des premiers à avoir traduit Maeterlinck en anglais, compila le *King Albert's Book* en hommage au roi belge et à son peuple. Publié par *The Daily Telegraph*, l'album contenait, entre autres contributions, des illustrations en couleur d'Arthur Rackham, Edmond Dulac et William Nicholson, des tributs littéraires d'Arnold Bennett, Henri Bergson, G.K. Chesterton et Winston Churchill, et des compositions d'Elgar, Stanford, Saint-Saëns, Messager, et, de la page 147 à la page 149, une composition de Debussy. Ce dernier choisit d'y incorporer l'hymne national belge, mais se plaignit à son ami Robert Godet qu'il trouvait la composition de la pièce très dure

“...d'autant plus que, La Brabançonne ne verse aucun héroïsme dans le cœur de ceux qui n'ont pas été élevés avec. Le résultat de ces divagations prend le titre de **Berceuse héroïque**”. L'hymne, qui est cité au milieu de l'œuvre, est entouré d'une musique pleine de tristesse et de désolation, que seul vient égayer le son de lointaines fanfares.

En juin 1915, peu avant de se mettre à la composition des *Études*, Debussy écrivit une autre valse, **Page d'Album**, destinée à une vente aux enchères organisée pour collecter des fonds au profit du “Vêtement du Blessé”. Proche par le style de *La plus que lente*, elle repose en majeure partie sur l'utilisation de la tierce, montante et descendante. **Élégie**, qui date de décembre 1915, fut la dernière pièce qu'il écrivit à l'intention d'une œuvre charitable. Elle fut publiée dans un *Livre d'or*, dédié à la reine Alexandra, rendant hommage au rôle de la femme en temps de guerre. C'est une des œuvres les plus extraordinaires du compositeur. L'air exécuté à la main gauche erre sans but apparent, tandis que les harmonies à la main droite passent par des tonalités plus ou moins appropriées. Qu'en aurait dit Tchaïkovski? Un semblant d'ordre se trouve rétabli par une série d'accords avant que ne revienne le matériau d'ouverture... qui sombre dans le néant. Il s'agit de ce paroxysme d'“étiolement” auquel le compositeur Robin Holloway a fait allusion

à propos du dernier acte de *Pelléas*. Nous en restons perplexes à nous demander ce que Debussy aurait bien pu écrire dans les années 1920 et plus tard, s'il n'avait pas été emporté par le cancer.

© 2008 Roger Nichols

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Note de l'interprète

Même Pierre Boulez, plutôt porté vers l'abstraction des *Études* ou de *Jeux* du dernier Debussy, me disait encore récemment son faible pour la première *Arabesque* ou la *Rêverie*. Et à voir le soudain enthousiasme de l'industrie cinématographique pour le "Clair de Lune" par exemple, on se prête à imaginer que ces courtes pièces au charme aussi irrésistible qu'évocateur occuperont peut-être aux yeux du grand public, la même place que les pages les plus célèbres d'un Chopin.

Nous avons beaucoup à apprendre de Debussy. À mon avis, peut-être encore plus que Chopin, il pousse le pianiste dans ses retranchements les plus intimes. Par le raffinement des sonorités qu'il exige, par les moyens dépouillés à l'extrême, parfois déconcertants de parcimonie, avec lesquels il crée en quelques phrases, quelques accords, tout un monde poétique, mais aussi par son écriture toujours très polyphoniquement pensée, il nous force à une écoute introvertie,

intense, presque hiératique. L'anecdote que rapporte Alfred Cortot est intéressante à cet égard. Après avoir joué à Chouchou une des pièces des *Children's Corner* ("The little Shepherd" j'imagine), la petite fille lui aurait dit: "Vous jouez très bien Monsieur. Mais papa s'écoutait plus."

Le programme de ce disque met particulièrement en lumière la manière si caractéristique de Debussy de finir ses morceaux. Sa hantise des fins pompeuses et prévisibles "à l'allemande", l'a amené à choisir de terminer, comme une véritable signature, quasiment systématiquement, par une brève ponctuation, soit légère (*Arabesques*, *Nocturne*, *Hommage à Haydn*, etc.) ou au contraire outrageusement appuyée ("Doctor Gradus ad Parnassum", "Golliwogg's cake walk", "Prélude", etc.). Exception confirmant la règle: la fin de l'*Élégie* qui reste un des moments les plus étonnants et mystérieux de toute la littérature.

Le passage est étroit pour l'interprète entre de trop grands épanchements sentimentaux qui seraient hors de propos et cette émotion dévastatrice pourtant contenue dans ces pages, comme une lave en fusion qu'il faut savoir maîtriser, contrôler et, pourquoi pas également, œuvre de salon oblige, recouvrir d'un certain chic. On imagine bien la main du compositeur au piano, la dernière note à peine effleurée,

quittant négligemment le clavier pour se diriger vers le verre de whisky que l'élégante maîtresse de maison, charmée, lui tend avec admiration.

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...

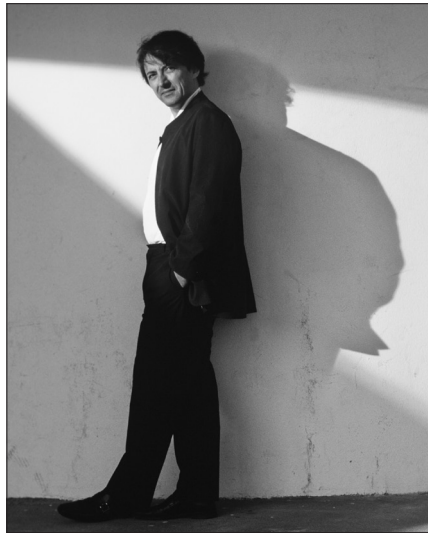
© 2008 Jean-Efflam Bavouzet

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

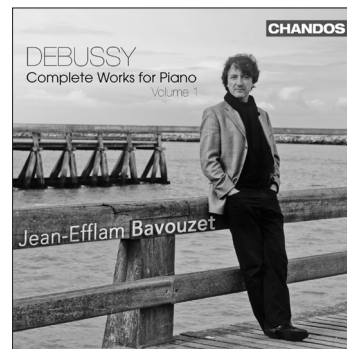
d'or" dans *Diapason*. Son enregistrement du Second Livre de *Préludes* (dans le volume 1 de la série) a été classé premier choix dans l'émission de la BBC Radio 3 "Building a Library". Jean-Efflam Bavouzet est professeur à vie au Département piano de la Hochschule für Musik de Detmold, en Allemagne.



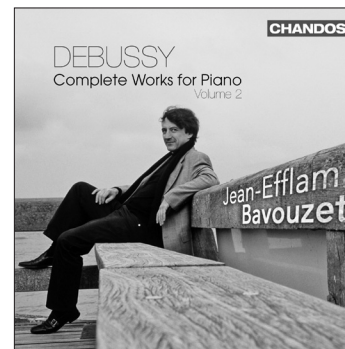
© Guy Vivien

Jean-Efflam Bavouzet

Also available



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 1
CHAN 10421



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 2
CHAN 10443

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

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

Assistant engineer Paul Quilter

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 27 – 29 February 2008

Front cover and other art work photography © Benjamin Ealovega

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2008 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS

DEBUSSY

Complete Works for Piano
Collector's Edition

4

Jean-Efflam
Bavouzet





© 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 – Giocososo – 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 *clavecinistes*. 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 steadying 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 Sancel 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 Perlmutter 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 *clavécinistes* 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 *clavécinistes* 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 vergänglichen 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 Kompositionsniederschriften 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 ruhloseren, 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 seine 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 Wolny

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
pâtüre 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 pâtüre 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 sonnantes 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 oppressé 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 Quartes", 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 évanescence.

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/virtuosos 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 continuels 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*, *Estantes*, *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...

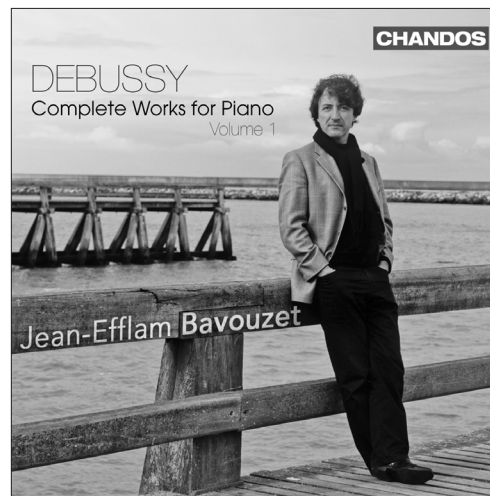
© 2008 Jean-Efflam Bavouzet

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 Casadesus, Charles Dutoit, Lawrence Foster, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano et Vassily Sinaisky. 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



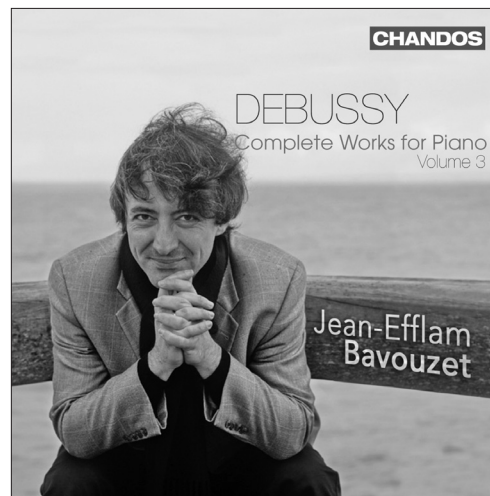
Debussy
Complete Works for Piano, Volume 1
CHAN 10421

