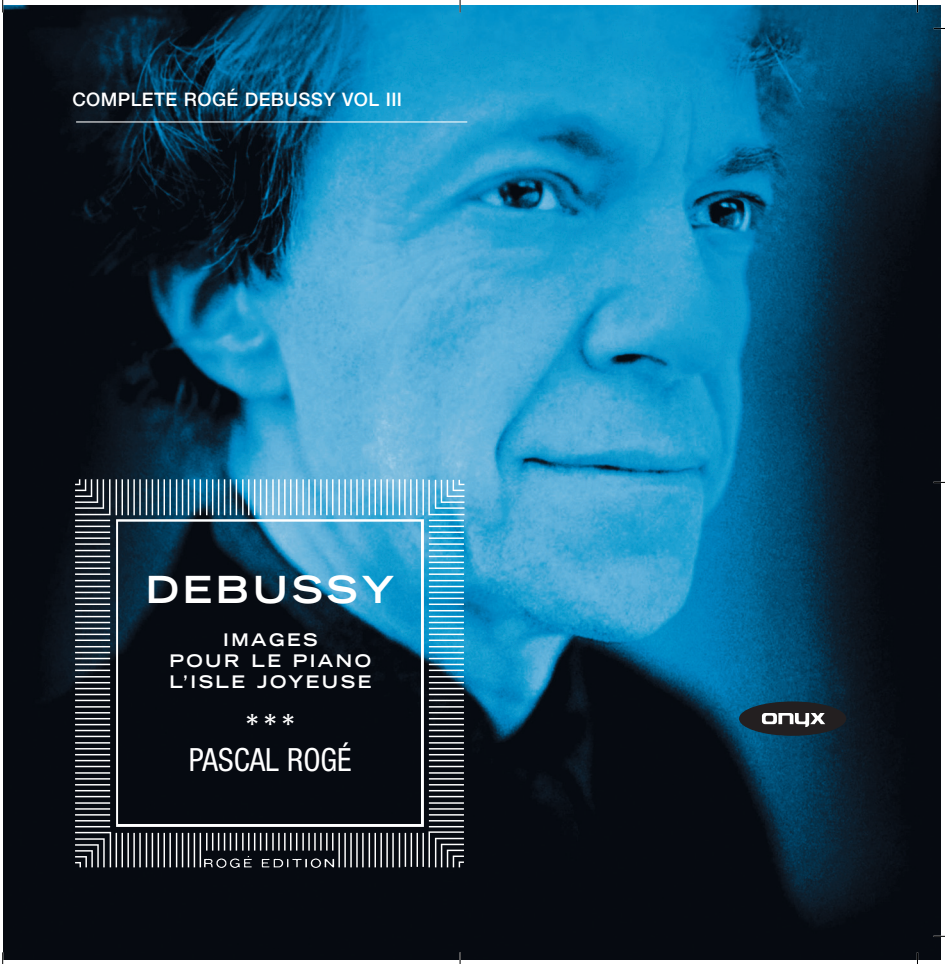
ONYX4028-cd-a-bklt.qxd 15/2/08 10:01 Page 1



CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)
PIANO MUSIC III

		Images	
		Série I	
1	I	Reflets dans l'eau	5.43
2	II	Hommage à Rameau	8.08
3	III	Mouvement	3.18
		Série II	
4	I	Cloches à travers les feuilles	5.15
5	II	Et la lune descend sur le temple qui fût	6.31
6	III	Poissons d'or	4.27
7		**L'isle joyeuse**	6.31
8		**D'un cahier d'esquisses**	5.04
		Pour le Piano	
9	I	Prélude	4.07
10	II	Sarabande	5.26
11	III	Toccata	4.20

12	Berceuse Héroïque	5.04
13	Pièce pour l'œuvre du vêtement du blessé (Page d'album)	1.29
14	Danse (Tarantelle styrienne)	5.23
15	Hommage à Haydn	2.24
16	Rêverie	4.22

