

DEBUSSY CENTENARY 1 9 1 8 - 2 0 1 8

Vincent Larderet • Pianist

Claude Debussy (1862–1918)

Images – 1ère Série (1905)

- 1 Reflets dans l'eau | 5 : 31
- 2 Hommage à Rameau | 6 : 52
- 3 Mouvement | 3 : 36

12 Préludes – Livre II (1911–1912)

- 4 I... Brouillards / *Modéré. Extrêmement égal et léger* | 3 : 11
- 5 II... Feuilles mortes / *Lent et mélancolique* | 3 : 22
- 6 III... La puerta del Vino / *Mouvement de Habanera. Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur* | 3 : 50
- 7 IV... « Les fées sont d'exquises danseuses » / *Rapide et léger* | 3 : 07
- 8 V... Bruyères / *Calme, doucement expressif* | 2 : 55
- 9 VI... « General Lavine » – *excentric / Dans le style et le mouvement d'un Cake-Walk* | 2 : 42
- 10 VII... La terrasse des audiences du clair de lune / *Lent* | 4 : 14
- 11 VIII... Ondine / *Scherzando* | 3 : 15
- 12 IX... Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. / *Grave* | 2 : 35
- 13 X... Canope / *Très calme et doucement triste* | 2 : 52
- 14 XI... Les tierces alternées / *Modérément animé – un peu plus animé – légèrement détaché et sans sécheresse* | 2 : 41
- 15 XII... Feux d'artifice / *Modérément animé* | 4 : 56

Symphonic Fragments from *Le Martyre de saint Sébastien*

1911 André Caplet transcription revised and completed by Vincent Larderet

WORLD PREMIERE RECORDING

- I. La Cour des Lys
- 16 N°1. Prélude | 3 : 47
- 17 N°3. Danse extatique et Final du 1er Acte | 6 : 09
- II. La Chambre magique
- 18 N°1. Prélude | 3 : 27
- III. Le concile des faux dieux
- 19 N°4. La Passion | 4 : 49
- IV. Le laurier blessé
- 20 N°1. Prélude | 3 : 04
- 21 N°2. Le bon Pasteur | 2 : 37

- total | 79 : 52

In seinem ersten, 1910 geschriebenen und 1912 verlegten Manifest *Über das Geistige in der Kunst*, bemerkt Wassily Kandinsky, zeitgleich zu Debussys 2. Band der *Préludes* für Klavier: „Die modernsten Musiker, wie Debussy, bringen geistige Impressionen, die sie oft aus der Natur entnehmen und in rein musikalischer Form in geistige Bilder verwandeln“. Ohne diesen impressionistischen Einfluss auf die Ästhetik des Komponisten verringern zu wollen, unterstreicht Kandinsky zu Recht, dass Debussy „einen starken Drang nach dem inneren Inhalt“ zeigt. Weit aber davon entfernt, die Erscheinungsform eines „gequälten“ Expressionismus zu sein, wie er zu suggerieren scheint, gelingt es Debussy durch den Symbolismus der Literatur und der Poesie seiner Zeit, uns in die Innerlichkeit und das Geheimnis dieses unbekanntes Anderswo voller Melancholie und Träumereien wie auch in diese wunderbaren und zauberhaften Welten eintreten zu lassen. Auf konkreter Ebene erweiterte er noch seine Fantasiewelt als Schöpfer, indem er sich den fernöstlichen Kulturen zuwandte, sowie der modernen angelsächsischen Welt, Spanien, dem französischen Volkslied und dem Altertum.

4 Der erste Zyklus von *Images* für Klavier wurde innerhalb einer recht langen Periode komponiert und zeugt von einem langsamen stilistischen Reifeprozess. Schon 1899 teilte Debussy dem Verleger Georges Hartmann sein Vorhaben mit, *Images (Bilder)* für das Klavier zu schreiben. Ricardo Viñes notiert am 14. Dezember 1901 in sein Tagebuch, dass Debussy ihm „zwei der zwölf Stücke“ vorgespielt habe, „die er für das Klavier komponieren wolle, sechs für zwei Hände und sechs für zwei Klaviere. Die zwei, die wir gehört haben, sind »Reflets dans l'eau« und »Mouvement: wunderbar“. Dieser Wunsch wird am 8. Juli 1903 konkreter, als Debussy einen Vertrag mit seinem Verleger Durand abschließt. Nach der Fertigstellung von *La Mer* am 5. März 1905, kehrt Debussy zu diesem Projekt zurück. Genauer: er verspricht seinem Verleger in einem Brief vom 7. August 1905 die Zusendung des ersten Zyklus in der darauffolgenden Woche. Jedoch ist Mitte August noch nichts bei Durand angekommen. Debussy erklärt dann: „Das erste Stück, Reflets dans l'eau, gefällt mir nicht besonders, ich habe also beschlossen, ein neues auf einer ganz neuen Basis und nach den neuesten Entdeckungen der harmonischen Chemie zu komponieren“. Die Partitur erschien am 31. Oktober 1905, das erste öffentliche Vorspiel des vollständigen Bandes wurde durch Ricardo Viñes in Paris am 6. Februar 1906 gegeben.



Der Gattungsbegriff „Bilder“ läßt die Analogie zu einer bildlichen Darstellung erahnen. Jedoch versucht im Grunde nur das erste Stück *Reflets dans l'eau* (Lichtreflexionen auf dem Wasser) die Beobachtung eines Wasserbildes und deren benebelnde Wirkung auf das Bewusstsein klanglich umzusetzen. Die zwei anderen Stücke sind abstrakter.

Schon 1913 beschrieb Daniel Chennevière in seinem Werk *›Claude Debussy et son œuvre (Claude Debussy und sein Werk)* das Stück *Reflets dans l'eau* als ein „Gedicht der Agonie des von der Woge verwischten Lichtes, in dem drei Noten mit intensiver Ergriffenheit singen.“ Debussy war der Meinung, „was er über die ›Empfindsamkeit in der Harmonie‹ zu entdecken wusste, sei Rameaus immenser Beitrag gewesen; dass es ihm gelang, bestimmte Farben, gewisse Nuancen – von denen die Musiker vor ihm nur ein vages Gefühl hatten – festzuhalten.“ Die *Hommage à Rameau* ist keineswegs ein Werk im Stile Rameaus. Debussy wünschte sie sich „als eine Opfergabe“ aufgeführt zu hören. *Mouvement* ist eine Etüde mit dem statischen Kreisen eines *perpetuum mobile*.

6 Debussy komponierte kurz nacheinander zwei Bände von zwölf *Préludes*. Das Originalmanuskript des *Second Livre des Préludes* ist nicht datiert. François Lesure vermutet die Entstehung dieses Bandes in den Jahren 1911–1912. In dieser Zeit arbeitete Debussy an drei anderen, groß angelegten Werken: an *Le Martyre de saint Sébastien*, an der getanzten Legende *Khamma*, und am Ballet *Jeux*. Der zweite Band erschien bei Durand am 19. April 1913.