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 and other art work photography © Benjamin Ealovega

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2008 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

© Guy Vivien



Jean-Efflam Bavouzet

CHANDOS

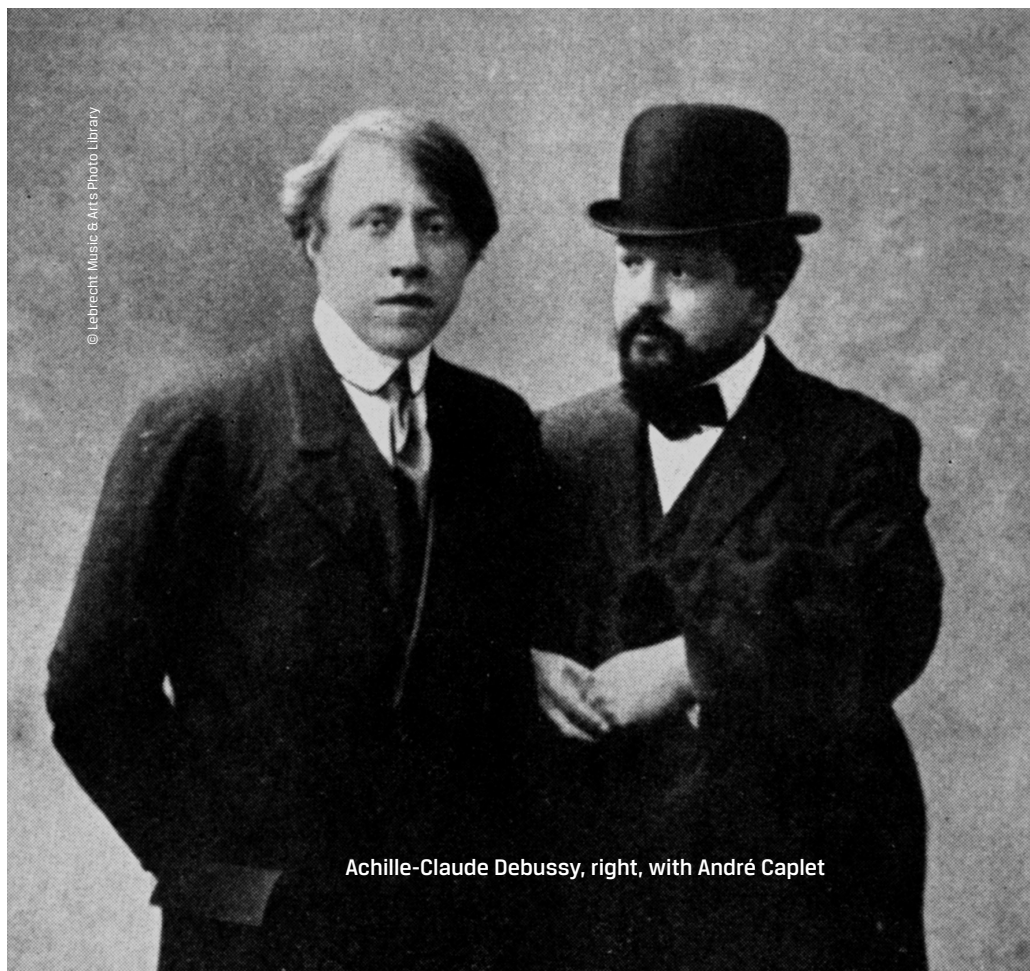
DEBUSSY

Complete Works for Piano
Collector's Edition

5

Jean-Efflam
Bavouzet





© Lebrecht Music & Art's Photo Library

Achille-Claude Debussy, right, with André Caplet

Achille-Claude Debussy (1862 – 1918)

Complete Works for Piano, Volume 5

Khamma (1910 – 12) 19:37

Légende dansée

Personnages:

Khamma

Le Grand-Dieu Amun-Ra

Le Grand-Prêtre

1 Prélude. Modérément animé (comme un lointain tumulte) – 1:03

2 Scène 1. Le Temple intérieur du Grand-Dieu Amun-Ra – 3:49

La statue du dieu, taillée dans de la pierre noire – énorme – est impassible. L'après-midi est avancée. À travers les fenêtres on aperçoit les lueurs étincelantes d'un coucher de soleil orageux. La ville est assiégée. Le Grand-Prêtre entre et demeure un court instant à côté de la statue. Les adorateurs étendent leurs offrandes. Le Grand-Prêtre, les bras levés en un geste suppliant vers le Grand-Dieu, se retourne vers lui. Prière pour obtenir le salut de la ville. À la fin de la prière, le Grand-Prêtre attend anxieusement un signe du Dieu; mais hélas! aucun ne se manifeste. Il fait signe à la foule de se retirer. Le Grand-Prêtre sort par une plus petite porte, mais voilà qu'au moment où il va franchir le seuil, une idée lui vient, une lueur d'espérance jaillit de son visage; il semble deviner le secret de la victoire et sort rapidement.

3	Scène 2 – La grande porte s'ouvre et une légère forme voilée est doucement poussée dans le Temple par le Grand-Prêtre. Khamma, car c'est elle, cherche à s'enfuir. La peur de Khamma. Un doux clair de lune pénètre dans le Temple. Khamma s'avance lentement vers la statue aux pieds de laquelle elle se prosterne. Khamma se relève et elle commence les danses destinées à sauver la patrie.	2:41
4	Première Danse. Grave et lent – Animez – Revenez au Mouvement – Plus lent – Animez peu à peu –	3:28
5	Deuxième Danse. Assez animé – Plus animé peu à peu – Très animé –	1:35
6	Troisième Danse. Très lent – Plus pénétrant – Doucement contenu –	1:42
7	Au Mouvement – Soudain, Khamma remarque un étrange et léger balancement à la surface de la tête et des épaules de la massive statue de pierre. Et voilà que, lentement, les bras se sont soulevés des genoux juste assez pour que la paume des mains soit tournée en haut. Alors, soulagée de toute contrainte, Khamma danse, ivre de joie, d'amour et de dévotion. Un terrible éclair éclate; le tonnerre gronde. Khamma meurt.	1:49
8	Scène 3 C'est l'aube froide et grise du matin qui lentement devient rose. Au loin on entend, se rapprochant peu à peu, des acclamations et des cris de victoires. La porte du Temple	3:28

s'ouvre, le Grand-Prêtre entre suivi des porteurs de palmes et de fleurs. Le Grand-Prêtre et la foule aperçoivent le corps de Khamma. Le Grand-Prêtre bénit le corps de Khamma.

Jeux (1912 – 13) 16:56

Poème dansé

À Madame Jacques Durand. Hommage respectueux, Claude Debussy

Distribution:

Première Jeune Fille

Seconde Jeune Fille

Un Jeune Homme

- [9] Prélude. Très lent – Scherzando (Tempo initial) –
Mouvement du Prélude –
Tempo initial (Scherzando e molto grazioso)
Le Rideau se lève sur le parc vide. Une balle de tennis tombe sur la scène. Un jeune homme, en costume de tennis, la raquette haute, traverse la scène en bondissant, puis il disparaît. – 2:05
- [10] Du fond, à gauche, apparaissent deux jeunes filles craintives et curieuses. Pendant un moment, elles semblent ne chercher qu'un endroit favorable aux confidences. – 1:01
- [11] Une des deux jeunes filles danse seule. L'autre jeune fille danse à son tour. Les jeunes filles s'arrêtent interloquées par un bruit de feuilles remuées. – 1:14
- [12] On aperçoit le jeune homme au fond, à gauche, qui semble se cacher; il les suit dans leurs mouvements, à travers les branches; il s'arrête en face d'elles. Elles commencent par

	vouloir fuir, mais il les ramène doucement, et leur fait une nouvelle invitation. Il commence à danser. La première jeune fille court vers lui. –	1:14
[13]	Ils dansent ensemble. Il lui demande un baiser. Elle s'échappe. Nouvelle demande. Elle s'échappe, et le rejoint, consentante. Dépit et légère jalousie de la seconde jeune fille. Les deux autres restent dans leur amoureuse extase. Danse ironique et moqueuse de la seconde jeune fille. –	2:09
[14]	Le jeune homme a suivi cette dernière danse par curiosité d'abord, y prenant ensuite un intérêt particulier; il abandonne bientôt la première jeune fille, ne pouvant résister au désir de danser avec l'autre. 'C'est ainsi que nous danserons.' La seconde jeune fille répète la même figure, d'une manière moqueuse. 'Ne vous moquez pas moi.' Ils dansent ensemble. Leur danse se fait plus tendre. La jeune fille s'échappe et va se cacher derrière un bouquet d'arbres. Disparus un moment, ils reviennent presque aussitôt, le jeune homme poursuivant la jeune fille. Ils dansent de nouveau tous les deux. –	2:07
[15]	Dans l'empyement de leur danse, ils n'ont pas remarqué l'attitude d'abord inquiète, puis chagrine, de la première jeune fille qui tenant son visage entre ses mains veut s'enfuir. Sa compagne essaie en vain de la retenir: elle ne veut rien entendre. La seconde jeune fille réussit à la prendre dans ses bras. –	1:40

