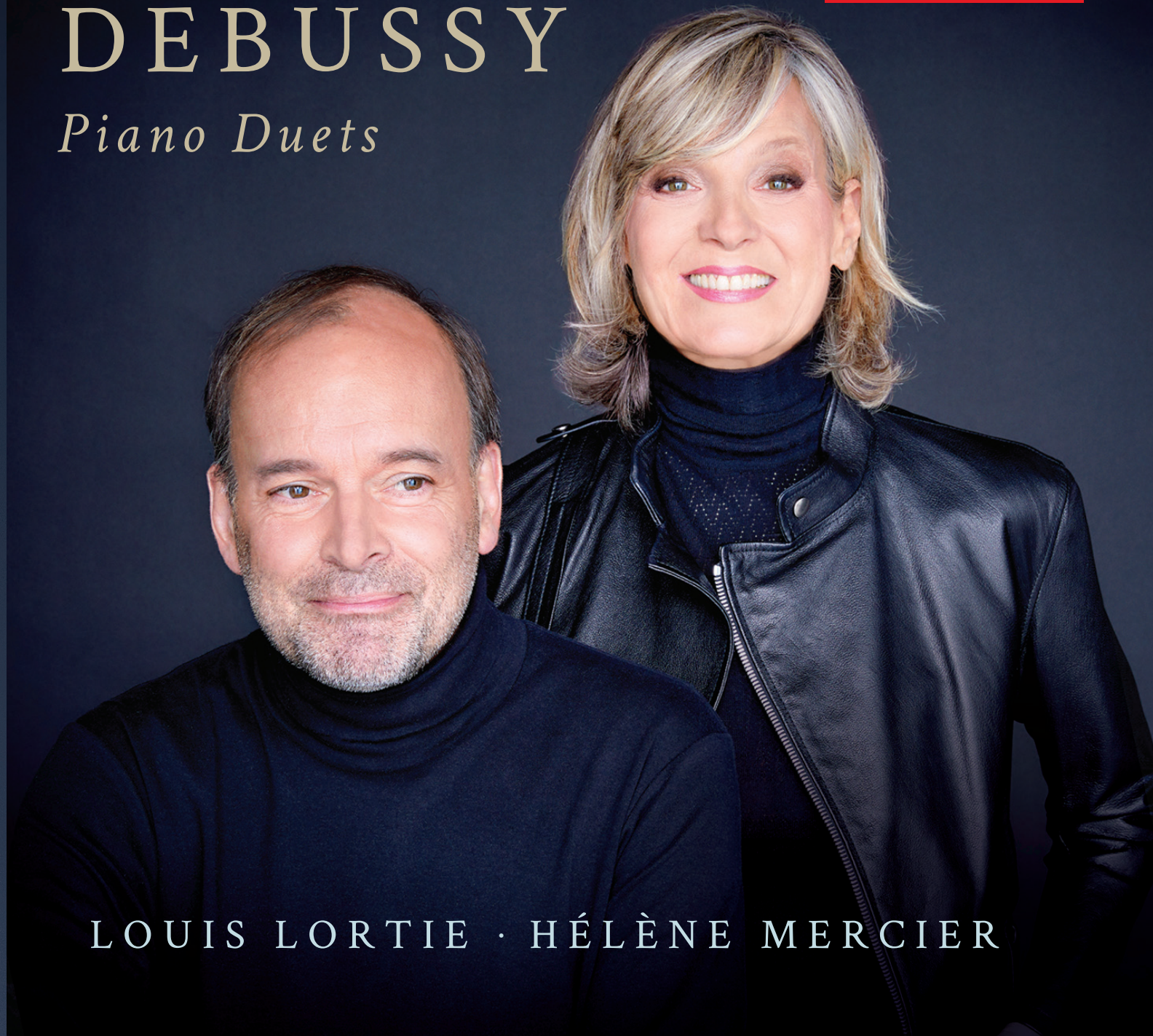


CHANDOS

DEBUSSY

Piano Duets



LOUIS LORTIE · HÉLÈNE MERCIER



Photograph, now in a private collection / AG Images, London

Achille-Claude Debussy, at Pourville, summer 1904

Achille-Claude Debussy (1862–1918)

Petite Suite (c. 1888) 12:56 for Piano Duet

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 1 | I | En bateau. Andantino – Un peu retenu – A tempo –
En retenant peu à peu – Encore plus retenu | 3:29 |
| 2 | II | Cortège. Moderato – A tempo scherzando –
Tempo I – Retenu | 3:02 |
| 3 | III | Menuet. Moderato | 2:55 |
| 4 | IV | Ballet. Allegro giusto – Tempo di Valse –
Tempo I – Mouvement de Valse à un temps | 3:19 |

- | | |
|---|---|
| 5 | Première Arabesque (c. 1890) 3:57
from <i>Deux Arabesques</i>
for Solo Piano
Transcribed 1910 for Two Pianos by Léon Roques (1839–1923)
Andantino con moto – Poco mosso –
Tempo rubato (un peu moins vite) – Mosso –
A tempo – Risoluto – Tempo I |
|---|---|

	Six Épigraphes antiques (1914 – 15)	16:48
	for Piano Duet	
6	I Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été. Modéré, dans le style d'une pastorale – Un peu plus mouvementé – Tempo I – Retenu	2:31
7	II Pour un tombeau sans nom. Triste et lent – Mesuré – Au Mouvement – Très retenu	3:33
8	III Pour que la nuit soit propice. Lent et expressif – Animez progressivement – Animez toujours – Retenu	2:28
9	IV Pour la danseuse aux crotales. Andantino (souple et sans rigueur) – Poco rubato – Mouvement – Molto rubato – Au Mouvement (sans rigueur) – Tempo rubato – En serrant – Au Mouvement et Retenu	2:25
10	V Pour l'Égyptienne. Très modéré – Un peu plus mouvementé – Mouvement du début	3:17
11	VI Pour remercier la pluie au matin. Modérément animé – Cédez – Au Mouvement	2:14

12

La Fille aux cheveux de lin (1910)

2:12

No. 8 from *Préludes*, Book I

for Solo Piano

Transcribed 1910 for Piano Duet by Léon Roques

Très calme et doucement expressif – Un peu animé –

Murmuré et en retenant peu à peu

13

Andante cantabile (1881)

6:35

for Piano Duet

Performed on Two Pianos

Andante cantabile – [Meno mosso] – Tempo I

- 14** **Ballade slave** (1890) **6:55**
for Solo Piano
À Madame Philippe Hottinguer
Transcribed 1928 for Piano Duet by Gustave Samazeuilh (1877 – 1967)
Performed on Two Pianos
Andantino con moto (Tempo rubato) – Poco mosso –
Animez peu à peu – Molto calmato – Tempo I – Retenu
- 15** **Marche écossaise sur un thème populaire** (1890) **6:11**
(*Marche des anciens comtes de Ross*)
Scottish March on a Popular Theme
(March of the Old Counts of Ross)
for Piano Duet
Allegretto scherzando – Meno tempo – Poco a poco più mosso –
Sempre mosso – Allegro vivo – En animant peu à peu –
Très animé jusqu'à la fin

La Mer (1903–05, revised 1908) **25:09**

Trois Esquisses symphoniques

(Three Symphonic Sketches)

À Jacques Durand

Transcribed 1909 for Two Pianos by André Caplet (1878–1925)

