

GENUIN ▾

Hommage à Debussy  
Works for Piano



Julia Dahlkvist · Chenyin Li  
Juliana Steinbach · Amir Tebenikhin

# Hommage à Debussy Works for Piano

## Content · Inhalt · Contenu

TRACKLIST .....	3
ENGLISH	
Claude Debussy's Grand Piano .....	8
Claude Debussy .....	12
DEUTSCH	
Der Flügel Claude Debussys .....	38
Claude Debussy .....	42
FRANÇAIS	
Le piano de Claude Debussy .....	71
Claude Debussy .....	76
IMPRESSION .....	106

# Tracklist CD I – CD IV

## CD I

Juliana Steinbach

01	<i>Valse romantique</i> (1890-1) .....	[03'37]
02	<i>Rêverie</i> (1890) .....	[04'30]
03	<i>Mazurka</i> (1891) .....	[03'12]
Suite bergamasque (1890, publ. 1905)		
04	<i>Prélude</i> .....	[04'53]
05	<i>Menuet</i> .....	[04'26]
06	<i>Clair de lune</i> .....	[04'55]
07	<i>Passepied</i> .....	[03'43]
Pour le piano (1896 - 1901)		
08	<i>Prélude</i> .....	[04'11]
09	<i>Sarabande</i> .....	[04'55]
10	<i>Toccata</i> .....	[04'38]
Images Série I (1905)		
11	<i>Reflets dans l'eau</i> .....	[05'42]
12	<i>Hommage à Rameau</i> .....	[07'24]
13	<i>Mouvement</i> .....	[03'40]

	<b>Images Série II (1907)</b>	
14	<i>Cloches à travers les feuilles</i> .....	[04'06]
15	<i>Et la lune descend sur le temple que fût</i> .....	[04'40]
16	<i>Poissons d'or</i> .....	[04'34]
17	<b>Valse - La plus que lente (1910)</b> .....	[04'11]
	<b>Total Time</b> .....	[77'23]

## CD II

Amir Tebenikhin

01	<b>Arabesque N° 1 (1888)</b> .....	[04'21]
02	<b>Arabesque N° 2 (1888)</b> .....	[03'57]
03	<b>Danse bohémienne (1880)</b> .....	[02'11]
04	<b>Ballade (slave) (1890-1)</b> .....	[08'14]
05	<b>Danse (Tarentelle styrienne) (1890-1)</b> .....	[05'29]
06	<b>Nocturne (1892)</b> .....	[07'53]
	<b>Préludes Livre I (1910)</b>	
07	<i>Danseuses de Delphes</i> .....	[03'07]
08	<i>Voiles</i> .....	[04'25]
09	<i>Le vent dans la plaine</i> .....	[02'32]
10	<i>Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir</i> .....	[04'18]
11	<i>Les collines d'Anacapri</i> .....	[03'17]

12	<i>Des pas sur la neige</i>	[04'44]
13	<i>Ce qu'a vu le vent d'Ouest</i>	[03'45]
14	<i>La fille aux cheveux de lin</i>	[02'45]
15	<i>La sérenade interrompue</i>	[02'36]
16	<i>La cathédrale engloutie</i>	[06'49]
17	<i>La danse de Puck</i>	[03'29]
18	<i>Minstrels</i>	[02'35]
<b>Total Time</b>		[76'30]

### CD III

Chenyin LI

01	<b>L'Isle joyeuse (1904)</b>	[06'06]
<b>Estampes (1903)</b>		
02	<i>Pagodes</i>	[05'08]
03	<i>La soirée dans Grenade</i>	[05'20]
04	<i>Jardins sous la pluie</i>	[03'40]
05	<b>D'un cahier d'esquisses (1904)</b>	[05'05]
06	<b>Pièce pour piano - Morceau de concours (1904)</b>	[00'53]
07	<b>Masques (1904)</b>	[04'50]

**Préludes Livre II (1912 – 1913)**

08	<i>Brouillards</i> .....	[03'21]
09	<i>Feuilles mortes</i> .....	[03'16]
10	<i>La puerta del vino</i> .....	[03'31]
11	<i>Les fées sont d'exquises danseuses</i> .....	[03'45]
12	<i>Bruyères</i> .....	[03'13]
13	<i>General Lavine excentric</i> .....	[02'19]
14	<i>Les terrasses des audiences du clair de lune</i> .....	[04'47]
15	<i>Ondine</i> .....	[03'29]
16	<i>Hommage à S. Pickwick Esq. PPMPC</i> .....	[02'21]
17	<i>Canope</i> .....	[03'14]
18	<i>Les tierces alternées</i> .....	[02'39]
19	<i>Feux d'artifice</i> .....	[05'02]
	<b>Total Time .....</b>	<b>[72'00]</b>

**CD IV**

Julia Dahlkvist

**Childrens Corner (1906 - 1908)**

01	<i>Doctor gradus ad parnassum</i> .....	[02'10]
02	<i>Jumbo's lullaby</i> .....	[03'08]
03	<i>Serenade for the doll</i> .....	[02'16]
04	<i>The snow is dancing</i> .....	[02'46]
05	<i>The little shepherd</i> .....	[02'46]

06	<i>Golliwog's cake-walk</i>	[02'50]
07	<i>Hommage à Haydn</i> (1909)	[02'14]
08	<i>Le petit nègre</i> (1909)	[01'44]
09	<i>Berceuse héroïque</i> (1914)	[04'15]
10	<i>Élégie</i> (1915)	[02'27]
11	<i>Pièce sans titre</i>	[01'29]
 Études Série I (1915, publ. 1916)		
12	<i>Pour les cinq doigts</i>	[03'28]
13	<i>Pour les tierces</i>	[04'03]
14	<i>Pour les quartes</i>	[05'25]
15	<i>Pour les sixtes</i>	[04'20]
16	<i>Pour les octaves</i>	[02'59]
17	<i>Pour les huites doigts</i>	[01'38]
 Études Série II (1915, publ. 1916)		
18	<i>Pour les degrés chromatiques</i>	[02'21]
19	<i>Pour les agréments</i>	[05'18]
20	<i>Pour les notes répétées</i>	[03'22]
21	<i>Pour les sonorités opposées</i>	[05'38]
22	<i>Pour les arpèges composés</i>	[04'46]
23	<i>Pour les accords</i>	[04'51]
Total Time		[76'23]

# Claude Debussy's Grand Piano

Towards the end of the 19th century the concert stage and music salons in France were dominated by well known French piano makers such as Erard and Pleyel. If one plays a well preserved instrument of this period one is impressed by the round, warm and delicate character it produces. Foreign instruments rarely came into prominent use in France during that period, so France really had its own national sound culture. It was for this world of sound that most French composers created their works, so Claude Debussy, who also favoured these instruments. Yet, when in 1905 he went during his summer holiday to Eastbourne in England, he discovered and fell in love with a Blüthner boudoir grand at the local piano dealer, Messrs. Hermitage & Sons.

Julius Blüthner founded his factory 1853 in Leipzig. Besides his very successful distribution in Germany, he also exported a considerable number of instruments to England,

and in 1876 created an agency that organized British distribution. Among the dealers who sold his instruments in different British towns was Hermitage & Sons, an important firm that owned several piano shops along the south coast of England. The Debussy Blüthner Grand No. 65614 was made in 1903 in the factory of Julius Blüthner in Leipzig. This grand piano was sent from Leipzig to the British Isles in 1904 and was sold to Debussy in summer 1905 for 89 Guineas. It measures 190 cm in length and has a tonal compass of 7 1/4 octaves. As a special feature it is fitted with the Aliquot system, which consists of an additional fourth string for every note in the treble not struck by the hammer but to vibrate in sympathy with its three companion strings.

This reinforces the harmonic resonance of the treble and enlarges the sound spectrum. The system is still used in modern Blüthner instruments albeit in a slightly different way.



In its appearance the instrument represents the usual form of the early twentieth century. It is fitted with turned legs, the veneer is rose-wood, at the time the favourite exterior in Great Britain. The action also deserves special mentioning. It is a development of the so-called English action, well known for its sturdiness—there are only three centrepins, contrary to the more complicated Erard, which needs five. The touch is light and permits also a fast repetition, an important necessity in the piano-music of Claude Debussy.

Debussy was so pleased with the instrument that he never parted from it. After using the instrument for this summer on Jersey he then had it transported to Paris to be installed in his lounge room. It can be assumed that all the compositions Debussy created from then on were conceived with this instrument's qualities in mind, and often given their first house performances on it.

## Claude Debussy's Grand Piano

After the death of Claude Debussy in 1918 the instrument passed via Debussy's wife Emma Bardac to her son Raoul Bardac, an esteemed disciple and stepson of the composer. The circumstances of the Second World War brought Raoul Bardac and his wife to the southern half of France, where they settled in the village of Meyssac, Corrèze. Bardac used the instrument to give public concerts which were well attended by the population. This tradition came to an end when he passed away in 1950. When his wife died—there were no children—the instrument came into the possession of the family doctor and was finally offered for sale by a local antiquarian.

Fortunately the proud history of the instrument has remained alive and caught the attention of the Musée Labenche in Brive-la-Gaillarde whose curators bought it with the help of national funding from the administration of French museums. In spite of its age the instrument was still in good

shape that after careful restoration retaining all the original materials the sonority that delighted Claude Debussy could be heard once more. The instrument is thus an important testimony to the musical intention of the composer, a model that can inspire us when using more modern instruments. The piano used for the recordings is not the original piano of Debussy. Museal care forbids the transport of the instrument to recording studios. Therefore a modern concert grand was chosen, whose tonal character was adapted as close as possible to the original instrument. This is possible by treating the felts of the hammerheads, thus changing the density of the different layers of the felt. By the speed of the hammer and the density of the felt a specific tonal spectrum is created which shapes the colour of the sound. This is possible since the methods of production of the Blüthner instruments have not changed very much thus assuring high originality.

The recordings are not intended as a historical reproduction of the piano compositions of Claude Debussy. Instead, the aim is to show how they can sound on an instrument that matches the taste and known preference of the composer. The listening habits of the modern music lover are thus not strained by historicism, and one remains in the familiar world of sound of today. It is also worth noting that today's world of sound is not restricted to single regions.

Debussy's works have been interpreted and explored by musicians across the globe. The Debussy Project has thus chosen its artists from four different schools and vastly different geographical backgrounds. They represent, in the best possible way, the international music culture of our time. Juliana Steinbach represents the French music tradition having been a student at the renowned Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, with her roots in Brazil.

Chenyin Li represents the English tradition, combined with her Chinese background. Julia Dahlkvist represents the Russian and Finnish schools. Finally, Amir Tebenikhin represents the German tradition, having received his final education in Hanover, with his roots in Kazakhstan.

*Ingbert Blüthner*



# Claude Debussy by Roy Howat

A subtle key to Debussy's art can be gleaned from a review of his piano playing that appeared in *Le Guide musical* in 1914, following a concert he played in Brussels in 1914:

*Devoid of all mannerisms, [Debussy's playing] surprises by its very simplicity. No underlining of harmonic subtleties: the melodic lines are drawn in fine traits; absolutely no distortions of rhythm or vain effects. This great simplicity, at first disconcerting, quickly captivates, and every page we hear leaves a penetrating impression of clarity.'*

This immediately takes us a far remove from ideas of 'vague impressionism', and attests to the same meticulous care and structuring in his music as one can see on the beautifully calligraphed manuscripts of these same works.

## CD I: Rêverie, Valse romantique, Mazurka, Pour le Piano, Images Série I & II, La plus que lente

Debussy's mature piano works have established such a reputation that it can be a surprise to remember that they mostly date from a period of just fifteen years late in his life. Debussy's composing career, however, was already under way by 1880, and his early music evokes a distinct world of its own, with influences like Massenet, Delibes, Chabrier and Fauré spiced by Debussy's growing discovery of Russian music. Like any composer, Debussy in his later years hardly wanted to be represented by his earliest works, and he could be pretty scathing about them. A century or more later, though, we can appreciate these pieces in their own right, particularly since they have earned their own clear place in the repertoire. Far from being pallid or immature, Debussy's earlier works blend robustness, delicacy of expression and dance-

like rhythms, and can tell us much about performing his later music.

*Rêverie* is generally assumed to date from around 1890, though it could probably have come from his pen any time from the mid-1880s onwards. In 1891 it was bought for publication (by two different publishers, bizarrely), but then remained unprinted until it appeared in a magazine in 1895. Even so, the first commercial edition of the piece appeared only in 1905—just when Debussy least wanted to be reminded of what he had written some decades before! That said, the piece amply shows the skills of the young composer, suggesting the sense of a Romeo-and-Juliet-like love duet, and also demanding some pianistic sleight of hand in its reprise where the theme passes across the hands, sounding like three hands at the keyboard. In 1938 the piece found new fame in the USA in the popular song adaptation ‘My Reverie’, with lyrics by Larry Clinton.

*Valse romantique* was bought from Debussy in 1891 by the publisher Choudens, who published them later that year. Chabrier’s *Valses romantiques* were lifelong favourites of Debussy’s. Some of the piece’s leaping textures surprisingly anticipate his much later Étude ‘Pour les octaves’.

*Mazurka* suggests possible origins in the early to mid-1890s: along with a few other characteristics, it has an opening harmonic gesture (a repeated plagal progression). Along with *Rêverie*, the piece was sold in 1891 to two different publishers, only one of whom eventually published it, but not until 1903 (and somewhat to Debussy’s disgust).

Debussy’s *Suite bergamasque* appears to have been composed in or around 1890, and suggests Debussy’s response to some of Fauré’s fête-galante-inspired works of the 1880s, notably his *Pavane* and song *Clair de lune*. In 1891 the publisher Choudens bought the *Suite bergamasque* from Debussy but

oddly left it unpublished; a few years later it was bought up by the generous-minded George Hartmann, a visionary publisher who, after an earlier bankruptcy, now operated through the publishing house of Eugène Froment. Generous probably to a fault, Hartmann agreed to keep the *Suite bergamasque* unpublished in lieu of more up-to-date new works. Disaster struck when Hartmann suddenly died in 1900 and his heir, one Général Bourgeat, insisted on repayment of unredeemed advances that Hartmann had paid Debussy over several years. Impecunious as ever, Debussy found himself obliged to allow publication of various early works whose rights Hartmann had owned. Among them was the *Suite bergamasque*, whose sudden forced publication placed Debussy in an additional quandary, for he was by then planning a new and quite different *Suite bergamasque*. If these circumstances came as a rude shock to Debussy, we can none-

theless be grateful that they prompted him to revise the *Suite bergamasque* thoroughly before it appeared in print in 1905 (prominently subheaded '1890' to make matters clear). Surviving proofs for this publication show how deftly Debussy pencilled in added counterpoints and modal colour, as well as cutting out some superfluous material, while retaining the essential flavour of his original conception.

As it is, the *Suite bergamasque* identifies a topic central to much of Debussy's music, celebrated in many of his early songs, the humour and symbolism of the commedia dell'arte (comprising the clowns Pierrot, Harlequin, Columbine and company); It is also closely associated with the *fête galante* paintings of Antoine Watteau working during the reign of Louis XIV, and this *topos* returns in later 19th-century French poetry, especially that of Paul Verlaine. As a nine-year-old in 1871, Debussy had taken his first piano

lessons with a Madame Mauté de Fleurville, who claimed to have been a pupil of Chopin, and whose daughter Mathilde had just married Verlaine. No record survives to tell us if the young Achille-Claude at that time met the poet whose verses he was later to set in song. In *Suite bergamasque* the allusions to Verlaine emerge most notably from ‘*Clair de lune*’, named after one of Verlaine’s *Fêtes galantes* poems (which both Debussy and Fauré had already set to music). This movement of the suite was originally titled ‘*Promenade sentimentale*’ (again the title of a Verlaine poem), raising a query of whether ‘*Clair de lune*’ as we know it is the same piece under a new title or a later replacement. The last movement also was originally titled *Pavane*—a title that perhaps points too obviously at Fauré’s *Pavane* in the same key—but Debussy’s piece moves at a nimbler tempo, and its real musical ancestor is Delibes’s

attractive ‘*Passepied*’ of 1882 for *Le roi s’amuse*.

*Pour le piano*, published in 1901, stands out in Debussy’s oeuvre through its robust classicality, contrasting with the more delicately evocative later piano suites. Its title simply means ‘For the piano’, and the movements carry the laconic headings ‘*Prélude*’, ‘*Sarabande*’ and ‘*Toccata*’. Debussy had his name deliberately omitted from the edition’s front cover, suggesting a touch of whimsy designed to make the edition look innocently like an old classical anthology. There may be a relationship here to the *Chansons de Bilitis*, with which Debussy’s friend Pierre Louÿs had hoodwinked the Parisian literary world a few years earlier, by passing off poems of his own as translations of supposed inscriptions found on a tomb. Debussy, who was in on the secret from the outset, set three of the poems as songs, publishing them

in an edition presented very similarly to that of *Pour le piano*.

*Pour le piano* embeds several further layers of wit. Its ‘Prélude’ echoes Bach’s A minor organ Prelude (BWV 543, which Debussy had doubtless learnt in Liszt’s piano transcription), cheekily blending it with a theme from Saint-Saëns’s Fifth Piano Concerto. The *Prélude*’s final chords also suggest the grandeur of an echoing cathedral organ. The ‘*Sarabande*’ that follows is a reworking of the second of the *Images* of 1894 referred to above. The ‘*Toccata*’ is a cheekier affair again, starting with a Poulenc-like parody that blends a fragment from Daquin’s harpsichord piece *Le Coucou* (a famous pot-boiler at Parisian recitals) with the opening of Bach’s E major violin Partita. Into this mélange Debussy works various classical procedures including textural and rhythmic augmentation, letting the piece build up in a welter of humour, evocation and

virtuosity. With his two series of *Images* (‘Pictures’) for piano, Debussy knew he had contributed something special to the piano repertoire: On completing the first series in September 1905, he wrote to his publisher Durand with unusual candour: ‘*Have you tried the Images? I think these three pieces stand up well and will take their place in the piano literature ... to the left of Schumann or the right of Chopin ...as you like it.*’ That letter is really the full stop to a longer story. As early as December 1901—when his only published piano suite was *Pour le piano*—Debussy amazed his new friend, the Catalan pianist Ricardo Viñes, by playing him two new compositions titled ‘*Reflets dans l’eau*’ and ‘*Mouvement*’. ‘Marvellous’, wrote Viñes in his diary (who would later give the two pieces their concert premières). Nearly four more years elapsed before the pieces were published, surrounding the nobly elegiac ‘*Hommage à Rameau*’ to make up the first

series of *Images*. Debussy meanwhile had been tirelessly revising and polishing them; by summer 1905, still dissatisfied with '*Reflets dans l'eau*', he tore it up and replaced it (within a week) by the version we now know, written during his summer holiday in Eastbourne. (It was exactly there and then that Debussy discovered the Blüthner boudoir grand piano that became his musical companion for the remainder of his life, and whose character audibly affected his subsequent piano writing.) 'A little circle in the water ... a pebble dropping into it' was Debussy's advice to the pianist Marguerite Long for the opening three-note motive of '*Reflets dans l'eau*'; the end of the piece features bell and gong-like sonorities that reflect Debussy's love of Javanese gamelan music. '*Hommage à Rameau*', in slow saraband rhythm, pays tribute to the classical French master of two centuries before, whose music had enchanted Debussy

in the course of some famous revivals in 1903. '*Mouvement*', a spinning saltarello dance, teases us with repetitions of the first four notes of the plainchant Dies iiae, and then a dramatic central section that veers towards the key of B (without ever arriving there). The piece ends mysteriously in whole-tones, all but dissolving its main key of C major. It's possible that Debussy found inspiration for this piece in the song '*Tournoiement*' (1870) by Saint-Saëns, set in a similar mood and overall shape. Completed towards the end of 1907, the second series of *Images* had been planned by Debussy since 1901; a contract that he signed with Durand in summer 1903 shows the pieces' titles already determined. '*Cloches à travers les feuilles*' evokes a rural tradition recounted by Debussy's friend Louis Laloy: All Saints' Day church bells are rung from Vespers until Requiem, 'the bells mingling through the yellowing forests from village to village in the evening silence.'