16	Pourtant, le jeune homme intervient en écartant leurs têtes doucement. Qu'elles regardent autour d'elles: la beauté de la nuit, la joie de la lumière, tout leur conseille de se laisser aller à leur fantaisie. –	1:34
17	Ils dansent désormais tous les trois. Le jeune homme, dans un geste passionné, a réuni leurs trois têtes, et un triple baiser les confond dans une extase. –	3:04
18	Une balle de tennis tombe à leurs pieds; surpris et effrayés, ils se sauvent en bondissant, et disparaissent dans les profondeurs du parc nocturne.	0:42
	La Boîte à joujoux (1913)	28:01
	Ballet pour enfants	
19	Prélude. Le Sommeil de la boîte –	
	Premier Tableau. Le Magasin de jouets –	11:56
20	Deuxième Tableau. Le Champ de bataille –	8:05
21	Troisième Tableau. La Bergerie à vendre –	5:07
22	Quatrième Tableau. Après fortune faite –	2:50
	Épilogue	
		TT 64:47

Jean-Efflam Bavouzet piano

Debussy: Complete Works for Piano, Volume 5

Sir Charles Stanford subjected all music to what he called a 'piano test': if it did not stand up to being played on the piano, then it was not to be taken seriously. We may assume that this extreme position was a response to what he felt to be the undue influence of Rimsky-Korsakov, Debussy & Co. in ornamenting their scores with string harmonics, muted trumpets and exotic tinklings on celesta. What he perhaps did not know, certainly in the case of Debussy, was that the French composer's scores all went through a notational stage (known as a 'short score') which, if not specifically designed for piano, could be given a reasonably accurate performance on that instrument. And where ballets were concerned, obviously the choreographer had to rehearse the dancers to the accompaniment of a piano score that conformed to the rhythms and structure of the final orchestral product. The three piano versions recorded here were therefore intimately related to both the compositional and production processes (even if with *Khamma* and *Jeux* Debussy's imagination slightly outran human capabilities from time to time – Jean-Efflam Bavouzet plays

lightly edited versions, but also takes the opportunity where possible of adding details from the orchestral scores).

Khamma

The Canadian dancer Maud Allan signed a contract with Debussy in 1910 for an Egyptian ballet, originally entitled *Isis*. Unfortunately for all concerned, Debussy did this behind his publisher's back, and any number of vital details, such as length of score and size of orchestra, were unspecified, leading to unseemly wrangles. As late as 1916 Debussy was refusing to reduce the orchestra from ninety to forty players, asking Allan, 'what would you do if someone required you to dance with one arm and one leg?' Sadly, his general unhappiness with the project has affected subsequent critical responses to the score. In fact it is one of Debussy's most poetic and forward-looking works. The gloom of the temple of Amun-Ra, the menacing muted trumpet calls telling of the city under siege, the three varied dances of Khamma, called upon to save the city by dancing to the god, her death, the siege raised, the discovery by the high priest of

her body, and his final blessing – all these narrative 'signposts' are articulated by variations in harmony and texture, within an overall continuity that seems effortless. One feature must do for all: the way in which the dissonant trumpet calls, that 'send a shiver down your back', are finally made consonant as the siege is lifted. No question but that Debussy had Stravinsky's *Petrushka* in mind (the first one-fifth of the score, which is all that Debussy orchestrated, likewise contains a piano, retained by Koechlin in his orchestration of the remainder), but the atmosphere is entirely his own. Debussy never heard the work, which was first given in concert performance in 1924, six years after his death.

Jeux

In the midst of the negotiations over *Khamma*, Debussy wrote his second ballet, *Jeux*, for Diaghilev and saw it performed – which is not to say that it was problem-free. The action takes place late in the evening on a tennis court and involves just three dancers, a man and two girls with whom he flirts, using the retrieval of tennis balls as an excuse: not an overly detailed scenario, but for Debussy one that held 'that suggestion of something slightly sinister that the twilight brings' and indeed 'all that is needed to engender the rhythm of a musical atmosphere'. There

is some evidence that an early draft of the scenario included a plane crash, not surprisingly rejected by the composer, and certainly he had to accommodate Diaghilev's request to extend the ending of the score slightly. But his main complaint was over the choreography by Nijinsky, influenced by the dancer's recent visits to Émile Jacques-Dalcroze, which Debussy referred to as having 'trampled over my poor rhythms like some weed'. The première on 15 May 1913 was greeted largely with incomprehension; such is the elusiveness of Debussy's syntax. Then, a fortnight later, came the première of *Le Sacre du printemps* and, obliterated by the ensuing rumpus, *Jeux* disappeared into obscurity until rescued by Boulez and friends in the 1950s. Since then it has been established not only as one of the master's most magical works, but also as one of the most tightly constructed: nearly everything derives from the opening motto (three notes of an upward scale, then a drop of a third), culminating in the final climax as 'the young man, in a passionate gesture, brings their three heads together, and a triple kiss buries them in ecstasy'. This is disturbed by the arrival of another tennis ball, thrown by an unknown hand. The three dancers scatter and the ballet ends in one of Debussy's characteristic textural disintegrations.

La Boîte à joujoux

Two months after the première of *Jeux*, Debussy began work on his last ballet, based on an illustrated children's story by the artist André Hellé. The composer himself gave a succinct résumé of the plot:

a cardboard soldier is in love with a doll; he tries to let her know; but she betrays him with a polichinelle. The soldier finds out and terrible things happen: a fight between wooden soldiers and polichinelles. In short, the pretty doll's admirer is seriously wounded during the battle. The doll nurses him and... they all live happily ever after...

By the end of July 1913, as he told his publisher, Debussy was busy 'extracting secrets from [his daughter] Chouchou's old dolls and learning to play the side drum'. By September the first tableau was done, and he claimed he had 'tried to be straightforward and even "amusing", without pretentiousness or pointless acrobatics'. By October the piano score was complete.

As with *Khamma*, he orchestrated only the very beginning of the work and never heard it or saw it on stage. Originally he wanted it performed by marionettes, but later changed his mind and asked for a production with children playing all the parts, with simple 'movements rather than traditional *ballet steps*'. Of all his works for the theatre, this is

the one he wrote with the most unaffected and untarnished delight, reflecting his deep love for his seven-year-old daughter. Among the numerous quotations are those from French folksongs, from 'The Soldiers' Chorus' in Gounod's *Faust*, from Mendelssohn's 'Wedding March' and from Debussy's own piano piece *The Little Nigar*. There's also a quotation (track 22, 0.45) from the English counting rhyme 'One, two, three, four, five, / Once I caught a fish alive', where the rhythm of the tune fits the first two lines of the second verse, 'Why did you let him go? / Because he bit my finger so'. Presumably this was a private reference shared between Debussy and Chouchou, who probably learnt the rhyme from her English nanny. In a typical joke, the composer refers to it as 'a celebrated polka danced with blatant disrespect for the author's intentions'. His friend André Caplet completed the orchestration of the ballet in 1919 and conducted the première, with adult dancers, on 10 December of that year. The first performance with marionettes did not take place until 1962 in Holland as part of the Debussy centenary celebrations.

© 2009 Roger Nichols

A note from the artist

Working on the preparation of the programme

for this disc and discovering the score for *Khamma* will remain the big surprise of this set for me. A few months ago, I discovered the piano version of *Khamma* almost by chance in a Parisian music shop. The score had passed me by, probably because it is not published by Durand, and was not part of my initial plan for the set. Even the orchestral score was still unknown to me, much to my shame. How surprised I was, then, to discover its richness and originality! And above all, its resemblance to the harmonic and formal language of *Jeux*!

It then seemed to me the obvious thing to bring together the versions for solo piano of the three almost contemporaneous ballets into one volume. But I reckoned without a few problems!

First of all, these three scores are, curiously, written in very different ways. The situation is the simplest for *La Boîte à joujoux*, as Debussy took particular care to produce the text, which is very clear and playable. However, it is an entirely different matter for *Khamma* and especially for *Jeux*. This is because, in addition to the two traditional staves, Debussy added significant musical elements above and below them, which he visibly left to the discretion of the pianist, who could choose whether or not to include them according to his or her own skill.

The kind of skill that is required is much more subtle than the more obvious, flashy variety that involves being able to play very fast or very forcefully, or both at once. The pianist needs to be able to create the flawless illusion of several layers of sound exactly corresponding to each group of instruments: here, the call of the trumpets; there, the bass drum, the singing of the violins, the rumbling basses; and, above all this, the solos of the flutes, the clarinets, etc. So many times when preparing this recording, I regretted that I was not born with an extra hand!

Certain problems of performance, which I thought were insurmountable, were resolved at the last minute, such as at the end of *Khamma*. As I definitely wanted to include the ascending and descending chords overlaying the theme precisely articulated in the bass, I will admit that the option of a re-recording crossed my mind at one point. It was only when I was actually in the studio, boosted by the excitement and tension (and Ralph Couzens's categoric refusal!), that I found the solution.

The case is even more complex – and, to tell the truth, incomprehensible – for *Jeux*. On one hand, what Debussy wrote in his reduction for solo piano is genuinely unplayable in several places (I can picture

the aghast expression of the pianist for the Ballets russes when he received the score!). In other places, the text is so thin and meagre that it only calls up a very small part of the richness of the orchestral version, which goes visibly further. Consequently, in the first case, the text has to be made cleaner, and in the second, it must be enriched and extended. It was actually this frustration that led me a few years ago to write a version of the work for two pianos, one which is now published by Durand. However, for the logic of this CD, this time I had to produce a version for two hands, which was satisfying enough to the ear that it could do the fullest possible justice to this most fascinating of scores. I must admit that this version of *Jeux* for two hands is probably one of the most difficult works that I have ever played.