- | | | | |
|----|-----|---|-----------------|
| 16 | I | De l'aube à midi sur la mer. Très lent – Animez peu à peu –
Modéré, sans lenteur (dans un rythme très souple) –
Un peu plus mouvementé – Très rythmé –
En retenant peu à peu – Encore plus retenu – Presque lent –
Très modéré – Très lent – Retenu | 8:28 |
| 17 | II | Jeux de vagues. Allegro (dans un rythme très souple) –
Animé – Assez animé – Cédez – Animez –
Au Mouvement – Peu à peu animé – Animé – Très animé –
En retenant – Au Mouvement | 8:13 |
| 18 | III | Dialogue du vent et de la mer. Animé et tumultueux –
En animant – A tempo – Au Mouvement (en serrant peu à peu) –
Au Mouvement initial, en laissant aller jusqu'au Très animé –
Très animé | 8:18 |
| | | | TT 81:24 |

Hélène Mercier piano

Louis Lortie piano



Hélène Mercier and Louis Lortie during
the recording sessions

Ashleigh Hurten and Alexander James

Debussy: Works for Piano Duet

Andante cantabile

The piano duet has a long history as one of the ideal vehicles for intimate musicmaking. Certainly it did no harm that Mozart and Schubert lavished some of their most beautiful music on the format, and there was also the fact that duetting was, together with dancing, one of the few sanctioned ways at that time for adolescents to engage in close contact. Claude Debussy (1862 – 1918) made his first known appearance as duettist in 1880 when he was recommended by the Conservatoire authorities as a pianist to Tchaikovsky's patroness, Nadezhda von Meck, both as part of a piano trio and to play duets with her. Needless to say, duet arrangements of Tchaikovsky's first four symphonies were *de rigueur*, especially No. 4, which she described to the composer as 'our symphony'. As well as writing his own Piano Trio, on his return visit over the New Year 1880/81 the nineteen-year-old Debussy composed for piano duet the first movement of a B minor symphony as well as this *Andante cantabile*, which may well have been intended as the slow movement. It is worth mentioning that, while the piano

playing of the mature Debussy was noted for its smoothness and delicacy (Milhaud's wife, Madeleine, who heard Debussy play during World War I, remarked that you would not have known the piano contained hammers), as a teenager he was accused of forcing his effects, together with a certain amount of puffing and blowing. So perhaps the epithet 'cantabile' was a memo to self to mind his manners. As Mme von Meck noted, the piece stays close to the style of Massenet.

Petite Suite

Spotting influences is a favourite game of music historians, and one of the first rules to be learnt is that influences often go underground, to emerge in almost unrecognisable transformations years later. So, whereas we might expect his first visit to Bayreuth, in the summer of 1888, to have turned Debussy entirely towards Wagner, for the moment he kept a corner of himself that was for ever French.

The *Petite Suite*, for piano duet, dates probably from the end of 1888. It was printed in February 1889 and Debussy and his future publisher, Jacques Durand, gave the first

performance, at a private salon, on 1 March. It is ideal salon material – nothing too heavy or too long, easily grasped rhythms, and memorable tunes. At the same time, within the accepted framework, Debussy allows himself the occasional unexpected harmony which lifts the music on to a higher plane. If one has to find influences, then it is to Delibes we should look, together with Fauré and, in the boisterous last movement, Chabrier: at the first performance, Debussy got over-excited here and left poor Durand struggling... Elsewhere, there is a decorous, olde-worlde air about much of the music – its clear-cut phrases and modal inflections – as in the opening harmonies of 'En bateau'.

The titles of this movement and the next ('Cortège') are to be found in Verlaine's volume of poems *Fêtes galantes*, one of Debussy's favourite quarries for song texts. It is conceivable therefore that 'En bateau' depicts the skiff in the moonlight as it 'glides merrily over the dreaming water', and 'Cortège'

a monkey in a brocaded jacket
trotting and leaping in front of
[his mistress],
as she waves a handkerchief
in her delicately gloved hand.

Our only certain identification is of the third movement, 'Menuet', which is a transcription

of Debussy's 1882 song *Fête galante*, to words by Théodore de Banville, described by the composer as 'Louis XIV music with 1882 ideas'. The opening line, 'Voilà Sylvandre et Lycas et Myrtil', introduces characters from the *commedia dell'arte*. The duple rhythm of 'Ballet' first turns into a waltz before the two ideas are elegantly combined.

Ballade slave

There is nothing noticeably 'slave' about the Ballade which Debussy composed in 1890, and the epithet was dropped when the piece was reprinted, in 1903 (much to Debussy's displeasure), to try and take advantage of the success of *Pelléas et Mélisande* the previous year. The repeated phrases that would become the hallmark of his writing (prompting one unkind critic to refer to his 'style bègue', or 'stuttering style') always contain just enough variation to take us on to the next idea. The final page is a harmonic gem: the tonic F major has become a distant E major, but the arrival of an E sharp bell tolling twenty times in the left hand promises change – of course to an F natural, and home.

Première Arabesque

The idea of 'arabesque' was, like the repeated phrases, central to Debussy's style, shortly to appear, most memorably, in the opening

of *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Debussy specialised in combining lines and decoration so that the duality is never audible, and Pierre Boulez identified the *Première Arabesque* as his introduction to the genius of Debussy and to the idea of symbolism in music. Even so, we can still hear occasional touches of the latter's favourite composers: Chopin, Schumann, and Grieg.

Marche écossaise sur un thème populaire

Whatever the delights offered by the symbolist movement, in 1890 Debussy, with no money behind him, now had to earn a living. The *Marche écossaise* for piano duet is based on a Scottish tune that belonged to the Counts of Ross, the family of General Meredith Read, who had been US Consul General in France, from 1868 to 1873, and who commissioned Debussy, in 1890, to write a piece based on it. The legend that the two men met in a Paris café and that a third party had to act as translator is therefore only half true, as Read played a part in the Franco-German negotiations after the war of 1870 and must have been fluent in French. The intimate nature of the piano duet was obviously ideal for a piece with such family resonance. The tune undergoes some Russian influence in the slow middle section before rising to a martial climax in the final bars.

La Mer

After the impact made by the production of the opera *Pelléas et Mélisande*, in 1902, the next orchestral work by Debussy was awaited with intense interest. Would he in some sense repeat *Pelléas*? Or would he strike out afresh? He himself had no doubts. If once he started repeating himself, he proclaimed, 'I should immediately take to growing pineapples in my bedroom'. We may therefore take the sea as being, in part, a symbol of liberation. But it was a symbol also of mystery and danger. In 1914 Debussy wrote of how the sea fascinated him to the point of paralysing his creative faculties, and that he was unable to compose while looking at it. *La Mer* was entirely written in Paris.

He admitted the risk in this procedure that the piece might resemble what he called a 'paysage d'atelier' – a studio sketch without life or colour. But it was a risk that he was prepared to take, preferring, like Wordsworth, to recollect his emotion in tranquillity. One of the problems with writing a piece called *La Mer* was that everybody had his own idea of what the sea sounded like. Debussy answered one such critic rather sharply by saying, 'you love and defend traditions which, for me, no longer exist', and he might have gone on to say that he, Debussy, was inventing new traditions, especially in the

superimposition of themes to give precisely the kind of multiplicity of experience which one gets from contemplating the ocean. Of the three movements, the central one is perhaps the most astonishing. Pierre Boulez has referred to its 'bold and radical conception of timbre' and its 'elegant, condensed, and elliptical syntax', and in these areas the movement has been crucial in its influence on twentieth-century music.