*Claude Debussy playing the piano in the salon of Ernest Chausson in Luzancy.*



Laloy, an extraordinarily erudite man and keen orientalist, may also have had a hand in the title '*Et la lune descend sur le temple qui fût*', whose alexandrine rhythm pleased Debussy, and whose air of exotic mystery is reflected in the music's unusual modality and parallel chords. '*Poissons d'or*', by way of contrast, plunges us into a sort of shimmering aquatic waltz, complete with swishing tailfins—homage again to Asian art, taking its title from an ornate Japanese lacquered panel showing two carp in graceful motion under a willowbough. This panel, which hung on Debussy's wall, is now conserved in the Musée Claude Debussy at Saint Germain-en-Laye. Free and spontaneously picturesque as Debussy's Images sound, closer study reveals their structures to be astonishingly strict, their dimensions based on exact symmetries and golden section proportions worked out to a very sophisticated degree. The more one studies this music, the clearer it becomes



*Chinese gold fish panel Poisson d' Or' - Chinese black lacquer and mother-of-pearl panel of a gold fish in water. A copy of one in Claude Debussy 's house.*

why Debussy considered it classical in essence, and played it simply, without affectation.

*La plus que lente* was written in 1910. It is a whimsical homage to the Parisian craze for the slow waltz. The title can only be approximately translated as ‘The slow waltz outwaltzed’ (the piece is not essentially very slow). For all its gleefully rampaging sentiment, *La plus que lente* is crafted with Debussy’s usual exquisite attention and skill.

#### **CD II: Deux Arabesques, Danse bohémienne, Ballade slave, Danse Tarentelle styrienne, Nocturne, Préludes, 1er livre**

Debussy’s two *Arabesques* were pretty well his first piano pieces to appear in print, published in 1891 by Durand & Schoenewerk, more than two decades before that firm became Debussy’s exclusive publisher. Jacques Durand later recounted that their publication of the *Arabesques*—along with that of

Debussy’s *Petite suite* for piano duet—was a calculated risk: at first the pieces attracted little attention (such music was widely considered too complicated), and between 1891 and 1903 each *Arabesque* hardly sold more than a thousand copies. In the wake of *Pelléas et Mélisande*, however, sales suddenly rocketed, and between 1903 and Debussy’s death in 1918 each *Arabesque* sold over 100,000 copies. Determined not to live in his past, Debussy remained indifferent to this, and pianists who tried to play him the *Arabesques* were met with a wry grimace and usually diverted to more recent pieces. Nonetheless the *Arabesques* encapsulate much of Debussy’s musical philosophy, notably his love of free counterpoint overlaid by ornamental tracery, as in the moorish form of decoration that gives us the word ‘arabesque’.

In 1880, as he was turning eighteen, Debussy spent the summer and autumn in Florence as musical tutor and household

pianist to the family of Nadezhda von Meck, Tchaikovsky's famous patroness. That stay possibly inspired his earliest surviving instrumental works, the *Danse bohémienne* and a *Piano Trio* (the latter lost for many years until its rediscovery in the 1980s).

Over that summer Madame von Meck played numerous piano duets with her young 'Bus-sik', including Tchaikovsky's still-new Fourth Symphony; Tchaikovsky's influence accordingly suggests itself in the bold colours and rhythms of *Danse bohémienne*. Mme von Meck sent the piece's manuscript to Tchaikovsky, who replied with a few grumbling remarks about its relatively unsophisticated form—unmoved it seems by a freshness and sureness of gesture impressive for a neophyte composer. (Given what Tchaikovsky later said about Brahms, Debussy probably got off lightly.) For over half a century the manuscript of *Danse bohémienne* remained with the von Meck family, unknown to the world

at large until 1932 when Mme von Meck's grandson, in post-revolutionary impoverishment, sold it to the publisher Schott.

*Danse* and *Ballade* were bought from Debussy in 1891 by the publisher Choudens, who published them later that year, the first two pieces originally titled *Tarentelle styrienne* and *Ballade slave* (they were retitled *Danse* and *Ballade* when the pieces were republished in 1903). The first piece's curious original title *Tarentelle styrienne* matches the piece's idiosyncratic alternations of waltz and tarantella, while the title *Ballade slave* reveals an ancestry more Russian than Chopinesque. For the 1903 republication Debussy also deftly retouched *Danse* and *Ballade*. Only one incurable bar in *Ballade* irked him: on an exemplar of the piece he dedicated to Emma Bardac in 1903 he wryly wrote next to a bass note, '*This D-sharp is really bad. Cl.D.*' He planned to orchestrate *Danse*, but this never came about; after his

death the piece was orchestrated by Ravel. One of Debussy's longest piano pieces, *Danse* shares its main theme with Debussy's song '*L'échelonnement des haies*' and the *Fantaisie* for piano and orchestra, both similarly composed in 1890–1.

Debussy's only *Nocturne* for piano first appeared in a magazine in August 1892; although it has been in print ever since, it has remained surprisingly little known. (A Dover edition of Debussy's works up to 1905 overlooked it.) Its outer sections foreshadow the slow movement of the *String Quartet* on which Debussy was then embarking, and its central section springs a surprise with an episode in 7/4 metre that might easily have come from Balakirev or Borodin. Debussy was somewhat careless about indicating all the necessary sharps and flats in the 7/4 section, and editions since 1920 have addressed this with an array of flats and sharps added by Isidor Philipp—rather too

many, for some of them bowdlerise Debussy's eastern-looking conception into rather sentimental romanticism; the recent Durand critical edition (*Oeuvres complètes de Claude Debussy*) corrects this.

Around 1908 Debussy began sketching his first book of *Preludes*, completing it in a burst of creative energy over Christmas and New Year 1909–10. The volume appeared in April 1910, suggesting one of many centenary homages to Chopin that took place that year. (Although the volume says nothing explicit about Chopin, the very first chord comes verbatim from the final chord of Chopin's B-flat Prelude from op. 28.) In several respects, however, Debussy's *Preludes* are a different breed from Chopin's, with pictorial titles placed at the end of each piece. All of them are dances of some sort (even the slow tread of '*Des pas sur la neige*' and the slow waltz of '*La Cathédrale engloutie*' bear tasteful choreography), ranging from the saraband

of '*Danseuses de Delphes*' and the antique minuet of '*La fille aux cheveux de lin*' to the wild saltarello of '*Les collines d'Anacapri*' and the banjo ragtime of '*Minstrels*'. Several of the pieces suggest Debussy's eager response to the individual colours of his beloved Blüthner, particularly its pure bass, as manifested in the whispered bass notes that end '*Danseuses de Delphes*' and "*Les sons et les parfums*" or the thundering ones in '*La Cathédrale engloutie*'. (This propensity in Debussy's piano writing for isolated deep bass notes can already be heard in the Image '*Cloches à travers les feuilles*', the first major piano piece he composed after acquiring his Blüthner.)

The *Preludes*' individual titles come from a range of sources that suggest Debussy's never-ending sense of wonder at the world and at literature. '*Danseuses de Delphes*' evokes dancing Bacchic priestesses from a Greek sculpture reproduced at the Louvre.

'*Voiles*' can mean either sails or veils; while the former meaning is often assumed, the composer Edgard Varèse—who in his young years knew Debussy well—identified the allusion as being to the long trailing silk veils of the dancer Loïe Fuller. '*Le vent dans la plaine*' alludes to a couplet by Charles Favart ('*Le vent dans la plaine / suspend son haleine*' = The wind in the plain holds its breath) which Verlaine quoted as an epigraph to his poem '*C'est l'extase langoureuse*'. "*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*", an innocent-seeming line from Baudelaire's poem '*Harmonie du soir*', disguises the poem's bittersweet reflection on past love, as a swooping café violin reacts with wine to make the poet dizzy with Weltweh. '*Les collines d'Anacapri*' has been suggested as originating from the label on a wine bottle; Debussy may also have known the tales set in Anacapri, the high western end of the isle of Capri, by the Paris-based Swedish writer

and doctor Axel Munthe. ‘*Ce qu’a vu le Vent d’Ouest*’ reflects Hans Christian Andersen’s tale *The Garden of Paradise*, in which the four winds brag to their mother of their destructive exploits. (‘*He really was a wild boy*’, wrote Andersen of the West Wind; the same was sometimes said of Debussy.) ‘*La fille aux cheveux de lin*’ takes its title from a poem in Leconte de Lisle’s collection *Chansons écossaises*, inspired by Robert Burns’s *Lassie with the lint white locks*, a tender love song from a shepherd to a shepherdess. ‘*La sérénade interrompue*’ suggests a tacit epitaph for Debussy’s friend Isaac Albéniz who had died in 1909, aged only forty. In the classic tradition of the déploration, Debussy’s prelude echoes Albéniz’s music, quoting fragments of the latter’s ‘*El Albaicín*’ (from the suite *Iberia*), one of Debussy’s favourite pieces. ‘*La Cathédrale engloutie*’ follows a celtic myth of the submerged city of Ys (birthplace of Yseult or Ysolde) which, legend

has it, rises once a year through sea mists with pealing cathedral bells, organ and chanting monks, before sinking again. The last part is a miracle of piano writing, the chant gradually submerged in a sea of pealing bells. Debussy’s piano roll recording of the piece solves a notorious problem in the score, by playing some sections of the piece should be at double the apparently indicated tempo, thus bringing the piece into a logical-sounding continuity of triple metre. (This vital correction, confirmed by several witnesses of Debussy’s playing, is printed in the Durand *Oeuvres complètes*.) ‘*La danse de Puck*’ possibly took its stimulus from a deluxe edition of *A Midsummernight’s Dream*, published in 1908 with illustrations by Arthur Rackham. Rudyard Kipling’s *Puck of Pook’s Hill* may also have played a role; Debussy was a devotee of Kipling’s writing. According to Debussy’s stepdaughter Dolly de Tinan, ‘*Minstrels*’ is a reminiscence of the family’s

1905 summer holiday in Eastbourne, where American clowns in blackface performed on the promenade. (The exact source of the title '*Des pas sur la neige*' is untraced.)

#### **CD III: L'Isle joyeuse, Estampes, D'un cahier d'esquisses, Morceau de concours, Masques, Préludes Livre II**

In summer 1903, aged forty, Debussy completed his *Estampes*, the first of his pictur-esque titled piano suites. The title *Estampes* reflects Debussy's mania for Japanese prints, whose character the music matches with neatly etched melodic lines and vivid but delicately chosen colours. Like Mallarmé, Debussy preferred to evoke by stealth, and in '*Pagodes*' achieves its first evocation subtly with right-hand figurations that rise in layers, like the outlines of a pagoda roof. '*Pagodes*' also blends Chinese-style chants with evocations of Indonesian gamelan, a genre that had enchanted Debussy at the Paris World

Exhibitions of 1889 and 1900. '*La soirée dans Grenade*' then transports us, still in the manner of Japanese prints, to Andalucia and Granada. The young Manuel de Falla soon discovered the piece; later, when he befriended Debussy in Paris, Falla was astonished to discover that Debussy had written without having visited Spain. Closer to home, '*Jardins sous la pluie*' bears witness to an afternoon in 1902 later recounted by Jacques-Emile Blanche, who painted Debussy's portrait twice: in mid-afternoon a sudden storm broke and '*everyone took refuge in the house, except Claude, determined to savour to the full the scent of soaked earth and the soft patter of raindrops on the leaves*'. Marguerite Long, who later studied '*Jardins sous la pluie*' with Debussy, reported that he equally wanted '*Du soleil!*' ['sunshine!'] and the sense of children playing in the Luxembourg Gardens after the rain had ended. Always a child in his sense impressions, Debussy wove into the piece's

*C. Debussy on the beach in Houlgate, France, under a sun umbrella with a sun shade. (1911)*



toccata tapestry two children's songs, 'Do do, l'enfant do' and 'Nous n'irons plus au bois'.

*Masques* and *L'isle joyeuse* appear to have been planned as the outer pieces of another triptych, a triptych dispersed in quite odd circumstances. It is first mentioned in the summer of 1903, when Ricardo Viñes's diaries relate that Debussy played him portions of a new three-movement "Suite bergamasque" ending with "L'île joyeuse" [sic]; in January 1904 he then played Viñes all three pieces, around which time the publisher Fromont announced the forthcoming suite, listing the opening piece as "*Masques*." Soon after that the adverts oddly vanished, and in their place Fromont published the four-movement *Suite bergamasque* that Debussy had composed in 1890; *Masques* and *L'isle joyeuse* were instead published by Durand in the autumn of 1904. In brief, this upheaval of plans appears to have resulted from a tangle involving conflicting publishers, the

forced publication of the earlier 1890s *Suite bergamasque*, and Debussy's elopement to Jersey with Emma Bardac (his own île joyeuse) in July 1904. Over that summer he reworked *Masques* and *L'isle joyeuse* (the latter's amended Anglophone spelling perhaps an allusion to Jersey). As for the missing central piece, in January 1904—exactly when he first played the complete new intended triptych to Ricardo Viñes—Debussy completed and dated the manuscript of a piece called *D'un cahier d'esquisses*, which was promptly printed in the magazine *Paris illustré*. Such publications usually had the purpose of publicising a larger collection to come, and *D'un cahier d'esquisses* could arguably be read as an interim title conveying 'work in progress'. Whatever the case, it forms a perfect prologue to *L'isle joyeuse*, linking effortlessly into (and making sense of) the latter's opening trill and 'quasi-cadenza', after which the cadenza fanfares from *D'un cahier*

*d'esquisses* make a triumphant return in the coda of *L'île joyeuse*.

*D'un cahier d'esquisses* was promptly taken up by the Brussels publisher Schott, shortly before the Parisian publisher Durand made Debussy too good an offer to refuse for *Masques* and *L'île joyeuse*. In the chaos of Debussy's domestic upheavals the pieces appear thus to have been sundered. Perhaps Durand had hoped to recoup rights and reunite them, but this never eventuated. According to the pianist Marguerite Long, Debussy was especially attached to *Masques*, which in his consideration reached beyond the symbolism of the 'Comédie Italienne' to encapsulate '*the tragic expression of existence*'.

In 1904 Debussy was asked to contribute a page to a spot-the-composer competition in the January 1905 issue of the magazine *Musica*. The short piano piece he produced for the occasion is derived from the overture

he planned for a short opera (alas, never completed) on Edgar Allan Poe's *The Devil in the Belfry*. (Debussy's plans for this opera included not only an overture in ragtime but also a whistled part for the devil—a clear riposte to anyone expecting him to write another *Pelléas et Mélisande*.) Only a few magazine readers correctly guessed the composer (the composers were identified in the following issue), and this lively little *Morceau de concours*—which could almost have been by Gershwin—then lay forgotten until its rediscovery in the 1970s.

*'Who can know the secret of musical composition? The noise of the sea, the curve of the horizon, the wind in the leaves, the cry of a bird; all leave impressions on us. And suddenly, when one least wills it, one of those memories spills out of us and expresses itself in musical language.'* Thus was Debussy quoted in an interview in 1911, just as he was starting to put his second book of *Preludes*

to paper. The opening of the second prelude, '*Feuilles mortes*', suggests precisely '*the wind in the leaves*', which then lazily flutter to the ground. Completed early in 1913, the second book of *Preludes* differs visually from the first book in that the music is luxuriously spread out over three staves (sometimes four in Debussy's manuscript), giving it a more spacious, orchestral appearance.

The volume contains two character sketches: '*General Lavine*' again adopts cakewalk rhythm, in a tribute to the American clown Ed Lavine, popular at the Théâtre Marigny for his wooden puppet-like walk and tightrope juggling. Debussy's other character sketch here adopts a deliberately flatfooted saraband to depict the silly but ultimately likeable Mr. Pickwick. (PPMPC in this title stands for—one has to imagine Debussy's Clousot-like English here—'President and Perpetual Member, Pickwick Club') '*La Puerta del Vino*' took inspiration from a postcard of the Moorish gate

at Granada's Alhambra, showing dazzling contrasts of light and shade which Debussy wanted to recreate musically. Later in the volume, '*Canope*' refers to the eponymous city of ancient Egypt, evoked in Debussy's imagination by two Canopic jar lids he kept on his work table. The title that inspired probably the richest moments of mystery in the whole volume—'*La terrasse des audiences du clair de lune*'—was simply a phrase lifted from a newspaper article about coronation festivities in India. The closing page of this magnificent slow waltz—which Debussy rewrote just before the volume went to print—includes several echoes of Chabrier, one of Debussy's musical heroes.

'*Les fées sont d'exquises danseuses*' refers to J. M. Barrie's Peter Pan in Kensington Gardens, in a luxury edition illustrated by Arthur Rackham (a Christmas present from a family friend to Debussy's infant daughter Chouchou). Rackham's illustration to the

line ‘Fairies are exquisite dancers’ depicts fairies dancing along a cobweb tightrope, accompanied by a clarinet-playing cricket and a cellist spider (with the cello spike resting on the cobweb). Debussy responds with a transparent waltzing scherzo that wittily includes not only clarinet-like flourishes but also a cello-like solo line taken from a famous Brahms waltz. ‘Ondine’ was probably another Rackham inspiration, from his illustrations to De la Motte Fouqué’s *Undine*, the story of a water-nymph who fell in love with a mortal. Among several clear musical gags, Stephen Foster’s Camptown races echoes in the middle of ‘General Lavine’, and national anthems are used to respectively comic and nostalgic effect in ‘Hommage à S. Pickwick’ and ‘Feux d’artifice’. ‘Les tierces alternées’ contains the most topical quotation, an unmistakable fragment from the *Rite of spring* which Debussy had sight-read with Stravinsky as a piano duet in 1912, several months before the

ballet’s scandalous première. This eleventh prelude, a dancing toccata whose more abstract nature foreshadows the *Études*, was the last one composed, early in 1913; it replaced an abandoned piece based on Rudyard Kipling’s ‘Toomai of the elephants’.

As a final reward to the hardworking pianist, Debussy closes with the subtly brilliant ‘Feux d’artifice’, in which he not only conjures up the colours and shapes of varied fireworks—we can almost see the rockets, cascades and catherine wheels—but effectively paints the whole atmosphere of Bastille Day celebrations. In the opening bars one can imagine him leading his little daughter Chouchou across the Bois de Boulogne to the annual display, the haze of cordite and flashing fireworks gradually coming nearer. In the closing bars we can equally imagine them wandering home through nostalgic echoes of *La marseillaise* (in the wrong key)

that suggest Debussy quietly signing himself 'musicien français'.