I believe that, in terms of the transcriptions, whatever is sometimes lost in richness and variety of timbre can be replaced, precisely due to this uniformity, by greater clarity and organisation in the musical discourse. Young conductors, disconcerted by the presentation of all the themes in *Jeux* that disappear as quickly as they appear, have said to me that they understood the score better after hearing it in the version for two pianos. In some passages, the presence of a reduced number of instrumentalists can sometimes

make it easier to achieve certain effects that are difficult to produce with a full orchestra, such as significant flexibility in terms of rhythm, or the rubato so often required by the composer. Moreover, specifically in terms of the programme for this disc, certain similarities with the piano works from Debussy's later period are all the more striking. I hope that this CD leaves anyone who is not yet familiar with the orchestral version of these three ballets curious to discover them not just 'En blanc et noir', but also in all the colours of the orchestra.

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...

© 2009 Jean-Efflam Bavouzet
 Translation: Elizabeth Long and
 Surrey Translation Bureau (STB Ltd)

Scenarios

Khamma

- 1 Prelude
- 2 Scene 1. The Inner Temple of the Great God Amon-Ra
 The vast statue of the god, carved out of black stone, is impassive. It is late afternoon. The glints of a stormy sunset are visible through the windows. The city is under siege. The High Priest enters and stands beside the statue for a moment. The worshippers hold out their offerings. The High Priest, with his arms raised in a gesture of supplication to the Great God, turns back towards him. Prayer to save

the city. At the end of the prayer, the High Priest anxiously awaits a sign from the God, but unfortunately, none comes. He makes a sign to the crowd to withdraw. The High Priest leaves through a smaller door, but just as he is about to cross the threshold, he has an idea and a ray of hope lights up his face; he seems to have guessed the key to victory and leaves quickly.

3 Scene 2

The great door opens and a slight, veiled shape is gently pushed inside the Temple by the High Priest. Khamma, for it is she, tries to flee. Khamma's fear. Soft moonlight fills the Temple. Khamma advances slowly towards the statue and bows down at its feet. Khamma stands up once more and begins the dances that are destined to save the country.

4 First Dance

5 Second Dance

6 Third Dance

- 7 Suddenly, Khamma notices a strange, slight motion in the surface of the head and shoulders of the massive stone statue. Slowly, the arms rise just far enough above the knees for the palms of the hands to turn upwards. Now, free of any constraint, Khamma dances in an ecstasy of joy, love and devotion. There

is a terrible flash of light; thunder roars. Khamma dies.

8 Scene 3

It is the cold, grey dawn of the morning, slowly turning to pink. In the distance, cheering and shouts of victory can be heard, getting closer and closer. The Temple door opens and the High Priest enters, followed by palm and flower bearers. The High Priest and the crowd see Khamma's body. The High Priest blesses Khamma's body.

Jeux

9 Prelude. The curtain rises on an empty park. A tennis ball falls onto the stage. A young man in tennis clothes leaps across the stage with his racket in the air, then disappears.

10 Two timid, curious girls appear at the back, on the left. For a moment, they just seem to be looking for a good place to exchange secrets.

11 One of the girls dances alone. The other girl dances in her turn. The girls stop, taken aback by the sound of rustling leaves.

12 The young man can be seen at the back to the left, apparently hiding; he follows them through the branches as they move, then stops, facing them. At

first, they want to run away, but he draws them back gently, and extends them a new invitation. He starts to dance. The first girl runs towards him.

13 They dance together. He asks her for a kiss. She breaks away. He asks again. She breaks away again, then comes back to him, consenting. The second girl is piqued and slightly jealous. The other two remain in their amorous ecstasy. The second girl performs an ironic, mocking dance.

14 The young man follows the second girl's dance out of curiosity at first, but then takes a keener interest; he soon abandons the first girl, unable to resist the desire to dance with the second girl. 'We'll dance like that.' The second girl repeats the same figure mockingly. 'Don't make fun of me.' They dance together. Their dance becomes more tender. The girl breaks away and goes to hide behind a clump of trees. Having disappeared for a moment, they come back almost immediately, with the young man pursuing the girl. The two of them dance together again.

15 Wrapped up in their dance, they have not noticed the expression of the first girl, first uneasy, then despondent, as she tries to run away, holding her head in her hands. Her friend tries in vain to keep

her there, but she refuses to listen. The second girl manages to pull the first into her arms.

[16] However, the young man intervenes, gently moving their heads apart. They should look around them: the beauty of the night, the joy of the light, everything is telling them to abandon themselves to their imagination.

[17] Now all three of them dance together. The young man, in a passionate gesture, brings their three heads together, and a triple kiss buries them in ecstasy.

[18] A tennis ball falls at their feet; surprised and frightened, they leap away and disappear into the depths of the nocturnal park.

La Boîte à joujoux

[19] Prelude. The Box Sleeps

First Tableau. The Toy Shop

[20] Second Tableau. The Battlefield

[21] Third Tableau. Sheepfold for Sale

[22] Fourth Tableau. After the Fortune Is Made
Epilogue

Translation: Surrey Translation Bureau (STB Ltd)

The insatiable enthusiasm and artistic curiosity of the French pianist **Jean-Efflam Bavouzet** have led him to explore a repertoire

ranging from Haydn, Beethoven, Bartók and Prokofiev to contemporary works by composers such as Bruno Mantovani and Jörg Widmann. A former student of Pierre Sancan, 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. As well as performing, he has also recently completed a transcription for two pianos of Debussy's dance poem *Jeux*, which has just been 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 Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, 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, Valery Gergiev, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Jean-Claude Casadesus, Charles Dutoit, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano and Vassily Sinaisky.

Jean-Efflam Bavouzet has won multiple awards for his project to record Debussy's Complete Works for Piano, most notably a 2009 *BBC Music Magazine* Award for Volume 3 and a 2009 *Gramophone* Award for Volume 4 of the cycle (both in the Instrumental category).

Other awards include the 2007 and 2008 Choc de l'année of the magazine *Le Monde de la Musique* and, for Volume 2, the 2008 Diapason d'or. Jean-Efflam Bavouzet is a Professor for Life in the Piano Department of the Hochschule für Musik in Detmold, Germany.



Jean-Efflam Bavouzet

© Guy Vivien

Debussy: Sämtliche Klavierwerke, Teil 5

Sir Charles Stanford unterwarf alle Musik dem von ihm so genannten "Klaviertest": Wenn sie nicht gut auf dem Klavier zu spielen war, konnte man sie nicht ernst nehmen. Man kann davon ausgehen, dass diese extreme Einstellung auf den von ihm als ungebührlich empfundenen Einfluss von Rimski-Korsakow, Debussy und Genossen zurückzuführen war, die ihre Partituren mit Streicherflageoletts, gedämpften Trompeten und exotischem Celesteklänge verzierten. Ihm war womöglich, jedenfalls in Bezug auf Debussy, nicht bewusst, dass alle Partituren des französischen Komponisten ein (als Partiturauszug bekanntes) Notationsstadium durchliefen, das zwar nicht immer spezifisch auf das Klavier zugeschnitten war, sich aber mehr oder weniger getreu zur Darbietung auf dem Instrument eignete. Und was die Ballette anging, so musste der Choreograph natürlich mit den Tänzern zu einem Klavierauszug proben, der rhythmisch und strukturell der endgültigen Orchesterfassung entsprach. Die drei vorliegenden Klavierfassungen waren demzufolge eng mit den Kompositions- und Inszenierungsprozessen verbunden (auch wenn Debussys Phantasie

im Fall von *Khamma* und *Jeux* gelegentlich die menschlichen Fähigkeiten ein wenig überforderte – Jean-Efflam Bavouzet spielt leicht bearbeitete Fassungen, ergreift jedoch die Gelegenheit, wo immer möglich Details aus den Orchesterpartituren einzufügen).

Khamma

Die kanadische Tänzerin Maud Allan schloss 1910 mit Debussy einen Vertrag für ein ägyptisches Ballett, das ursprünglich den Titel *Isis* tragen sollte. Zum Nachteil aller Beteiligten tat Debussy dies leider ohne Wissen seines Verlags, und eine Menge wichtiger Einzelheiten, z.B. die Länge der Partitur und die Größe des Orchesters, wurden nicht festgelegt, was zu unerfreulichen Streitigkeiten führte. Noch 1916 weigerte sich Debussy, die Orchesterbesetzung von neunzig auf vierzig Musiker zu reduzieren, und fragte Maud Allan: "Was würden Sie tun, wenn jemand von Ihnen verlangte, mit nur einem Arm und einem Bein zu tanzen?" Leider hat seine allgemeine Enttäuschung über das Projekt in der Folge die Reaktion der

Kritiker auf die Partitur beeinflusst. Dabei handelt es sich um eines der poetischsten und am meisten vorausschauenden Werke Debussys. Die Düsternis des Amon-Ra-Tempels, die bedrohlichen Trompetenstöße, die von der Belagerung der Stadt künden, die drei abwechslungsreichen Tänze der Khamma, die dazu berufen ist, die Stadt zu retten, indem sie für den Gott tanzt, ihr Tod, Aufhebung der Belagerung, die Entdeckung ihrer Leiche durch den Oberpriester und sein letzter Segen – all diese "Wegweiser" in der Fabel werden durch Variationen von Harmonik und Textur im Rahmen einer mühelos wirkenden Kontinuität vermittelt. Ein bestimmendes Merkmal muss für alle stehen: Die Dissonanzen der Trompetenstöße, die einem "einen Schauer über den Rücken" jagen, werden schließlich zu Konsonanzen verwandelt, wenn die Belagerung aufgehoben wird. Es steht außer Frage, dass Debussy Strawinskys *Petruschka* im Sinn hatte (das erste Fünftel der Partitur, als einziger Teil von Debussy orchestriert, enthält ebenfalls ein Klavier, das von Koechlin in seiner Orchestrierung des restlichen Werks beibehalten wird), doch ist die Atmosphäre ganz seine eigene. Debussy bekam das Werk nie zu hören, denn es wurde erst 1924, sechs Jahre nach seinem Tod, in Konzertform uraufgeführt.