The outer movements, though, are innovatory in the context of Debussy's own development. Whereas in *Pelléas* the more forceful passages tend to relate specifically to Golaud's anger and jealousy and to stand out from the overall mood, here Debussy turns from these negative emotions to something more positive: strength, dignity, and solidity. These two outer movements are linked thematically, especially through the 'chorale' heard at the end of each – beginning somewhat hesitantly in the first movement but then sounding out with magisterial confidence and *éclat* at the end of the third.

This apotheosis naturally reminds us of César Franck and the whole Beethovenian, 'struggle to victory', ethos which he brought over into French music. In *La Mer*, we not only feel the wind and taste the salt spray, we undergo at the same time a journey the significance of which far outstrips the

local action of such phenomena. Is the sea then a symbol of life itself? The composer would probably have pooh-poohed such philosophising. But it is hard not to find some common ground between the Debussy who, as a young man, had revelled in the danger of being out in a storm in a small boat, and the one who named his motto for living, and for composing, as 'toujours plus haut' – ever higher.

Although he himself published an arrangement of the work for piano duet in 1905, it would seem that Debussy came to feel that this did not do justice to the textural complexity of the work, and the two-piano version, of 1909, by his young friend André Caplet must have been made with his approval.

La Fille aux cheveux de lin

The publication of Debussy's first book of *Préludes*, in 1910, was a landmark in French music, Ravel telling a friend

I'm orchestrating... and it's not going quickly. I'll console myself by replaying Debussy's *Préludes*, which are admirable masterpieces.

But this is not to say that they were universally understood. In its original form, for piano solo, 'La Fille aux cheveux de lin' is usually played with delicacy and restraint. The piano duet arrangement published by

Durand in 1910 lends the piece rather more body, and reminds us that in the poem of the same name, by Leconte de Lisle, the poet wants 'to kiss the blond of your hair and press the purple of your lips'.

Six Épigrapbes antiques

After setting three of the 1894 prose poems *Les Chansons de Bilitis* by his friend Pierre Louÿs, in 1898, Debussy was asked by him to provide incidental music for a mimed recitation of another twelve poems, the composer choosing a delicate ensemble of two flutes, two harps, and celesta. A single performance was given, on 7 February 1901, after rehearsals of which Louÿs wrote, 'I'm spending every afternoon this week with naked women. That's nice'. The poems were spoofs on those by Sappho, supposedly a friend of the non-existent Bilitis, and a review praised the music as a 'delicate confection'. The score then remained tucked away among the composer's papers until 1914 when, even more financially embarrassed than usual, Debussy thought of turning six of the episodes into pieces for piano duet. He asked for and received the sum of 3,000 francs, but a mooted orchestration never materialised.

As French composers of the time often did, Debussy conjured up a pastoral vision of Ancient Greece through modal melodies

and harmonies: the first piece, with a key signature of one flat, is in a Dorian mode based on G, with no accidentals in its thirty-six bars. In contrast, 'Pour un tombeau sans nom' is severely coloured by the whole-tone scale and ends with a 'distant plaint' the chromaticisms of which belong more to the Middle East (which makes sense, as Bilitis was supposed to come from the Greek islands rather than the mainland). Monotony rules in the third piece and dancing in the fourth, while 'Pour l'Égyptienne' shows Debussy turning modern harmonies into the most natural things in the world. Finally, monotony returns with the rain, until the final, hesitant, enigmatic reference back to the opening bars of the suite. Was this a reference to real life? The publisher's assistant would collect the score on 31 July 1914. The next day, France mobilised for war.

© 2022 Roger Nichols

Born in Montreal, **Hélène Mercier** began her piano studies at the age of six and quickly won first honours at the Quebec and Canadian Music Competitions as well as an award at the Prague International Chamber Music Competition. She entered Dieter Weber's class at the Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien at the age of fifteen, and later studied with Sascha Gorodnitzki at

The Juilliard School, in New York, Pierre Sancan at the Conservatoire national supérieur de Paris, and subsequently with Maria Curcio and Stanislav Neuhaus. She took chamber music classes from Gidon Kremer and Henryk Szeryng.

Hélène Mercier has participated at prestigious festivals throughout Europe and North America and appeared in such renowned concert and recital venues as the Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Salle Pleyel, and Salle Gaveau, in Paris, Wigmore Hall and South Bank Centre, London, Konzerthaus Berlin, Gewandhaus Leipzig, Rudolfinum, Prague, Salle Flagey, Brussels, Villa Medici, Rome, Teatro Dal Verme, Milan, Teatro Comunale, Ferrara, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, Pisa, Teatro Regio Torino, and Megaron Concert Hall, Athens. In Paris, she has performed as soloist under Kurt Masur and with the Israel Philharmonic Orchestra under Zubin Mehta, besides appearing alongside Natalia Gutman and Salvatore Accardo with the Orchestre de Paris under Semyon Bychkov. She has also played with the National Philharmonic Orchestra of Russia under Vladimir Spivakov, the symphony orchestras of Vancouver, Toronto, Ottawa, and Montreal under Charles Dutoit and Trevor Pinnock, the Shanghai Symphony Orchestra under Long Yu, and New Japan Philharmonic under Seiji Ozawa.

As a chamber musician, she has performed with the Moscow Virtuosi, the violinists Renaud Capuçon, Augustin Dumay, Ivry Gitlis, Laurent Korcia, Julian Rachlin, and Vladimir Spivakov, and cellists Gautier Capuçon, Henri Demarquette, Truls Mørk, Mstislav Rostropovich, and Kian Soltani. She enjoys a flourishing career as duo pianist with partners such as Boris Berezovsky, Frank Braley, Khatia Buniatishvili, Brigitte Engerer, Cyprien Katsaris, Louis Lortie, and Bruno Rigutto. With Louis Lortie, on Chandos, she has previously released critically acclaimed recordings of works by Beethoven, Mozart, Poulenc (with the BBC Philharmonic under Edward Gardner), Rachmaninoff, Ravel, Saint-Saëns (with the Bergen Philharmonic Orchestra under Neeme Järvi), Schubert, and Vaughan Williams (with the Bergen Philharmonic Orchestra under Sir Andrew Davis), and her discography also includes recordings of works by Chausson with Vladimir Spivakov, Schumann and Brahms with Cyprien Katsaris, and André Mathieu with Alain Lefèvre. Hélène Mercier is a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

For over three decades, the French-Canadian pianist **Louis Lortie** has appeared worldwide, his performances and award-winning recordings attesting to his

remarkable musical range. A student of Yvonne Hubert (a pupil of the legendary Alfred Cortot), in Montreal, the Beethoven specialist Dieter Weber, in Vienna, and the Schnabel disciple Leon Fleisher, he won First Prize in the Ferruccio Busoni International Piano Competition in 1984 and the same year was a prize winner at the Leeds International Piano Competition. From then on, he embarked on an international career which keeps him in demand on five continents. He has established long-term partnerships with orchestras such as the BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre national de France, and Dresdner Philharmonie in Europe, the Philadelphia Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, San Diego Symphony, and St Louis Symphony Orchestra in the US, and the Toronto, Vancouver, Montreal, Ottawa, and Calgary symphony orchestras in Canada. Further afield, he has collaborated with the Shanghai Symphony Orchestra, where he has also served as artist-in-residence, as well as the Hong Kong Philharmonic Orchestra, National Symphony Orchestra, Taiwan, and Adelaide and Sydney symphony orchestras. He enjoys regular partnerships with conductors such as Yannick Nézet-Séguin, Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Jaap van Zweden, Simone Young, Antoni Wit, and Thierry Fischer.