**CD IV: Children's Corner, Hommage à Haydn,  
Le petit nègre, Berceuse héroïque,  
Élégie, Pièce sans titre, Études Série I & II**

In October 1905 Emma Bardac gave birth to Debussy's only child, a daughter named Emma-Claude but fondly known as 'Chouchou'. Chouchou was obviously in Debussy's mind when, in 1906, he was asked to contribute a piece to a colleague's piano tutor: he responded with a delicately playful waltz titled '*Sérénade à la poupée*' ('Serenade for the doll'). By the middle of 1908 he had added five pieces around it to make up the *Children's corner*. The titles, all printed in English, suggest mock deference to Chouchou's English nanny who was already teaching the young girl English. '*Doctor Gradus ad Parnassum*' briefly evokes Clementi's *Gradus ad Parnassum* exercises, before the



music takes flight into an enchanted world where Chouchou's toys come to life. '*Jumbo's Lullaby*' (the correct spelling of the title, as printed on the suite's later orchestral version) introduces a gently elephantine ragtime, with a middle section that suggests quadruped dreams of trotting through jungles. Often maligned, '*Golliwogg's cakewalk*' is thoroughly sophisticated (like all ragtimes, it should not be played too fast), starting with exaggerated offbeats that literally 'rag' the opening chord of Wagner's *Tristan und Isolde*. The parody is made more explicit in the middle of the piece, where Debussy makes Wagner's portentous opening phrase sound like an enormous yawn, followed by frivolous laughter. Harold Bauer, who gave the suite's première in 1908, later recounted that Debussy was too nervous even to sit in the hall (he paced outside, chainsmoking). After it was over, Bauer reassured him that the audience had indeed laughed, in the right places, and saw a look

of relief flood through a composer often described by his friends as '*un grand enfant*'.

The following year, 1909, was the centenary of Joseph Haydn's death, for which the monthly publication *La Revue musicale* commissioned short pieces from Debussy, Ravel, Dukas and d'Indy, all based on the musical motive B–A–D–D–G. This motive was obtained by locating the notes A, D and H on the keyboard (the last of these being German usage for B-natural), and then continuing up the white keys (conflating the letters 'i' and 'j') until the letters N and Y were reached, corresponding with the notes G and D). In keeping with Haydn's own fondness for pranks, Debussy opens with a slow café waltz over which the 'Haydn' motive is announced, first with mock bewigged solemnity, then with seeming incredulity, before a lively scherzo takes over. *Le petit nègre* originally appeared in 1909 as *The little Nigar* (an innocent usage at the time, especially in Debussy's

quaint English) in an anthology of children's piano pieces. Like '*Golliwogg's cake walk*', it plays on the vogue for ragtime, with comic offbeats. Debussy rewards patient young pupils by allowing them a gratifying whack at the last chord.

Three single pieces were written for wartime relief efforts. In October 1914, too distraught by political events to contemplate major projects, Debussy wrote to Jacques Durand, '*If I dared, I'd write a Marche héroïque*'. A month later the idea found form as the *Berceuse héroïque*, when the London *Daily Telegraph* requested a contribution to King Albert's Book, a compilation of album-leaves dedicated to the king and people of Belgium. Debussy sets part of the Belgian anthem into his ironically-titled *Berceuse*: the piece's tragic aspect he skilfully offsets by marking it as a moderate two-in-a-bar (not a slow four-in-the-bar, as it is often played), with a dramatic central section that sounds

very much in the character of Musorgsky's music. Another war-relief book, from 1916, was *Pages inédites sur la femme et la guerre*, in which a facsimile appears of an otherwise unknown *Élégie* in Debussy's hand. Dated at the end 15 December 1915, the piece must have been written a week after Debussy underwent the cancer operation from which he never properly recovered; this sombre short *Élégie* might be heard as a farewell to both the Europe and the Claude Debussy of old. More cheerful is the waltz that Debussy wrote for an auction to aid his wife Emma's voluntary work with *Le vêtement du blessé*, a charity for war-wounded. The piece, which repeatedly puns harmonically on its opening cadence, survives in a copy that Debussy gave Emma on her name-day; it was first published in 1933 as *Page d'album*. Early in 1915, the war having made German editions of musical classics unavailable, Debussy's publisher Durand asked him to prepare a new



Chopin edition. (This edition is still widely used in France.) Evidently it acted as a creative catalyst, for Debussy's editing was soon running parallel with several new compositions, including twelve *Études* for piano which occupied most of Debussy's summer holiday in Pourville. The fact that he completed them so quickly, after an almost fallow year, might explain the sense of jubilation permeating the *Douze Études*, along with tenderness, intimacy (the middle of '*Pour les Accords*'), brilliance, pathos, drama (the surprise ending of '*Pour les Tierces*'), subtlety of every sort and, not least, sheer fun (five of the *Études* contain the instruction scherzando). As Debussy whimsically put it to Durand, '*One doesn't trap flies with vinegar ... and a little charm never spoiled anything.*' For some of the music's humour we can probably thank Chouchou: then aged nine, she was taking piano lessons, and Debussy's letters bear wry witness to her practice, some-

times sounding through the wall as he tried to compose... His revenge on Czerny opens the *Études*, and we may wonder how the audience must have reacted at the first performance, on hearing a major new work start with a burlesque of five-finger exercises in grinding contrary motions, before the music, emitting a few facetious laughs, dances off on a merry jig. With a few musical brush strokes Debussy has deftly set the scene, humorously telling us what these *Études* are not about.

In the old tradition of French classical music, the title of each *Étude* begins ‘Pour...’, without the picturesque allusions of Debussy’s earlier piano music. If this reflects his preoccupation with classical clarity, it also challenges the performer’s imagination, for the music is as evocative as ever. One letter from Debussy to Durand describes his satisfaction at making the strings of sixths in ‘*Pour les sixtes*’ go beyond banal evocations of ‘*pretentious young mademoiselles in a salon,*

*uninvited and sulking by the dance floor, envying the scandalous laughter of the mad ninths.*’ Another letter mentions ‘a barcarolle on a somewhat Italian sea’ with reference to ‘*Pour les agréments*’ (arguably a slip of the pen for ‘*Pour les sonorités opposées*’, more of a barcarolle). A further letter refers to ‘*Swedish gymnastics*’, doubtless in relation to the leaping textures of ‘*Pour les Octaves*’ or ‘*Pour les Accords*’. As he completed the pieces, Debussy asked Jacques Durand, ‘*Should the Études be dedicated to F. Chopin or F. Couperin?*’ Chopin was eventually chosen, suggesting a simultaneous tribute to Debussy’s childhood teacher Madame Mauté.

Roy Howat

<sup>1</sup> Quoted in François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 382.

<sup>2</sup> Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin,

annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005, p. 919

3 Vincent Laloy, *Chronique intime d'une famille franc-comtoise au XIXe siècle, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1986*, p. 286

4 See the analyses in Roy Howat, *Debussy in proportion*, Cambridge, 1983.

5 Jacques-Émile Blanche, « Souvenirs sur Manet et Debussy », *Le Figaro*, 22 June 1932

6 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, op. cit., p. 1852

7 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, op. cit., p. 1852

8 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, op. cit., p. 1924

# Der Flügel Claude Debussys

**A**m Ende des 19. Jahrhunderts waren in Frankreich Instrumente der Hersteller Erard und Pleyel sowie eine Reihe anderer Fabrikate die Bestimmenden auf dem Konzertpodium und in privaten Musiksalons. Spielt man heute ein gut erhaltenes Instrument aus dieser Zeit, so beeindruckt der runde, warme Ton und der zurückhaltende Toncharakter dieser Instrumente. Andere europäische Instrumente gelangten kaum nach Frankreich, sodass man sogar von einer nationalen Klangkultur sprechen kann. Als Debussy auf einem kurzen Englandbesuch in Eastbourne war, entdeckte er bei einem Klavierhändler der Firma Hermitage & Sons ganz in der Nähe seines Hotels einen Blüthner-Flügel, in den er sich sofort verliebte.

Julius Blüthner hatte seinen Betrieb 1853 in Leipzig gegründet und mit großem Erfolg seine Instrumente zunächst in Deutschland – dann zunehmend auch nach England

– verkauft. Er fand 1876 eine Handelsfirma in London, die sich mit dem Vertrieb im ganzen Land beschäftigte. Der Verkauf der importierten Instrumente erfolgte über Händlerfirmen in verschiedenen Orten. Die Firma Hermitage & Sons war einer der wichtigen Händler, die in mehreren Städten an der Südküste Englands Geschäfte betrieb.

Der Flügel mit der Nummer 65614 wurde im Jahr 1904 von Leipzig über London geliefert und kostete 89 englische Pfund. Blüthner stellte den Flügel etwa 1903 in der Fabrik in Leipzig her. Mit einer Länge von 190 Zentimetern verfügt er über einen Tonumfang von 7 1/4 Oktaven. Das Instrument ist mit einem speziellen Saitensystem ausgestattet, welches unter der Bezeichnung Aliquot-System bekannt ist. Dies ist eine vierte Saite, die über den normalen drei Saiten angeordnet ist. Sie wird nicht durch den Anschlag des Hammers, sondern in indirekter Weise zum Schwingen gebracht. Damit wird das

Obertonspektrum des Instruments im Diskant angeregt und der gesangreiche Klang des Instrumentes wird verstärkt. Das System wird auch heute noch bei den modernen Blüthner-Flügeln in leicht veränderter Form verwendet. In seiner äußereren Gestaltung entspricht der Flügel der zu Beginn des 19. Jahrhunderts üblichen Form. Er ist mit gedrechselten Füßen ausgestattet, als Furnier wählte man Jakaranda – zu dieser Zeit in England eine sehr beliebte Ausführung. Besondere Beachtung verdient die von Blüthner entwickelte Mechanik, deren Vorzug in der großen Haltbarkeit liegt. Es gibt nur drei Scharniere, dies steht im Gegensatz zur wesentlich komplizierteren Erard-Mechanik, die über fünf Scharniere verfügt. Dank der Blüthner-Mechanik lässt sich der Flügel gleichzeitig leicht und mit doppelter Repetition spielen. Dies ist eine wichtige Voraussetzung für die Kompositionen Debussys.

Debussy fand den Flügel so schön, dass er sich von dem Instrument nicht mehr trennte. Nach dem Ende seines Aufenthalts in Jersey wurde der Flügel nach Paris in Debussys Musiksalon gebracht. Man kann davon ausgehen, dass die Kompositionen des Meisters ab dem Jahr 1904 zum ersten Mal auf diesem Instrument erklangen.

Nach Debussys Tod im Jahr 1918 gelangt das Instrument über Debussys Ehefrau Emma Bardac in die Hände seines Stieffohnes Raoul Bardac. Ihm wurden außerdem sämtliche Verlagsrechte übertragen. Die Umstände des Zweiten Weltkriegs führte die Familie Bardac nach Südfrankreich, wo sie sich in dem kleinen Dorf Meyssac niederließ.

Raoul Bardac nutzte den Flügel auf öffentlichen Konzerten, die von der ansässigen Bevölkerung gern besucht und sehr geschätzt wurden. Mit dem Tode Bardacs im Jahre 1950 endete diese Tradition. Als auch seine Frau starb, – es gab keine Kinder –

## Der Flügel Claude Debussys

ging der Flügel in den Besitz des Hausarztes über. 1989 wurde der Flügel über den lokalen Antiquitätenhandel zum Verkauf angeboten.

Im Volksbewusstsein hatte sich die Geschichte des Flügels erhalten und das Stadtmuseum Musée Labenche in Brive-La-Gaillarde schaltete sich ein. Die Leitung brachte mit staatlicher Unterstützung die Mittel auf, das Instrument zu kaufen. Trotz des Alters befand sich das Instrument noch in einem so guten Zustand, dass nach einer vorsichtigen Überholung der Originalzustand und damit auch der Ton, der dem Komponisten Claude Debussy ans Herz gewachsen war, wieder hergestellt werden konnte. Der Flügel ist somit ein wertvolles Zeugnis für den vom Komponisten bevorzugten Klang.

Aus musealen Gründen konnte das Originalinstrument für die Aufnahmen der CDs nicht verwendet werden. Deswegen wählten wir einen modernen Konzertflügel aus, den wir jedoch in seinem Toncharakter

dem Original so gut wie möglich anpassten. Mithilfe der Veränderung des Hammerkopffilzes ist es möglich, die Dichte in den verschiedenen Schichten der Befilzung zu variieren. Je nach der Härte des Hammerkopfes und seiner Anschlagsgeschwindigkeit gegen die Saiten entsteht ein spezifisches Teiltonspektrum, welches dem Ton seine Färbung gibt. Dabei versuchten wir, dem Klangcharakter des Debussy-Flügels so nahe wie möglich zu kommen. Dies gelang umso mehr, als die Fertigungsmethoden bei der Herstellung der Blüthner-Instrumente auch heute noch weitgehend dieselben geblieben sind, sodass eine hohe Originalität gesichert werden kann.

Die Aufnahmen sind nicht als eine historische Reproduktion der Klavierwerke Debussys gedacht. Sie sollen vielmehr zeigen, wie die Werke heute auf einem Instrument klingen, welches jedoch dem Gusto des Meisters entspricht. Damit werden die

Hörgewohnheiten eines heutigen Musikliebhabers nicht strapaziert, man bewegt sich weiterhin in der Klangwelt der heutigen Zeit. Dazu tragen auch die vier jungen Künstler bei, die unterschiedlichsten Schulen entstammen. Sie repräsentieren in bester Weise die heutige internationale Musikkultur: Juliana Steinbach als Vertreterin der französischen Musiktradition, wie sie am Conservatoire Supérieur National de Musique in Paris vermittelt wird; Chenyin Li als Absolventin der Guilthall School of Music in London; Julia Dahlkvist als Repräsentantin der russischen und finnischen Musiktradition und schließlich Amir Tebenikhin, der neben seinen kasachischen Wurzeln die deutsche Schule in Hannover vertritt.

Möglich wird diese Produktion durch eine Zusammenarbeit mit verschiedenen Kultureinrichtungen. Zunächst ist dies die Medienstiftung der Sparkasse in Leipzig, welche die Räumlichkeiten für die Aufnahme

zur Verfügung stellte und die technischen Voraussetzungen für eine erfolgreiche Arbeit der Produktionsfirma GENUIN schuf.

*Ingbert Blüthner*



# Claude Debussy von Roy Howat

**E**in Artikel, der 1914 in der Zeitung *Le Guide Musical* erschien und ein Konzert von Claude Debussy bespricht, gibt einen treffenden Eindruck von seiner Kunst auch als Pianist.

*„Frei von irgendwelchen Manierismen erstaunt das Spiel von Debussy durch seine absolute Einfachheit. Keine Betonung von harmonischen Besonderheiten, die Melodien verlaufen in zarten Linien, keine Veränderung der Rhythmen oder eitle Effekte. Diese große Einfachheit, die zunächst befremdlich sein könnte, nimmt einen schnell gefangen und jedes Notenblatt, das wir hören, hinterläßt einen eindringlichen Nachhall von Klarheit.“<sup>1</sup>*

Das führt uns sofort weit weg von Vorstellungen eines unbestimmten Impressionismus in seiner Musik und zeigt dieselbe präzise Sorgfalt und die klare Struktur, die man schon aus den wunderbar sorgfältig mit Hand geschriebenen Partituren dieser Werke ersehen kann.

## CD I: **Rêverie, Valse romantique, Mazurka, Pour le Piano, Images, Série I & II, La plus que lente**

Debussys reife Klavierwerke haben einen solchen Ruf, dass es schon überraschend ist, sich vorzustellen, dass sie alle in einem Zeitraum von nur 15 Jahren gegen Ende seines Lebens entstanden sind. Debussy begann jedoch bereits 1880 mit seiner Kompositionssarbeit und seine frühe Musik lebt in einer definierten eigenen Welt, in der unter anderem Einflüsse von Komponisten wie Massenet, Delibes, Chabrier und Fauré bemerkbar sind, wie auch Debussys wachsende Erfahrungen mit russischer Musik. Wie wohl jeder Komponist wollte auch Debussy in seinen späteren Jahren nicht an seinen frühen Werken gemessen werden, er sprach gelegentlich auch abwertend über sie. Ein Jahrhundert später aber können wir diese Stücke wohl in ihrem eigenen Wert einschätzen, besonders da sie sich ihren eigenen

## Claude Debussy CD I

sicheren Platz im Repertoire erobert haben. Weit davon entfernt, blass oder unreif zu sein, zeigen Debussys frühere Kompositionen kräftige Strukturen, vermischt mit Zartheit im Ausdruck und tänzerischen Rhythmen und sie geben uns wichtige Hinweise darauf, wie seine spätere Musik zu spielen ist.

Von dem Stück *Rêverie* nimmt man an, dass es etwa 1890 entstanden ist, aber es könnte schon in den Jahren davor aus seiner Feder geflossen sein. 1891 wurde es erstaunlicherweise gleich an zwei Verleger verkauft, aber es blieb unveröffentlicht bis es schließlich 1895 in einer Zeitschrift gedruckt wurde. Genau so verspätet erschien der erste Notendruck des Stücks erst 1905 – gerade als Debussy nicht mehr an das erinnert werden wollte, was er einige zehn Jahre zuvor geschrieben hatte. Abgesehen davon zeigt das Stück die Kunstfertigkeit des jungen Komponisten, geschrieben in der Art eines Duettos wie zwischen Romeo und Julia. Es

verlangt in seiner Reprise auch einiges an pianistischer Geschicklichkeit, wenn das Thema von Hand zu Hand weitergereicht wird, was wirkt, als bewegen sich drei Hände über die Tasten. 1938 erhielt das Werk in den USA neue Popularität, als seine Melodie in dem Song „*My Reverie*“ mit Versen von Larry Clinton verwendet wurde. Debussys „*Suite bergamasque*“ scheint um das Jahr 1890 komponiert worden zu sein und ist wahrscheinlich eine Reaktion auf einige von Fauré im Stil der Fête galante komponierten Stücke der 1880er Jahre, besonders die *Pavane* und das Lied *Clair de Lune*. 1891 verkaufte Debussy die *Suite bergamasque* an den Verleger Choudens, der aber das Werk erstaunlicherweise nicht veröffentlichte. Einige Jahre später wurde die Komposition von dem großzügigen George Hartmann übernommen, einem visionären Verleger, der nach einem früheren Bankrott für das Verlagshaus von Eugène Froment arbeitete. Seine Groß-

zügigkeit wurde ihm wahrscheinlich zum Verhängnis, denn Hartmann entsprach dem Wunsch Debussys, das Werk zurückzustellen und an Stelle dessen einige neuere Werke zu veröffentlichen. Diese Entscheidung wurde ein Unglück, denn als 1900 Hartmann plötzlich starb, verlangte sein Erbe, ein General Bougeat, dass die Vorschüsse, die Hartmann Debussy über mehrere Jahre gewährt hatte, zurückgezahlt würden. Mittellos wie immer war Debussy gezwungen, der Veröffentlichung verschiedener früherer Werke zuzustimmen, deren Rechte bei Hartmann lagen. Unter diesen war auch die *Suite bergamasque*, deren plötzliches Erscheinen Debussy in ein zusätzliches Dilemma stürzte. Er plante zu dieser Zeit bereits eine neue und völlig andere *Suite bergamasque*. Debussy führten diese Umstände in große Unannehmlichkeiten, aber wir können uns freuen, dass er seine *Suite bergamasque* noch einmal gründlich überarbeitete, bevor sie schließlich 1905 im

Druck erschien. (Die vermerkte Jahreszahl 1890 sollte das Entstehungsjahr kenntlich machen). Noch vorhandene Korrekturblätter für diese Veröffentlichung zeigen, wie geschickt Debussy zusätzlich Kontrapunkte setzte und Durchführungen korrigierte, auch welches überflüssige Material er entfernte, ohne den inneren Sinn seiner ursprünglichen Komposition zu verändern.