Jeux

Inmitten der Verhandlungen über *Khamma* schrieb Debussy sein zweites Ballett *Jeux* für Diaghilew und sah es aufgeführt – was nicht heißen soll, dass es damit keine Probleme gab. Die Handlung spielt spät abends auf einem Tennisplatz und umfasst nur drei Tänzer, einen Mann und zwei Mädchen, mit denen er flirtet, wobei er die Suche nach Tennisbällen als Vorwand benutzt: nicht gerade ein besonders detailliertes Szenarium, aber eines, das für Debussy "jene Andeutung von etwas leicht Unheil verkündendem" enthielt, "die mit dem Zwielficht einhergeht", und gar "alles, was nötig ist, um den Rhythmus einer musikalischen Atmosphäre zu erzeugen". Es gibt Hinweise darauf, dass in einem frühen Entwurf des Szenars ein Flugzeugabsturz vorkam, was der Komponist verständlicherweise ablehnte, und er musste mit Sicherheit auf Diaghilews Forderung eingehen, den Schluss der Partitur ein wenig zu verlängern. Aber seine Hauptbeschwerde galt Nijinskis Choreographie (beeinflusst von kurz zuvor erfolgten Besuchen des Tänzers bei Émile Jacques-Dalcroze), von der Debussy meinte, sie habe "meine armen Rhythmen wie Unkraut zertreten". Die Uraufführung am 15. Mai 1913 traf weitgehend auf Unverständnis; so schwer fassbar ist Debussys Syntax. Vierzehn Tage darauf

wurde *Le Sacre du printemps* uraufgeführt, und *Jeux* ging in dem dadurch ausgelösten Spektakel völlig unter, bis das Werk in den 1950er-Jahren von Boulez und Freunden aus der Versenkung geholt wurde. Seither hat es sich nicht nur als eines der bezauberndsten Werke des Meisters, sondern auch als eines seiner am dichtesten gestalteten etabliert: Fast alles ist aus dem anfänglichen Motto abgeleitet (drei Töne einer ansteigenden Tonleiter, dann ein Abstieg um eine Terz), und das Ganze gipfelt im abschließenden Höhepunkt: "Der junge Mann führt mit einer leidenschaftlichen Geste ihre drei Köpfe zusammen und ein dreifacher Kuss versenkt sie in Ekstase." Dies wird unterbrochen, wenn ein weiterer Tennisball eintrifft, geworfen von unbekannter Hand. Die drei Tänzer stieben auseinander, und das Ballett endet mit einer von Debussys charakteristischen strukturellen Auflösungen.

La Boîte à joujoux

Zwei Monate nach der Uraufführung von *Jeux* begann Debussy mit der Arbeit an seinem letzten Ballett auf der Grundlage einer illustrierten Kindergeschichte des Künstlers André Hellé. Der Komponist selbst verfasste eine knappe Zusammenfassung der Fabel:

Ein Pappsoldat hat sich in eine Puppe

verliebt; er versucht es ihr zu vermitteln, aber sie hintergeht ihn mit einem Polichinelle [ähnlich dem Hanswurst]. Der Soldat erfährt davon und es folgt eine schreckliche Schlacht zwischen hölzernen Soldaten und Polichinelles. Um es kurz zu machen, der Bewunderer der hübschen Puppe wird im Kampf schwer verwundet. Die Puppe pflegt ihn, und ... fortan leben sie alle glücklich und zufrieden ...

Ende Juli 1913 war Debussy, wie er seinem Verlag mitteilte, damit beschäftigt, "den alten Puppen von Chouchou [seiner Tochter] ihre Geheimnisse zu entlocken und zu lernen, wie man die Militärtrommel spielt". Im September war das erste Tableau fertig, und er meinte, er habe "versucht, geradlinig und gar 'amüsant' zu sein, ohne Großspurigkeit oder unsinnige Verrenkungen". Im Oktober lag der Klavierauszug vollständig vor.

Wie bei *Khamma* orchestrierte er nur die ersten Takte des Werks und bekam es nie, auf der Bühne zu sehen oder zu hören. Ursprünglich wollte er, dass es von Marionetten dargestellt wurde, doch später änderte er seine Meinung und bat um eine Inszenierung, in der Kinder alle Rollen übernahmen, mit schlichten "*Bewegungen* statt traditioneller *Ballettschritte*". Von all seinen Bühnenwerken hatte er an diesem am meisten ungekünstelte und unverfälschte

Freude, was auf seine aufrichtige Liebe zur siebenjährigen Tochter zurückzuführen ist. Unter den zahlreichen Zitaten finden sich solche aus französischen Volksliedern, aus dem "Soldatenchor" in Gounods *Faust*, aus Mendelssohns "Hochzeitsmarsch" und aus Debussys eigenem Klavierstück *The Little Nigar*. Außerdem enthält das Werk ein Zitat (Nr. 22, 0.45) aus dem englischen Abzählreim "One, two, three, four, five, / Once I caught a fish alive", dessen Rhythmus auf die ersten zwei Zeilen des zweiten Verses passt: "Why did you let him go? / Because he bit my finger so." Dabei handelt es sich vermutlich um ein privates Einvernehmen zwischen Debussy und Chouchou, die den Reim wahrscheinlich von ihrem englischen Kindermädchen gelernt hatte. Mit einem für ihn typischen Scherz erklärt der Komponist das Zitat als "eine berühmte Polka, getanzt in unverhohlener Missachtung der Intentionen des Autors". Sein Freund André Caplet vervollständigte 1919 die Orchestrierung des Balletts und dirigierte die Uraufführung mit erwachsenen Tänzern am 10. Dezember jenes Jahres. Die erste Aufführung mit Marionetten fand erst 1962 in Holland im Rahmen der Feiern zu Debussys hundertstem Geburtstag statt.

© 2009 Roger Nichols
Übersetzung: Bernd Müller

Anmerkungen des Künstlers

Bei den Vorbereitungen des Programms für diese Einspielung die Partitur zu *Khamma* zu entdecken, war für mich die größte Überraschung dieses Projekts. Vor einigen Monaten fand ich die Klavierfassung von *Khamma* eher zufällig in einer Musikalienhandlung in Paris. Auf die Partitur war ich nie aufmerksam geworden, vielleicht weil sie nicht bei Durand erschienen ist, und ich hatte sie in meine ursprüngliche Planung nicht einbezogen. Auch die Orchesterfassung kannte ich noch nicht, wie ich eingestehen muss. Umso überraschter war ich daher, den Reichtum und die Originalität dieser Musik zu entdecken! Und vor allem ihre Ähnlichkeit zu der harmonischen und formalen Sprache von *Jeux*!

So erschien es mir das Sinnvollste, die Soloklavierfassungen der drei fast gleichzeitig entstandenen Ballettmusiken auf einer CD zusammenzubringen. Allerdings ergaben sich dabei einige Probleme!

Zunächst sind die drei Partituren eigentümlicherweise auf sehr unterschiedliche Art notiert. Am einfachsten ist die Situation bei *La Boîte à joujoux*, da Debussy sich bei der Erstellung des Notentexts besondere Mühe gab und dieser daher auch besonders klar und spielbar ist. Ein ganz anderer Fall liegt hingegen bei

Khamma und vor allem bei *Jeux* vor. Dies liegt daran, dass Debussy bei diesen Werken über und unter den beiden üblichen Systemen zusätzliches musikalisches Material eingetragen hat, wobei er es dem oder der Ausführenden überließ, diese entsprechend dem persönlichen Können auszuführen oder zu ignorieren.

Die Art der hier verlangten Fähigkeiten ist wesentlich subtiler als die üblichen Anforderungen, bei denen es darum geht, sehr schnell oder sehr kraftvoll zu spielen, oder beides zugleich. Der Pianist muss in der Lage sein, die perfekte Illusion von mehreren gleichzeitigen Klangebenen zu schaffen, die exakt mit der jeweiligen Gruppe von Instrumenten korrespondieren: hier der Ruf der Trompeten; dort die Basstrommel, der Gesang der Violinen, die polternden Bässe; und hoch über allem die Soli der Flöten, der Klarinetten und so weiter. Wie oft habe ich während der Vorbereitungen zu dieser Einspielung bedauert, nicht mit einer zusätzlichen Hand auf die Welt gekommen zu sein!

Bestimmte Probleme der Ausführung, die ich für unüberwindbar hielt, ließen sich in letzter Minute lösen, so zum Beispiel am Schluss von *Khamma*. Ich wollte unbedingt die das präzise im Bass artikulierte Thema überlagernden auf- und absteigenden

Akkorde mit einbeziehen und muss zugeben, dass mir irgendwann die Möglichkeit in den Sinn kam, die Passage in zwei Schritten aufzunehmen und übereinander zu montieren. Erst als ich schon im Studio und entsprechend aufgeregt und angespannt (und mit Ralph Couzens' kategorischer Weigerung konfrontiert!) war, kam ich auf diese Lösung.