PASCAL ROGÉ piano

Total Time 78.06

CLAUDE DEBUSSY
Complete Piano Music III

To a considerable extent, Debussy's piano music pursues the concerns of nineteenth-century composers such as Berlioz and Liszt that overtly descriptive music should also work in purely structural terms. Indeed, the titles of the three pieces in the first set of **Images** (1905) almost set a pattern for his future production in that they deal respectively with Nature, with the past and with abstract note-patterns. The small wave-forms of "Reflets dans l'eau", and its key of D flat major, would suggest that this piece was a spin-off from *La Mer* if we did not know that Debussy played at least a version of it in private as early as 1901. Like "Mouvement", it is for all its sparkling fingerwork essentially a contemplative piece. The central "Hommage à Rameau", on the other hand, while outwardly more placid and monumental, partakes of traditional rhetorical structures and of the effortless internal dynamism that is so much a part of Rameau's genius. It also reveals Debussy's nascent interest in rhythmic subtleties, especially in bringing together extremes of note-length into the same phrase.

In the second set (1907) Nature is ostensibly paramount. "Cloches à travers les feuilles" mixes "real" bells with leaves that can be heard only in our imagination through note-groups that simultaneously filter and transmit the sounds of the bells. This accords well with what Debussy wrote to the conductor Messager in 1903: "when you can't afford to travel, you have to make good the lack through your imagination." Just as temporal distance from the eighteenth century lent a personal tone to his engagement with it in the *Suite bergamasque*, so in "Poissons d'or" did physical distance from the Far East concentrate his mind wonderfully on the painting of golden fish in Chinese lacquer which hung in his study and on its playful reality — one shudders to think what inessentials a visit to China might have interposed! A similar impression of distance, both temporal and physical, emanates from "Et la lune descend", even though Debussy never vouchsafed any specific information on either front. Here the tension between the ongoing rhetoric and the static moment reaches a new high point in Debussy's œuvre.

The first decisive move towards Debussy's mature piano style seemed to have come in 1903, the year after the successful first run of his opera *Pelléas et Mélisande*. **D'un cahier d'esquisses** (From a book of sketches), first published in 1904, has never been among Debussy's more popular pieces. The reason possibly lies precisely in its sketch-like character. Ideas are barely developed; instead, brief motifs flit sporadically across a background that is more texture and harmony than melody. Indeed, we could say that this background has now become foreground.

Also in 1904, Debussy worked on another group of three pieces. *Masques* and **L'isle joyeuse** were to be the first and last of these, with possibly *D'un cahier d'esquisses* intended to stand between them. *L'isle joyeuse* (The Happy Isle), inspired by Watteau's painting 'L'embarquement pour Cythère' is the more stable piece of the two, both rhythmically and tonally, with A major never seriously threatened as the tonic. Together with *La Mer*, written around the same time, its radiant buoyancy seems to proclaim a new confidence on Debussy's part — whether over the success of *Pelléas* or the beginning of his relationship with Emma Bardac, we cannot say with certainty.

The suite **Pour le piano** was published in 1901, but earlier versions of the Sarabande exist The two outer movements display, if anything, a return to eighteenth-century figuration, as found in the harpsichord works of J.S. Bach, Rameau and Scarlatti. They also end fortissimo and triple forte, respectively; and we can sympathise with Ravel when, defending the novelty of his *Jeux d'eau* (premiered by the same pianist, Ricardo Viñes, three months later), he said that, for all that he admired *Pour le piano*, from the pianistic viewpoint these three pieces said nothing new. But what they do say, they say with a conviction that is wholly persuasive.