In ihrer Art beleuchtet die *Suite bergamasque* einen Bezugspunkt zu vielen Kompositionen Debussys, wie er auch in vielerlei frühen Lieder anklingt, den Humor und die Symbolhaftigkeit der Commedia dell'Arte mit den Figuren des Pierrot, Harlequin, der Columbine und den übrigen Figuren. Seine Kompositionen beziehen sich auch auf die *Fête galante* Malerei von Antoine Watteau aus der Zeit Ludwig des XIV., und Verwandtschaften sind auch zu finden zu der französischen Poesie des 19. Jahrhunderts, so wie sie in den Gedichten von Paul Verlaine anklingen.

## Claude Debussy CD I

Debussy erhielt seinen ersten Klavierunterricht 1871, als er neun Jahre alt war bei Madame Mauté de Fleurville, die sich als Schülerin von Chopin bezeichnete und deren Tochter Mathilde gerade Paul Verlaine geheiratet hatte. Es ist nicht belegt, ob der junge Achille-Claude in dieser Zeit mit dem Dichter zusammentraf, dessen Verse er später in Liedern vertonte. In der *Suite bergamasque* erscheinen in dem Stück *Clair de Lune* die Anknüpfungen an Verlaine besonders offensichtlich zu sein. Es ist nach einem der Gedichte aus Verlaines *Fêtes galantes* benannt, die sowohl Debussy und auch Fauré bereits vertont hatten.

Dieser Satz war ursprünglich als „*Promenade sentimentale*“ betitelt (auch ein Titel eines Gedichtes von Verlaine) und das erhebt die Frage, ob der Satz, den wir als *Clair de Lune* kennen, dasselbe Stück unter einem neuen Titel ist oder ein später eingefügter Satz. Der letzte Satz war ebenfalls zunächst

mit *Pavane* betitelt – eine Bezeichnung, die vielleicht zu offensichtlich auf das Stück von Fauré hindeutet, sogar in der gleichen Tonart – aber Debussys Stück ist in schnellerem Tempo geschrieben und sein wahrer musikalischer Vorfahre ist Delibes hübscher Passepied von 1882 aus „*Le roi s'amuse*“.

*Pour le Piano*, veröffentlicht 1901, zeichnet sich in Debussys Werken durch seine ausgeprägte klassische Klarheit aus, im Kontrast zu den späteren Piano Suiten, die zarter und ansprechender sind. Der Titel bedeutet „für das Klavier“ und die Sätze tragen die wenig aussagenden Überschriften „*Prélude*“, „*Sarabande*“ und „*Toccata*“. Debussy ließ seinen Namen absichtlich nicht auf die Titelseite der Noten drucken, wohl mit der Absicht, die Ausgabe unauffällig als eine alte klassische Notensammlung (Anthologie) aussehen zu lassen. Es gibt vielleicht eine Verbindung zu den „*Chansons de Bilitis*“ mit denen Debussys Freund Pierre Louÿs die Pariser

literarische Welt einige Jahre früher genarrt hatte, in dem er seine eigenen Gedichte als Übersetzungen von Inschriften, die auf einem Grabmal gefunden worden waren, ausgab. Debussy, der von Anfang an in diesen Streich eingeweiht war, vertonte drei von ihnen und veröffentlichte diese Lieder in einer Ausgabe, ganz ähnlich wie später die Kompositionen: „Pour le Piano“.

*Pour le Piano* beinhaltet eine weitere Anzahl von Anspielungen. Das *Prélude* ähnelt Bachs A-moll Präludium für Orgel (BWV 543, welches Debussy sicher durch die Transkription von Liszt für das Piano kannte) wobei es keck vermischt wird mit einem Thema aus Saint-Saëns' fünften Klavierkonzert. Die Schlussakkorde des *Prélude* gemahnen auch in ihrer Mächtigkeit an das Echo einer Kirchenorgel. Die Sarabande, die folgt, ist eine Überarbeitung des zweiten Satzes der *Images* von 1894, die bereits weiter oben erwähnt wurden.

Die *Toccata* ist wieder eine frecheres Stück, das mit einer *Parodie à la Poulenc* beginnt, die ein Fragment aus dem Stück für Cembalo von *Daquin Le Coucou* (eine beliebte Zugabe bei Klavierkonzerten in Paris) mit den Eröffnungstakten der Partita aus Bachs Violinsonate in E-Dur verknüpft. In diese Mischung arbeitet Debussy verschiedene klassische Kompositionsformen ein, Verflechtungen und Durchführungen, die das Stück aufbauen zu einer Mischung aus Humor, Beschwörung und Virtuosität. Debussy war sich bewusst, mit den zwei Folgen der *Images* für Klavier etwas Besonderes für das Repertoire für das Klavier geschaffen zu haben. Als er die erste Folge fertig hatte, schrieb er an seinen Verleger mit ungewöhnlicher Zufriedenheit: „Haben Sie die *Images* probiert? Ich glaube, dass diese drei Stücke gut gelungen sind und ihren Platz in der Klavierliteratur finden werden, rechts von Schumann oder links von Chopin... wo überlasse ich Ihnen.“<sup>2</sup> Dieser Brief ist in der

## Claude Debussy CD I

Tat ein Endpunkt einer längeren Geschichte. Bereits im Dezember 1901 – als seine bisher einzige Suite *Pour le Piano* erschienen war – überraschte Debussy seinen neuen Freund, den katalanischen Pianisten Ricardo Viñes, als er ihm zwei neue Kompositionen mit den Titeln *Reflets sur l'eau* und *Mouvements* vorstieß. „Wunderbar“ schrieb Viñes in sein Tagebuch (Er spielte später die beiden Stücke in einer Konzertpremiere). Es vergingen vier weitere Jahre, bevor die Stücke tatsächlich veröffentlicht wurden. Sie wurden der noblen Elegie „*Hommage à Rameau*“ hinzugefügt, und bildeten die erste Folge der *Images*. Bis dahin hatte Debussy sie unermüdlich überarbeitet und poliert. Im Sommer 1905 war er immer noch unzufrieden mit den *Reflets dans l'eau*. Er zerriss sie und ersetzte sie innerhalb einer Woche durch die Version, die wir heute kennen. Diese wurde in Eastbourne während seines Sommerurlaubs geschrieben. Genau dort und dann entdeckte Debussy den

Blüthner Salonflügel, der sein musikalischer Weggefährte für sein weiteres Leben wurde und dessen Toncharakter seine folgende Kompositionsweise hörbar beeinflusste. „Wie ein kleiner Kreis im Wasser... ein Kieselstein der hineinfällt“, war der Rat, den Debussy der Pianistin Marguerite Long gab, das aus drei Noten bestehende Eröffnungsmotiv der *Reflets dans l'eau* zu spielen. Das Ende des Stücks zeigt Glocken und Gong-ähnliche Klänge, in denen sich Debussys Vorliebe für javanesische Gamelan-Musik widerspiegelt. *Hommage à Rameau*, im langsamen Rhythmus einer Sarabande ist eine Huldigung an den klassischen französischen Meister von vor zwei Jahrhunderten. Seine Musik hatte Debussy anlässlich einiger berühmter Wiederaufnahmen in 1903 tief bewegt. *Mouvement*, ein schnelldrehender Saltarello-Tanz, neckt uns mit geheimnisvollen Zitaten aus dem *Dies Irae* Rezitativ, eine dramatische bedeutungsvolle Entwicklung, die sich auf

*Claude Debussy spielt Klavier im  
Salon von Ernest Chausson in Luzancy.*



## Claude Debussy CD I

die Tonart H zu bewegt (aber nicht darin aufgeht). Das Stück endet geheimnisvoll in Ganztonschritten, welche sich in der Ausgangstonart C- Dur fast auflösen.

Es ist gut möglich, dass Debussy von dem Lied *Tournoiement* von Saint-Saëns aus dem Jahr 1870 inspiriert wurde, welches eine ähnliche Stimmung und Gestaltung aufweist. Die zweite Serie der *Images* war bereits für 1901 geplant, sie wurde aber erst 1907 fertig gestellt. Ein Vertrag, den er mit Durand im Sommer 1903 abgeschlossen hatte, zeigt, dass die Titel der Stücke bereits festgelegt waren. *Cloches à travers les feuilles* bezieht sich auf eine ländliche Tradition, die von Debussys Freund Louis Laloy beschrieben wird: „Zu dem Feiertag Allerheiligen werden die Kirchenglocken von der Vesper bis zum Requiem geläutet. Die Glocken klingen durch die gelb werdenden Wälder von Dorf zu Dorf in der Abendstille.“<sup>3</sup> Laloy, ein belesener Mann und erfahrener Orienta-



Poisson d'Or - Wandtafel mit chinesischem Goldfisch;  
Kopie aus dem Hause C. Debussys

list, hat vielleicht auch seine Hand bei dem Titel *Et la lune descend sur le temple qui fût* im Spiel gehabt, dessen alexandrinisches Versmaß Debussy gefiel. Der Hauch eines exotischen Zaubers wird in der ungewöhnlichen Modalität der Musik und parallelen Akkorden lebendig. *Poissons d'or*, in einer Art Gegensatz, taucht uns in einen schimmernden Unterwasserwalzer, mit fächelnden Schwanzflossen – eine Verbeugung wiederum vor der Kunst Asiens. Der Titel bezieht sich auf ein prächtiges japanisches Lackbild, welches zwei Karpfen in graziöser Bewegung unter einem Weidenbusch zeigt. Dieses Bild, welches bei Debussy an der Wand hing, wird jetzt in dem Musée Claude Debussy in St.-Germain-en-Laye aufbewahrt.

So frei und so direkt bunt wie Debussys *Images* auch klingen mögen, eine eingehendere Untersuchung zeigt, dass ihre Strukturen erstaunlich streng sind, ihre Dimensionen auf genau kalkulierten Symmetrien

beruhen und die Verhältnisse des Goldenen Schnitts in sehr gewissenhafter Weise berücksichtigt wurden. Je mehr man sich mit dieser Musik beschäftigt, umso klarer wird, warum Debussy sie als durchaus klassisch betrachtete und sie einfach und unaffektiert spielte.

*La plus que lente* ist eine geistreiche Huldigung an die Pariser Vorliebe für den langsamen Walzer. Der Titel kann nur in etwa übersetzt werden: Der langsame Walzer ausgewalzt. Das Stück ist jedoch keinesfalls langsam. Trotz des fröhlich unbekümmerten Tons ist diese Komposition mit der Debussy eigenen Aufmerksamkeit und Geschicklichkeit gearbeitet.

## Claude Debussy CD II

### **CD II: Deux Arabesques, Danse bohémienne, Balade slave, Danse Tarentelle styrienne, Nocturne, Préludes Livre I**

Debussys zwei *Arabesques* waren wohl fast seine ersten zwei Klavierstücke, die gedruckt wurde – veröffentlicht 1891 von Durand & Schoenewerk, mehr als zwei Jahrzehnte bevor diese Firma Debussys alleiniger Herausgeber wurde. Jaques Durand erzählte später, dass die Veröffentlichungen der *Arabesques* – zusammen mit der *Petite suite pour deux pianos* – als ein Risiko betrachtet wurden. Zunächst erregten die Stücke wenig Aufmerksamkeit (solche Musik wurde weitgehend als zu kompliziert erachtet) und zwischen 1891 und 1903 wurden von jeder *Arabesque* kaum mehr als tausend Exemplare verkauft.

Nach dem dann jedoch seine Oper *Pelléas et Mélisande* erschienen war, schossen die Verkäufe in die Höhe und zwischen 1903 und Debussys Tod 1918 wurden von jeder

*Arabesque* über hunderttausend Exemplare verkauft. Entschlossen, sich nicht auf seiner Vergangenheit auszuruhen, beachtete Debussy diesen Erfolg nicht besonders, und Pianisten, die ihm seine *Arabesques* vorspielen wollten, ernteten ein müdes Lächeln und wurden gewöhnlich auf neuere Stücke hingewiesen. Trotzdem sagen die *Arabesques* sehr viel über Debussys musikalische Vorstellungen aus, besonders über seine Vorliebe für den freien Kontrapunkt, den er gern unter ornamentalen Verzierungen verbarg, wie dies in den maurischen Schmuckornamenten zu finden ist, die wir unter dem Begriff „Arabeske“ verstehen.

1880, als er achtzehn Jahre alt war, verbrachte er den Sommer und den Herbst in Florenz als Musiklehrer und Hauspianist bei der Familie von Nadeshda von Meck, der berühmten Förderin Tschaikowskys. Dieser Aufenthalt inspirierte ihn möglicherweise zu seinen ersten erhaltenen Instru-

mentalwerken, dem *Danse bohémienne* und einem Klavier Trio (Letzteres war für viele Jahre vermisst bis zu seiner Wiederentdeckung im 1980). In diesem Sommer spielte Mme von Meck viele Klavier-Duette mit ihrem jungen „Bussik“, darunter auch Tschaikowskys noch neue *Vierte Symphonie*.

Der Einfluss der Musik Tschaikowskys zeigt sich infolgedessen auch in den kühnen Farben und Rhythmen des *Danse bohémienne*. Mme von Meck schickte das Notenmanuskript an Tschaikowsky, der einige unwirsche Bemerkungen über die wenig durchkomponierte Form äußerte, offenbar wenig berührt von der Frische und der so sicheren Gestaltungsweise eines neugeborenen Komponisten (Betrachtet man jedoch Tschaikowskys spätere Bemerkungen über Brahms, so kam Debussy noch gut weg). Mehr als ein halbes Jahrhundert verblieb das Manuskript des *Danse bohémienne* in der Familie der von Meck, der Fachwelt unbekannt, bis 1932

der Enkel von Mme von Meck, veranlasst durch seine Verarmung nach der Revolution, es an den Verleger Schott verkaufte.

Die Stücke *Danse* und *Ballade* erwarb der Verleger Choudens 1891 von Debussy und veröffentlichte sie im selben Jahr. Die ersten zwei Stücke wurden ursprünglich mit *Tarentelle styrienne* und *Ballade slave* betitelt (sie wurden, als sie 1903 neu verlegt wurden, umbenannt in *Danse* und *Ballade*). Der seltsame ursprüngliche Titel des ersten Stücks „*Tarentelle styrienne*“ entspricht den eigenwilligen Wechseln vom Walzer zur Tarantella. Die Ballade dagegen beruht mehr auf russischen Wurzeln als auf den Einflüssen der Musik Chopins. Für die erneute Veröffentlichung in 1903 überarbeitete Debussy die beiden Werke umfangreich. Nur mit einem Takt in der Ballade war er nicht zufrieden. Auf einem Exemplar des Stücks, welches er 1903 Emma Bardac widmete, schrieb er trocken neben einer Bassnote „Dieses Dis ist

wirklich fürchterlich. Cl.D.“ Er plante auch, den *Danse* für Orchester zu setzen, aber daraus wurde nie etwas. Nach seinem Tod übernahm das Ravel.

*Danse*, eines von Debussys längsten Klavierstücken, beruht auf dem gleichen Thema wie das seines Liedes: *L'échelonnement des haies* und der *Fantaisie für Klavier und Orchester*, beide – komponiert in 1890–1891.

Debussys einziges *Nocturne* für Klavier erschien zuerst in einer Zeitschrift im August 1892. Obwohl es später immer wieder gedruckt wurde, ist es jedoch relativ unbekannt geblieben. In einer Ausgabe der von Debussy bis 1905 komponierten Werke von Dover wird es sogar nicht erwähnt. Seine Randstrukturen lassen schon den langsamten Satz des Quartetts anklingen, an dem Debussy arbeitete und sein Mittelteil birgt eine Überraschung mit einer Episode im 7/4 Takt, die genauso von Balakirev oder Borodin stammen könnte. Debussy war etwas nach-

lässig, alle Tonartveränderungen (Kreuze und Bs) in diesem Teil anzuseigen und Ausgaben, die nach 1920 entstanden, haben eine Unzahl von Kreuzen und Bs hinzugefügt, wie dies von Isidore Philipp vorgeschlagen wurde. Sicher zu viele, denn manche verändern Debussys östlich angehauchte Auffassung in sentimentale Romantik. Die kürzlich erschienene kritische Ausgabe *Oeuvres complètes de Claude Debussy* von Durant korrigiert dies.

Etwa 1908 begann Debussy mit den Skizzen zu seinem ersten Buch der *Préludes* und in einem Ausbruch schöpferischer Energie beendigte er diese zwischen Weihnachten und Neujahr 1909–1910. Der Band erschien im April 1910, als eine von vielen Huldigungen an Chopin, die in diesem Jahr stattfanden. Obwohl der Band keine ausdrückliche Bemerkung zu Chopin macht, ist doch der erste Akkord ein wortwörtliches Zitat des Schlussakkords des b-Moll Prélude op. 28 von Chopin. Auch in anderer Hinsicht

unterscheiden sich die *Préludes* von Debussy von denen Chopins, so mit ihren bildhaften Unterschriften am Ende jedes Stücks. Alle Stücke sind in irgendeiner Form Tänze Sogar der langsame Tread „*Des pas sur la neige*“ und der langsame Walzer der *Cathédrale engloutie* weisen eine zarte Choreografie auf. Sie finden sich in der Sarabande der *Danseuses de Delphes*, dem antiken Menuett *La fille aux cheveux de lin*, dem wilden Saltarello *Les collines d'Anacapri* oder dem Banjo Ragtime *Minstrels*. Einige der Stücke widerspiegeln Debussys eifriges Eingehen auf die individuellen Farben seines geliebten Blüthner-Flügels, besonders seinen klaren Bass, wie dies sich in den flüsternden Basstönen am Ende der *Danseuses de Delphes* und den *Les sons et les parfums* oder den donnernden Tönen in der *La Cathédrale engloutie* zeigt. Diese Neigung in Debussys Klavierkompositionen zu einzelnen tiefen Basstönen ist auch schon zu spüren in den *Image Cloches*

à travers les feuilles dem ersten größeren Klavierstück, welches er komponierte, nachdem er seinen Blüthner gekauft hatte.

Die einzelnen Untertitel der *Préludes* haben verschiedene Quellen die auf Debussys niemals nachlassende Bewunderung der Welt und der Literatur zurückzuführen sind. *Danseuses de Delphes* beschwört tanzende Bacchantinnen einer griechischen Skulptur, die im Louvre zu finden ist. Voiles sind sowohl Segel oder auch Schleier. Man denkt oft an erstere Assoziation, während der Komponist Edgard Varèse, der Debussy in seinen jungen Jahren gut kannte, diese Bezeichnung als Anspielung auf die langen Seidenschleier der Tänzerin Loïe Fuller sah. *Le vent dans la plaine* spielt auf ein Lied von Charles Favart an (*Le vent dans la plaine / suspend son haleine* = Der Wind in der Ebene hält seinen Atem an), welches Verlaine als einen Nachruf zu seinem Gedicht *C'est l'extase langoureuse* verwendete. *Les sons et les parfums tournent*

## Claude Debussy CD II

*dans l'air du soir*, eine unschuldig aussehende Zeile aus dem Gedicht von Baudelaire „*Harmonie du soir*“ verbirgt die bittersüße Nachdenklichkeit über eine vergangene Liebe, wobei eine schmachtende Caféhausgeige und Wein den Dichter trunken im Weltschmerz machen. Die Idee zu *Collines d'Anacapri* soll dem Etikett einer Weinflasche inspiriert worden sein.