As a recitalist and chamber musician, Louis Lortie has appeared at venues and festivals across Europe and North America. He is co-founder and Artistic Director of the LacMus International Music Festival, on Lake Como, and was a Master in Residence at the Queen Elisabeth Music Chapel, in Brussels. A decades-long relationship with Chandos Records has to date produced a catalogue of more than forty-five recordings, spanning repertoire from Mozart to Stravinsky. It includes a complete cycle of Beethoven's sonatas as well as Liszt's complete *Années de pèlerinage*. Ongoing projects include the complete works for piano by Chopin and a series focussed on piano works by Fauré, to which he has brought new light. As a champion of twentieth-century music, he has built a discography that includes a highly praised recording of Lutoslawski's Piano Concerto with Edward Gardner and the BBC Symphony Orchestra. Exploring the Piano Concerto by Vaughan Williams, he has recorded not only the original version, with Peter Oundjian and the Toronto Symphony Orchestra, but also the version for two pianos, reworked by the composer, with his duo partner, Hélène Mercier, and the Bergen Philharmonic Orchestra under Sir Andrew Davis. Louis Lortie and Hélène Mercier have also recorded *Le Carnaval des animaux*, with Neeme Järvi and the Bergen

Philharmonic Orchestra, and Rachmaninoff's complete works for two pianos.



Hélène Mercier and Louis Lortie during the recording sessions

Ashleigh Hurren and Alexander James

Debussy: Werke für Klavierduo

Andante cantabile

Das Klavierduo blickt auf eine lange Geschichte zurück als eines der idealen Vehikel privaten Musizierens. Sicherlich hat es nicht geschadet, dass Mozart und Schubert das Format mit einigen ihrer schönsten musikalischen Schöpfungen bedachten; hinzu kommt, dass das Duettspiel neben dem Tanz für junge Menschen seinerzeit zu den wenigen akzeptierten Gelegenheiten zählte, engeren Kontakt zu pflegen. Claude Debussy (1862 – 1918) hatte seinen ersten belegten öffentlichen Auftritt als Duettspieler im Jahr 1880, als die Leitung des Pariser Conservatoires ihn Tschaikowskys Gönnerin Nadeschda von Meck gegenüber als Spieler in einem Klaviertrio wie auch für das gemeinsame Duettspiel empfahl. Es erübrigt sich zu erwähnen, dass Arrangements von Tschaikowskys ersten vier Sinfonien für Klavier vierhändig zum Kernrepertoire gehörten – vor allem die Vierte Sinfonie, die von Meck dem Komponisten gegenüber als "unsere Sinfonie" bezeichnete. Debussy komponierte nicht nur ein eigenes Klaviertrio, bei einem weiteren Besuch

zum Jahreswechsel 1880 / 81 schrieb der Neunzehnjährige auch den ersten Satz einer Sinfonie in h-Moll für Klavierduo sowie das hier präsentierte *Andante cantabile*, das er durchaus als langsamen Satz vorgesehen haben mag. Schließlich sei interessehalber noch erwähnt, dass das Klavierspiel des reifen Debussy besonders für seine Geschmeidigkeit und sein Feingefühl gepriesen wurde; Darius Milhauds Ehefrau Madeleine, die Debussy in der Zeit des Ersten Weltkriegs spielen hörte, bemerkte, man könne sich gar nicht vorstellen, dass das Klavier Hämmer enthalte – als Teenager war er hingegen dafür getadelt worden, dass er seine Effekte überlade und insgesamt sein Spiel aufbausche und überreize. Die Tempomodifizierung "cantabile" war mithin vielleicht eine Mahnung an sich selbst, sich in dieser Hinsicht zurückzunehmen. Wie Madame von Meck festhielt, steht das Werk stilistisch der Musik von Jules Massenet nahe.

Petite Suite

Das Erkennen von stilistischen Vorbildern zählt zu den bevorzugten Beschäftigungen

von Musikhistorikern, und eine der ersten Regeln, die es hier zu lernen gilt, ist, dass solche Einflüsse häufig verschwinden, um Jahre später in nahezu unerkennbaren Transformationen wieder aufzutauchen. Während wir also erwarten können, dass Debussy sich nach seinem ersten Besuch in Bayreuth im Sommer 1888 gänzlich der Musik Wagners verschrieb, blieb ein Teil seiner Persönlichkeit jedoch immer dem französischen Idiom vorbehalten.

Die *Petite Suite* für Klavier vierhändig entstand wahrscheinlich Ende des Jahres 1888. Im Februar 1889 erschien sie im Druck, und am 1. März spielten Debussy und sein künftiger Verleger Jacques Durand in einem privaten Salon die Uraufführung. Es handelt sich um ideales Salonmaterial – nicht zu lang oder zu schwer, leicht fassbare Rhythmen und eingängige Melodien. Zugleich erlaubt Debussy sich gelegentlich – innerhalb der akzeptierten Konventionen – eine unerwartete harmonische Fortschreitung und hebt die Musik damit auf eine höhere Ebene. Sucht man nach musikalischen Einflüssen, so kommt einem Léo Delibes in den Sinn, zusammen mit Gabriel Fauré und – in dem ungestümen letzten Satz – Emmanuel Chabrier; in diesem Satz war Debussy bei der Uraufführung zu temperamentvoll und brachte den armen Durand in

Schwierigkeiten ... Anderswo findet sich in weiten Teilen der Musik ein konventionelles, etwas altmodisches Flair – etwa in den klar umrissenen Phrasen und modalen Wendungen, zum Beispiel in den eröffnenden Harmonien von "En bateau".

Die Titel dieses und des folgenden Satzes ("Cortège") sind Verlaines Gedichtband *Fêtes galantes* entnommen, den Debussy immer wieder für Liedtexte heranzog. Man könnte sich daher vorstellen, dass "En bateau" die Barke im Mondlicht beschreibt, wie sie "fröhlich über das verträumte Wasser gleitet", und "Cortège"

einen Affen in brokattem Kittel,
der vor [seiner Herrin] umherläuft und
hüpft,
während diese mit zart behandschuhter
Geste
ein Spitzentuch schwenkt.

Sicher identifizierbar ist allein der dritte Satz, "Menuet", bei dem es sich um eine Transkription von Debussys 1882 komponiertem Lied *Fête galante* auf Worte von Théodore de Banville handelt; der Komponist beschreibt das Stück als "Ludwig XIV. mit Ideen von 1882". Die erste Zeile, "Voilà Sylvandre et Lycas et Myrtil", führt Figuren aus der *Commedia dell'arte* ein. Der Zweierhythmus des "Ballet" geht zunächst in einen Walzer über, bevor die

beiden musikalischen Gedanken elegant miteinander kombiniert werden.

Ballade slave

Die 1890 entstandene Ballade enthält eigentlich keine auffällig "slawischen" Stilmerkmale, und die Bezeichnung wurde (zu Debussys großem Unmut) fallengelassen, als der Verlag im Jahr 1903 eine Neuauflage des Werks druckte, um den Erfolg von *Pelléas et Mélisande* im Vorjahr zu nutzen. Die wiederholten Phrasen, die zu Debussys kompositorischem Markenzeichen werden sollten (und die einen unfreundlichen Kritiker veranlassten, von seinem "style bègue" oder "stotternden Stil" zu schreiben), enthalten stets gerade genug Abwechslung, um uns zum nächsten musikalischen Gedanken zu befördern. Die letzte Seite ist ein harmonisches Juwel: Die Tonika F-Dur ist zu einem fernen E-Dur geworden, doch der Klang einer Glocke auf dem Ton Eis, der in der linken Hand zwanzig Mal angeschlagen wird, verheißt einen harmonischen Wechsel – natürlich nach F und damit zurück in die Grundtonart.