The **Berceuse Heroique** and **Pièce pour le vêtement du blessé** were part of Debussy's war effort. In 1914 the *Daily Telegraph* produced King Albert's Book as a homage to the bravery of the Belgian people in the face of the German advance. In addition to pieces by Messager, Elgar, Edward German and Mascagni, the volume includes Debussy's *Berceuse héroïque*. He freely

admitted that heroism was not really in his line and that, not being Belgian, he did not respond all that readily to the country's national anthem, La Brabançonne: not, then, a march, but a berceuse in which the anthem appears dematerialised — like Belgium itself? An alternative title might be "Et le soleil descend sur le pays qui fut". Later in the war Emma Bardac asked her husband to contribute to a benefit concert for clothing for wounded soldiers. Debussy wrote a short piece for it, which therefore bears the name *Piece pour l'Œuvre du Vêtement du Blessé*. The piece, a slow waltz, was first published in March 1933 under the title *Page d'album*.

Past influences appear strongly in the last three piano pieces; *Danse* was published in 1890 as *Tarantelle styrienne*, perhaps the strongest of the group of six and with backward glances to Grieg, Chabrier and Russian music as well as hints of later impressionism.

Hommage à Haydn was commissioned by the editor of the Revue SIM to mark the centenary in 1909 of Haydn's death, and is based on notes (B–A–D–D–G) generated by the letters HAYDN; the other contributors were Dukas, Hahn, D'Indy, Ravel and Widor.

To finish, one of the works of Debussy' earliest period, orthodox in both formal design and harmonic language. In **Rêverie**, first published in 1891 but written some years before, there are hints of Faure and Borodin but also is some tonal ambiguity: the first six bars sound as though they are in a modal G minor, and only in bar 7 do we realize that the main key is in fact F major.

Roger Nichols

CLAUDE DEBUSSY
L'intégrale des œuvres pour piano, III

Dans une grande mesure, la musique pour piano de Debussy est l'extension des interrogations de compositeurs du XIXe siècle tels que Berlioz et Liszt, soucieux de ce que les œuvres ouvertement descriptives puissent fonctionner en termes purement structurels. Et en effet, les titres des trois morceaux du premier recueil d'**Images** établissent presque un schéma de sa future production puisqu'ils évoquent respectivement la Nature, le passé et des motifs de notes abstraits. Les petits dessins en forme de vagues de *Reflets dans l'eau*, et sa tonalité de ré bémol majeur, pourraient suggérer que ce morceau soit un dérivé de *La Mer* si nous ne savions pas que Debussy en avait dès 1901 joué une version en privé. Comme *Mouvement*, il s'agit, en dépit de passages virtuoses éblouissants, d'une pièce contemplative. Quant à l'*Hommage à Rameau* figurant au cœur de la série, tout en se montrant plus placide et monumental, il relève de structures rhétoriques traditionnelles et du tranquille dynamisme interne qui est une composante si importante du génie de Rameau. Il révèle aussi l'intérêt naissant de Debussy pour les subtilités rythmiques, et plus particulièrement à l'heure de rapprocher des extrêmes de longueurs de notes dans une même phrase.

Dans le second recueil, la Nature est ostensiblement primordiale. *Cloches à travers les feuilles* associe de "vraies" cloches à des feuilles qui ne peuvent s'entendre qu'en imagination grâce à des cellules de notes filtrant et transmettant simultanément le son des cloches. Ceci s'accorde bien avec ce que Debussy écrivait au chef d'orchestre Messager en 1903 : "Quand il ne vous est pas permis de voyager, il vous faut pallier à ce manque du mieux que vous pouvez à travers votre imagination". Tout comme la distance temporelle le séparant du XVIIIe prêtait une note personnelle à son engagement envers le siècle des Lumières dans la *Suite bergamasque*, dans *Poissons d'or*, la distance physique le séparant de l'Orient le fit concentrer toutes ses facultés sur la laque chinoise représentant des poissons dorés accrochée dans son studio et sur son joyeux réalisme ; on tremble à l'idée de tout le superflu qui eût pu naître d'un voyage en Chine ! Une même impression de distanciation, à la fois temporelle et physique, émane de *Et la lune descend*,

même si Debussy n'a pas daigné donner d'informations précises à quelque sujet que ce soit. Ici, la tension entre la rhétorique en cours et le moment statique atteignent un nouveau palier dans l'œuvre de Debussy.