In der alten Musik war das Präludium oft ein Instrumentalstück, das auf einen anderen Satz vorbereiten sollte. In der Romantik erlebte dieses Genre eine Wiederbelebung in einer anderen Perspektive. Die 24 *Préludes* von Chopin, in den 24 Dur- und moll-Tonarten komponiert, sind mehr kontrastierende psychologische Momentaufnahmen als eine bloße Instrumentaleinführung. Debussy kehrt diesem systematischen Aufbau den Rücken und bevorzugt bestimmte Tonarten, die er besonders schätzt.

Bei ihm entspricht die Funktion des *Prélude* nicht mehr der einer Vorbereitung, sondern der einer Fixierung eines Augenblicks. Die Musik, befreit von jeglicher Entwicklung, ist nicht mehr

„Werden und Aufeinanderfolge“ in der Zeit, sondern – wie Jankélévitch sagt, „bewegungslose Vision“, und fügt hinzu, dass „das *Prélude* das ewige Vorwort einer Rede sei, die niemals stattfinden wird.“

Wenn auch jeder der zwei Bände im Konzert ganz gespielt werden kann, bevorzugte Debussy in seinen eigenen Konzerten eine bestimmte Auswahl. Aus dem zweiten Band spielte er in Paris am 5. März 1913 beim ersten öffentlichen Auftritt (Salle Erard) *Brouillards* (Nebel), *Feuilles mortes* (Welke Blätter) und *La puerta del Vino* (Das Tor des Weins). Weiterhin übernahm Ricardo Viñes am 5. April 1913 bei der Société Nationale de Musique (Paris) die Uraufführung von *Les fées sont d'exquises danseuses* (Die Feen sind ausgezeichnete Tänzer), *La terrasse des audiences du clair de lune* (Die Terrasse der Mondlicht-Audienzen) und *Feux d'artifice* (Feuerwerk). Gespielt von Norah Drewett erklangen zum ersten Mal am 8. April 1913 in Paris (Salle Erard) *Bruyères* (Heide) und „*General Lavine*“ – *excentric*. Die erste Weltaufführung des kompletten Zyklus fand in London (Aeolian Hall) am 12. Juni 1913 durch Walter Rummel statt und beinhaltete außerdem die Uraufführung von *Ondine*, *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*, *Canope* und *Les tierces alternées* (Die alternierenden Terzen).

Eine große Vielfalt von „Themen“ konnte die Inspiration des Komponisten stimulieren: Naturelemente (*Brouillards*, *Feuilles mortes*, *Bruyères*) und Landschaften (*La puerta del vino*), Träume und Zauberwelten (*Les fées sont d'exquises danseuses*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, *Ondine*), kontemplative Betrachtung antiker Kunstwerke (*Canope*), Faszination für zeitgenössische Spektakel (*Lavine*, *Feux d'artifice*); aber auch die objektive Beobachtung realer oder literarischer Personen (*Lavine*, *Pickwick*) gefärbt mit distanzierendem angelsächsischem Humor oder auch die eher abstrakte Verarbeitung einer technischen Frage (*Les tierces alternées*).

Brouillards erinnert an bestimmte Bilder von Turner, Whistler oder Monet. Kein anderer als der deutsche Komponist Dieter Schnebel hat je die Modernität dieser Komposition besser zu beschreiben gewusst: „Kein Thema, keine Durchführung; keine traditionelle Form; kein Kontrapunkt, aber auch keine Harmonie im herkömmlichen Sinne; weder eine Melodie noch

eine Begleitung; Keine Haupt- und keine Nebenstimme; keine diatonische Tonart, übrigens auch keine chromatische. Gibt es sogar überhaupt eine Tonart? Nichts erinnert an Zeitgenossen wie Mahler oder Schönberg. Aber eine klangliche Chemie, deren Prozess die traditionellen Strukturen ersetzt.“

Feuilles mortes zeigt eine subjektivere Seite des Komponisten, nämlich seine Vorliebe für Verwelktes, eine innerlichere Landschaft, diejenige der „Herbstmelancholie bei der Neige des Jahres“ – wie Wladimir Jankélévitch notiert –, der Nostalgie der Vergangenheit, der Jugend und der Zeit, die unerbittlich vergeht.

La puerta del Vino wurde durch eine fotografische Aufnahme der Alhambra, die Manuel de Falla Debussy zuschickte, veranlasst. Der Rhythmus der Habanera beherrscht gänzlich dieses vehemente Stück. Falla bemerkte wie der Charakter der Verzierung der Melodie dem *cante jondo* (dem tief empfundenen andalusischen Gesang) ähnelt, den Debussy a priori nicht kannte.

8 In dem Stück *Les fées sont d'exquises danseuses*, inspiriert von einem Bild von Arthur Rackham für *Peter Pan in Kensington Gardens* von J. M. Barrie, dominiert der Geist des Scherzos, unreal, immateriell, unberechenbar.

Traditioneller als die vorangegangenen Stücke, besitzt *Bruyères* einen pastoralen Charakter. Sein anfängliches pentatonisches Motiv und alle folgenden Arabesken suggerieren die von einem Schäfer gespielte Flöte.

„*General Lavine*“ – *excentric* zeugt vom realistischeren Blick der zeitgenössischen Welt, jedoch in einem nicht konformen, um nicht zu sagen etwas bizarren Erscheinungsbild. Edward La Vine war ein amerikanischer Clown und Jongleur. Debussy benutzt Rhythmen der Volksmusik der Neuen Welt im Stil eines Cakewalk, der ersten Form des Ragtime, einer Antizipation des Jazz.

Nach Léon Vallas in Dezember 1912 komponiert, soll *La terrasse des audiences du clair de lune* das letzte für diesen Band komponierte Prélude sein. Der poetische Titel ist auf eine Aufzählung zurückzuführen – „*Der Siegessaal, der Saal der Freude, der Garten der Sultaninnen, die Terrasse der Audienzen [sic] im Mondschein*“ – die Debussy in einem Artikel der Zeitung *Le Temps* aus dem Jahr 1912 las, der über die Festlichkeiten zur Krönung Georg V. als indischer Kaiser berichtete. Es gibt weder Andeutungen noch Anlehnungen an die indische Musik, jedoch herrscht hier eine von den Lichtern der Nacht durchflutete und vom betörenden Eindruck dieser Beleuchtung voller Geheimnisse genährten Inspiration.

Die literarische Herkunft zur Inspiration von *Ondine (Undine)* unterscheidet sich von der des gleichnamigen Werks von Ravel nach Aloysius Bertrand. Debussy hat sich erneut von einer von Arthur Rackham illustrierten Ausgabe inspirieren lassen, und zwar von der des Märchens *Undine* des deutschen romantischen Schriftstellers Friedrich de la Motte Fouqué.

Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C., von Charles Dickens' erstem Roman *The Pickwick Papers* inspiriert, ist ein weiteres Beispiel für Humor, wie man ihn schon in „*General Lavine*“ – *excentric* erahnen konnte. Das Englische wird durch das Zitat *„God save the King“* im Bass betont und später noch durch einen fast unaufhörlichen pointiertem Gigue-Rhythmus verstärkt.