Première Arabesque

Das Konzept der Arabesque war wie die wiederholten Phrasen ein zentrales Stilelement von Debussys Musik, das wenig später besonders auffällig in der Eröffnung

des *Prélude à l'après-midi d'un faune* auftauchen sollte. Debussy spezialisierte sich darauf, melodische Linien und dekorative Elemente auf eine Weise zu kombinieren, dass dieser Dualismus nie zu hören ist; Pierre Boulez beschrieb die *Première Arabesque* daher als seine Einführung in das geniale Wesen Debussys und das Konzept des Symbolismus in der Musik. Aber auch hier können wir gelegentlich noch Spuren der bevorzugten Vorbilder des Komponisten ausmachen – Chopin, Schumann und Grieg.

Marche écossaise sur un thème populaire

Was immer die von der Bewegung der Symbolisten gebotenen Vorzüge gewesen sein mögen – 1890 musste Debussy, der unbemittelt war, sich darum bemühen, seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Der *Marche écossaise* für Klavier basiert auf einer schottischen Melodie, die den Counts of Ross zugeordnet wurde, der Familie von General Meredith Read; Read lebte von 1868 bis 1873 als amerikanischer Generalkonsul in Frankreich und beauftragte Debussy im Jahr 1890, ein Stück zu komponieren, das diese Melodie verwendete. Die Legende, dass die beiden Männer sich in einem Pariser Café trafen und eine dritte Person als Übersetzer fungieren musste, ist daher allenfalls halb wahr, denn Read hatte bei den

französisch-deutschen Verhandlungen nach dem Krieg von 1870 mitgewirkt und muss daher fließend Französisch gesprochen haben. Der innige Charakter des Klavierduos war für ein Stück mit solch familiären Resonanzen offensichtlich ideal. In dem langsamen Mittelteil zeigt die Melodie gewisse russische Einflüsse, bevor die Musik sich in den letzten Takten zu einem martialischen Höhepunkt aufschwingt.

La Mer

Nach dem großen Eindruck, den die Inszenierung der Oper *Pelléas et Mélisande* im Jahr 1902 hinterlassen hatte, wurde das nächste Orchesterwerk Debussys mit besonderem Interesse erwartet. Würde er *Pelléas* auf irgendeine Weise wiederholen? Oder würde er etwas ganz anderes versuchen? Er selbst hatte da keine Zweifel. Sollte er jemals Gefahr laufen, sich zu wiederholen, verkündete er, "würde ich sofort beginnen, in meiner Kammer Ananas zu züchten". Wir dürfen das Meer daher zum Teil auch als Symbol der Befreiung begreifen. Doch zugleich war es auch ein Symbol für Geheimnis und Gefahr. 1914 schrieb Debussy, das Meer fasziniere ihn so sehr, dass es seine schöpferischen Kräfte lähme und er unfähig sei zu komponieren, während er es betrachtete. An *La Mer* arbeitete er ausschließlich in Paris.

Dabei war er sich durchaus bewusst, dass dieses Vorgehen das Risiko barg, etwas zu schaffen, das – wie er es bezeichnete – einer "paysage d'atelier" gleichen würde, einer Studioskizze ohne Leben oder Farbe. Er war jedoch bereit, dieses Risiko einzugehen; wie William Wordsworth zog er es vor, sich seine Gefühle in der Stille zu vergegenwärtigen. Eines der Probleme beim Komponieren eines Stücks wie *La Mer* lag darin, dass jeder seine eigene Vorstellung davon hat, wie das Meer klingt. Einem Kritiker, der sich dergestalt äußerte, antwortete Debussy recht scharf: "Sie lieben und verteidigen Traditionen, die für mich nicht mehr existieren"; er hätte noch hinzufügen können, dass er neue Traditionen erfinde, besonders in dem Übereinanderstapeln von Themen, um genau die Vielschichtigkeit der Eindrücke zu vermitteln, die man beim Betrachten des Ozeans erfährt. Von den drei Sätzen ist der mittlere vielleicht der Außergewöhnlichste. Pierre Boulez hat dessen "kühne und radikale Auffassung von Timbre" sowie seine "elegante, komprimierte und elliptische Syntax" erwähnt, und genau in diesen Bereichen hatte der Satz ganz wesentlichen Einfluss auf die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts.

Die Rahmensätze sind allerdings auch im Kontext von Debussys eigener Entwicklung

innovativ. Während in *Pelléas* die kraftvolleren Passagen dazu tendieren, sich direkt auf Golauds Wut und Eifersucht zu beziehen und sich damit von der Grundstimmung der Oper abheben, wendet Debussy sich hier von diesen negativen Emotionen ab und etwas Positiverem zu – Stärke, Würde und Stabilität. Diese beiden äußeren Sätze sind thematisch miteinander verbunden, vor allem durch den "Choral", der an ihrem jeweiligen Ende erklingt und im ersten Satz eher zögerlich beginnt, am Ende des dritten dann aber mit gebieterischem Selbstvertrauen und *éclat* erschallt.

Diese Apotheose erinnert uns natürlich an César Franck und das ganze Beethovensche "per aspera ad astra"-Ethos, das er in die französische Musik einführte. In *La Mer* spüren wir nicht nur den Wind und schmecken die salzige Gischt, zugleich unterziehen wir uns einer Reise, deren Bedeutung weit über die lokale Wirkung solcher Phänomene hinausgeht. Ist die See also ein Symbol des Lebens selbst? Derartige philosophische Anwandlungen hätte der Komponist wahrscheinlich abgetan. Aber es fällt schwer, nicht eine gemeinsame Linie zu ziehen zwischen dem Debussy, der sich als junger Mann dafür begeisterte, in einem kleinen Boot draußen den Gefahren des Sturms zu trotzen, und dem Menschen, der als Motto für seine Art zu leben und zu

komponieren "toujours plus haut" nannte – immer höher und höher.

Auch wenn er selbst 1905 eine Bearbeitung des Werks für Klavierduo veröffentlichte, scheint Debussy später eingesehen zu haben, dass dies der komplexen Satzstruktur seiner Komposition nicht gerecht wurde; die 1909 von seinem jungen Freund André Caplet geschaffene Fassung für zwei Klaviere wird daher wohl mit seiner Zustimmung entstanden sein.

La Fille aux cheveux de lin

Die Veröffentlichung von Debussys erstem Buch von *Préludes* im Jahr 1910 war ein Meilenstein in der französischen Musik; Ravel teilte einem Freund mit:

Ich sitze an der Orchestrierung ... und es geht nicht schnell von der Hand. Ich werde mich damit trösten, wieder einmal Debussys *Préludes* zu spielen, das sind bewundernswerte Meisterwerke.

Dies bedeutet allerdings nicht, dass diese Stücke generell mit Verständnis aufgenommen wurden. "La Fille aux cheveux de lin" wird in seiner ursprünglichen Form für Klavier allein gewöhnlich mit Feingefühl und Zurückhaltung gespielt. Die 1910 von Durand veröffentlichte Bearbeitung für Klavierduo verleiht dem Stück größeres Gewicht und erinnert uns daran, dass in dem gleichnamigen

Gedicht von Leconte de Lisle der Dichter den Wunsch äußert, er wolle "das Blond deiner Haare küssen und das Purpurrot deiner Lippen drücken".