Debussy kann aber auch gut die Geschichten um Anacapri, dem gebirgigen Westende der Insel Capri, gekannt haben, die von dem in Paris lebenden schwedischen Schriftsteller und Arzt Axel Munthe stammten. *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest* lehnt sich an das Märchen „*Der Garten des Paradieses*“, von Hans Christian Andersen an wo die vier Winde mit ihren zerstörerischen Abenteuern vor ihrer Mutter prahlen. „*Er war wirklich ein wilder Junge*“, schrieb Andersen von dem Westwind, dasselbe sagte man manchmal auch von Debussy. *La fille aux cheveux de lin* bekam seinen Titel

nach einem Gedicht aus Leconte de Lisle's Gedichten *Chansons écossaises*, angeregt durch Robert Burns: „*Lassie with the lint white locks*“ ein zartes Liebeslied zwischen einem Schäfer und einer Schäferin.

Die *Sérénade interrompue* scheint ein stiller Nachruf auf Debussys Freund Isaac Albéniz zu sein, der 1909 im Alter von 40 Jahren starb. In der klassischen Form der Trauer bezieht sich Debussy auf die Musik von Albéniz, wobei er Bruchstücke aus dessen *El Albaicín* (aus der Suite *Iberia*) zitiert, eines seiner Lieblingsstücke. Die *Cathédrale engloutie* beschwört das keltische Märchen der untergegangenen Stadt von Ys (Geburtsort von Yseult oder Isolde), die, so will es die Geschichte, sich einmal im Jahr erhebt aus den Nebeln der See mit den Glocken der Kathedrale läutend, mit Orgelmusik und Mönchsgesang, um dann wieder zu versinken. Der letzte Teil ist ein Wunder der Klavierkomposition, wo der



Gesang langsam in einem Meer von Glocken- geläut untergeht.

Die Aufnahme von Debussy auf einer Pianorolle dieses Stücks klärt ein ständig wiederkehrendes Problem des Notentextes. Einige Abschnitte des Stücks sollten mit doppelt so schnellem Tempo als dem angezeigten gespielt werden, um so das Stück in eine logisch klingende Kontinuität des  $\frac{3}{4}$  Takts zu bringen. Diese Korrektur, die von mehreren Zeugen von Debussys Spiel bestätigt wird, ist auch entsprechend in der Durand Ausgabe *Œuvres complètes* aufgenommen.

*La danse de Puck* findet seine Anregung durch Illustrationen von Arthur Rackham in Rudyard Kiplings Buch „Puck of Pook's Hill“ einer Prachtausgabe vom Sommernachtstraum, gedruckt 1908, Debussy war ein Verehrer von Kiplings Büchern. Die Stieftochter von Debussy, Dolly de Tinan, meinte, der Titel *Minstrels* sei eine Erinnerung an einen

Familienurlaub 1905 in Eastbourne, wo amerikanische Spaßmacher mit geschwärzten Gesichtern sich auf der Promenade produzierten. Die genaue Quelle des Titels *Des pas sur la neige* ist nicht bekannt.

### **CD III: L'Isle joyeuse, Estampes, D'un cahier d'esquisses, Morceau de concours, Masques, Préludes Livre II**

Im Sommer 1903, im Alter von 40 Jahren, beendete Debussy seine *Estampes*, die erste Serie seiner malerisch betitelten Klavier-Suiten. Der Titel *Estampes* zeigt Debussys Verehrung für japanische Holzdrucke, deren Charakter sich in den klar gezogenen melodischen Linien wiederfinden, sowie in den lebendigen aber zart gewählten Farben. Wie Mallarmé liebte es auch Debussy, geheimnisvoll zu beginnen. *Pagodes* erzielen ihr erstes Auftauchen durch musikalische Linien der rechten Hand in einzelnen Schichten, wie die Linien eines Pagodendaches. Das Stück

mischte auch chinesische Gesänge mit Anspielungen auf indonesische Gamelanmusik, ein Genre, das Debussy auf den Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900 verzaubert hatte. *La soirée dans Grenade* versetzt uns, noch ganz im Stile von Japanischen Holzschnitten, nach Andalusien und Granada. Der junge Manuel de Falla entdeckte bald das Stück. Später, als er näher mit Debussy bekannt wurde, musste er zu seinem Erstaunen feststellen, dass Debussy dieses Stück geschrieben hatte, ohne je in Spanien gewesen zu sein. Näher an der Heimat ist das Stück: *Jardins sous la pluie*, das einen Nachmittag im Jahr 1902 beschreibt, wie später Jacques-Émile Blanche erzählte, der Debussy zweimal porträtierte: „Am Nachmittag gab es ein plötzliches Gewitter und jeder flüchtete sich in das Haus, mit Ausnahme von Claude, der entschlossen war, den Geruch der durchtränkten Erde und das sanfte Tropfen des Regens auf den Blättern zu genießen.“<sup>4</sup>

Marguerite Long, die später mit Debussy *Jardins sous la pluie* studierte, erzählte, dass er eigentlich auch Sonnenschein haben wollte und den sinnlichen Eindruck von Kindern, die im Park von Luxembourg spielen, nachdem der Regen vorüber ist. Er war immer Kind geblieben in seinen Sinneseindrücken und so fügte er in das Toccata-Gewebe des Stücks zwei Kinderlieder ein: „*Do l'enfant do*“ und „*Nous n'irons plus au bois*“.

*Masques* und *L'Isle joyeuse* waren offensichtlich zunächst geplant als die äußeren Teile eines weiteren Dreiteilers, ein Dreiteiler der unter seltsamen Umständen nicht als Gesamtwerk erschien. Die erste Erwähnung stammt vom Sommer 1903, wo Ricardo Viñes in seinen Tagebüchern erwähnt, dass Debussy ihm Bruchstücke aus dem neuen Dreisatzstück *Suite bergamasque* vorgespielt habe, welches mit der *L'île joyeuse* (sic) endete. Im Januar 1904 spielte er dann Viñes alle drei Stücke vor. Um diese Zeit kündigte

## Claude Debussy CD III

auch der Verleger Fromont das Erscheinen der vorgesehenen Suite an, wobei er das erste Stück als *Masques* auflistete. Bald danach verschwanden die Ankündigungen und an ihrer Stelle veröffentlichte Fromont das aus vier Stücken bestehende Werk *Suite bergamasque*, welches Debussy bereit 1890 komponiert hatte. *Masques* und *L'Isle joyeuse* wurden dann einzeln veröffentlicht und zwar von dem Verleger Durand in Herbst 1904. Kurz, das Scheitern dieses Vorhabens scheint hervorgerufen worden zu sein durch den Streit zweier widerstreitender Verlage, die erzwungene Veröffentlichung der *Suite bergamasque* in den frühen 1890ern und Debussys Flucht nach Jersey mit Emma Baldac (seiner eigenen *Isle joyeuse*) im Juli 1904. In diesem Sommer überarbeitete er *Masques* und *L'Isle joyeuse* (die nunmehr verwendete englische Schreibweise ist vielleicht eine Anspielung auf Jersey). Im Januar 1904 vervollständigte Debussy das

Stück namens *D'un cahier d'esquisses*, welches unmittelbar von der Zeitschrift *Paris Illustré* gedruckt wurde. Solche Veröffentlichungen verfolgten gewöhnlich den Zweck, ein größeres Werk anzukündigen und *D'un cahier d'esquisses* kann sehr wohl auch als eine Interimsbezeichnung betrachtet werden, darauf hinweisend, dass etwas in Arbeit ist. Wie auch immer, die Komposition bildet einen perfekten Prolog zur *L'Isle joyeuse*, indem es mühelos in den Eröffnungstriller und die quasi Kadenz überleitet. Danach schaffen die Kadenzfanfaren von *D'un cahier d'esquisses* eine triumphale Rückkehr in die Coda von *L'Isle joyeuse*.

*D'un cahier d'esquisses* wurde sofort von Schott, einem Verleger in Brüssel, übernommen, kurz bevor der Verleger Durand aus Paris ein noch besseres Angebot vorlegte, dem Debussy nicht widerstehen konnte. Im Chaos der häuslichen Verhältnisse von Debussy wurden die Stücke offenbar auf-

geteilt. Vielleicht hat Durand immer gehofft, die Rechte zurückzubekommen, um sie wieder zu vereinigen, aber das geschah nicht. Nach Berichten der Pianistin Marguerite Long schätzte Debussy die *Masques* besonders, die er als weniger angelehnt an die komische Tragik der „Comédie Italienne“ betrachtete, sondern ehr als tragischen Ausdruck des Daseins. 1904 wurde Debussy aufgefordert, zu einem Wettbewerb: „Erkenne den Komponisten“ eine Seite beizutragen, der im Januar 1905 in der Ausgabe der Zeitschrift *Musica* veröffentlicht werden sollte. Das kurze Klavierstück, welches er für diese Gelegenheit schuf, ist aus der Ouvertüre abgeleitet, die er für eine kurze Oper plante (leider aber nie zu Ende brachte) über die Erzählung von Edgar Allan Poe: *The Devil in the Belfry*. (Debussys Pläne schlossen nicht nur eine Ouvertüre im Ragtime Stil ein, sondern die Rolle des Teufels sollte gepfiffen werden – eine klare Absage an jeden, der

von ihm eine weitere *Pelléas et Mélisande* erwartete. Nur sehr wenige Leser errieten den Komponisten (die Komponisten wurden in der folgenden Ausgabe bekannt gegeben) und dieses lebendige Stück *Morceau de concours* – es könnte fast auch von Gershwin sein – war dann vergessen bis zu seiner Wiederentdeckung in den 1970er Jahren.

„Wer kennt schon das Geheimnis der musikalischen Komposition? Das Rauschen des Meeres, die Linie des Horizontes, der Wind in den Blättern, der Schrei eines Vogels. Alles dies hinterlässt Eindrücke. Und plötzlich, wenn man es vielleicht gar nicht will, dringt eine solche Erinnerung aus uns heraus und verwirklicht sich in der Sprache der Musik“<sup>5</sup>. So wurde Debussy zitiert aus einem Interview 1911, gerade in der Zeit, wo er dabei war, seinen zweiten Band der *Préludes* zu Papier zu bringen.

Der Titel des zweiten *Préludes*, „Feuilles mortes“ vermittelt genau „den Wind in den

## Claude Debussy CD III

Blättern“, die dann langsam zu Boden sinken. Der Band wurde 1913 fertig gestellt und er unterscheidet sich sichtbar von dem ersten Band. Die Noten sind auf drei Notensysteme niedergeschrieben und ihr Aussehen erscheint so geräumiger und orchestraler.

Der Band enthält zwei Charakterskizzen. *Général Lavine* ist im Cakewalk-Rhythmus abgefasst, ein huldigender Hinweis auf den amerikanischen Clown Ed Lavine, der sehr erfolgreich am Théâtre Marigny auftrat, mit seinem holzpuppenartigen Gang und seinen Kunststücken als Jongleur auf dem Drahtseil. In der anderen Charakterskizze verwendet Debussy eine absichtlich plattfüßige, plumpe Sarabande, um den einfältigen, aber letztlich liebenswerten Mr. Pickwick zu beschreiben. (PPMPC in dem Titel bedeutet „President and Perpetual Member, Pickwick Club“ – man darf Debussys Französisch-Englisch nicht vergessen). *La Puerta del Vino* wurde von einer Postkarte angeregt, die das maurische



Tor der Alhambra in Granada zeigt. Er wollte die schimmernden Kontraste von Licht und Schatten in Musik setzen. Weiter hinten in dem Band finden wir *Canope*, welches sich auf die sagenhafte Stadt im alten Ägypten bezieht. Debussys Phantasie wurde durch zwei Deckelvasen aus *Canope* angeregt, die er auf seinem Arbeitstisch stehen hatte. Der Titel in dem Band, der wahrscheinlich zu vielfältigsten Spekulationen über seinen Ursprung Anlass gab, *La terrasse des audiences du clair de lune* war einfach nur ein Satz, der aus einem Zeitungsartikel über Krönungsfeierlichkeiten in Indien entnommen wurde. Das letzte Notenblatt dieses wunderbaren langsamem Walzer, den Debussy kurz bevor das Werk in Druck ging nochmals überarbeitete, enthält verschiedene Anspielungen auf Chabrier, eines von Debussys bewunderten musikalischen Helden.

*Les fées sont d'exquises danseuses* bezieht sich auf ein Bild aus J.M Barries „Peter Pan

in Kensington Gardens“, erschienen in einer Luxusausgabe, die von Arthur Rackham illustriert wurde. Die Illustration von Rackham zu der Zeile „*Fairies are exquisite dancers*“ zeigt Elfen, die auf einem Spinnwebenfaden tanzen. Sie werden von einer Klarinette spielenden Heuschrecke begleitet und einer Spinne, die Cello spielt, wobei der Stachel des Cellos auf der Spinnwebe ruht. Debussy geht auf diese Szene mit einem durchscheinenden leichten Scherzo ein, dass lustigerweise nicht nur Klarinettenpassagen einschließt, sondern auch eine Solostelle für das Cello, die aus einem berühmten Walzer von Brahms entlehnt ist. *Ondine* beruht vielleicht auch auf einer weiteren Rackham-Illustration aus De la Motte Fouqués *Undine*, dem Märchen von einer Wasserjungfrau, die sich in einen Sterblichen verliebt. Zwischen verschiedenen offensichtlichen musikalischen Späßen leuchtet Stephen Forsters *Camptown races* in der Mitte von *Général Lavine* hervor, und

## Claude Debussy CD III/CD IV

auch Nationalhymnen in sowohl komischen als auch Heimweh vermittelnden Effekt wie in *Hommage à S. Pickwick* und *Feux d'artifice*. Die *Tierces alternées* enthalten wohl das klarste Zitat, ein offensichtliches Fragment aus dem *Sacre du Printemps*, welchen Debussy mit Stravinsky in einem Piano Duett 1912 von Blatt gespielt hatte, einige Monate vor der Skandal umbrandeten Premiere des Balletts. Dieses elfte *Prélude*, eine tänzerische Toccata, deren abstraktere Form bereits die *Études* vorahnend lässt, was das etwa Anfang 1913 zuletzt komponierte Stück, Es basiert auf einem nicht verwendeten Thema, welches sich auf Rudyard Kiplings Buch "Toomai of the Elephants" bezog.

Als letzte Belohnung für den hart arbeitenden Pianisten schließt Debussy mit dem zurückhaltend brillanten *Feux d'artifice*, in welchem er nicht nur die Farben und die Formen der verschiedenen Lichter heraufbeschwört – wir können fast die Raketen,

Kaskaden und Lichträder sehen – sondern er schildert auch die ganze Atmosphäre des Bastille-Feiertages. In den Eingangstakten können wir uns vorstellen, wie er seine kleine Tochter an der Hand durch den Bois de Boulogne zu dem jährlichen Fest führt, den näherkommenden Rauch des Schießpulvers und der blitzenden Feuerwerkskörper. In den letzten Takten sehen wir sie wieder nach Hause gehen, begleitet von den vertrauten Klängen der Marseillaise, allerdings in einer anderen Tonart, womit Debussy sich als „*Musicien français*“ offenbart.

### CD IV: Children's Corner, Hommage à Haydn, Le petit nègre, Berceuse héroïque, Élégie, Pièce sans titre, Études Série I & II

Im Oktober 1905 gebar Emma Bardac Debussys einziges Kind, eine Tochter, mit dem Namen Emma-Claude, die aber zärtlich Chouchou genannt wurde. An Chouchou



dachte Debussy offenbar, als er gebeten wurde, ein Stück für den Klavierlehrer eines Kollegen zu schreiben. Er entsprach der Bitte mit einem zierlichen spielerischen Walzer mit dem Titel *Sérénade à la poupee*.

Bis Mitte 1908 hatte er noch fünf weitere Stücke hinzugefügt und daraus *Childrens Corner* gemacht. Die Überschriften, alle in englisch, sind wahrscheinlich eine spöttische Verbeugung zu Chouchous Kindermädchen, die bereits dem jungen Mädchen Englisch beibringen wollte.

*Doctor Gradus ad Parnassum* erweckt kurz die Fingerübungen aus Clementis *Gradus ad Parnassum*, bevor sich die Musik in eine verzauberte Welt begibt, wo Chouchous Spielsachen lebendig werden. *Jumbos Lullaby* – die korrekte Schreibweise, wie sie in der späteren Orchesterversion verwendet wurde – beginnt mit einem sanften Elefanten Ragtime, dessen Mittelteil an Träume eines Vierfüßers, der durch den Dschungel trotzt,

## Claude Debussy CD IV

erinnert. Der oft gescholtene *Golliwoggs Cakewalk* ist sehr geistreich (wie alle Ragtimes sollte er nicht zu schnell gespielt werden). Er beginnt mit überbetonten Synkopen, die den ersten Akkord von Wagners *Tristan und Isolde* zerreißen. Die Parodie wird in der Mitte noch deutlicher, wo Debussy Wagners feierliche Eröffnungstakte wie ein riesiges Gähnen klingen lässt, was dann von einem aufreizenden Gelächter gefolgt ist. Harold Bauer, der 1908 die Suite zum ersten Mal öffentlich aufführte, erzählte später, dass Debussy viel zu aufgeregzt war, um in dem Konzertsaal zu bleiben (er ging vor der Tür auf und ab, kettenrauchend). Nachdem alles vorüber war, versicherte ihm Bauer, dass das Publikum tatsächlich gelacht habe und zwar an den richtigen Stellen. Er sah, wie die Spannung von einem Komponist abfiel, der von seinen Freunden oft als *un grand enfant* beschrieben wurde.

Das folgende Jahr, 1909 war die hunderte Wiederkehr des Todestages von Joseph Haydn. Dafür gab die Zeitschrift *Revue musicale* kurze Kompositionen bei Debussy, Ravel, Dukas und d'Indy in Auftrag, die auf den musikalischen Motiv H-A-D-D-G aufbauen sollten, dass dem Namen Haydn entsprechen sollte. Debussy ging auf die Vorliebe Haydns für Scherze gern ein und begann mit einem langsamem Kaffeewalzer über dem das Haydn-Motiv gelegt wird. Zunächst in steifer Feierlichkeit, dann mit offensichtlich ungläubigen Zögern, bevor er in ein lebhaftes Scherzo übergeht.

*Le petit Nègre* erschien ursprünglich 1909 als *The little Nigar* (eine zu dieser Zeit verwendete Bezeichnung, besonders, wenn man Debussys schlechtes Englisch in Betracht zieht) in einer Sammlung von Klavierstücken für Kinder. Wie *Golliwoggs Cakewalk* ist es in der zu dieser Zeit beliebten Mode des Ragtimes geschrieben, mit

lustigen Synkopen. Debussy belohnt die geduldigen jungen Schüler in dem er ihnen einen kräftigen Schlussakkord beschert.

Im Oktober 1914, zu abgelenkt durch die politischen Ereignisse um über größere Projekte nachzudenken, schrieb Debussy an Jacques Durand: „*Wenn ich mich es wagen würde, so schriebe ich einen Marche héroïque.*“<sup>6</sup> Einen Monat später fand die Idee eine Form in der *Berceuse héroïque*, als der Londoner *Daily Telegraph* einen Beitrag anfragte zu *King Albert's Book*, eine Zusammenstellung von Album-Blättern, dem König und dem Volk von Belgien gewidmet. Debussy verwendet einen Teil der belgischen Nationalhymne in seiner ironisch betitelten *Berceuse* (Wiegenlied) und das Stück bewegt sich in einem besonderen Rhythmus zu einem dramatischen inneren Abschnitt, der sehr an Mussorgsky erinnert. Ein anderer Band von 1916, welcher Kriegsnöten abhelfen sollte, war *Pages inédites sur la femme et la*

*guerre*, in welchem ein Faksimile abgedruckt ist, eine sonst unbekannte *Élégie* in der Handschrift von Debussy. Mit dem Datum 25. Dezember 1915 am Ende versehen, muss das Stück eine Woche nach seiner Krebsoperation, von der er sich nie wieder richtig erholte, geschrieben worden sein. Diese düstere *Élégie* könnte man als ein Abschied von dem alten Europa und Claude Debussy betrachten. Fröhlicher ist der Walzer, den Debussy für eine Auktion schrieb, um seine Frau bei ihrer freiwilligen Arbeit in der Organisation *Le Vêtement du blessé*, die für die Verwundeten des Krieges tätig war, zu unterstützen. Das Stück, welches wiederholt die Takte des Beginns in verschiedenen Tonarten imitiert, hat als Kopie überlebt, die Debussy Emma an ihrem Namenstag schenkte. Das Stück wurde zum ersten Mal 1933 als Album Blatt *Page d'album* gedruckt.