Der Titel *Canope* kommt von der antiken ägyptischen Stadt aus der man den Kanopekasten kennt, eine rituelle Graburne mit einem verzierten Deckel. Debussy bewahrte zwei dieser Behältnisse auf seinem Sekretär auf. Die sehr ruhige und sanft traurige Atmosphäre (*Très calme et doucement triste*), die Nüchternheit der Schrift und die Ernsthaftigkeit der d-Moll Tonart machen aus dieser Todesbeweinung eine der ergreifendsten Seiten dieses Bandes. Dreiklänge, meistens in Moll, folgen im Anfangsthema aufeinander und erinnern an *La Cour des Lys*, das Vorspiel zu Beginn des *Martyre de saint Sébastien*.

Les tierces alternées ist ein abstraktes Prélude, dessen didaktischer Charakter auf die *Douze Études* verweist, die erst 1915 erscheinen werden.

Feux d'artifice ist eine Freiluftmusik und auch das virtuoseste Stück dieses Bandes, wiedergegeben mit allen dem Instrument zur Verfügung stehenden Mitteln. Es ist ein intensiver Augenblick der Wahrnehmung von Lichtern und unregelmäßigen, wirren Geräuschen durch die versunkene betrachtende Menge. Die themenlose Eröffnungssequenz besteht aus einem Teppich unaufhörlichen Hin- und Hers einer Ostinato-Figur in beiden Händen, weiße gegen schwarze Tasten, während Oktaven in der Höhe, Sekunden in der Mittellage und isolierte Noten in der Tiefe vereinzelt Geräusche aus der Ferne bilden. Unter Kaskaden, wie Raketen schnell auf- und absteigender Noten, erschallt das aus drei Klanggliedern bestehende (einzige) thematische Hauptmaterial: einem ersten Ruf von zwei Noten, einem zweiten auf drei Noten ausgedehnt, dann einem Motiv von sechs Noten. Nach einem letzten schwindelerregenden Glissando verlangsamt sich das Tempo und der musikalische Aufwand reduziert sich. Es erschallt in der Ferne ein Fragment der *Marseillaise*, was uns daran erinnert, dass Debussy bei der Feier des 14. Juli 1912 zugegen war.

10 Für die Bühnenmusik von *Le Martyre de saint Sébastien* wandte sich D'Annunzio im November 1910 an Debussy, nachdem er über eine Zusammenarbeit mit Schmitt oder Roger-Ducasse nachgedacht hatte. Debussy bat um eine Schreibfrist von sechs Monaten und unterschrieb am 9. Dezember einen Vertrag mit Gabriel Astruc, Operndirektor des Théâtre du Châtelet, für eine Aufführung im Mai oder Juni 1911.

Am 11. Januar teilt D'Annunzio Debussy mit, dass er den III. Akt des Textes verschickt habe. D'Annunzio schrieb im gleichen Brief: „Ende Januar nähert sich. Ich denke in freudiger Erregung an die heilige Stunde, in der Sie die erste Note des Werkes schreiben werden.“

Edward Lockspeiser meint, dass die Partitur aber erst in Februar 1911 angefangen wurde. Der Druck auf den Komponisten nimmt zu. Er schreibt am 12. Februar an D'Annunzio: „Die Tage vergehen, ohne dass ich es merke. Es ist sofort morgen! Es ist beklemmend und unerträglich“. Am Tag danach kündigt D'Annunzio die Zusendung des kompletten Textes des I. Aktes an. Am 14. Februar schickt Debussy einen Brief an André Caplet, der sich gerade in Boston aufhält. Caplet hatte soeben am 5. Februar seine eigene Orchestrierung der *Children's Corner* uraufgeführt. Debussy spricht zum ersten Mal über das Werk, das er

gerade komponiert und über seinen zeitlichen Zwang. Er teilt ihm mit: „Zur Zeit kann ich nichts Bestimmtes sagen; ich glaube aber, dass diese Geschichte Sie später einmal interessieren könnte.“ Debussy wandte sich an Caplet, sobald dieser wieder in Paris war. Der Komponist verfügte erst am 2. März über den gesamten Text D'Annunzios.

Der Verleger Jacques Durand erzählt: „Die Zeit lief aber davon: es waren nur noch wenige Wochen bis zum Probenbeginn. Die Orchestrierung musste noch ausgearbeitet werden. Das Grundgerüst stand, da Debussy das Manuskript seiner Gewohnheit nach auf mehrere Notensysteme geschrieben hatte; währenddessen notierte er dabei die Instrumente, die gewisse Stellen übernehmen sollten, um auf diese Weise die Klangfarbe, die er sich wünschte, zu erwirken. Eine wohlüberlegte Vorgehensweise beim Ausfüllen dieses Gerüsts ermöglichte eine rasche Vervollständigung der Partitur. Debussy sicherte sich für diese Schreibarbeit die Mitarbeit von André Caplet zu, den er sehr schätzte. Sie arbeiteten Tag und Nacht.“

Zusätzlich zu dieser Ausarbeitung der Gesamtpartitur realisierte Caplet den für die Proben notwendigen Klavierauszug. Selbst wenn er auch drei der vier *Préludes* sowie die *Danse extatique*, die schon als Klavierauszug vorhanden waren, selber verlegte, so bearbeitete er aber zusätzlich für Klavier solo zwei Stücke, die ursprünglich für Gesang vorgesehen waren, *La Passion*, eine dunkle und aufgewühlte Musik mit dramatischen Akzenten, und *Le bon Pasteur (Der gute Hirte)*, eine unverhoffte Vision, sanft und expressiv.

Gérald Hugon
Übersetzung Claire Salières

Dans son premier livre manifeste *Du Spirituel dans l'art*, écrit en 1910 et publié en 1912, le peintre Vassily Kandinsky fit remarquer, à l'époque même où Debussy composait son *Second Livre de Préludes* pour piano, que « Les musiciens les plus modernes, comme Debussy, apportent des impressions qu'ils empruntent souvent à la nature et transforment en images spirituelles sous forme purement musicale. » Sans minimiser cette influence impressionniste sur l'esthétique du compositeur, Kandinsky souligne avec raison que Debussy est aussi « fortement tourné vers le contenu intérieur ». Mais loin d'être la manifestation d'un expressionnisme « torturé » comme il semble le suggérer, c'est au travers du symbolisme de la littérature et de la poésie de son temps que Debussy nous fait le mieux pénétrer dans l'intériorité et le mystère de ces ailleurs inconnus emplis de mélancolie et de rêverie ou dans ces univers merveilleux et féériques. Il allait aussi élargir plus matériellement encore son imaginaire comme créateur, en se tournant vers les cultures de l'Extrême-Orient, du monde moderne anglo-saxon, de l'Espagne, du chant populaire français, de l'Antiquité.