Noch komplizierter – und, ehrlich gesagt, letztlich unverständlich – ist die Situation bei *Jeux*. Auf der einen Seite ist das, was Debussy in seiner Bearbeitung für Klavier solo schrieb, an mehreren Stellen wirklich unspielbar (ich kann mir den entgeisterten Gesichtsausdruck des Pianisten der Ballets russes vorstellen, als er die Noten erhielt!). An anderen Stellen ist der Notentext so dünn und mager, dass er nur auf einen ganz kleinen Teil des musikalischen Reichtums der Orchesterfassung zurückgreift, die sichtbar viel weiter geht. Entsprechend muss der Text im ersten Fall bereinigt werden, während er im zweiten angereichert und ausgedehnt werden muss. Es war eigentlich die damit verbundene Frustration, die mich vor einigen Jahren dazu brachte, eine Fassung des Werks für zwei Klaviere zu schreiben, die inzwischen bei Durand erschienen ist. Doch dieses Mal musste ich in Anbetracht der Konzeption dieser CD eine Fassung für nur zwei Hände

produzieren, die das Ohr so weit befriedigen würde, dass man das Ergebnis als eine angemessene Umsetzung dieser überaus faszinierenden Komposition empfindet. Ich muss zugeben, dass diese Fassung von *Jeux* für zwei Hände wohl eines der schwierigsten Stücke ist, die ich jemals gespielt habe.

Ich glaube, dass, was immer in den Transkriptionen hier und da an Klangreichtum und Vielfalt des Timbres verloren geht, gerade wegen dieser Geradlinigkeit durch größere Klarheit und Organisiertheit im musikalischen Diskurs wettgemacht werden kann. Junge Dirigenten, die sich irritiert zeigten von der Präsentation all der Themen in *Jeux*, die ebenso schnell wieder verschwinden wie sie auftauchen, haben mir gesagt, dass sie das Werk besser verstanden, nachdem sie es in der Fassung für zwei Klaviere gehört hatten. In einigen Passagen kann die Präsenz einer reduzierten Anzahl von Instrumentalisten manchmal bestimmte Effekte leichter erreichen lassen, als wenn sie von einem vollen Orchester produziert werden, zum Beispiel die unabdingbare rhythmische Flexibilität oder das von dem Komponisten so häufig verlangte Rubato. Hinzu kommt, besonders im Kontext des Programms für diese CD, dass gewisse Ähnlichkeiten mit den Klavierwerken aus Debussys späterer Schaffenszeit umso deutlicher auffallen. Ich

hoffe, dass diese CD alle diejenigen Hörer, die mit den Orchesterfassungen dieser drei Ballettmusiken noch nicht vertraut sind, neugierig macht, diese nicht nur "En blanc et noir" zu entdecken, sondern auch in allen Klangfarben der vollen Orchestrierung.

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, tiefschürfenden 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 ...

© 2009 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung: Stephanie Wollny und Andreas Klatt

Szenarien

Khamma

[1] Präludium

[2] Szene 1. Der innere Tempel des großen

Gottes Amon-Ra

Die riesige aus schwarzem Stein gehauene Statue des Gottes steht unbeweglich da. Es ist später Nachmittag. Durch die Fenster sind die Lichtstrahlen eines stürmischen Sonnenuntergangs zu sehen. Die Stadt steht unter Belagerung. Der Hohepriester kommt herein und stellt sich für einen Augenblick neben die Statue. Die Anbetenden bieten ihre Opfer dar. Der Hohepriester, seine Arme in einer Geste der Anbetung des großen Gottes erhoben, wendet sich diesem wieder zu. Ein Gebet zur Rettung der Stadt. Am Schluss des Gebets erwartet der

Hohepriester gespannt auf ein Zeichen des Gottes, doch leider bleibt dieses aus. Er deutet der Menge gegenüber an, sie möge sich zurückziehen. Der Hohepriester entfernt sich durch eine kleine Tür, doch gerade als er deren Schwelle überschreitet, hat er einen Einfall und ein Hoffnungsstrahl erhellt sein Gesicht; er scheint den Schlüssel zum Sieg gefunden zu haben und verlässt schnell den Raum.

[3] Szene 2

Die große Tür öffnet sich und eine zierliche verschleierte Gestalt wird von dem Hohepriester sanft in den Tempel geschoben. Khamma, denn sie ist es, versucht zu fliehen. Khammas Angst. Sanftes Mondlicht erfüllt den Tempel. Khamma nähert sich langsam der Statue und verbeugt sich zu deren Füßen. Khamma erhebt sich wieder und beginnt mit den Tänzen, die das Land retten sollen.

[4] Erster Tanz

[5] Zweiter Tanz

[6] Dritter Tanz

[7] Plötzlich bemerkt Khamma eine seltsame leichte Bewegung an der Oberfläche von Kopf und Schultern der mächtigen steinernen Statue. Langsam erheben sich die Arme gerade so weit oberhalb

der Knie, dass die Handflächen sich nach oben drehen können. Von ihren Hemmungen befreit tanzt Khamma nun in ekstatischer Freude, Liebe und Ergebung. Plötzlich erstrahlt ein schreckliches Licht und es ertönt ein ohrenbetäubender Donner. Khamma stirbt.

8 Szene 3

Die kalte, graue Morgendämmerung wandelt sich langsam zu rosa. In der Ferne sind jubelnde Siegesrufe zu hören, die langsam näherkommen. Die Tür des Tempels öffnet sich und der Hohepriester tritt ein, gefolgt von Palmwedel- und Blumenträgern. Der Hohepriester und die Menge erblicken Khammas leblosen Körper. Der Hohepriester segnet ihn.

Jeux

9 Präludium. Der Vorhang geht auf und wir erblicken einen menschenleeren Park. Ein Tennisball fliegt auf die Bühne. Ein junger Mann in Tenniskleidung springt mit erhobenem Schläger über die Bühne und verschwindet wieder.

10 Zwei schüchterne und zugleich neugierige Mädchen tauchen links im Hintergrund auf. Für einen Augenblick scheint es, als blickten sie sich nur nach einem geeigneten Plätzchen um, wo sie ihre Geheimnisse austauschen können.

11 Eines der Mädchen tanzt allein. Dann tanzt das andere Mädchen. Beide halten inne, als sie von dem Geräusch raschelnder Blätter überrascht werden.

12 Im linken Hintergrund ist der junge Mann zu sehen, der sich anscheinend versteckt; als die Mädchen sich bewegen, folgt er ihnen durch die Zweige des Gebüschs, dann hält er an und wendet sich ihnen zu. Zuerst wollen sie weglaufen, doch er zieht sie sanft zurück und macht erneut eine einladende Geste. Er beginnt zu tanzen. Das erste Mädchen läuft auf ihn zu.

13 Sie tanzen zusammen. Er bittet sie um einen Kuss. Sie reißt sich los. Er bittet sie erneut. Sie reißt sich wieder los, dann kehrt sie zustimmend zurück. Das zweite Mädchen ist pikiert und ein wenig eifersüchtig. Die beiden anderen verharren in ihrer verliebten Ekstase. Das zweite Mädchen mokiert sich in einem Tanz voller ironischer Gebärden.

14 Der junge Mann folgt dem Tanz des zweiten Mädchens zunächst aus Neugier, dann jedoch mit zunehmendem Interesse; bald verlässt er das erste Mädchen, da er sich dem Verlangen, mit dem zweiten zu tanzen, nicht entziehen kann. "So werden wir tanzen." Das zweite Mädchen wiederholt spöttisch dieselbe

Tanzfigur. "Mach' dich nicht über mich lustig." Sie tanzen zusammen. Ihr Tanz wird zärtlicher. Das Mädchen reißt sich los und versteckt sich hinter einer Baumgruppe. Nachdem sie für einen Augenblick verschwunden sind, kommen die beiden gleich wieder zurück, wobei der junge Mann das Mädchen verfolgt. Wieder tanzen die beiden zusammen.

¹⁵ In ihren Tanz vertieft bemerken die beiden nicht den Ausdruck des ersten Mädchens, das zunächst betroffen, dann verzweifelt ist, bis es weglaufen will, seinen Kopf in den Händen vergraben. Ihre Freundin versucht vergeblich, sie zurückzuhalten, doch sie weigert sich, zuzuhören. Schließlich gelingt es dem zweiten Mädchen, das erste in den Arm zu nehmen.

¹⁶ Doch nun greift der junge Mann ein, der die beiden sanft auseinanderschiebt. Er lädt sie ein, sich umzublicken: Die Schönheit der Nacht, das freudige Licht, alles fordert sie auf, sich ihrer Phantasie hinzugeben.

¹⁷ Nun tanzen alle drei zusammen. Der junge Mann führt mit einer leidenschaftlichen Geste ihre drei Köpfe zusammen und ein dreifacher Kuss versenkt sie in Ekstase.

¹⁸ Ein Tennisball fällt ihnen zu Füßen; überrascht und verängstigt springen sie

auf und verschwinden in der Tiefe des nächtlichen Parks.

La Boîte à joujoux

¹⁹ Präludium. Die Spieldose schläft

Erstes Tableau. Der Spielwarenladen

²⁰ Zweites Tableau. Das Schlachtfeld

²¹ Drittes Tableau. Schafhürde zu verkaufen

²² Viertes Tableau. Nachdem das Glück

gemacht ist

Epilog

Übersetzung: Stephanie Wollny

Die unersättliche Leidenschaft und künstlerische Wissbegierde des französischen Pianisten **Jean-Efflam Bavouzet** haben ihn veranlasst, ein Repertoire zu erkunden, das von Haydn, Beethoven, Bartók und Prokofjew bis hin zu zeitgenössischen Werken von Komponisten wie Bruno Mantovani und Jörg Widmann reicht. Als ehemaliger Schüler von Pierre Sancan gewann er 1986 den ersten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb Köln und 1989 den Kammermusikpreis "Steven de Groote" beim Van-Cliburn-Wettbewerb. Neben seiner Tätigkeit als Interpret hat er jüngst eine Transkription von Debussys Poème dansé *Jeux* für zwei Klaviere fertig gestellt, die soeben im Verlag Durand erschienen ist – der Band enthält ein Vorwort von Pierre Boulez,

mit dem er enge Beziehungen unterhält, seit sie 1998 bei ihrem ersten gemeinsamen Konzert Bartóks Drittes Klavierkonzert mit dem Orchestre de Paris aufführten.