Six Épigraphes antiques

Nachdem Debussy 1898 drei Prosagedichte aus dem 1894 erschienenen Band *Les Chansons de Bilitis* seines Freundes Pierre Louÿs vertont hatte, bat dieser ihn um Zwischenaktmusiken zu einer mimisch dargestellten Rezitation weiterer zwölf Gedichte. Hierfür wählte der Komponist ein filigranes Ensemble aus zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta. Die einzige Aufführung fand am 7. Februar 1901 statt – nach einigen Proben hierzu schrieb Louÿs: "Ich verbringe diese Woche jeden Nachmittag mit nackten Frauen. Das ist nett." Die Gedichte sind eine Parodie auf die Schriften von Sappho, die angeblich eine Freundin der – nicht existierenden – Bilitis ist, und die Musik wurde von einem Kritiker als "feinsinnige Mischung" gelobt. Die Komposition verschwand dann unter den Papieren des Komponisten, bis Debussy im Jahr 1914, als er finanziell noch schlechter gestellt war als üblich, den Einfall hatte, sechs der Episoden für Klavierduo zu bearbeiten. Er forderte und erhielt hierfür 3.000 Francs, doch die von ihm erwartete Orchestrierung wurde nie realisiert.

Wie es für französische Komponisten in dieser Zeit typisch war, beschwor Debussy eine pastorale Vision der griechischen Antike mittels modalen Melodien und Harmonien: Das erste Stück mit einem b als Schlüsselvorzeichen steht in einem auf dem Grundton G basierenden dorischen Modus und weist in seinen sechsunddreißig Takten kein einziges Akzidens auf. Im Gegensatz hierzu ist "Pour un tombeau sans nom" vor allem der Ganztonskala verpflichtet und endet mit einer "fernen Klage", deren Chromatismen eher in den Nahen Osten gehören (was durchaus Sinn ergibt, da Bilitis angeblich von den griechischen Inseln stammte und nicht vom Festland). Das dritte Stück ist von einer gewissen Monotonie geprägt und das vierte ist tänzerisch, während Debussy in "Pour l'Égyptienne" moderne Harmonien als etwas ganz Selbstverständliches erscheinen lässt. Schließlich kehrt mit dem Regen die Monotonie zurück, gefolgt von einem abschließenden zögerlich-geheimnisvollen Bezug zurück zu den Anfangstakten der Suite. War dies eine Referenz an das wirkliche Leben? Der Verlagsassistent holte die Partitur am 31. Juli 1914 ab. Am folgenden Tag trat Frankreich in den Krieg ein.

© 2022 Roger Nichols

Übersetzung: Stephanie Wollny

Debussy: Œuvres pour piano à quatre mains

Andante cantabile

Les pièces pour piano à quatre mains ont une longue histoire en tant que moyen idéal de faire de la musique intimement. Que Mozart et Schubert aient produit dans le genre quelques-unes de leurs plus belles œuvres ne fut pas un élément en leur défaveur. Il s'y ajouta le fait qu'à l'époque le piano à quatre mains était pour les adolescents, avec la danse, l'une des rares occasions autorisées de se rapprocher. C'est en 1880 que, pour la première fois, Claude Debussy (1862–1918) se produisit officiellement dans une pièce à quatre mains lorsque la direction du conservatoire le recommanda comme pianiste à la protectrice de Tchaïkovski, Nadezhda von Meck, à la fois pour faire partie d'un trio avec piano et pour jouer à quatre mains avec elle. Inutile de dire que les arrangements des quatre premières symphonies de Tchaïkovski furent une étape "de rigueur", surtout la quatrième qu'elle décrivait au compositeur comme "notre symphonie". Outre la composition de son propre Trio avec piano, Debussy, au nouvel an 1880–1881, à dix-neuf ans, composa pour piano à quatre mains le premier mouvement

d'une symphonie en si mineur ainsi que cet *Andante cantabile* qui fut peut-être prévu comme mouvement lent. Rappelons que si Debussy, à sa maturité, se distinguait au piano par sa douceur et sa délicatesse (l'épouse de Milhaud, Madeleine, qui entendit jouer Debussy pendant la Première Guerre mondiale, nota qu'on aurait pu ignorer que le piano avait des marteaux), à l'adolescence il fut accusé de forcer les effets et de jouer avec esbroufe. Et donc peut-être que l'épithète "cantabile" servait à lui rappeler d'être vigilant dans sa manière de s'exprimer. Comme le souligne Madame von Meck, la pièce reste proche du style de Massenet.

Petite Suite

Repérer les influences est l'un des jeux préférés des musicologues, et l'une des premières règles à connaître est que celles-ci exercent leurs effets en profondeur pour émerger des années plus tard sous des formes diverses, méconnaissables. Et donc alors que nous pouvions nous attendre à ce que le premier voyage que fit Debussy à Bayreuth pendant l'été 1888 l'ait tout à fait rapproché de Wagner, à ce stade il restait

français à tout jamais dans un coin de lui-même.

La *Petite Suite* pour piano à quatre mains date sans doute de la fin de l'année 1888. Elle fut imprimée en février 1889, et Debussy et son futur éditeur, Jacques Durand, la créèrent le 1er mars dans un salon privé. C'est une pièce de salon idéale – rien de trop pesant ou de trop long, des rythmes limpides et des mélodies qui marquent les mémoires. En même temps, dans le cadre accepté, Debussy s'autorise exceptionnellement une harmonie inattendue qui élève la musique à un autre niveau. S'il faut y détecter des influences, c'est vers Delibes que nous devrions nous tourner, ainsi que Fauré et, dans le dernier mouvement endiablé, Chabrier; lors de la première, Debussy, arrivé là, était surexcité et laissa le pauvre Durand lutter... Ailleurs, la musique est généralement de bon ton et a un charme désuet – avec ses phrases nettement découpées et ses inflexions modales – comme dans les harmonies introductives de "En bateau".

Le titre de ce mouvement et du suivant ("Cortège") se retrouvent dans les poèmes des *Fêtes galantes* de Verlaine, l'une des sources préférées de Debussy pour les textes de ses mélodies. Il est concevable dès lors que "En bateau" dépeigne l'esquif au clair de lune qui "file gaîment sur l'eau qui rêve", "Cortège" décrivant la scène suivante:

Un singe en veste de brocart
Trotte et gambade devant elle
Qui froisse un mouchoir de dentelle
Dans sa main gantée avec art.

La seule identification tout à fait certaine concerne le troisième mouvement, "Menuet", qui est une transcription de la mélodie de Debussy, *Fête galante*, inspirée de Théodore de Banville et datant de 1882, que le compositeur décrit comme une "musique Louis XIV avec des formules 1882". Le tout début "Voilà Sylvandre et Lycas et Myrtil" introduit des personnages de la *commedia dell'arte*. Le rythme binaire de "Ballet" tourne d'abord en valse, puis les deux idées sont élégamment combinées.

Ballade slave

La Ballade que composa Debussy en 1890 n'a rien de réellement "slave", et l'épithète fut supprimée quand la pièce fut réimprimée en 1903 (au grand mécontentement de Debussy) pour essayer de mettre à profit le succès de *Pelléas et Mélisande* l'année précédente. Les phrases répétées qui allaient devenir la marque de fabrique de son écriture (ce qui amena un critique peu aimable à qualifier son style de "style bègue") sont toujours juste assez variées pour nous mener à la prochaine idée. La page finale est un bijou harmonique: la tonique fa majeur est devenue un distant mi majeur,

mais la survenue d'une sonnerie de cloche, vingt coups en mi dièse, à la main gauche promet du changement – le retour évidemment vers fa naturel, la tonalité de départ.