12 La première série des *Images* pour piano fut composée sur une période assez longue et témoigne d'une lente maturation stylistique. Dès 1899, Debussy exprime à l'éditeur Georges Hartmann son intention d'écrire des *Images* pour le piano. Ricardo Viñes note dans son journal, à la date du 14 décembre 1901 que Debussy lui avait joué « deux des douze morceaux qu'il veut composer pour le piano, six pour deux mains et six à deux pianos. Les deux que nous avons entendus sont *Reflets dans l'eau* et *Mouvement* : merveilleux ». Ce désir va se concrétiser le 8 juillet 1903 lorsqu'il signe un contrat avec son éditeur Durand. Après l'achèvement de *La Mer* le 5 mars 1905, Debussy revient à ce projet. Dans une lettre datée du 7 août 1905, il promet plus précisément à son éditeur l'envoi de la première série dans la semaine à suivre, mais mi-août, rien n'est arrivé chez Durand. Il explique alors : « le premier morceau *Reflets dans l'eau* ne me plait guère, j'ai donc résolu d'en composer un autre sur des données nouvelles et d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique... » La partition parut le 31 octobre 1905 et la première audition publique du recueil complet fut donnée par Ricardo Viñes à Paris, le 6 février 1906.



Le titre générique d' « Images » laisse pressentir une analogie avec une représentation picturale. En fait, seule la première pièce *Reflets dans l'eau* tente de traduire en équivalence sonore, la contemplation d'une image aquatique et son effet d'engourdissement de la conscience. Les deux autres pièces sont plus abstraites.

Dès 1913, Daniel Chennevière dans son ouvrage *Claude Debussy et son œuvre* décrit *Reflets dans l'eau* comme un « poème de l'agonie de la lumière estompée par l'onde, où chantent trois notes d'une émotion intense ».

Debussy considérait que « L'immense apport de Rameau est ce qu'il sut découvrir de la « sensibilité dans l'harmonie » ; ce qu'il réussit à noter certaines couleurs, certaines nuances dont, avant lui, les musiciens n'avaient qu'un sentiment confus. » *L'Hommage à Rameau* n'est en rien une œuvre dans le style de Rameau. Debussy souhaitait l'entendre interprété « comme une offrande ».

14 *Mouvement* est une étude dans le style d'un *perpetuum mobile* au tournoiement statique.

Debussy composa dans un temps rapproché deux recueils de douze préludes. Le manuscrit original du *Second Livre des Préludes* est non daté. François Lesure situe la composition de ce recueil en 1911–1912. Dans ces mêmes années, Debussy travaille alors à trois autres œuvres d'envergure : *Le Martyre de saint Sébastien*, la légende dansée *Khamma* et le ballet *Jeux*. Le *Second Livre* parut chez Durand le 19 avril 1913.

Dans la musique ancienne, le prélude constituait souvent un morceau instrumental destiné à préparer l'arrivée d'un autre mouvement. À l'époque Romantique, le genre connaît une renaissance, mais dans une perspective différente. Les 24 *Préludes* de Chopin composés dans les 24 tonalités issues des modes majeur et mineur, constituent des instantanés psychologiques contrastés plus qu'une simple introduction instrumentale. Debussy quant à lui abandonne cette organisation systématique pour privilégier certaines tonalités qu'il affectionne.

Chez lui, la fonction du prélude n'est plus celle d'une préparation mais une fixation sur un instant. La musique, à l'écart de tout développement, n'est plus « devenir et succession » dans le temps, mais comme le dit Jankélévitch « vision immobile », ajoutant que « Le prélude, c'est l'avant-propos éternel d'un propos qui jamais n'advientra. »

Si chacun des deux recueils peut être joué au concert intégralement, Debussy privilégia dans ses propres concerts le choix sélectif. Du *Second Livre*, il donna les premières exécutions publiques de *Brouillards*, *Feuilles mortes* et *La puerta del Vino* à Paris le 5 mars 1913 (Salle Erard). Par ailleurs Ricardo Viñes assura le 5 avril 1913 à la Société Nationale de Musique (Paris) la création de *Les fées sont d'exquises danseuses*, *La terrasse des audiences du clair de lune* et de *Feux d'artifice*. Norah Drewet fit entendre pour la première fois *Bruyères* et « *General Lavine* » – *excentric* le 8 avril 1913 à Paris (Salle Erard). La première mondiale du cycle complet donnée à Londres (Aeolian Hall) le 12 juin 1913 par Walter Rummel incluait les créations d'*Ondine*, *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*, *Canope* et *Les tierces alternées*.

15 La diversité des « sujets » qui ont pu stimuler l'inspiration du compositeur est étonnante : éléments de la nature (*Brouillards*, *Feuilles mortes*, *Bruyères*) et paysages (*Puerta del Vino*), rêves et féeries (*Les fées sont d'exquises danseuses*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, *Ondine*), contemplation d'œuvres d'art antique (*Canope*), fascination pour des spectacles contemporains (*Lavine*, *Feux d'artifice*) ; mais aussi l'observation objective de personnages réels ou romanesques (*Lavine*, *Pickwick*) teinté d'un humour distancié anglo-saxon ou simplement le traitement plus abstrait d'une question technique (*Les tierces alternées*).

Brouillards évoque certaines peintures de Turner, Whistler ou Monet. Nul autre que le compositeur allemand Dieter Schnebel n'a mieux su décrire la modernité de cette composition : « Pas de thème, pas de développement ; pas de forme traditionnelle ; pas de contrepoint, mais pas davantage d'harmonie au sens usuel du mot ; ni mélodie, ni accompagnement ; pas de voix principales et secondaires ; pas de tonalité diatonique, ni

chromatique du reste. Y a-t-il même une tonalité ? Rien qui rappelle des contemporains, comme Mahler ou Schoenberg. Mais une chimie sonore, dont les processus remplacent les structures traditionnelles.»

Feuilles mortes révèle un aspect plus subjectif du compositeur, son attrait pour les choses fanées, un paysage plus intérieur, celui comme le note Vladimir Jankélévitch de « la mélancolie de l'automne au déclin de l'année », de la nostalgie du passé de la jeunesse et du temps qui passe inexorablement.

La puerta del Vino fut stimulée par une reproduction photographique de l'Alhambra envoyée par Manuel de Falla à Debussy. Le rythme de la habanera gouverne entièrement cette pièce véhémement. Falla remarqua combien le caractère ornamental de la mélodie s'apparente au *cante jondo* (le chant profond andalou) que Debussy a priori ignorait.

Dans *Les fées sont d'exquises danseuses*, inspiré d'une illustration d'Arthur Rackham pour *Peter Pan in Kensington Gardens* de J. M. Barrie, l'esprit du scherzo domine, irréel, évanescent, impondérable.

Plus traditionnel que les précédents, *Bruyères* est de caractère pastoral. Avec son motif pentatonique initial et toutes les arabesques qui suivent, l'œuvre suggère la flûte jouée par un pâtre.

« *General Lavine* » – *excentric* – témoigne d'une vision plus réaliste, celle du monde contemporain, mais dans son apparence la moins conformiste, pour ne pas dire quelque peu fantasque. Edward La Vine était un jongleur comique américain. Debussy fait appel à des rythmes de la musique populaire du Nouveau Monde dans le style d'un cake-walk, première forme du ragtime, préfigurant le jazz.