En 1914, le *Daily Telegraph* produisit King Albert's Book en hommage au courage du peuple belge face à l'avancée des Allemands. En plus de morceaux de Messager, Elgar, Edward German et Mascagni, le recueil comprend la **Berceuse héroïque** de Debussy. Il admettait de bonne grâce que l'héroïsme n'était pas vraiment dans sa nature et que, n'étant pas originaire de Belgique, il ne se laissait guère émouvoir par l'hymne national de ce pays, la Brabançonne ; aussi n'écrivit-il pas une marche, mais une berceuse, dans laquelle l'hymne apparaît dématérialisé : comme la Belgique elle-même ? Un titre alternatif pourrait être : "Et le soleil descend sur le pays qui fut". **Pièce pour le vêtement du blessé** date de juin 1915, afin de soutenir le charitable effort de sa femme pour vêtir les blesses et possedent d'une elegance tranquille.

Les influences du passé se font puissamment sentir dans les trois dernières pièces pour piano. *Danse* fut publiée en 1890 sous le titre de *Tarentelle styrienne*, page peut-être la plus puissante de ce groupe de six, non sans un regard rétrospectif en direction de Grieg, Chabrier et la musique russe, mais aussi quelques touches annonçant l'impressionnisme à venir.

Hommage à Haydn lui fut commandé par l'éditeur de la Revue SIM pour marquer en 1909 le centenaire de la mort de Haydn ; le morceau s'appuie sur les notes si–la–ré–ré–sol, générées par les lettres formant le nom de Haydn ; les autres compositeurs participant à cet hommage furent Dukas, Hahn, D'Indy, Ravel et Widor.

.

Roger Nichols *Traduction : David Ylla-Somers*

Masques et **L'isle joyeuse** sont les deux pièces pour piano les plus développées de Debussy et, peut-être pour cette raison, les seules de sa maturité à ne pas faire partie d'un recueil. Composées presque coup sur coup en juillet 1904 et créées le même soir par Ricardo Viñes le 18 février 1905 lors d'un concert de la Société nationale, elles ont pourtant connu des destinées fort différentes. La virtuosité éblouissante de *l'Isle joyeuse* lui a attiré de bonne heure la faveur des interprètes et du public, la joie du triomphe solaire celui de l'amour de Claude Debussy et de sa future seconde épouse Emma Bardac.

Composé fin 1903 ou même début 1904, certainement après les Estampes, **D'un cahier d'esquisses** demeure l'une des pages les moins connues de Debussy. Ce fut Maurice Ravel qui en donna la création à un concert de la S.M.I. le 20 avril 1910. Il s'agit d'une lente et langoureuse rêverie en ré bémol majeur, proche de la *Soirée dans Grenade* par ses rythmes de habanera, mais c'est ici une Espagne de rêve, toute en pianissimo, en sonorités lointaines et en fluctuations délicates, superposant valeurs binaires et ternaires : on peut y voir une étude préparatoire aux *Images*.

Pour le piano, première œuvre pianistique importante depuis la *Suite bergamasque*, porte la date janvier–avril 1901, mais la Sarabande remonte dans son état premier à la fin 1894, nous venons de le voir, et la Toccata à 1896. Cette dernière fut bissée lorsque Ricardo Viñes créa le triptyque le 11 janvier 1902. Il s'agit du premier chef d'œuvre pianistique pleinement personnel de son auteur, qui anticipe ici sur son temps en rendant hommage aux grands maîtres du XVIIIe siècle, Bach, Scarlatti, et surtout Couperin et Rameau. On y admirera l'ingéniosité des enchaînements d'accords très neufs, l'agencement et le jeu subtil des retards, la juxtaposition d'accords parfaits très éloignés, mais tout autant la variété et l'imprévu des rythmes, la luxuriance aisée de l'écriture instrumentale. Le Prélude et la Toccata se distinguent par leur puissance très physique, leur carrure robuste, le martèlement obstiné de leurs rythmes et de leurs blocs d'accords, insolites sous la plume de Debussy. Ainsi, le Prélude est une page d'un élan incomparable, édifié sur deux motifs seulement, l'un rythmique, l'autre mélodique, exposés au cours des neuf premières mesures. Les passages de forte carrure rythmique y