Première Arabesque

L'idée d'"arabesque" était, comme les phrases répétées, tout à fait centrale dans le style de Debussy, faisant une brève apparition, de manière particulièrement mémorable, au début de *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Debussy se spécialisa dans la combinaison des lignes et de l'ornementation si bien que la dualité n'est jamais audible, et pour Pierre Boulez la *Première Arabesque* fit office d'introduction au génie de Debussy et à l'idée du symbolisme en musique. Mais malgré tout, nous percevons encore la marque occasionnelle de ses compositeurs favoris: Chopin, Schumann et Grieg.

Marche écossaise sur un thème populaire

En dépit des merveilles offertes par le mouvement symboliste, Debussy se retrouva sans le sou en 1890 et devant trouver à gagner sa vie. La *Marche écossaise* pour piano à quatre mains est inspirée d'une mélodie écossaise des comtes de Ross, la famille du général Meredith Read qui avait été consul général des États-Unis en France de 1868 à 1873 et qui avait commandé à

Debussy, en 1890, une pièce inspirée de cette mélodie. La légende selon laquelle les deux hommes se seraient rencontrés dans un café parisien en présence d'un interprète n'est que partiellement vraie, car Read qui joua un rôle dans les négociations franco-allemandes après la guerre de 1870 devait parler couramment le français. La nature intime du piano à quatre mains était évidemment idéale pour une pièce qui avait une telle résonance familiale. La mélodie révèle quelques influences russes dans sa lente section centrale avant de s'orienter vers un climax martial dans les dernières mesures.

La Mer

Après l'impact de la production de l'opéra *Pelléas et Mélisande*, en 1902, la prochaine œuvre orchestrale de Debussy était attendue avec beaucoup d'intérêt. Allait-il d'une manière ou d'une autre répéter *Pelléas*? Ou recommencerait-il à zéro? Lui-même n'était pas sujet au doute. Si un jour je commence à me répéter, proclama-t-il, "je me mettrais immédiatement à cultiver l'ananas en chambre". Nous pouvons dès lors voir la mer, en partie, comme un symbole de libération. Mais c'était aussi un symbole de mystère et de danger. En 1914, Debussy écrivit combien la mer le fascinait, au point de paralyser ses facultés créatrices, et il ajouta qu'il était

incapable de composer en la regardant.
La Mer fut entièrement composée à Paris.

Debussy admit le risque que la pièce ressemble dès lors à ce qu'il appelait "un paysage d'atelier" – une esquisse faite en chambre sans vie et sans couleur. Mais c'était un risque qu'il était prêt à prendre, préférant, comme Wordsworth, reprendre le contrôle de ses émotions en toute tranquillité. L'un des problèmes posés par la composition d'une pièce intitulée *La Mer* était que chacun a sa propre idée du chant de la mer. Debussy répondit assez sèchement à une critique de ce genre en disant "vous aimez et défendez des traditions qui n'existent plus pour moi", et il aurait pu ajouter que lui, Debussy, inventait de nouvelles traditions, particulièrement par la superposition de thèmes, pour offrir justement cette multiplicité d'expériences liées à la contemplation de l'océan. Des trois mouvements, c'est le central qui est peut-être le plus étonnant. Pierre Boulez a fait référence à son "audacieuse et radicale conception du timbre" et à sa "syntaxe élégante, concise et elliptique", et sous ces différents angles, le mouvement a eu une influence cruciale sur la musique du vingtième siècle.

Cependant les mouvements extérieurs sont innovateurs dans le contexte du développement de Debussy lui-même. Alors que dans *Pelléas* les passages

les plus puissants ont tendance à être spécifiquement en lien avec la colère et la jalousie de Golaud et à se distinguer de l'humeur générale, Debussy, ici, passe de ces émotions négatives à quelque chose de plus positif: force, dignité et solidité. Ces deux mouvements extérieurs sont reliés thématiquement, spécialement par le "chorale" entendu à la fin de chacun – un peu hésitant au début dans le premier mouvement, mais résonnant ensuite avec une confiance magistrale et avec éclat à la fin du troisième.

Cette apothéose évoque naturellement César Franck et tout le "combat pour la victoire" beethovénien, éthos dont fut imprégnée la musique française. Dans *La Mer*, non seulement nous sentons la brise nous effleurer et goûtons le sel dans l'air, mais nous vivons en même temps un voyage qui va bien au-delà de l'action locale d'un tel phénomène. La mer est-elle alors un symbole de la vie même? Le compositeur aurait sans doute rejeté ces considérations philosophiques. Mais il est difficile de ne pas voir un point commun entre le Debussy qui, jeune homme, savourait le danger de se trouver en mer en pleine tempête dans son esquif, et celui qui nous dit que le moteur de son existence et de sa démarche de compositeur est "toujours plus haut".

Bien qu'il publiât lui-même un arrangement de l'œuvre pour piano à quatre mains en 1905, il semblerait que Debussy eut ensuite l'impression que la complexité du tissu de l'œuvre méritait mieux, et la version pour deux pianos, de 1909, faite par son jeune ami André Caplet dut être faite avec son accord.

La Fille aux cheveux de lin

L'édition du premier volume de *Préludes* de Debussy, en 1910, fut un événement marquant dans la musique française; voici ce que Ravel dit à un ami:

J'orchestre [...] et ça ne va pas vite. Je me consolerai en me jouant les *Préludes* de Debussy, qui sont d'admirables chefs-d'œuvre.

Mais cela ne signifie pas qu'ils étaient tous universellement compris. Dans sa forme originale, pour piano solo, le prélude "La Fille aux cheveux de lin" est généralement joué avec délicatesse et sobriété. L'arrangement pour piano à quatre mains édité par Durand en 1910 donne en quelque sorte plus de corps à la pièce et nous rappelle que dans le poème du même nom de Leconte de Lisle, le poète dit: "je veux baiser le blond de tes cheveux, presser le pourpre de tes lèvres".

Six Épigraphe antiques

Après avoir mis en musique, en 1898, trois

des poèmes en prose intitulés *Les Chansons de Bilitis* (1894) de son ami Pierre Louÿs, Debussy fut invité par le poète à fournir la musique de scène pour une récitation mimée d'une autre série de douze poèmes, et le compositeur choisit un ensemble délicat de deux flûtes, deux harpes et célesta. Il y eut une seule exécution, le 7 février 1901, et Louÿs écrivit après les répétitions: "Je passe cette semaine toutes mes après-midis avec des femmes nues. C'est du joli." Les poèmes étaient des parodies de ceux de Sappho, amie soi-disant du personnage fictif Bilitis, et l'un des critiques qualifia la musique de "délicat mélange". La partition fut alors rangée parmi les papiers de Debussy jusqu'en 1914, quand, plus que jamais dans les embarras financiers, il envisagea d'arranger six épisodes de la série en pièces pour piano à quatre mains. Il demanda et reçut la somme de 3.000 francs, mais l'orchestration projetée ne fut jamais réalisée.