Composé selon Léon Vallas en décembre 1912, *La terrasse des audiences du clair de lune*, serait le dernier prélude écrit pour ce recueil. Le titre poétique provient d'une énumération, « La salle de la victoire, la salle du plaisir, le jardin des sultanes, la terrasse

des audiences au [sic] clair de lune », lue dans un article du *Temps* paru en 1912, qui relatait les fêtes du couronnement de George V comme empereur des Indes. Il n'y a aucune allusion ni emprunt à la musique indienne, mais une inspiration baignée des lumières de la nuit et nourrie de l'impression envoûtante de ces éclairages pleins de mystères.

L'origine littéraire de l'inspiration d'*Ondine* est différente de celle de l'œuvre éponyme de Ravel d'après Aloysius Bertrand. Debussy s'est de nouveau inspiré d'une édition illustrée par Arthur Rackham, ici celle du conte *Undine* de l'écrivain romantique allemand Frédéric de La Motte-Fouqué.

Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. inspiré par *Les Aventures de M. Pickwick*, le premier roman de Charles Dickens, est un autre exemple d'humour déjà entrevu dans « *General Lavine* » – *excentric*. Le caractère anglais est affirmé d'emblée par une citation *God save the King* à la basse, puis renforcé par un rythme pointé de gigue presque continu.

Le titre *Canope* provient de l'antique ville égyptienne qui donna son nom au vase canope, une urne funéraire rituelle au couvercle orné. Debussy conservait sur son bureau deux de ces vases. L'atmosphère *Très calme et doucement triste*, le dépouillement de l'écriture et la gravité de la tonalité de ré mineur font de cette déploration funèbre, l'une des pages les plus émouvantes de ce recueil. La procession d'accords parfaits, pour la plupart mineurs, juxtaposés dans l'idée initiale n'est pas sans rappeler *La Cour des Lys*, prélude du début du *Martyre de saint Sébastien*.

Les tierces alternées est un prélude abstrait dont le caractère didactique systématique préfigure les *Douze Études* à venir en 1915.

Musique de plein air, *Feux d'artifice*, la pièce la plus virtuose de ce recueil, retranscrit au moyen de toutes les possibilités offertes par l'instrument, un moment intense de la perception par la foule immergée et spectatrice, des lumières et des bruits discontinus et désordonnés. La section d'ouverture, athématique, est constituée d'un tapis d'allers-retours incessants d'une figure *ostinato* distribuée aux deux mains, touches blanches contre

touches noires, tandis que des octaves dans l'aigu, des secondes dans le medium ou des notes isolées dans le grave constituent des bruits épars dans le lointain. Sous des fusées de traits de notes rapides descendantes ou remontantes, retentit le matériel thématique principal (le seul) constitué de trois membres sonores : un premier appel de deux notes, un second étendu à trois puis un motif de six notes. Après un dernier glissando vertigineux, le tempo ralentit et l'activité sonore se raréfie. Résonne dans le lointain un fragment de *La Marseillaise* qui nous rappelle que Debussy assista à la célébration du 14 juillet en 1912.

Pour la musique de scène de son *Martyre de saint Sébastien*, D'Annunzio après avoir envisagé la collaboration de Schmitt ou Roger-Ducasse, se tourna finalement en novembre 1910 vers Debussy. Debussy, qui avait demandé six mois pour écrire la musique, signa un contrat le 9 décembre, avec Gabriel Astruc, directeur de la Saison Lyrique du Théâtre du Châtelet pour un spectacle programmé en mai-juin 1911.

Le 11 janvier 1911, D'Annunzio annonce à Debussy l'envoi de l'acte III du texte. D'Annunzio écrit dans cette même lettre « La fin janvier approche. Je pense, avec une profonde émotion, à l'heure sainte où vous écrirez la première note de l'œuvre. »

Selon Edward Lockspeiser, la partition ne sera entreprise qu'au mois de février 1911. La pression sur le compositeur se fait de plus en plus forte. Le 12 février, il écrit à D'Annunzio : « les journées s'en vont sans que je m'en aperçoive. Il est tout de suite demain ! C'est angoissant et insupportable. » Le lendemain, D'Annunzio lui annonce l'envoi du texte complet de l'acte I. Le 14 février, Debussy adresse une lettre à André Caplet alors à Boston. Caplet venait de créer le 5 février sa propre orchestration des *Children's Corner*. Debussy évoque pour la première fois l'œuvre en cours de composition et ses contraintes temporelles. Il l'informe « Pour l'instant je ne peux rien dire de précis mais je crois que cette histoire aura de quoi vous intéresser par la suite. » Debussy sollicite Caplet dès son retour à Paris. Le compositeur ne fut en possession de la totalité du texte de D'Annunzio que le 2 mars.

L'éditeur Jacques Durand rapporte : « Mais le temps marchait, il restait peu de semaines avant le commencement des répétitions. Il fallait encore mettre au point l'orchestration. Le canevas orchestral était fait, puisque Debussy avait écrit son manuscrit, suivant son habitude, sur plusieurs portées, mettant en cours de route le nom des instruments auxquels devaient être confiés certains passages, dosant ainsi la couleur qu'il souhaitait obtenir. Un développement raisonné de ce canevas permettait une mise en partition rapide. Debussy s'adjoignit, pour ce travail d'écriture, André Caplet qu'il appréciait beaucoup. Ils travaillèrent jour et nuit. »

Conjointement à ce travail de mise en forme de la partition d'orchestre, Caplet réalisa la réduction pour chant et piano nécessaire aux répétitions. S'il publia séparément trois des quatre préludes ainsi que la *Danse extatique*, déjà transcrits pour la réduction, il arrangea en plus pour piano solo deux morceaux d'origine vocale, *La Passion*, une musique sombre et tourmentée aux accents dramatiques et *Le Bon Pasteur*, une vision soudaine douce et expressive.

In his manifesto *Concerning the Spiritual in Art*, written in 1910 and published two years later, Wassily Kandinsky wrote about Claude Debussy, who was finishing the second book of *Préludes* around that time: "The foremost modern composers such as Debussy present spiritual impressions which they often derive from nature, and which they refine into spiritual visions by purely musical means." Without seeking to diminish the impressionist influence on Debussy's aesthetic, Kandinsky noted that in his music, Debussy revealed "an urge for spiritual harmony." However, far from being an outward manifestation of some 'tortured' form of expressionism, as Kandinsky appears to suggest, Debussy invites us, by means of symbolism in contemporary literature and poetry, to enter into a secret inner world of spirituality, a delightful and enchanting elsewhere lost in melancholy reveries. In concrete terms, Debussy expanded this fantasy world by borrowing from the cultures of the Far East as well as from the modern Anglo-Saxon world, Spain, the French chanson, and antiquity.