alternent avec d'autres, d'un charme plus fluide et plus insinuant, par exemple durant le long épisode central en gammes par tons, dont le calme chargé de tension latente correspond à l'œil d'un cyclone. La Sarabande en ut dièse mineur ("avec une élégance grave et lente"), page noble et pure, d'une gravité presque liturgique, constitue le sommet musical et expressif de l'ouvrage. Dans son déroulement soutenu, à la ligne d'une absolue perfection, elle semble vouloir faire admirer, avec une fierté sans l'ombre d'affectation, la somptueuse parure de ses septièmes et neuvièmes, inouïes à l'époque. Le brillant et la vivacité de l'éblouissante Toccata surpassent encore ceux du Prélude. Son mouvement perpétuel de doubles croches rayonne d'une joie saine, virile, mais bientôt s'affirme un deuxième motif plus calme, s'élevant graduellement pour s'épanouir en un chant passionné, brusquement coupé. Alors, d'une poussière de gouttelettes multicolores, le premier thème se reconstitue peu à peu et finit par éclater triomphalement, précédant la brillante coda qui unit les différents motifs et aboutit à une large conclusion en accords.

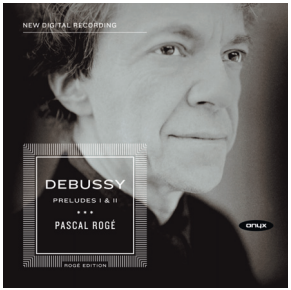
La Rêverie, tout comme le Nocturne d'ailleurs, semble nettement antérieure à sa date "officielle" de 1890. Aussi, lorsque l'éditeur Fromont la fit paraître tardivement en 1904, le compositeur s'en montra fort contrarié. C'est un petit morceau d'un charme mélodique un peu facile, mais d'une écriture pianistique élégante et légère, d'une couleur diatonique modale déjà bien debussyste, et dont le bref intermède central en mi majeur (la pièce est en fa) offre quelques accents rappelant Borodine.

Harry Halbreich

For an interview about Debussy between Pascal Rogé and Jeremy Siepmann please go to www.onyxclassics.com

www.pascalroge.com

Also in this series:
DEBUSSY PRÉLUDES I AND II
ONYX 4004

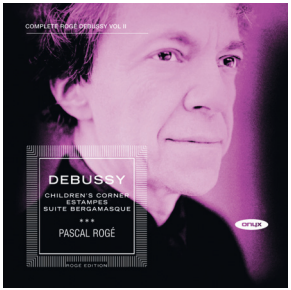


Télérama *ffff*
Très beau. Très séduisant. Souverain.

BBC CD Review
"Comes close to a definitive interpretation"

London Evening Standard
"A record that sets new standards in French music"

DEBUSSY CHILDREN'S CORNER etc
ONYX 4018



Télérama *ffff*

London Daily Telegraph
"A model of piano recording"

Executive Producer for ONYX: Paul Moseley
Producer: Marijke de Villiers
Balance Engineer, Editing and Mastering: Jean-Claude Gaberel, Image et Son
Recording Location: Salle de Musique, La Chaux-de-Fonds, Switzerland, 16–18 November 2007
Piano: Steinway D, technician Joël Jubé
Photos: Tshi (www.tshizerbia.com)
Series design concept: FEED
Artwork: White Label Productions Ltd.

www.onyxclassics.com

ONYX4028