Bavouzet tritt mit führenden internationalen Orchestern auf, darunter das Cleveland Orchestra, das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Orchestre de Paris, das Orchestre philharmonique de Radio France, das Orchestre national de France und das Ensemble orchestral de Paris. Zu den Dirigenten, mit denen er zusammengearbeitet hat, zählen Wladimir Ashkenazy, Waleri Gergiew, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Jean-Claude

Casadesus, Charles Dutoit, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano und Wassili Sinaiski.

Jean-Efflam Bavouzet hat für sein Projekt zur Einspielung sämtlicher Klavierwerke Debussys zahlreiche Preise gewonnen, insbesondere im Jahre 2009 einen Preis des *BBC Music Magazine* für Teil 3 und im selben Jahr einen ebensolchen der Zeitschrift *Gramophone* für den vierten Teil des Zyklus (beide in der Kategorie Instrumentaleinspielung). Weitere Auszeichnungen umfassen den Choc de l'année 2007 und 2008 des Magazins *Le Monde de la Musique* und für Teil 2 den Diapason d'or 2008. Jean-Efflam Bavouzet ist Professor auf Lebenszeit im Fach Klavier an der Hochschule für Musik Detmold.

Debussy: Œuvres complètes pour piano, volume 5

Sir Charles Stanford soumettait toute musique à ce qu'il appelait "l'épreuve du piano": si elle ne supportait pas d'être jouée sur cet instrument, c'était qu'elle ne valait pas la peine d'être prise au sérieux. Nous pouvons supposer que cette position extrême était une réaction à ce qu'il jugeait être l'influence excessive de Rimski-Korsakov, Debussy et C^{ie}, qui ornementaient leurs partitions d'harmoniques aux instruments à cordes, de trompettes bouchées, et de sonorités exotiques au célesta. Ce qu'il ignorait peut-être, notamment dans le cas de Debussy, c'est que toutes les partitions du compositeur français passaient par un stade de notation – la particelle – qui, sans être spécifiquement conçu pour le piano, pouvait être réalisé avec une précision raisonnable au clavier. Pour les ballets, les répétitions des danseurs étaient naturellement accompagnées à partir d'une partition pour piano qui se conformait aux rythmes et à la structure de l'œuvre orchestrale finale. Les trois versions pour piano enregistrées ici furent donc intimement liées au processus de composition et de production (même si, pour *Khamma* et *Jeux*, l'imagination de Debussy a parfois quelque peu dépassé les capacités

humaines – Jean-Efflam Bavouzet interprète des versions légèrement éditées, mais en profite aussi pour ajouter certains détails tirés de la partition orchestrale, chaque fois que c'est possible).

Khamma

En 1910, Debussy signa avec la danseuse canadienne Maud Allan un contrat pour un ballet égyptien, d'abord intitulé *Isis*. Il eut la fâcheuse idée, pour toutes les personnes concernées, d'agir dans le dos de son éditeur, et leur accord omit toute une série d'indications essentielles, comme la longueur de la partition ou la taille de l'orchestre, ce qui donna lieu à des querelles mesquines. En 1916 encore, il refusa de réduire l'orchestre à quarante musiciens, au lieu des quatre-vingt-dix prévus, rétorquant à Maud Allan: "Qu'est-ce que vous feriez si l'on vous demandait de danser avec un seul bras et une seule jambe?" L'insatisfaction générale du compositeur influença malheureusement par la suite les réactions des critiques à l'égard de cette partition, alors que c'est l'une des œuvres les plus poétiques et les plus novatrices de Debussy. Le caractère

lugubre du temple d'Ammon-Râ, les sonneries menaçantes des trompettes avec sourdine, annonçant le siège de la ville, les trois danses variées de Khamma, à qui il incombe de délivrer la cité en dansant en l'honneur du dieu, sa mort, la levée du siège, la découverte du corps de la jeune femme par le grand prêtre et sa bénédiction finale, tous ces "jalons" narratifs sont marqués par des variations de l'harmonie et de la texture, sans que cela nuise à la continuité apparemment sans effort de l'ensemble. Un seul exemple sera retenu ici: la façon dont les sonneries dissonantes de trompettes, qui "vous donnent froid dans le dos", deviennent finalement consonantes quand le siège est levé. Debussy se souvint indubitablement de *Petrouchka* de Stravinsky (dans le premier cinquième de l'œuvre, seul fragment orchestré par Debussy, on trouve aussi un piano, conservé par Koechlin dans son orchestration du reste de la partition), mais l'atmosphère de ce ballet ne doit rien à personne. Le compositeur n'entendit jamais cette œuvre, créée en concert en 1924, six ans après sa mort.

Jeux

Au milieu de ses négociations à propos de *Khamma*, Debussy écrivit pour Diaghilev son deuxième ballet, *Jeux*, et le vit interprété –

ce qui ne veut pas dire que tout se passa sereinement. L'action se déroule tard le soir sur un court de tennis, et fait appel à trois danseurs seulement: un jeune homme et deux jeunes filles avec lesquelles il flirte, la recherche de balles de tennis leur servant de prétexte. L'argument n'était pas particulièrement détaillé, mais contenait, selon Debussy, "ce je ne sais quoi d'un peu méchant qu'amène l'ombre" et, en fait, "tout ce qu'il faut pour faire naître le rythme d'une atmosphère musicale". Il semblerait qu'une première ébauche du scénario prévoyait un accident d'aéroplane, qui sans surprise fut rejeté par le compositeur, et l'on sait avec certitude qu'il dut accéder à la demande de Diaghilev d'allonger un peu la fin de la partition. Mais il fut surtout mécontent de la chorégraphie de Nijinsky, influencée par les récentes rencontres de ce dernier avec Émile Jacques-Dalcroze, estimant que le danseur avait "piétiné [s]es pauvres rythmes, comme une herbe mauvaise". La création, le 15 mai 1913, suscita surtout l'incompréhension; telle est la subtilité de la syntaxe debussyste. Deux semaines plus tard eut lieu la première du *Sacre du printemps*, causant un tel scandale que *Jeux* disparut dans les oubliettes pour n'en ressortir que dans les années 1950, grâce à Pierre Boulez et à ses amis. Depuis, ce ballet est considéré non

seulement comme l'une des œuvres les plus magiques du compositeur, mais aussi comme l'une des plus rigoureusement construites: presque tout dérive du motif initial (trois notes d'une gamme ascendante suivies d'un intervalle descendant de tierce), culminant dans l'apogée final: "Le jeune homme, dans un geste passionné, a réuni leurs trois têtes, et un triple baiser les confond dans une extase." Une balle de tennis, envoyée par une main inconnue, met fin à ce baiser. Les trois danseurs s'enfuient, et le ballet se termine par une de ces désintégrations de la texture caractéristiques de Debussy.

La Boîte à joujoux

Deux mois après la création de *Jeux*, Debussy commença à travailler à son dernier ballet, basé sur un livre illustré pour enfants, du peintre André Hellé. Le compositeur résuma lui-même succinctement l'intrigue dans ces termes:

un militaire de carton aime une poupée; il tâche de le lui démontrer; mais la belle le trompe avec un polichinelle. Le militaire vient à l'apprendre et il se passe des choses terribles: combat entre soldats de bois et polichinelles. Bref! l'amoureux de la jolie poupée est grièvement blessé au cours de la bataille. La poupée le soigne et... tout finit pour le mieux...

Dès la fin du mois de juillet 1913, Debussy écrivit à son éditeur: "j'arrache des confidences aux vieilles poupées de Chouchou [sa fille] et j'apprends à jouer du tambour." En septembre, le premier tableau était terminé, et il expliqua qu'il avait "essayé d'être clair, et même 'amusant', sans pose, et sans inutiles acrobaties". En octobre, toute la partition pour piano était achevée.

Comme pour *Khamma*, il orchestra seulement le tout début de l'œuvre et ne l'entendit, ni ne la vit jamais sur scène. À l'origine, il souhaitait qu'elle soit interprétée par des marionnettes, puis il changea d'avis et demanda que des enfants jouent tous les rôles, mais en réalisant "des *mouvements* et non pas des *pas de ballet* habituels". De toutes ses œuvres pour le théâtre, c'est celle qu'il écrivit avec le plaisir le plus franc et le plus sincère, et elle reflète son amour profond pour sa fille âgée de sept ans. Parmi les nombreuses citations de la partition figurent des chansons populaires françaises, des emprunts au "Chœur des soldats" du *Faust* de Gounod, à la "Marche nuptiale" de Mendelssohn, et à son propre *Petit Nègre*. On trouve aussi une citation d'une comptine anglaise, "One, two, three, four, five, / Once I caught a fish alive" (page 22, 0:45), où le rythme de la mélodie reflète en fait celui des deux premiers vers de la deuxième

strophe: "Why did you let him go? / Because he bit my finger so". Il s'agit probablement d'un clin d'œil à l'intention de Chouchou, qui avait sans doute appris cette comptine avec sa gouvernante anglaise. Avec son sens habituel de la plaisanterie, Debussy en parle comme d'"une polka célèbre [dansée] avec un évident irrespect pour la pensée de l'auteur". Son ami André Caplet acheva l'orchestration du ballet en 1919 et dirigea la création, par des danseurs adultes, le 10 décembre de cette même année. La première interprétation par des marionnettes n'eut lieu qu'en 1962 aux Pays-Bas, à l'occasion du centenaire de la naissance de Debussy.