Comme le firent souvent les compositeurs français à l'époque, Debussy élaborait une vision pastorale de la Grèce antique au travers de mélodies et harmonies modales: la première pièce, avec un bémol à la clé, est dans le mode dorien fondé sur sol, et sans aucune altération dans ses trente-six mesures. Par contre, "Pour un tombeau sans nom" est très coloré du fait de la gamme de

tons entiers et se termine par une "plainte lointaine" dont le chromatisme appartient plus au Moyen-Orient (c'est assez logique du fait que Bilitis était supposé venir des îles grecques et non du continent). La monotonie règne dans la troisième pièce alors que la quatrième est dansante, et "Pour l'Égyptienne" montre Debussy présentant les harmonies modernes comme la chose la plus naturelle du monde. Finalement, la monotonie

se réinstalle avec la pluie jusqu'à la référence finale, hésitante et énigmatique, aux mesures introductives de la suite. Ceci était-il une référence à la vie réelle? L'assistant de l'éditeur prit livraison de la pièce le 31 juillet 1914. Le lendemain, la France se mobilisait pour l'entrée en guerre.

© 2022 Roger Nichols

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Bösendorfer Concert Grand 280VC

Bösendorfer has developed a new Concert Grand model 280VC – the 'Vienna Concert' – which remains true to the characteristic Bösendorfer sound but at the same time also represents the concert instrument in the twenty-first century.

Philosophy: A comprehensive redesign of the concert grand, striving for perfection in each and every detail of the piano construction by the use of Bösendorfer's rich experience and tradition of piano manufacture as well as the most up-to-date scientific technologies and computer-added design and processing methods.

Not compromising in any respect with regard to material quality, handcraftsmanship, or highly technological manufacturing processes, the objective is to create the ultimate dynamically responsive, versatile, and powerful instrument for the concert stage, representing the distinctive and unique Viennese Bösendorfer sound with a contemporary character, strongly based on the rich tradition but also meeting all the expectations and needs of today's performances and venues.

New and specific concepts and methods of piano technology have been developed exclusively to create the unique and unsurpassed dynamic responsiveness of the acoustical assembly, as a clear advancement of Bösendorfer's resonance case.

On the one hand preserving the specific Bösendorfer warmth and singing sound and on the other offering a broad dynamic range and powerful dynamic tonal development, the 280VC constitutes a universal tool for a wide range of performances. The spectrum extends from subtle recital and choral accompaniment and chamber music to contemporary piano concertos with orchestra, jazz, and any other type of modern music.

Bösendorfer Konzertflügel 280VC

Mit dem neuen Bösendorfer Konzertflügelmodell 280VC – dem "Vienna Concert" – hat die traditionsreiche Wiener Klaviermanufaktur ein Instrument kreiert, welches dem Bösendorfer Klangcharakter, dem "Klang der berührt" treu bleibt – gleichzeitig aber auch den Konzertflügel für das einundzwanzigste Jahrhundert darstellt. Die Konzertflügelgröße wurde einem umfassenden Re-Design unterzogen mit dem Bestreben, die Flügelkonstruktion bis ins kleinste Detail mit Hilfe der reichhaltigen Erfahrung und Tradition von Bösendorfer als auch mit modernsten Möglichkeiten computerunterstützten Konstruktions- und Fertigungsmethoden zu perfektionieren.

Durch kompromissloses Qualitätsstreben in Bezug auf eingesetzte Materialien, hochspezialisiertes handwerkliches Können, aber auch zeitgemäß technologische Produktionsprozesse ist die Philosophie, den ultimativ dynamisch reaktiven, universell einsetzbaren und kraftvollen Konzertflügel zu gestalten. Ein Konzertinstrument für die Bühne, das den typischen und einzigartigen Bösendorfer-Klang in einer weiterentwickelten, zeitgemäßen Form widerspiegelt, basierend auf der Wiener Klavierbautradition; gleichzeitig aber auch mit dem Anspruch, sämtliche Instrumentenspezifische Anforderungen hinsichtlich heutiger Aufführungspraktiken und Konzerthallen zu erfüllen.

Neuartige Konzepte und Methoden im Klavierbau wurden speziell und "maßgeschneidert" für den Konzertflügel entwickelt, um den einzigartigen dynamischen Wirkungsgrad der akustischen Anlage zu ermöglichen als eine konsequente Weiterführung des Bösendorfer eigenen Resonanzkasten-Prinzips.

Die Beibehaltung des typischen "singenden", klangfarbenreichen und warmen Klangcharakters einerseits – erweitert durch ein breites dynamisches Spektrum und die kraftvolle, dynamische Tonentwicklung andererseits – macht das Modell 280VC zu einem universell einsetzbaren, vielseitigen Instrument. Das Spektrum reicht vom subtilen kammermusikalischen Korrepetitionsinstrument bis zum zeitgenössischen Klavierkonzert mit großem Orchester, von Jazz bis U-Musik.

Also available



Rachmaninoff
Piano Duets
CHAN 10882

Also available



Poulenc
Piano Concertos • Aubade • Works for Piano Duet and for Two Pianos
CHAN 10875

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Bösendorfer 280 VC grand pianos (serial nos 280VC-67 and 280VC-199) generously provided
by L. Bösendorfer Klavierfabrik GmbH, Vienna, Austria
Piano technician: Peter Salisbury

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Alexander James

Editor Alexander James

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Concert Hall, Snape Maltings, Snape, Suffolk; 18 – 20 October 2021

Front cover Photograph of Louis Lortie and Hélène Mercier © Élias Photography

Back cover Photograph of Hélène Mercier and Louis Lortie by Ashleagh Hurren and
Alexander James

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Éditions Durand, Paris (*Première Arabesque*, 'La Fille aux cheveux de lin', *Andante
cantabile*), Éditions Jean Jobert, Paris (*Ballade slave*), Dover Publications, Inc., Mineola, New York
(other works)

© 2022 Chandos Records Ltd

© 2022 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

DEBUSSY: WORKS FOR PIANO DUET – Mercier/Lortie

CHANDOS
CHAN 20228

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20228

Achille-Claude Debussy (1862 – 1918)

- | | | |
|---------|--|----------|
| 1 - 4 | PETITE SUITE (c. 1888)
for Piano Duet | 12:56 |
| 5 | PREMIÈRE ARABESQUE (c. 1890)
from <i>Deux Arabesques</i>
Transcribed 1910 for Two Pianos by Léon Roques (1839 – 1923) | 3:57 |
| 6 - 11 | SIX ÉPIGRAPHES ANTIQUES (1914 – 15)
for Piano Duet | 16:48 |
| 12 | LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (1910)
No. 8 from <i>Préludes</i> , Book 1
Transcribed 1910 for Piano Duet by Léon Roques | 2:12 |
| 13 | ANDANTE CANTABILE (1881)
for Piano Duet | 6:35 |
| 14 | BALLADE SLAVE (1890)
Transcribed 1928 for Piano Duet by Gustave Samazeuilh (1877 – 1967) | 6:55 |
| 15 | MARCHE ÉCOSSAISE SUR UN THÈME POPULAIRE (1890)
(<i>Marche des anciens comtes de Ross</i>)
Scottish March on a Popular Theme (March of the Old Counts of Ross)
for Piano Duet | 6:11 |
| 16 - 18 | LA MER (1903 – 05, revised 1908)
<i>Trois Esquisses symphoniques</i>
(Three Symphonic Sketches)
Transcribed 1909 for Two Pianos by André Caplet (1878 – 1925) | 25:09 |
| | | TT 81:24 |

© 2022 Chandos Records Ltd
© 2022 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

HÉLÈNE MERCIER
piano

LOUIS LORTIE
piano

DEBUSSY: WORKS FOR PIANO DUET – Mercier/Lortie

CHANDOS
CHAN 20228