20 Debussy completed the first set of *Images pour piano* after a fairly long gestation period during which his compositional style underwent a slow process of development. As early as 1899, Debussy told his publisher Georges Hartmann that he intended to compose a series of *Images (Pictures)* for the piano. On 14 December 1901, the pianist Ricardo Viñes noted in his diary that Debussy had played "two of the twelve pieces" for him that "he was planning to compose, six for solo piano and six for two pianos. The two we listened to were *Reflets dans l'eau* and *Mouvement* – they are wonderful." The completion of *Images* was brought a step closer by a contract Debussy signed with his publisher Durand on 8 July 1903. However, Debussy only returned to the project after the completion of *La Mer* on 5 March 1905. On 7 August, Debussy announced that he would send a first set of *Images* the following week, but by the middle of the month, Durand had not yet received anything. Debussy explained: "I didn't like the first piece, *Reflets dans l'eau*, very much, so I decided to write a new version, based on different ideas and in accordance with the latest discoveries of harmonic chemistry." The first set of *Images* was eventually published on 31 October 1905; the premiere was given by Ricardo Viñes in Paris on 6 February 1906.



Although the title *Images* would suggest an analogy to pictorial representation, only the first piece of the series, *Reflets dans l'eau*, offers a pictorial impression of the mesmerizing play of light on the water's surface; the other two are more abstract.

As early as 1913, Daniel Chennevière described *Reflets dans l'eau* in his book '*Claude Debussy et son œuvre*' as "a poem about the agony of the light being blurred by the wave, of three notes singing with intense emotion." Debussy himself observed: "Rameau's major contribution to music was that he knew how to find a sensibility within the harmony itself; and that he succeeded in capturing effects of colour and certain nuances that, before his time, musicians did not really understand." *Hommage à Rameau* is not at all in the style of Rameau; Debussy wanted to hear it played "like an offering". *Mouvement* is a study with the steady gyrations of a perpetuum mobile.

22 Debussy composed the two books of twelve *Préludes* in short succession. The manuscript of the second book bears no date; according to François Lesure, it may have been written in 1911 or 1912. During that time Debussy was working on three major compositions: the incidental music for the play *Le Martyre de saint Sébastien*, the dance legend *Khamma*, and the music for the ballet *Jeux*. The second book of *Préludes* was published by Durand on 19 April 1913.

In the Baroque period, the *Prelude* was an instrumental piece that served as an introduction to the movements that followed. In the Romantic age, this musical form experienced a revival from a different perspective: Chopin's 24 *Préludes*, covering all major and minor keys, are more of a series of contrasting psychological vignettes than mere instrumental introductions. Debussy, however, rejected this systematic structure in favour of certain tonalities which he particularly enjoyed.

For Debussy, the *Prelude* no longer served the purpose of preparation, but of fixing a certain moment in time. Freed from any sense of development, the music is no longer about "development and succession in time" but, as Jankélévitch notes, about "static, motionless vision." He added, "*The Prélude is an eternal preface to a speech that never takes place.*"

Even though the complete series of *Préludes* can certainly be played as a whole, Debussy preferred to perform a selection from both books at his own concerts. On 5 March 1913, Debussy gave the first performances of *Brouillards*, *Feuilles mortes*, and *La puerta del Vino* from the second book at Salle Erard in Paris. On 5 April 1913, Ricardo Viñes premiered *Les fées sont d'exquises danseuses*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, and *Feux d'artifice* at the Société nationale de musique, followed three days later by Bruyères and "General Lavine" – excentric, played by Norah Drewett at Salle Erard. The world premiere of the complete cycle was given by Walter Rummel at London's Æolian Hall on 12 June 1913, including the first performances of *Ondine*, *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*, *Canope*, and *Les tierces alternées*.

23 Debussy found inspiration in any number of subjects, including nature (*Brouillards*, *Feuilles mortes*, *Bruyères*), landscapes (*La puerta del Vino*), dreams and magical worlds (*Les fées sont d'exquises danseuses*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, *Ondine*), in the contemplation of antique works of art (*Canope*), in the fascination for contemporary spectacles (*Lavine*, *Feux d'artifice*), but also in dispassionate observation of real and literary figures (*Lavine*, *Pickwick*), steeped in reserved, Anglo-Saxon humour, and in an abstract treatment of a technical challenge (*Les tierces alternées*).

Brouillards appears to be modelled after paintings by Turner, Whistler or Monet. The German composer Dieter Schnebel characterised the modernity of the work as follows: "No theme, no development; no traditional form; no counterpoint, but neither any harmony as such; neither 'melodies' or 'accompaniment'; no principal voices, no secondary voices; no clearly diatonic, or chromatic, tonality. Is there any tonality at all? Nothing that brings to mind contemporaries such as Schoenberg and Mahler, but a certain sound chemistry whose processes take the place of traditional formal structures."

In *Feuilles mortes*, Debussy offers a more subjective approach, revealing his prediction for wilted plants, an inner landscape steeped in "the melancholy of autumn as the year comes to an end", as Vladimir Jankélévitch observed, the nostalgia of the past, of youth and of the inexorable passage of time.

La puerta del Vino was inspired by a picture postcard of the Moorish gate of the Alhambra which Debussy had received from Manuel de Falla. This emphatic piece is dominated by the rhythms of the Habanera. Falla noted that the style of ornamentation of the melody was similar to that of the *cante jondo*, the deeply felt singing style from Andalucía that Debussy was not familiar with.

Les fêtes sont d'exquises danseuses, inspired by one of Peter Rackham's engravings for J.M. Barrie's *Peter Pan in Kensington Gardens*, is suffused with the spirit of the *Scherzo*: unreal, immaterial and unpredictable.

Bruyères is pastoral in character and considerably more traditional than the preceding pieces. One can hear the sounds of a shepherd's flute in the pentatonic motif introduced at the beginning and repeated throughout the following arabesques.

"*General Lavine*" – *excentric* offers a more realistic view of the contemporary world, albeit with a non-conformist, even slightly bizarre twist. Edward La Vine was a celebrated American clown. For his character study, Debussy used the folkloric rhythms of New World in the style of the Cakewalk, an early form of ragtime and jazz music.

According to Léon Vallas, Debussy composed *La terrasse des audiences du clair de lune* in December of 1912 as the last of the *Préludes* in this series. The poetic title was inspired by a report in the newspaper *Le Temps* that same year about the coronation of King George V as Emperor of India, describing "*the hall of victory, the hall of pleasure, the garden of the sultanesses, and the terrace for moonlight audiences...*" Although there are no references or allusions whatsoever to the music of India, *La terrasse* depicts a delightful and mysterious moonlit scene full of secrets.

The literary source for Debussy's *Undine* was not the poem by Aloysius Bertrand that served as the inspiration for Maurice Ravel's composition of the same name. Once again, Debussy was inspired by one of Arthur Rackham's illustrations, in this case for the fairy-tale *Undine* by the German Romantic poet Friedrich de la Motte Fouqué.

Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. was inspired by Charles Dicken's famous first novel, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*; it is another example of the type of humour we encountered previously in "*General Lavine*" – *excentric*. The English influence is made obvious through the quotation of the opening refrain from 'God Save the Queen' in the bass, to be augmented later by a seemingly incessant, pointed gigue rhythm.