Zu Beginn von 1915, als der Krieg deutsche Ausgaben von Klassikern unzugänglich

## Claude Debussy CD IV

machte, bat Debussys Herausgeber Durand ihn, eine neue Chopinausgabe vorzubereiten. Offenbar war dies ein Auslöser zu weiterem Schöpfertum, denn Debussys Arbeit an der Überarbeitung der Chopinausgabe lief parallel mit der Schaffung von einigen neuen Kompositionen, darunter *Douze Études pour piano*, die während Debussys Sommerurlaub in Pourville entstanden. Dass er sie so schnell fertig stellte, nach einem fast unfruchtbaren Jahr, könnte vielleicht den Frohsinn erklären, der die zwölf Etüden durchdringt, zusammen mit Zärtlichkeit, Besinnlichkeit (z.B. in der Mitte von *Pour les accords*), Glanz, Leidenschaft, Drama, (die überraschende Endung von *Pour les Tierces*), Nachdenklichkeit jeder Art und nicht zuletzt einfacher Spaß. (Fünf der Etüden haben die Tempobezeichnung Scherzando.) Wie Debussy es scherhaft gegenüber Durand zum Ausdruck brachte: „*Man fängt Fliegen nicht mit Essig, und etwas Zauber schadet nie.*“<sup>7</sup> Für einige Pas-

sagen des musikalischen Spaßes müssen wir wahrscheinlich Chouchou danken. Sie war zu der Zeit neun Jahre alt und sie nahm Klavierstunden. Debussys Briefe sind oft Zeugnis ihrer Bemühungen, dass die Töne durch die Wände drangen, als er versuchte, zu komponieren. Mit seiner Rache an Czerny eröffnet er die *Études* und wir können uns fragen, wie das Publikum bei der ersten Aufführung sich verhalten hat, als es ein neues Werk hörte, das zunächst mit komischen fünf Fingerübungen in gegenläufigen Tonleitern begann, bevor die Musik nach einigen höhnischen Lachen, in einem fröhlichen Tanz übergeht. Mit wenigen musikalischen Pinselstrichen hat Debussy die Szene beschrieben und uns klar gemacht, was diese Etüden nicht sein sollen.

In der traditionellen Form der klassischen Musik beginnt der Titel jeder Etüde mit „*Pour...*“, ohne jedoch die bildhaften Beschreibungen der früheren Jahre. Dies mag mit dem Vorurteil Debussys zu klassi-

scher Klarheit zusammenhängen, jedenfalls fordert es die Vorstellungskraft des Spieler heraus, denn die Musik ist so bildhaft wie eh und je. In einem Brief von Debussy an Durand drückt er seinen Befriedigung aus, dass die Folgen der Sexten nicht die Bilder von jungen Damen heraufbeschwört die unaufgefordert und unzufrieden am Rande des Tanzparketts sitzen, neidvoll dem schallenden Gelächter der verrückten Nonen lauschend. Ein anderer Brief erwähnt die Barcarolle auf einem vielleicht italienischen Meer mit Anspielung auf die *Pour les agréments* (man kann darüber streiten, ob hier nicht ein Schreibfehler vorliegt, denn *Pour les sonorités opposées* ist eher eine Barcarolle). Ein weiterer Brief spricht von schwedischen Gymnastikübungen, sicher in Bezug auf die springenden Figuren von *Pour les octaves* oder *Pour les accords*. Als er die Stücke beendet hatte, stellte Debussy Durand die Frage: „Sollte man die Etüden

*Frédéric Chopin oder F. Couperin widmen?*<sup>8</sup>

Man entschied sich für Chopin, sicher auch in Gedanken an eine zusätzliche Huldigung an Debussys erste Klavierlehrerin Madame Mauté.

Roy Howat,  
Übersetzung: Ingbert Blüthner

<sup>1</sup> Zitiert nach François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, S. 382

<sup>2</sup> Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005, S. 919

<sup>3</sup> Vincent Laloy, *Chronique intime d'une famille franc-comtoise au XIXe siècle*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, *Les Belles Lettres*, Paris, 1986, S. 286

<sup>4</sup> Jacques-Émile Blanche, « Souvenirs sur Manet et Debussy », *Le Figaro*, 22. Juni 1932

**Claude Debussy CD IV**

5 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*,  
introduction et notes de François Lesure, édition  
revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1987, S. 325

6 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*,  
op. cit., S. 1852

7 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*,  
op. cit., S. 1921 et 1925

8 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*,  
op. cit., S. 1920

# Le piano de Claude Debussy

Dans la France de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, autant la scène des salles de concert que les salons de musique privés étaient accaparés par les instruments des célèbres facteurs de pianos Érard et Pleyel. Si l'on joue aujourd'hui sur un instrument bien conservé de cette époque, on est impressionné par le caractère sonore à la fois rond, chaud et délicat qui émane d'un tel piano. C'est à peine si, à cette époque, d'autres instruments européens parvinrent à pénétrer dans ce bastion français : on pourrait presque parler d'une culture nationale du son typiquement française. C'est pour ce monde sonore bien particulier que la plupart des compositeurs français écrivirent leurs œuvres, tout comme Debussy, qui donnait lui aussi la préférence à ces pianos. Toutefois, lorsqu'en 1905, il alla passer ses vacances d'été à Eastbourne, en Angleterre, il découvrit un piano à queue Blüthner chez un marchand local, Hermitage & Sons, dont il s'éprit aussitôt.

Julius Blüthner avait fondé sa manufacture en 1853 à Leipzig. Outre la distribution florissante de ses instruments en Allemagne, il exporta également un nombre considérable de pianos en Angleterre, fondant pour finir en 1876 une agence chargée d'organiser la distribution dans tout le pays. Parmi les vendeurs chez qui ses instruments étaient représentés dans différentes villes anglaises, figurait la maison Hermitage & Sons, une firme importante qui tenait des magasins sur la côte sud de l'Angleterre. Selon les documents originaux qui ont survécu, l'instrument n° 65614 fut envoyé de Leipzig aux îles britanniques en 1904, et vendu à Debussy durant l'été 1905 pour la somme de 89 guinées.

Le Blüthner n° 65614 de Debussy a été fabriqué en 1903 dans la manufacture Julius Blüthner de Leipzig. D'une longueur de 190 centimètres, il possède une tessiture de 7 octaves 1/4. L'instrument est pourvu du

## Le piano de Claude Debussy

système spécial de cordes connu sous le nom de « système aliquote », qui consiste en une quatrième corde pour chaque note, placée en déchant et ne vibrant pas sous l'effet du marteau, mais par sympathie. Cela renforce la résonance des notes harmoniques et élargit le spectre sonore. Le système, sous une forme légèrement modifiée, est encore aujourd'hui en usage sur les pianos Blüthner. L'apparence de l'instrument est celle, courante, des pianos du début du XX<sup>e</sup> siècle : il est muni de pieds tournés, le placage est en palissandre, la version favorite à cette époque en Angleterre. Le mécanisme mérite également qu'on s'y attarde. C'est une variante d'un mécanisme anglais développée par Blüthner, réputé pour sa robustesse car il ne possède que trois axes, en comparaison du mécanisme bien plus compliqué d'Érard, qui en comporte cinq. Le toucher est léger et permet aussi une répétition rapide, ce qui est d'une

absolue nécessité dans la musique pour le piano de Debussy.

Le compositeur français était tellement ravi du piano qu'il ne s'en sépara plus jamais. Après avoir utilisé l'instrument lors de l'été passé à Jersey, il le fit transporter à Paris pour l'installer dans son salon. Il est fort probable que dès lors, Debussy ait conçu toutes ses œuvres avec, en tête, les qualités du Blüthner, et que leur création « domestique » ait résonné sur cet instrument.

À la mort de Claude Debussy en 1918, l'instrument entra par le biais de sa femme, Emma Bardac, en possession du fils de cette dernière, Raoul Bardac, qui avait été un élève estimé de Debussy. Les aléas de la Deuxième Guerre mondiale menèrent la famille Bardac dans la zone libre du sud de la France, où elle s'établit en Corrèze, dans le petit village de Meyssac. Raoul Bardac utilisa le piano lors de concerts publics, auxquels la population locale assistait volontiers et prisait énormément.

*Le piano à queue de Blüthner au Musée Labenche de Brive-la-Gaillarde*



mément. À la mort de Bardac en 1950, cette tradition se perdit. Lorsque sa femme déclina à son tour, sans descendance, le piano passa en possession du médecin de famille. Il fut ensuite proposé à la vente par un antiquaire de la région.

Fort heureusement, la fière histoire du piano était restée bien vivante et le Musée Labenche de Brive-la-Gaillarde entreprit les démarches nécessaires. Grâce au soutien financier de la direction des Musées Nationaux, le musée réunit les fonds pour acquérir l'instrument. Malgré son âge, il était toujours en bon état, si bien qu'après une restauration scrupuleuse épargnant tout le matériau d'origine, le timbre qui était si cher à Claude Debussy put résonner de nouveau. Le piano est ainsi devenu un témoignage précieux des intentions musicales du compositeur, un modèle à même de nous inspirer en jouant des instruments plus modernes.

## Le piano de Claude Debussy

Recréer le son original du Blüthner de Debussy fut un véritable défi. Lors du choix du piano destiné à l'enregistrement des CD, il a tout d'abord fallu partir du principe que l'instrument original, pour des raisons d'ordre muséal, ne pourrait être utilisé. Le choix s'est donc porté sur un piano à queue moderne, dont le caractère de la sonorité s'approche néanmoins le plus possible de l'original. Les méthodes de fabrication des instruments Blüthner étant aujourd'hui encore en grande partie les mêmes, elles assurent un haut degré d'authenticité. Le caractère de la sonorité du piano de Debussy a été finement ajusté grâce à un traitement destiné à changer la densité des différentes couches de feutre recouvrant les têtes des marteaux. Selon leur dureté et la vitesse à laquelle elles frappent ainsi la corde, le spectre sonore partiel qui est produit confère sa couleur au son.

Les enregistrements ne sont pas conçus comme une reproduction historique des œuvres pour piano de Debussy. Ils doivent plutôt montrer comment elles résonnent aujourd'hui, sur un instrument répondant toutefois au goût et au penchant musical du compositeur. Ainsi, les habitudes auditives d'un amateur moderne de musique ne seront pas maltraitées par l'historicisme, et l'on demeure dans le monde sonore familier de notre époque. Il faut cependant faire remarquer que le monde sonore d'aujourd'hui ne se restreint pas à une poignée de régions. Les œuvres de Debussy ont été interprétées et explorées par des musiciens du monde entier. Les quatre artistes élus pour participer au projet Debussy proviennent de quatre écoles et d'horizons géographiques les plus différents qui soient. Ils incarnent de la meilleure façon possible la culture musicale internationale actuelle. Juliana Steinbach, aux racines brésiliennes, a été élève du Conservatoire

Supérieur National de Musique de Paris et représente l'école musicale française ; Chenyin Li, diplômée de la Guilthall School of Music de Londres, représente la tradition anglaise au-delà de ses origines chinoises; Julia Dahlkvist, quant à elle, représente la tradition musicale russe-finnoise et pour finir, Amir Tébenikhin qui, outre ses racines kazhakes, représente l'école allemande à Hanovre.

Cette production a été réalisée grâce au concours d'institutions culturelles variées, en premier lieu de la Fondation des médias de la Caisse d'Épargne de Leipzig (Medienstiftung der Sparkasse Leipzig), qui a d'un côté mis à disposition les locaux pour l'enregistrement et de l'autre, réuni les conditions techniques préalables à un travail réussi de la firme de production GENUIN.

*Ingbert Blüthner*



# Claude Debussy de Roy Howat

**L**a critique d'un concert d'œuvres pour piano que donna Claude Debussy à Bruxelles, parue en 1914 dans la revue *Le Guide musical*, nous fournit une subtile clef permettant d'aborder son talent artistique :

*« ...exempte de tout maniérisme, [le jeu de Debussy] surprend même par sa simplicité. Nul insistance sur les subtilités harmoniques : les lignes mélodiques sont dessinées en traits fins ; point d'altérations de rythmes ni vains écarts. Cette grande simplicité, qui d'abord déconcerte, ne tarde pas à séduire et l'on garde de chaque page entendue une impression pénétrante de netteté. »<sup>1</sup>*

Ceci nous éloigne immédiatement des notions « de vague impressionnisme », et témoigne du soin méticuleux et de la structure apportés par l'artiste aux manuscrits merveilleusement calligraphiés de ces mêmes œuvres.

## CD I : Valse romantique, Rêverie, Mazurka, Suite bergamasque, Pour le Piano, Images Série I et II, La plus que lente

Les œuvres tardives pour le piano de Debussy ont acquis une telle réputation qu'il est surprenant de se rappeler qu'elles ont pour la plupart vu le jour sur une période de 15 années seulement, vers la fin de sa vie. La carrière de compositeur de Debussy débuta toutefois vers 1880 déjà, et sa musique plus ancienne évoque un monde distinct, bien à elle, dans lequel des influences de compositeurs tels que Massenet, Delibes, Chabrier et Fauré se font ressentir, le tout pimenté par la découverte croissante que Debussy faisait de la musique russe. Comme tout compositeur qui se respecte, Debussy dans ses dernières années refusait souvent d'être mesuré à l'aune de ses précédentes œuvres, qu'il lui arrivait parfois de dénigrer. Un siècle après, ou davantage encore, nous sommes en mesure d'apprécier ces pièces à leur juste

## Claude Debussy CD I

valeur, en particulier depuis qu'elles ont acquis leur propre place bien déterminée dans le répertoire. Loin de s'avérer exsangues ou immatures, les premières œuvres de Debussy mêlent vigueur, délicatesse d'expression et rythmes dansants, et sont déjà révélatrices de la manière dont il faut jouer ses œuvres ultérieures.

Généralement, *Rêverie* est supposée avoir vu le jour vers 1890 environ, bien qu'elle puisse avoir jailli de sa plume à n'importe quel moment dès le milieu des années 1880. Alors qu'elle a été achetée – curieusement par deux éditeurs différents en 1891 – aux fins de publication, elle n'en resta pas moins inédite jusqu'à ce qu'elle finisse par paraître dans une revue en 1895. Ce qui n'empêcha pas sa première édition commerciale de ne paraître qu'en 1905 – justement à l'époque où Debussy ne voulait plus entendre parler de ce qu'il avait écrit quelques décennies auparavant ! Ceci dit, cette pièce dévoile déjà largement les qualités

d'artiste du jeune compositeur, évoquant un duo d'amour à la Roméo et Juliette, et requérant dans sa reprise une grande habileté du pianiste, là où le thème passe de main en main, comme s'il s'agissait de trois mains courant sur le clavier. En 1938, le morceau connut un regain de popularité aux USA, lorsqu'il fut repris dans la célèbre chanson *My Reverie* sur des vers de Larry Clinton.

*Valse romantique*, en revanche, fait allusion à Chabrier, dont les *Valses romantiques* restèrent sa vie durant parmi les favorites de Debussy. Étonnamment, certaines structures bondissantes du morceau annoncent son étude bien plus tardive *Pour les octaves*.

*Mazurka*, de nouveau, suggère que ses origines remonteraient au début ou à la mi-1890. Elle a en commun avec la *Danse bohémienne* l'harmonie de l'ouverture (une progression plagale répétée), ainsi que d'autres caractéristiques. Avec la *Rêverie*, l'œuvre a été vendue en 1891 à deux éditeurs différents, mais seul

l'un d'entre eux la publia, toutefois pas avant 1903, au grand dam de Debussy.

La *Suite bergamasque* semble avoir été composée en 1890, et laisse à penser que c'est une réponse de Debussy à quelques œuvres de Fauré, inspirées des fêtes galantes et datant des années 1880, en particulier sa *Pavane* et sa chanson *Clair de lune*. En 1891, l'éditeur Choudens l'acheta à Debussy, et chose bizarre, sans pour autant la publier ; quelques années plus tard, elle fut rachetée par le généreux George Hartmann, un éditeur visionnaire qui, après une faillite, opérait à présent par le biais de la maison d'éditions d'Eugène Froment. Sa générosité ayant probablement causé sa perte, Hartmann accepta de ne pas publier l'œuvre encore inédite, et au lieu de cela, imprima des œuvres plus récentes. La catastrophe s'annonça lorsque Hartmann mourut brusquement en 1900 et que son héritier, un certain Général Bougeat, exigea de Debussy qu'il rembourse les

avances accordées depuis plusieurs années par Hartmann. Comme toujours démunie, Debussy se trouva obligé d'autoriser la publication de différentes œuvres plus anciennes dont Hartmann détenait les droits. Parmi celles-ci figurait la *Suite bergamasque*, dont la parution subite plongea Debussy dans un dilemme supplémentaire. En effet, il était à l'époque en train de concevoir une tout autre *Suite bergamasque*. Bien que ces circonstances aient constitué un terrible choc pour Debussy, nous ne pouvons que nous en réjouir : elles l'ont animé à remanier à fond sa *Suite bergamasque* avant qu'elle ne paraisse enfin en 1905 (l'année 1890 citée dans le titre se rapportant à celle de la création). Des épreuves conservées de cette publication montrent à quel point Debussy crayonna, ajoutant contrepoints et couleur modale, et élagueant un matériel devenu superflu tout en veillant à garder l'essence de la composition initiale.

## Claude Debussy CD I

Telle qu'elle est, la *Suite bergamasque* nomme un thème majeur, commun à la plupart des compositions de Debussy et célébré dans bon nombre de ses premières chansons : l'humour et le symbolisme de la commedia dell'arte (comprenant les clowns Pierrot, Arlequin, Colombine et les autres personnages). Elle est aussi étroitement liée au genre des *fêtes galantes* des tableaux d'Antoine Watteau, le peintre de l'époque de Louis XIV, et que l'on retrouve dans la poésie française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier celle de Paul Verlaine. Âgé de neuf ans en 1871, Debussy prit ses premières leçons de piano auprès de Madame Mauté de Fleurville, qui se vantait d'avoir été l'élève de Chopin, et dont la fille Mathilde venait d'épouser Paul Verlaine. Aucune preuve n'étaye qu'à l'époque, le jeune Achille-Claude aurait rencontré le poète dont il mettra plus tard les vers en musique. Dans la *Suite bergamasque*, les allusions à Verlaine transparaissent le plus

nettement dans *Clair de Lune*, dont le titre s'inspire de l'un des poèmes des *Fêtes galantes* de Verlaine (que Debussy et Fauré avaient déjà mis en musique). Ce mouvement de la suite était à l'origine intitulé *Promenade sentimentale* (également le titre d'un poème de Verlaine), soulevant la question de savoir si le *Clair de lune*, tel que nous le connaissons, est la même œuvre sous un nouveau titre ou un morceau ajouté ultérieurement. Le dernier mouvement était aussi intitulé à l'origine *Pavane* – un titre qui rappelle trop ouvertement la *Pavane* de Fauré dans la même tonalité – toutefois, le morceau de Debussy évolue à un tempo plus agile et son véritable ancêtre musical est l'attrayant *Passepied* de Delibes, datant de 1882 et conçu pour le *Le roi s'amuse*.

