



CHAN 10467

CHANDOS

DEBUSSY

Complete Works for Piano
Volume 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)
pour piano
Lent – Animez peu à peu – A tempo – En retenant –
Allegretto (Dans le caractère d'une chanson populaire) – Tempo I | 5:44 |
| | 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)
Allegro – Più mosso – Tempo I – Meno mosso | 2:03 |
| | Deux Arabesques (1890–91)
piano solo | 7:18 |
| 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)	15:44
	À ma chère petite Chouchou avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre	
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 **Page d'Album** (1915) 1:09
(Pour l'œuvre du 'Vêtement du Blessé')
piano solo
Modéré – Un peu animé – Rubato – Mouvement retenu –
Très retenu – Mouvement
- 22 **Berceuse héroïque** (1914) 4:18
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
- 23 **Élégie** (1915) 2:28
pour piano
Lent et douloureux – Un poco mosso – Poco rallentando –
Più lento, perdendo

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 minuetts; 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 Tschaiakowskis, 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 Tschaiakowskis bevorzugte. Als Debussy seine eigenen kompositorischen Ambitionen offenbarte, schickte Frau Meck den **Danse bohémienne** an ihren Protegé und bat um seine Meinung. „Hübsch,“ erwiderte Tschaiakowski, „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 Tschaiakowski 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 **Réverie**, die er im März 1891 zur Veröffentlichung anbot, nehmen sich die Kritik Tschaiakowskis zu Herzen, mit kontrastierenden Mittelteilen und verkürzten, überarbeiteten Kodas. Die Eröffnung der **Réverie** 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 Viertonmotiv (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 Glockenturm) – 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 Vandervotteimittis 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 Spielzeugelefanten 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 energischerer 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 aufgehellt 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 ziellose 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 Schlusssakt 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 *Rêverie*, 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 profunden 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 **Réverie**, 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 *Réverie* 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 "Passepiéd" 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 (daté 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 menusets; 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 *Réverie*. 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 Debussy 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

28

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 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 Groot 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

29

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 Photograph of Jean-Efflam Bavouzet by Guy Vivien

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

p 2008 Chandos Records Ltd

© 2008 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