The title *Canope* is derived from the Egyptian urns of clay adorned with ornamental lids as well as from the ancient town of the same name. Debussy kept two canopic jars on his writing desk. The solemnity and calm atmosphere (*Très calme et doucement triste*) of this lamentation for the dead and the simplicity and sincerity of its D minor harmonies make it one of the most poignant compositions of the series. The triadic figurations, mostly in minor mode, that follow the opening theme are reminiscent of *The Court of Lilies* at the beginning of *Le Martyre de saint Sébastien*.

The abstract, didactic character of *Les tierces alternées* already hints at the twelve *Études*, published in 1915.

Feux d'artifice, the most challenging piece of the set, uses all available means of the instrument. Its open-air setting suggests an impression of intense visual and aural sensations among the crowds of spectators watching the fireworks. The theme-less opening sequence is dominated by the incessant to-and-fro of an ostinato figure in both hands, pitting the white against the black keys, with octaves above, seconds in the middle and isolated notes in the bass suggesting sporadic noises from afar. Below the rapid, rocket-like cascades of ascending and descending notes, Debussy presents the composition's only thematic material in form of a two-note motive, followed by a second motive of three, and a third consisting of six notes. Following a dizzying glissando, the tempo slows down and the musical complexity is reduced. A faint echo of the *Marseillaise* can be heard in the distance – a memento of the Bastille Day fireworks on 14 July 1912 which Debussy attended.

After first considering collaborations with Florent Schmitt and Roger Ducasse, the Italian author Gabriele D'Annunzio turned to Debussy in November of 1910 with a request to write the incidental music for his five-act play *Le Martyre de saint Sébastien*. Debussy asked for a period of six months to finish the score, and on 9 December, he signed a contract with Gabriel Astruc, the director of the Théâtre du Châtelet, for a performance in either May or June 1911.

On 11 January, D'Annunzio notified Debussy that he had sent off the text to the third act. In the same letter, D'Annunzio wrote: "*January is drawing to a close. I anticipate with profound emotion the scared moment when you will write the first note of the work.*"

26 According to Edward Lockspeiser, Debussy began to work on the score no earlier than February, and the pressure on him began to increase. On 12 February, Debussy wrote to D'Annunzio: "*The days are passing quickly without me noticing it – it is already tomorrow! A rather oppressive and uncomfortable feeling.*" On the following day, D'Annunzio wrote back that he was sending a copy of the whole text for the first act. Two days later, Debussy wrote a letter to André Caplet in which he mentioned, for the first time, his work on *Le Martyre* and the time pressure he was under. Caplet, who was staying in Boston, had just conducted the first performance of his own orchestration of *Children's Corner*, on 5 February. Debussy wrote: "*At the moment I cannot say anything specific; but I think you may be interested in this project at some point in the future.*" Debussy approached Caplet again soon after he had returned to Paris. On 2 March, he finally received a complete draft of the play.

His publisher Jacques Durand later wrote: "*Time was running out: the rehearsals were scheduled to begin in a few weeks, and the orchestration still had to be completed. The basic outline of the score was there, since Debussy made a habit of distributing the manuscript across multiple staves; he made a note of which instrument should play a particular passage, so as to achieve the timbres he wanted. A well thought-out approach to filling the gaps in the score allowed for the rapid completion of the orchestration. For this writing task, Debussy enlisted the help of his friend André Caplet. Together they worked day and night to complete the score.*"

In addition to finishing the orchestration, Caplet also created a piano reduction which was necessary for the rehearsals. Caplet published three of the four *Préludes* and *Danse extatique* himself, all three of which also existed in the form of piano reductions. Caplet also arranged two excerpts for solo piano that were originally intended for voice: *La Passion*, a dark and agitated movement with dramatic accents, and *Le bon Pasteur*, an unexpectedly calm and expressive vision.

Gérald Hugon
Translation Hannes Rox

Notiz über die Überarbeitung der Fragmente von *Le Martyre de saint Sébastien*

Bei der Entdeckung der Fragmente von *Le Martyre de saint Sébastien* war ich sofort von der Qualität, der sich auf das Wesentliche beschränkenden Effektivität und der Weitsicht des von Caplet für seine Transkription gewählten Verfahrens überzeugt. Kennt man die Vertrauens- und Wertschätzungsverbindungen zwischen Debussy und Caplet, ganz besonders was die umfassende Zusammenarbeit im Schreib- und Entstehungsprozess von *Le Martyre de saint Sébastien* 1911 betrifft, so erreicht diese Transkription eine höchst authentische Dimension. Jedoch stößt jede Transkription an Grenzen; daher habe ich – wie vormalig bei der Welturaufführung der *Suite de Daphnis et Chloé* von Ravel (ARS 38 146) – die manchmal vereinfachte Struktur bereichern wollen, damit sie pianistischer und farbiger wird und das Orchester besser zur Geltung kommt. Mich so sinnetreu wie möglich auf die Fassung für Orchester dieser Fragmente beziehend, habe ich auch ein paar Korrekturen vorgenommen, Bindungen, Phrasierungen oder Nuancen modifiziert – gleichzeitig habe ich *Danse extatique* (von Caplet gekürzt) und das *Final* des I. Akts (von Caplet weggelassen), so wie das jeweilige Ende von *La Passion* und *Le bon Pasteur* vervollständigt. Paradoxerweise beinhaltet die Transkription für Klavier das *Prélude* von *La Chambre magique*, das zu der Orchesterfassung nicht gehört. Ich hoffe, dass diese Neufassung es ermöglichen wird, ein immer noch verkanntes Meisterwerk von Debussy unter einem anderen Blickwinkel zu entdecken

oder wieder zu entdecken, das mit seiner mystischen Schönheit und der Zeitlosigkeit seiner Modernität beeindruckt! Ich bedanke mich auch ganz herzlich bei Herrn Gérard Hugon für seine wertvollen Ratschläge bei der Ausführung dieses Projekts.

Note sur la révision des Fragments du *Martyre de saint Sébastien*

A la découverte des Fragments du *Martyre de saint Sébastien*, j'ai été immédiatement séduit par la qualité, l'efficacité épurée et la clairvoyance dans les procédés choisis par Caplet pour sa transcription. Lorsque que l'on connaît les liens de confiance et d'estime qui unissaient Debussy et Caplet, et tout particulièrement pour la collaboration totale dans les processus d'écriture et de création du *Martyre de saint Sébastien* en 1911, cette transcription prend une dimension hautement authentique. Néanmoins, toute transcription peut avoir ses limites et, comme je l'avais fait précédemment pour la création mondiale de la *Suite de Daphnis et Chloé* de Ravel (ARS 38 146), j'ai voulu enrichir la texture parfois simplifiée pour lui donner une envergure à la fois plus pianistique, colorée et orchestrale. En me référant le plus fidèlement possible à la version pour orchestre de ces Fragments, j'ai également effectué quelques corrections – modifié des articulations, phrasés ou nuances – en complétant parallèlement la *Danse extatique* (coupée par Caplet) suivie du *Final* du 1er Acte (supprimé par Caplet) ainsi que les fins de *La Passion* et *Le bon Pasteur*. Paradoxalement, la transcription pour piano inclut le *Prélude de La Chambre magique* qui ne figure pas dans la version pour orchestre. J'espère que cette nouvelle révision permettra de découvrir ou redécouvrir sous un nouvel angle ce chef d'œuvre encore méconnu de Debussy qui frappe par sa beauté mystique et l'intemporalité de sa modernité ! Je remercie aussi chaleureusement M. Gérard Hugon pour ses précieux conseils dans l'élaboration de ce projet.