*Pour le Piano*, publié en 1901, se manifeste dans l'œuvre de Debussy par son classicisme robuste, contrastant avec les suites ultérieures pour le piano, au pouvoir d'évo-

cation plus délicat. Les mouvements portent les titres laconiques de *Prélude*, *Sarabande* et *Toccata*. Debussy a volontairement omis d'inscrire son nom sur le frontispice de l'édition, sur un coup de tête destiné à donner à la parution un petit air d'ancienne anthologie classique. Il pourrait ici y avoir un lien avec les *Chansons de Bilitis*, avec lesquelles l'ami de Debussy, Pierre Louÿis, avait mystifié le monde littéraire parisien quelques années auparavant, en faisant passer ses poèmes pour des traductions d'inscriptions sensées avoir été découvertes sur une tombe. Debussy, qui était dans le secret depuis le début, fit de trois des poèmes des chansons, les publiant dans une édition très semblable à celle de *Pour le Piano*.

*Pour le Piano* comporte plusieurs autres facettes. Dans son *Prélude* se retrouve le *Prélude pour orgue en la mineur BWV 543* de Bach (que Debussy, indubitablement, connaissait grâce aux transcriptions pour

piano de Liszt), le mêlant avec hardiesse à un thème du 5<sup>e</sup> Concerto pour piano de Saint-Saëns. Les accords finaux du *Prélude* rappellent eux aussi la majesté d'un orgue résonnant dans une cathédrale. La *Sarabande* qui suit est un arrangement du deuxième mouvement des *Images* de 1894, déjà évoquées plus haut.

La *Toccata* est une pièce de nouveau plus effrontée, amorcée sur une parodie de Poulenc, qui joint aux premières mesures de la *Partita en mi majeur* de Bach un fragment du morceau pour clavecin de Daquin, *Le Coucou* (célèbre pour mettre de l'entrain lors des récitals parisiens). Dans ce panaché, Debussy travaille différentes procédures classiques, tissant des augmentations de la toile musicale et du rythme, l'échafaudage du morceau s'effectuant dans une pléthore d'humour, d'évocations et de virtuosité.

Debussy était conscient qu'avec ses deux séries d'*Images* pour le piano, il contribuait

## Claude Debussy CD I

à apporter quelque chose de bien spécial au répertoire de l'instrument. En complétant les premières séries en septembre 1905, il écrivit à son éditeur Durand avec une candeur inhabituelle : « *Avez-vous joué les Images...? sans fausse vanité je crois que ces trois morceaux se tiennent bien et qu'ils prendront leur place dans la littérature du piano... [...] à gauche de Schumann ou à droite de Chopin... as you like it.* »<sup>2</sup> Cette lettre est vraiment le point final d'une histoire plus longue. Pas plus tard qu'en décembre 1901 – alors que sa seule suite pour piano publiée était *Pour le Piano* –, Debussy surprit son nouvel ami, le pianiste catalan Ricardo Viñes, en lui jouant deux nouvelles compositions, intitulées *Reflets sur l'eau* et *Mouvements*. Viñes, qui créera plus tard les deux pièces, nota dans son journal : « *Merveilleux* ». Quatre années s'écoulèrent derechef avant que les pièces entourant l'élegant et élégiaque *Hommage à Rameau* soient publiées, complétant ainsi la première série

des *Images*. Jusque-là, Debussy les avait retravaillées et signolées sans relâche. Durant l'été 1905, toujours mécontent des *Reflets dans l'eau*, il les déchira et les remplaça en l'espace d'une semaine par la version que nous connaissons aujourd'hui, composée au cours de ses vacances à Eastbourne. C'est exactement là et à ce moment que Debussy découvrit le piano à queue de Blüthner, qui allait devenir son compagnon musical pour le restant de sa vie, et dont le caractère a influencé de manière audible ses compositions ultérieures pour le piano. « *Un petit cercle dans l'eau... un petit caillou qui tombe dedans* », était le conseil que Debussy donna à la pianiste Marguerite Long pour jouer le motif de trois notes ouvrant les *Reflets dans l'eau*. La fin du morceau reproduit des sonorités semblables à celles de cloches et d'un gong, révélatrices la passion de Debussy pour le gamelan javanais. *L'Hommage à Rameau*, au rythme lent de sarabande, est un hom-



## Claude Debussy CD I

image au maître classique français qui avait vécu deux cents ans auparavant et dont la musique avait enchanté Debussy à l'occasion de quelques renaissances célèbres en 1903. *Mouvement*, une saltarelle rondement menée, nous taquine avec des répétitions des quatre premières notes du choral grégorien *Dies Irae*, puis avec un segment central dramatique qui se tourne vers la clé de si sans jamais l'atteindre. Le morceau se termine mystérieusement sur des tons entiers qui évincent presque sa tonalité principale en *do majeur*. Il est possible que l'inspiration de ce morceau doit quelque chose à la mélodie *Tournoiement* de Saint-Saëns, datant de l'année 1870, qui révèle une ambiance et une forme similaires.

Achevée vers la fin de l'année 1907, la deuxième série des *Images* était déjà en chantier depuis 1901 ; un contrat que Debussy avait signé avec Durand au cours de l'été 1903, montre que les titres des morceaux avaient déjà été choisis. Avec *Cloches à travers les*



*Le panneau de laque de Chine noire aux inscrustations de nacre Poisson d'Or, dans la maison de Claude Debussy.*

*feuilles*, il immortalise une tradition rurale que lui avait décrite son ami Louis Laloy : « *Le touchant usage du glas qui sonne depuis les vêpres de la Toussaint jusqu'à la messe des morts, traversant, de village en village, les forêts jaunissantes dans le silence du soir.* »<sup>3</sup> C'est peut-être à Laloy, homme érudit et orientaliste passionné, que nous devons également le titre suivant : *Et la lune descend sur le temple qui fût*, dont le rythme des alexandrins avait plu à Debussy. Le souffle de mystère exotique qui l'entoure se répercute au travers de la modalité inhabituelle de la musique et ses accords parallèles. *Poissons d'or*, par contraste, nous plonge dans une sorte de valse aquatique scintillante que sillonnent des nageoires caudales – encore une fois, il s'agit d'un hommage à l'art asiatique. Le titre est tiré d'une peinture sur un panneau de laque japonais, représentant deux carpes gracieusement en mouvement sous une branche de saule. Cette peinture, qui était accrochée

chez Debussy, est désormais conservée au Musée Claude Debussy de Saint-Germain-en-Laye.

Aussi libres et spontanément picturales que puissent paraître les *Images* de Debussy, une analyse plus approfondie révèle la rigueur étonnante de leur structure : leur dimension est basée sur des symétries exactes et les proportions du Nombre d'Or poussées à un degré extrême de sophistication<sup>4</sup>. Plus on étudie cette musique, plus il devient évident pourquoi Debussy la considérait comme classique dans son essence et la jouait simplement, sans affectation aucune.

*La plus que lente*, une pièce qui n'est pas si lente que son titre le laisserait présumer, suivit un an plus tard en hommage bouffon à la fièvre parisienne pour la valse lente. Malgré l'atmosphère insouciante qui s'en dégage, la composition est empreinte du soin et de l'habileté exquis qui sont familiers à Debussy.

## Claude Debussy CD II

### **CD II : Deux Arabesques, Danse bohémienne, Ballade slave, Danse Tarentelle styrienne, Nocturne, Préludes 1<sup>er</sup> livre**

Les deux *Arabesques* de Debussy ont presque failli être les premiers morceaux pour le piano à être publiés – ils l'ont été en 1891 par Durand & Schoenewerk, plus de deux décennies avant que cette maison devienne l'éditeur exclusif de Debussy. Jaques Durand raconta plus tard que la publication des *Arabesques*, avec la *Petite suite* à quatre mains, était un risque calculé : tout d'abord, les morceaux ne susciterent que peu d'effervescence – une telle musique était couramment considérée comme étant trop compliquée –, et entre 1891 et 1903, la vente de chaque *Arabesque* atteignit à peine les mille exemplaires. Mais dans le sillage de *Pelléas et Mélisande* toutefois, les ventes culminèrent à plus de 100 000 copies. Déterminé à ne pas vivre dans le passé, Debussy restait indifférent à tout ceci, et les pianistes qui tentaient de lui interpréter les *Arabesques*

étaient accueillis par une grimace ironique et généralement redirigés vers des morceaux plus récents. Néanmoins, les *Arabesques* renferment l'essentiel de la philosophie musicale de Debussy, notamment son amour du contre-point libre, orné d'éléments en filigrane, tels que l'élément de décoration mauresque qui a donné son nom aux morceaux.

En 1880, alors âgé de dix-huit ans, Debussy passa l'été et l'automne entre autres à Florence en tant que professeur de musique et pianiste privé de la famille de Nadeja von Meck, la célèbre protectrice de Tchaïkovski. Ce séjour lui a probablement inspiré ses plus anciennes œuvres instrumentales à avoir été conservées, la *Danse bohémienne* et un trio pour piano et cordes (ce dernier, égaré durant de longues années, a été redécouvert dans les années 1980). Au cours de cet été, Mme von Meck joua de nombreux duos de piano avec son jeune « Bussik », parmi lesquels la 4<sup>e</sup> Symphonie de Tchaïkovski encore toute récente. L'influence

du compositeur russe se révèle donc dans les couleurs vives et les rythmes audacieux de la *Danse bohémienne*. Mme von Meck envoya le manuscrit du morceau à son protégé, qui bougonna quelques remarques désobligeantes sur sa forme peu élaborée, apparemment indifférent à la fraîcheur et la sûreté de langage, impressionnante pour un néophyte (en comparaison de ce que Tchaïkovski dira plus tard de Brahms, Debussy s'en est plutôt tiré à bon compte). Plus d'un demi-siècle durant, le manuscrit de la *Danse bohémienne* restera dans la famille von Meck, inconnu du monde, jusqu'à ce qu'en 1932, le petit-fils de Mme von Meck, poussé dans l'indigence par les remous post-révolutionnaires, le vende à l'éditeur Schott.

*Danse* et *Ballade* furent achetés à Debussy par l'éditeur Choudens en 1891, qui les publia un peu plus tard cette même année. Les deux premières pièces étaient à l'origine intitulées *Tarentelle styrienne* et *Ballade slave* : elles

furent rebaptisées *Danse* et *Ballade* lorsqu'elles ont été rééditées en 1903. Le titre étrange du premier morceau, *Tarentelle styrienne*, correspond à l'alternance caractéristique de la valse et de la tarentelle, tandis que le titre de la *Ballade slave* repose davantage sur des racines russes que sur les influences de la musique de Chopin. Pour la republication en 1903, Debussy retravailla les deux œuvres en profondeur. Une seule et unique mesure de la *Ballade* lui donnait du fil à retordre. Sur un exemplaire du morceau qu'il dédia en 1903 à Emma Bardac, il écrivit avec ironie à côté d'une note de basse : « *Ce ré dièse est vraiment épouvantable. Cl.D.* » Il prévoyait d'orchestrer la *Danse*, mais cela n'aboutit pas. C'est Ravel qui, après sa mort, s'en chargera. L'un des plus longs morceaux pour le piano de Debussy, *Danse*, repose sur le même thème que sa chanson *L'échelonnement des haies* et la *Fantaisie pour piano et orchestre*, qui furent composés vers 1890-1891.

## Claude Debussy CD II

L'unique *Nocturne* pour piano de Debussy parut tout d'abord dans une revue en août 1892. Bien qu'il ait été sans cesse réédité depuis, il est demeuré dans l'ombre puisqu'il a même été ignoré par une édition de Dover des œuvres composées jusqu'en 1905. Ses sections extérieures laissent percevoir le mouvement lent du Quatuor à cordes, auquel travaillait Debussy alors, et sa section centrale dissimule une surprise avec un épisode en 7/4, qui aurait tout aussi bien pu être de Balakirev ou de Borodine. Debussy était quelque peu négligent en ce qui concerne les indications des dièses et des bémols dans cette section et les éditions qui ont vu le jour à partir de 1920 se sont penchées sur le problème, Isidor Philipp ayant ajouté une série de signes, beaucoup trop à vrai dire, certains d'entre eux élaguant le flair oriental de Debussy pour faire place à un romantisme plutôt larmoyant. L'édition critique récente

de Durand (*Oeuvres complètes de Claude Debussy*) y a remédié.

Vers 1908, Debussy a commencé à esquisser son premier livre des *Préludes*, l'achevant dans un regain d'énergie créatrice entre Noël et Nouvel An 1909–1910. Le volume a paru en avril 1910, évoquant un hommage à Chopin parmi les centaines d'autres qui eurent lieu cette année-là. Bien que le livre ne fasse aucunement allusion explicite à Chopin, le tout premier accord est une citation fidèle de l'accord final du Prélude en si mineur op. 28 de ce dernier. Cependant, les préludes de Debussy se distinguent de ceux de Chopin sous plusieurs aspects, avec leurs titres à l'expression picturale, placés à la fin de chaque morceau. D'une façon ou d'une autre, ce sont tous des danses, même le lent *Des pas sur la neige* et la valse lente de la *Cathédrale engloutie* font preuve d'une chorégraphie de bon goût. Elles vont de la sarabande des *Danseuses de Delphes* et du menuet antique

de *La fille aux cheveux de lin* à la saltarelle sauvage dans *Les collines d'Anacapri* ou au ragtime de *Minstrels*. Plusieurs morceaux semblent refléter le zèle avec lequel Debussy répond aux couleurs individuelles de son bien-aimé piano Blüthner, en particulier à sa basse pure, telle qu'elle se manifeste dans les notes de basse murmurées à la fin des *Danseuses de Delphes* et dans *Les sons et les parfums* ou encore dans le grondement de *La Cathédrale engloutie*. Ce penchant pour les sons isolés de la basse profonde dans la musique pour piano de Debussy est déjà audible dans l'*Image des Cloches à travers les feuilles*, le premier morceau important pour piano qu'il composa après avoir acheté son Blüthner.

Les titres individuels que portent les *Préludes* proviennent de sources témoignant de l'admiration infinie que Debussy portait au monde et à la littérature. *Danseuses de Delphes* évoque les bacchantes en train de

danser d'un bas-relief grec reproduit au Louvre. *Voiles* pouvant signifier à la fois un gréement ou un voile, il n'est pas rare que la première association soit souvent présumée. Néanmoins, le compositeur Edgard Varèse, qui connut bien Debussy dans sa jeunesse, a identifié l'allusion comme se rapportant aux longs voiles de soie de la danseuse Loïe Fuller. *Le vent dans la plaine* rappelle une chanson de Charles Favart, *Le vent dans la plaine / suspend son haleine*, que Verlaine cita comme une épigraphe de son poème *C'est l'extase langoureuse. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, une ligne apparemment innocente tirée d'un poème de Baudelaire, *Harmonie du soir*, dissimule la douce amertume d'un amour passé, tandis qu'un violon de café et du vin enivrent de mélancolie le poète. L'idée des *Collines d'Anacapri* serait venue de l'étiquette d'une bouteille de vin. Mais Debussy pourrait tout aussi bien avoir connu les contes

## Claude Debussy CD II

qui se déroulent à Anacapri, l'extrémité montagneuse à l'ouest de l'île de Capri, qu'avaient écrits l'écrivain et médecin suédois Axel Munthe vivant à Paris. *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest* s'appuie sur le conte de Hans Christian Andersen, *Le jardin du Paradis*, où les quatre vents se vantent devant leur mère de leurs exploits dévastateurs. « C'était vraiment un garçon sauvage », écrivit Andersen à propos du vent d'ouest ; on disait parfois la même chose de Debussy. *La fille aux cheveux de lin* est intitulée d'après un poème du recueil de Leconte de Lisle, *Chansons écosaises*, inspiré par *Lassie with the lint white locks* de Robert Burn, une tendre chanson d'amour entre un berger et une bergère. La *Sérénade interrompue* semble être une épithope muette à l'ami de Debussy, Isaac Albéniz, mort en 1909 à l'âge de 40 ans seulement. Revêtant la forme classique de la déploration, le prélude de Debussy rappelle la musique de l'ami défunt en citant des fragments de son *El*

*Albaicín* (de la suite *Iberia*), l'un des morceaux favoris du Français. *La Cathédrale engloutie* se base sur la légende celtique de la ville engloutie d'Ys (lieu de naissance d'Iseult ou Isolde) qui, comme le veut la légende, apparaît une fois l'an à travers la brume marine, les cloches de sa cathédrale sonnant, l'orgue jouant de la musique et des moines chantant, avant de sombrer à nouveau. La dernière partie est un miracle de la composition pour piano, le chant s'abîmant dans une mer de son de cloches. L'enregistrement de Debussy sur un piano mécanique résout un problème notoire de la partition, certaines sections devant être jouées à un tempo deux fois plus élevé que celui indiqué, afin de replacer le morceau dans une continuité sonore logique du trois temps. Cette correction essentielle, confirmée par plusieurs témoins ayant vu jouer Debussy, est imprimée dans l'édition de Durand des *Oeuvres complètes*. *La danse de Puck* tire peut-être son charme de l'édition



## Claude Debussy CD II/CD III

de luxe de 1908 du *Songe d'une nuit d'été*, avec des illustrations d'Arthur Rackham. Le livre de Rudyard Kipling, *Puck of Pook's Hill*, pourrait également avoir joué un rôle ; Debussy étant un passionné de l'auteur. Selon la belle-fille de Debussy, Dolly de Tinan, le titre *Minstrels* serait une réminiscence des vacances familiales de l'été 1905 à Eastbourne, où des clowns américains au visage maquillé de noir se produisaient sur la Promenade. La source exacte du titre *Des pas sur la neige* n'a pas été découverte.

### CD III : L'Isle joyeuse, Estampes, D'un cahier d'esquisses, Masques, Préludes Livre II

Durant l'été 1903, à l'âge de 40 ans, Debussy acheva ses *Estampes*, la première de ses suites pour piano aux titres si pittoresques. Le titre *Estampes* témoigne de l'engouement du compositeur pour les gravures japonaises, dont le caractère se reflète dans les lignes mélodiques nettes et dans le choix

des couleurs à la fois éclatantes et délicates. Tout comme Mallarmé, Debussy préférait débuter sur un ton mystérieux. *Pagodes* atteint subtilement sa première évocation grâce à des figures de la main droite qui s'élèvent comme des couches superposées dessinant le toit d'une pagode. Le morceau mêle également des chants d'inspiration chinoise avec des évocations de gamelan indonésien, un genre musical qui avait enchanté Debussy lors de l'Exposition universelle de Paris en 1889 et 1900. Puis *La soirée dans Grenade* nous transporte, à la manière des estampes japonaises, cette fois en Andalousie et à Grenade. Le jeune Manuel de Falla découvrit bientôt le morceau. Plus tard, alors qu'il était devenu l'ami de Debussy, quelle ne fut sa surprise d'apprendre que le compositeur l'avait écrit sans avoir jamais visité l'Espagne. Plus proche de son pays natal, la pièce *Jardins sous la pluie* décrit un après-midi de l'année 1902, comme le racontera plus tard Jacques-

Émile Blanche, qui exécuta deux fois le portrait de Debussy : au milieu de l'après-midi, un orage éclata et « [...] chacun se réfugia dans la maison, mais Claude refusa de nous imiter, décidé à jouir pleinement de l'odeur de la terre mouillée, et du doux cliquetis, sur les feuilles, des gouttes d'eau. »<sup>5</sup> Marguerite Long, qui étudia plus tard *Jardins sous la pluie* avec Debussy, raconta qu'il voulait à la fois conjuguer « Du soleil ! » et l'évocation des enfants jouant dans les Jardins du Luxembourg après la pluie. Resté enfant dans ses sensations, Debussy entremêla dans le tissu de la toccata du morceau deux comptines enfantines, *Do, do, l'enfant do* et *Nous n'irons plus au bois*.