© 2009 Roger Nichols

Traduction: Josée Bégaud

Note de l'interprète

Travailler à la préparation du programme de ce disque et découvrir la partition de *Khamma* resteront pour moi la grande surprise de cette intégrale. Il y a encore quelques mois je découvrais presque par hasard dans un magasin de musique parisien la version pour piano de *Khamma*. Sans doute, n'étant pas publiée par Durand, cette partition m'avait échappé et n'était pas incluse dans mon projet initial d'intégrale. Et même la partition orchestrale m'était à ma grande honte encore

inconnue. Quelle ne fut donc pas ma surprise quand j'en vis la richesse et l'originalité! Et surtout la ressemblance avec le langage harmonique et formel de *Jeux*!

Il m'a paru alors évident de regrouper en un volume les versions pour piano seul des trois ballets presque contemporains. Mais c'était compter sans quelques difficultés!

Tout d'abord ces trois partitions sont curieusement écrites de manière fort différentes. Pour *La Boîte à joujoux* la situation est la plus simple: Debussy ayant mis un soin particulier à la réalisation de son texte qui est très claire et jouable. Mais pour *Khamma* et *Jeux* en particulier il en est tout autrement. En effet, en plus des deux portées traditionnelles, Debussy a rajouté au dessus et en dessous des éléments musicaux importants qu'il a laissés visiblement à la discrétion du pianiste: à lui de les intégrer ou non selon sa virtuosité.

Cette virtuosité demandée est bien plus subtile que celle, plus évidente et "tape-à-l'œil", qui consiste à pouvoir jouer très vite ou très fort ou les deux à la fois. Il faut pouvoir donner l'illusion parfaite de plusieurs plans sonores correspondants précisément à chaque groupes d'instruments: ici l'appel des trompettes, là la grosse caisse, le chant des violons, les basses qui grondent et, au dessus de tout cela, les solos de flûtes, de

clarinettes etc... Oh! Combien de fois pendant la préparation de cet enregistrement ai-je regretté de n'être pas né avec une main supplémentaire!

Certains problèmes de réalisation qui me paraissaient insurmontables se sont résolus à la dernière minute, par exemple à la fin de *Khamma*. Voulant absolument inclure les montées et descentes d'accords superposées au thème scandé à la basse, je peux avouer que l'option d'un re-recording m'a à un moment effleuré l'esprit. Ce n'est que dans le studio même, poussé par l'excitation et la tension (et le refus catégorique de Ralph Couzens!) que j'ai trouvé la solution.

Pour *Jeux* le cas est encore plus complexe et à vrai dire incompréhensible. D'une part, en plusieurs endroits, ce que Debussy a écrit dans sa réduction pour piano seul est proprement injouable (j'imagine la tête effarée du pianiste répétiteur des Ballets russes quand il a reçu la partition!). Ou alors, le texte est si mince et pauvre qu'il ne rend compte que d'une très faible partie de la richesse de la version orchestrale visiblement ultérieure. Il faut donc dans l'un épurer le texte et dans l'autre l'enrichir et l'étoffer. C'était à vrai dire cette frustration qui m'avait poussé à écrire, il y a quelques années, une version à deux pianos

aujourd'hui publiée chez Durand. Mais pour la logique de ce disque il me fallait cette fois réaliser une version à deux mains assez satisfaisante à l'oreille pour pouvoir, aussi pleinement que possible, rendre justice à cette partition des plus fascinantes. Je peux avouer que *Jeux* dans cette version à deux mains est sans doute l'une des œuvres les plus difficiles qu'il m'ai été donné de travailler.

À mon avis pour les transcriptions, ce que l'on perd parfois en richesse et variété de timbres peut être remplacé, justement à cause de cette uniformité, par une plus grande clarté et organisation du discours musical. De jeunes chefs d'orchestre, décontenancés dans *Jeux* par l'agencement de tous ces thèmes disparaissant aussi vite qu'ils surviennent, m'ont dit avoir mieux compris la partition après l'avoir écouté dans sa version pour deux pianos. Pour certains passages, la présence d'un nombre réduit d'instrumentistes peut rendre parfois plus facilement certains effets difficiles à réaliser par un orchestre entier, comme une grande flexibilité rythmique ou un rubato si souvent demandé par le compositeur. En outre, dans le cas particulier du programme de ce disque, certaines similarités avec les œuvres pianistiques de la dernière période debussyste sont d'autant plus frappantes. Pour ceux qui ne connaîtra

pas encore ces trois ballets dans leur version orchestrale, puisse ce disque leur donner la curiosité de les découvrir non plus "En blanc et noir", mais également parées de toutes les couleurs de l'orchestre.

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...

L'enthousiasme insatiable et la curiosité artistique du pianiste français **Jean-Efflam Bavouzet** l'ont conduit à explorer un répertoire allant de Haydn, Beethoven, Bartók et Prokofiev aux œuvres contemporaines de compositeurs tels que Bruno Mantovani et Jörg Widmann. Ancien élève de Pierre Sancan, il a remporté le premier prix du Concours international Beethoven de Cologne en 1986 et le prix de musique de chambre Steven de Groote du Concours Van Cliburn en 1989. Outre son activité de pianiste, il a également récemment achevé une transcription pour deux pianos du poème dansé *Jeux* de Debussy, qui vient juste d'être publiée par les Éditions Durand, avec une préface de Pierre Boulez avec qui il entretient des liens étroits depuis leur premier concert ensemble en 1998, dans le Troisième Concerto pour piano de Bartók avec l'Orchestre de Paris.

Bavouzet se produit avec des orchestres de réputation internationale tels que le Cleveland Orchestra, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Royal Liverpool Philharmonic 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. Il a collaboré avec de nombreux chefs, notamment Vladimir

© 2009 Jean-Efflam Bavouzet

Ashkenazy, Valery Gergiev, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Jean-Claude Casadesus, Charles Dutoit, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano et Vassily Sinaisky.

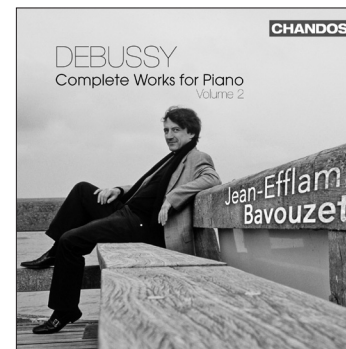
Jean-Efflam Bavouzet a remporté de nombreux prix pour son enregistrement des œuvres complètes pour piano de Debussy, tout particulièrement un prix du *BBC Music*

Magazine en 2009 pour le Volume 3 et un prix du *Gramophone* en 2009 pour le Volume 4 (tous deux dans la "catégorie instrumentale"). D'autres prix incluent le "Choc de l'année" du magazine *Le Monde de la Musique* en 2007 et en 2008, et le "Diapason d'or" en 2008 pour le Volume 2. Jean-Efflam Bavouzet est professeur à vie dans le Département de piano de la Hochschule für Musik de Detmold en Allemagne.

Also available



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 1
CHAN 10421

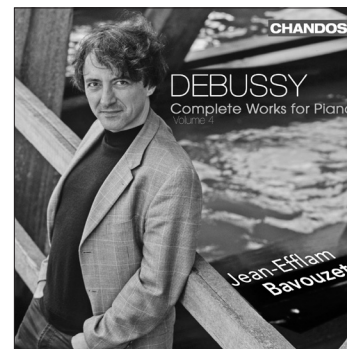


Debussy
Complete Works for Piano, Volume 2
CHAN 10443

Also available



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 3
CHAN 10467



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 4
CHAN 10497

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

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

Assistant engineers Paul Quilter (5 and 6 May 2009) and Jonathan Cooper (14 and 15 July 2009)

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 5 and 6 May & 14 and 15 July 2009

Front cover and other art work photography © Benjamin Ealovega

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2009 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

5-disc set **CHAN 10743(5)**

ACHILLE-CLAUDE DEBUSSY

(1862 – 1918)

Complete Works for Piano

Collector's Edition

COMPACT DISC ONE TT 79:44

Volume 1

COMPACT DISC TWO TT 65:49

Volume 2

COMPACT DISC THREE TT 71:54

Volume 3

COMPACT DISC FOUR TT 76:30

Volume 4

COMPACT DISC FIVE TT 64:47

Volume 5

Jean-Efflam Bavouzet piano

© 2007, 2008, and 2009 Chandos Records Ltd
© 2012 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

AWARDS

Best Instrumental Recording

(Gramophone Awards)

Best Instrumental Recording

(BBC Music Magazine Awards)

Best Instrumental Recording

(International Classical Music Awards)

Best Instrumental Recording

of Standard Repertoire

(International Piano)

Choc de l'année

(Monde de la Musique)

Diapason d'Or de l'année

(Diapason)

Editor's Choice

(Gramophone)

Editor's Choice

(Classic FM)

Instrumental CD of the Month

(Classic FM)

Pianist's Choice

(Pianist)

CD of the Week

(The Sunday Times)

Supersonic

(Pizzicato)

DEBUSSY: COMPLETE WORKS FOR PIANO, COLLECTOR'S EDITION – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10743(5)

DEBUSSY: COMPLETE WORKS FOR PIANO, COLLECTOR'S EDITION – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10743(5)