*Masques* et *L'Isle joyeuse* semblent avoir été prévus comme les volets d'un autre triptyque musical, que des circonstances étranges ont dispersés. Mentionné pour la première fois en été 1903, pendant lequel Ricardo Viñes relate dans son journal que

Debussy lui jouait des fragments du nouveau morceau à trois mouvements *Suite bergamasque*, qui s'achève sur *L'île joyeuse* (sic). En janvier 1904, il lui joua enfin les trois œuvres. À cette époque, l'éditeur Fromont annonça la publication sous peu de la suite, le morceau d'ouverture étant enregistré sous le titre de *Masques*. Peu après cela, les annonces disparurent et à leur place, Fromont publia la *Suite bergamasque*, composée de quatre mouvements, que Debussy avait déjà écrite en 1890. *Masques* et *L'Isle joyeuse* furent donc publiés par Durand à l'automne 1904.

Bref, ce chamboulement de plans semble être le résultat d'un chaos dû à la concurrence de deux éditeurs, à la publication forcée de la *Suite bergamasque* au début des années 1890 (ötant à Debussy son nouveau titre) et l'escapade de Debussy avec Emma Bardac à Jersey (son « île joyeuse » personnelle) en juillet 1904. Au cours de cet été, il retravailla

## Claude Debussy CD III

*Masques* et *L'Isle joyeuse* (l'orthographe anglaise utilisée plus tard étant peut-être une allusion à Jersey). Pour le morceau central encore manquant, en janvier 1904 – à l'époque où il joua le triptyque remanié au complet à Richard Viñes, Debussy compléta et data le manuscrit d'un morceau qu'il intitula *D'un cahier d'esquisses*, qui parut rapidement dans le magazine *Paris illustré*. De telles publications avaient pour but d'être annonciatrices de la venue d'un recueil plus imposant, et *D'un cahier d'esquisses* pourrait très bien se comprendre comme étant un titre intermédiaire, précurseur d'une œuvre en chantier. Quoi qu'il en soit, il forme un prologue parfait à *L'Isle joyeuse*, passant sans effort à la trille ultérieure et *quasi cadenza* de l'ouverture (et lui conférant sa raison d'être). Après quoi, la cadence des fanfares *D'un cahier d'esquisses* fait un retour en force dans la coda de *L'Isle joyeuse*.

*D'un cahier d'esquisses* fut rapidement repris par l'éditeur bruxellois Schott, peu avant que Durand de Paris fasse à Debussy une proposition encore plus avantageuse pour *Masques* et *L'Isle joyeuse*, à laquelle il ne sut résister. Dans les désordres de la vie privée de Debussy, les morceaux sembleraient avoir été séparés. Peut-être Durand a-t-il espéré récupérer les droits et les réunir, mais ce ne fut pas le cas. Selon la pianiste Marguerite Long, Debussy était particulièrement attaché aux *Masques* qui, à son sens, dépassaient le symbolisme de la « Comédie Italienne » pour résumer la « tragique expression de l'existence ».

En 1904, le périodique *Musica* demanda à Debussy de contribuer à un concours où il s'agissait de « reconnaître le compositeur », en composant une page qui devait sortir dans le numéro de janvier 1905. Le bref morceau pour piano qu'il produisit pour l'occasion est dérivé de l'ouverture qu'il destinait à un

court opéra – hélas, jamais complété – sur *Le Diable dans le Beffroi* d'Edgar Allan Poe. Les plans de Debussy pour cet opéra comportaient non seulement une ouverture en ragtime, mais aussi une partie sifflée pour le diable – une riposte claire à quiconque aurait attendu de lui qu'il compose un nouveau *Pelléas et Mélisande*. Seuls quelques lecteurs du magazine devinèrent de quel compositeur il s'agissait (les compositeurs étaient dévoilés dans le numéro suivant) et ce petit *Morceau de concours* vivant – qui pourrait presque être de Gershwin – fuit ensuite oublié jusqu'à sa redécouverte dans les années 1970.

« Qui connaîtra le secret de la composition musicale ? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposent en nous de multiples impressions. Et, tout d'un coup, sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical... »<sup>6</sup> Ainsi est

cité Debussy dans une interview datant de 1911, juste au moment où il commençait à couper sur papier son deuxième livre de préludes. Le titre du second prélude, *Feuilles mortes*, suggère précisément « le vent dans les feuilles » qui tombent lentement sur le sol. Complété au début de l'année 1913, le recueil se différencie visiblement du premier, la musique y étant copieusement répartie sur trois portées (quatre parfois dans le manuscrit de Debussy), ce qui lui confère une apparence plus aérée, plus orchestrale.

Le volume comporte deux esquisses de caractères : *Général Lavine* adopte à nouveau le rythme cakewalk, en hommage au clown américain Ed Lavine, qui était très populaire au Théâtre Marigny pour sa démarche de marionnette et ses numéros de jonglage sur la corde raide. L'autre esquisse adopte une sarabande délibérément pataude pour décrire Mr. Pickwick, simplet mais malgré tout aimable (PPMPC dans le titre signifie *Presi-*

**Claude Debussy CD III**

dent and Perpetual Member, Pickwick Club – il faut ici s'imaginer l'anglais très français de Debussy). *La Puerta del Vino* s'inspire d'une carte postale de la porte maure de l'Alhambra à Grenade, dont Debussy voulait tenter de recréer en musique les contrastes scintillants d'ombre et de lumière. Plus loin dans le recueil, on trouve *Canope*, évoquant la cité éponyme de l'Égypte ancienne. Deux couvercles de vases de Canope, que Debussy conservait sur sa table de travail, ont fait surgir ce morceau de l'imagination du compositeur. Le titre qui inspire probablement le plus de spéculations de tout le volume quant à son origine, *La terrasse des audiences du clair de lune*, est tout simplement une phrase tirée d'un article de quotidien sur les festivités d'un couronnement aux Indes. La dernière page de cette magnifique valse lente, que Debussy retravailla encore juste avant que le volume passe aux presses, comporte



plusieurs échos de Chabrier, l'un des héros musicaux de Debussy.

*Les fées sont d'exquises danseuses* se réfère à une image du *Peter Pan in Kensington Gardens* de J.M Barries, paru dans une édition de luxe illustrée par Arthur Rackham. Son illustration de la ligne « Fairies are exquisite dancers » montre des elfes dansant sur le fil d'une toile d'araignée, accompagnés par un criquet jouant de la clarinette et une araignée jouant du violoncelle, la pointe de celui-ci reposant sur sa toile. L'illustration musicale de Debussy est un scherzo transparent et valsant qui, adroitalement, ne comprend pas que des passages de clarinette, mais aussi un solo de violoncelle, tiré d'une fameuse valse de Brahms. *Ondine* est peut-être elle aussi inspirée d'une autre illustration de Rackham pour le conte de Friedrich de La Motte Fouqué, *Ondine*, l'histoire d'une nympha qui s'éprend d'un mortel. Parmi plusieurs autres gags musicaux apparents, apparaît

*Camptown races* de Stephen Forster au milieu de *Général Lavine*, et même des hymnes nationaux sont utilisés pour atteindre des effets soit comiques, soit nostalgiques dans *Hommage à S. Pickwick* et *Feux d'artifice*. Les *Tierces alternées* comportent la plus nette citation thématique, un fragment reconnaissable du *Sacre du Printemps*, que Debussy avait déchiffré avec Stravinsky à quatre mains au piano en 1912, plusieurs mois avant la scandaleuse première du ballet. Ce onzième prélude, une toccata dansante dont la forme abstraite annonce les *Études*, fut le dernier à être composé début 1913. Il remplace un morceau qui n'a pas été utilisé et qui se basait sur *Toomai of the Elephants* de Rudyard Kipling.

Comme récompense finale pour le pianiste qui a durement travaillé, Debussy termine sur les *Feux d'artifice*, brillant d'une manière subtile, et dans lesquels il ne conjure pas seulement les couleurs et les formes des

## Claude Debussy CD III/CD IV

différents feux – nous pouvons presque voir les fusées, les cascades et les feux de Bengale – mais dépeint toute l'atmosphère de la fête de la prise de la Bastille. Dans les premières mesures, nous pouvons nous imaginer comment, la tenant par la main, il conduit sa petite fille Chouchou à travers le Bois de Boulogne jusqu'à la célébration annuelle, s'approchant peu à peu de la fumée due à la poudre et des éclairs pyrotechniques. Dans les dernières mesures, nous pouvons aussi les imaginer rentrant à la maison accompagnés d'échos nostalgiques de *La Marseillaise*, toutefois dans la fausse tonalité, Debussy se reconnaissant par-là ouvertement et tacitement « musicien français ».

### CD IV : Children's Corner, Hommage à Haydn, Le petit nègre, Berceuse héroïque, Élegie, Pièce sans titre, Études Série I & II

En octobre 1905, Emma Bardac donna naissance à l'unique enfant de Debussy, une

fille répondant au nom d'Emma-Claude, mais tendrement surnommée Chouchou. C'est évidemment à Chouchou que songeait Debussy, lorsqu'on le pria de composer un morceau pour le professeur de piano d'un collègue. Il répondit à la demande avec le titre *Sérénade à la poupée*, une valse délicatement ludique. À la mi-1908, s'y étaient ajoutés cinq autres morceaux et l'ensemble donna le *Childrens Corner*. Tous les titres sont en anglais, suggérant un hommage légèrement moqueur à la « nanny » anglaise de Chouchou, qui apprenait déjà l'anglais à la petite fille.

*Doctor Gradus ad Parnassum* évoque brièvement les exercices de Clementi dans son *Gradus ad Parnassum*, avant que la musique ne prenne son envol dans un monde enchanté, où les jouets de Chouchou s'éveillent à la vie. *Jumbos Lullaby* (orthographe correcte du titre, telle qu'il a été imprimé dans la version orchestrale ultérieure), débute sur un doux ragtime éléphanteresque, dont la section mé-

diane évoque les rêves d'un quadrupède trottant dans la jungle. *Golliwogg's Cakewalk*, souvent conspué, fait néanmoins preuve de beaucoup d'esprit (comme tous les ragtimes, il ne devrait pas être joué trop vite). Il commence par des off-beats prononcés qui ironisent sur le premier accord du *Tristan et Isolde* de Wagner. La parodie est encore plus explicite au milieu, où Debussy fait retentir les mesures festives de l'ouverture de Wagner comme un énorme bâillement, suivi de rires frivoles. Harold Bauer, qui a créé la suite en 1908, a raconté plus tard que Debussy était bien trop nerveux pour pouvoir rester assis dans la salle de concert et qu'il en sortit, fumant cigarette sur cigarette. Après le concert, Bauer le rassura en lui affirmant que le public avait ri, et de surcroît au bon endroit. Il vit alors une expression de soulagement submerger ce compositeur, qui était souvent décrit par ses amis comme « un grand enfant ».

L'année suivante, 1909, était celle du centenaire de la mort de Joseph Haydn, pour lequel le périodique *La Revue musicale* passa commande à Debussy, Ravel, Dukas et d'Indy de brèves pièces, toutes construites sur le nom de Haydn. Renouant volontiers avec la propension de Joseph Haydn à inclure des facéties, Debussy débute sur une valse lente sur le motif de Haydn, tout d'abord avec une solennité faussement rigide, puis avec une incrédulité apparente avant que ne l'emporte un vif scherzo.

*Le petit Nègre* a paru à l'origine en 1909 sous le titre *The little Nigar* (un terme innocent à l'époque, surtout si l'on considère l'anglais insolite de Debussy) dans un recueil de pièces pour le piano destiné aux enfants. Tout comme *Golliwogg's cakewalk*, il est composé d'un ragtime en vogue à l'époque, avec des off-beats drolatiques. Debussy récompense les jeunes élèves assidus en les gratifiant d'un accord final plaqué avec force.

## Claude Debussy CD IV

Trois morceaux ont été écrits pour soulager les problèmes liés à la guerre. En octobre 1914, trop distrait par les événements politiques pour envisager des projets plus importants, Debussy écrivit à Jacques Durand : « *Si j'osais [...] j'écrirais volontiers une marche héroïque.* »<sup>7</sup> Un mois plus tard, l'idée prit forme sous le titre *Berceuse héroïque*, lorsque le *Daily Telegraph* de Londres sollicita une contribution au *King Albert's Book*, une compilation de feuilles d'album, dédiée au roi et au peuple de Belgique. Debussy utilise une partie de l'hymne belge dans sa berceuse au titre ironique : le morceau avance en soulignant le côté tragique par un rythme à deux mesures culminant dans une partie centrale dramatique qui rappelle énormément la musique de Moussorgski. Un autre volume destiné à apaiser les souffrances de la guerre, datant de 1916, est *Pages inédites sur la femme et la guerre*, dans lequel est imprimé le facsimile

d'une *Élégie* de la main de Debussy, autrement inconnue. Datée à la fin du 15 décembre 1915, la pièce a dû être composée une semaine après qu'il ait subi une opération du cancer, cancer dont il ne se remettra jamais vraiment. On pourrait entendre cette sombre *Élégie* comme un adieu à la fois de l'Europe et du Claude Debussy d'avant-guerre. Plus joyeuse est la valse que Debussy écrivit pour une vente aux enchères dont le produit devait soutenir l'œuvre du *Vêtement du blessé*, une organisation chargée des blessés de guerre, dans laquelle sa femme se portait volontaire. La pièce, qui joue de manière répétée sur les harmonies de sa cadence d'ouverture, a survécu sous forme de copie que Debussy a offerte à Emma le jour de sa fête ; elle fut publiée pour la première fois en 1933 comme *Page d'album*.

Début 1915, lorsque la guerre rendit impossible l'accès aux éditions allemandes de classiques, l'éditeur de Debussy, Durand,



le pria de préparer une nouvelle édition de Chopin (qui est du reste toujours largement utilisée en France). De toute évidence, cela servit de catalyseur créatif, car le travail de Debussy sur cette édition se déroula parallèlement à la création de nouvelles œuvres, parmi lesquelles *Douze Études pour piano*, qui ont vu le jour au cours des vacances d'été à Pourville. Le fait qu'il les ait terminées si vite, après presque une année de jachère, pourrait expliquer le côté jubilatoire qui traverse ces *Douze Études*, à la fois tendres, intimes (comme, par exemple, au milieu de *Pour les accords*), éclatantes, passionnées, dramatiques, (la fin surprenante de *Pour les Tierces*), subtiles sur tous les plans et, traduisant pour finir cet aspect de pur amusement (cinq des études portent l'indication de tempo *scherzando*). Comme Debussy le signifia à Durand : « *On n'attrape pas les mouches avec du vinaigre* », et « *Vous croirez, avec moi ... qu'un peu de charme n'a jamais rien* »

## Claude Debussy CD IV

gâté. »<sup>8</sup> C'est probablement à Chouchou que nous devons certains passages humoristiques. À l'époque, elle était âgée de neuf ans et prenait des leçons de piano ; les lettres de Debussy témoignent souvent de ses efforts, ses gammes se répercutant à travers les murs tandis qu'il tentait de composer. C'est par sa revanche sur Czerny qu'il ouvre les études et nous pouvons nous demander, à juste titre, quelle fut la réaction du public à la création d'une nouvelle œuvre qui commençait par des exercices mécaniques des cinq doigts sur des gammes ascendantes et descendantes, avant que la musique, émettant des rires facétieux, ne débouche sur une danse joyeuse. De quelques coups de pinceau musicaux, Debussy campe habilement la scène, nous racontant avec humour ce que ces *Études*, justement, ne sont pas.

Le titre de chaque étude, bien que débutant dans la tradition de la musique classique française par « *Pour...* », ne comporte plus

les allusions pittoresques des premières œuvres pour piano de Debussy. Si cela reflète d'un côté qu'il se préoccupait de la clarté classique, cela prouve de l'autre qu'il s'agissait aussi d'un défi pour son imagination, la musique étant plus évocatrice que jamais. Dans une lettre à Durand, Debussy exprime sa satisfaction : « *Pendant très longtemps, l'emploi continu de sixtes me faisait l'effet de demoiselles prétentieuses assises dans un salon, faisant maussadement tapisserie, en enviant le rire scandaleux des folles neuvièmes...* »<sup>9</sup> Une autre *Étude* « *emprunte la former d'une Barcarolle sur une mer un peu italienne*<sup>10</sup> », en référence à la pièce *Pour les agréments*. (Il n'est pas impensable que son crayon ait dérapé, car c'est plutôt *Pour les sonorités opposées* qui mérite la dénomination de barcarolle.) Une lettre encore parle d'une « *gymnastique presque suédoise* », indubitablement en relation avec les figures bondissantes de *Pour les octaves* ou

de *Pour les accords*. Ayant achevé les pièces, Debussy demanda à Durand : « *Les Études devraient-elles être dédiées à F. Chopin ou à F. Couperin?* » C'est pour finir Chopin qui fut choisi, suggérant un hommage supplémentaire à l'adresse de Madame Mauté, le premier professeur de piano de Debussy.

Roy Howat

Traduction: Laurence Wuillemin

<sup>1</sup> François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 382

<sup>2</sup> Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005, p. 919

<sup>3</sup> Vincent Laloy, *Chronique intime d'une famille franc-comtoise au XIX<sup>e</sup> siècle*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1986, p. 286

<sup>4</sup> Voir les analyses in Roy Howat, *Debussy in proportion*, Cambridge, 1983

<sup>5</sup> Jacques-Émile Blanche, « *Souvenirs sur Manet et Debussy* », *Le Figaro*, 22 juin 1932

<sup>6</sup> Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits, introduction et notes de François Lesure*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1987, p. 325

<sup>7</sup> Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, op. cit., p. 1852

<sup>8</sup> Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, op. cit., p. 1921 et 1925

<sup>9</sup> Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, op. cit., p. 1924

<sup>10</sup> ibid., p. 1920





Recorded at Mediencampus Villa Ida, Leipzig, Germany

March 27-April 1, 2011 (Juliana Steinbach); June 19-21 (Amir Tebenikhin);

May 29-31 (Chenyin Li); September 29-October 02 (Julia Dahlkvist)

Recording Producer / Tonmeister: Claudia Neumann

Editing: Claudia Neumann

Text: Roy Howat, London; Ingbert Blüthner, Leipzig

German Translation: Ingbert Blüthner, Leipzig

French Translation: Laurence Wuillemin, Munich

Booklet Editing: Katrin Haase, Leipzig

Graphic Design: Tobias-David Albert, Leipzig

Photography Debussy: Lebrecht Music & Arts; Bibliothèque nationale de France;

Cover Box: Centre de Documentation Claude Debussy

Piano Tuner: Tsuyoshi Yamazaki

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50

Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55

[mail@genuine.de](mailto:mail@genuine.de)

P+ © 2012 GENUIN classics, Leipzig, Germany  
All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,  
lending, public performance and broadcasting prohibited.