Note on the Revision of the Fragments from *Martyre de saint Sébastien*

Following the rediscovery of the Fragments from *Le Martyre de saint Sébastien*, I was immediately convinced by the quality of the score, by the economical reduction to the essentials, and by the wisdom of the approach Caplet used for the transcription. The strong bonds of trust and appreciation between Caplet and Debussy, especially in the context of their collaboration on the score of *Le Martyre de saint Sébastien* in 1911, add a particularly

authentic dimension to Caplet's piano transcription. However, every transcription has its limits, and so I decided to enrich the somewhat simplified structure of the work, just as I did for the world premiere of Ravel's *Suite from Daphnis and Chloé* (ARS 38 146), in order to make it more pianistic and colourful and to emphasize its orchestral dimension. Referring with as much fidelity as possible to the orchestral version of the Fragments, I made a few corrections by modifying slurs, phrase marks and other details; I also completed the *Danse extatique* (shortened by Caplet), the *Finale* of Act I (omitted by Caplet), and the conclusions of *La Passion* and *Le bon Pasteur*. Paradoxically, the piano transcription includes the *Prélude* from *La Chambre magique*, which isn't part of the orchestral version. I hope that the new version will aid in viewing this neglected masterwork from a new perspective and to rediscover the mysterious beauty, timelessness and modernity of Debussy's music. I am deeply indebted to Mr. Gérard Hugon for his valuable contributions to the realization of this project.

Vincent Larderet
Übersetzung Claire Salièges
Translation Hannes Rox



WWW.VINCENTLARDERET.COM

VINCENT LARDERET Konzertpianist

2013 mit der Auszeichnung *Steinway Artist* geehrt, hat sich VINCENT LARDERET in der internationalen Szene als einer der bemerkenswertesten französischen Pianisten seiner Generation durchgesetzt. Gefeierte für seine „unglaublich lyrische Sensibilität“ (*Crescendo Magazine*), für einen „Anschlag von endloser Geschmeidigkeit“ (*Classica* Nr. 131) und für seinen in der amerikanischen Zeitschrift *Fanfare* als „multi-timbred“ bezeichneten orchestralen Klang, widmete ihm die Zeitschrift *Piano Magazine* Nr. 40 ein Interview und behauptet: „Vincent Larderet strahlt einen farbigen, kraftvollen und überragend gemeisterten Stil aus. Da er immer nach Ausdruck sucht und das Herz der Musik berührt, ist sein Klavierspiel herausragend, edel und expressiv“. Für die „International Classical Music Awards“ nominiert und für „Classical Revelation“ ADAMI auf der MIDEM in Cannes gewählt, wird er für die außergewöhnliche Intensität seiner Interpretationen geschätzt, die immer im Dienste des Textes und des Komponisten stehen.

32 Vincent Larderet spielt ein vielseitiges Repertoire, von Scarlatti bis Boulez. Er ist außerdem überzeugter Verfechter der französischen Musik und weniger bekannten Komponisten wie Skrjabin, de Falla, Schmitt und Szymanowski. 2007 gab er eine Reihe von Rezitals, Beethoven gewidmet, wobei er besonders in der *Hammerklaviersonate op. 106* und in der *Sonate op. 111* brillierte. Er war an der Aufnahme im Rahmen der Gesamtausgabe der *Sonaten* von Beethoven beteiligt, die in einer DVD-Prestige-Box von Piano Passion veröffentlicht wurde. Von Carlos Cebro in Paris ausgebildet, der ihm Vlado Perlemuters stilistische und musikalische Tradition übermittelte, studierte er Ravel's Werke mit Hilfe Perlemuters Arbeitspartituren, versehen mit handschriftlichen Eintragungen infolge der Bemerkungen des Komponisten. Er vervollkommnete sein Studium am Conservatoire von Rueil-Malmaison, wo er den „Prix de Virtuosité“ erhielt, und an der Musikhochschule in Lübeck bei Bruno Leonardo Gelber. Parallel dazu ist er Preisträger der „Internationalen Orpheum Musikfesttage zur Förderung junger Solisten“ (Schweiz) und gewann mehrere internationale Wettbewerbe, darunter den „Maria Canals Barcelona“, den „AMA Calabria“ (Italien), mit Lazar Berman als Juryvorsitzenden, und den Wettbewerb von Brest (Frankreich).

Vincent Larderet gibt Rezitals oder spielt als Solist mit Orchester auf prominenten Bühnen, wie Tonhalle Zürich, Palau de la Música (Barcelona), Kulturzentrum Hong-Kong, Toppan Hall (Japan), Washington Kennedy Center (USA), Potton Hall (Großbritannien), Teatro Umberto (Italien), und in Frankreich, Salle Pleyel, Salle Gaveau, Cité de la Musique, Palais des Festivals in Cannes, Schlosspark Florans, Palais des Congrès in Juan-les-Pins, PMC in Strasbourg, usw.. Von renommierten internationalen Festivals eingeladen (Schleswig-Holstein Musik Festival, Festival Pianistico Ferruccio Busoni, Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron, La Folle Journée (Nantes), Boulez-Festival, International Music Festival von Besançon, Berlioz-Festival...), tritt er auch kammermusikalisch mit seinem Ensemble West Side Quartet für zwei Klaviere und Schlagzeug auf, oder zusammen mit Partnern wie dem Quatuor Debussy, der Cellistin Sol Gabetta und Yi-Bing Chu oder dem Pianisten Michel Dalberto. Zu den renommierten Dirigenten, mit denen er gearbeitet hat, gehören Daniel Kawka, Salvador Brotons, Robert Trevino, Giuseppe Cataldo, André Valade und Eric Lederhandler. Er war schon bei den Sendern France Musique, Radio Classique, France Inter zu hören, wie auch bei den Sendern RBB Radio Kultur, WDR, MDR, SR2 Kultur, Radio Suisse Romande, Radio Nacional d'Espanya, Civil Radio (Ungarn), Radio Canada, QBS (Katar), Radio Paris-La Paz (Bolivien), Radio Neuseeland und ABC Classic FM (Australien).

Vincent Larderet wirkt als Jury-Mitglied bei internationalen Wettbewerben mit und gibt Meisterkurse. Er wird regelmäßig nach Asien eingeladen und ist „Honorable International Artist-in-Residence“ an der Hong Kong Music & Performing School. Seine Diskographie bei ARS Produktion (2 SACDs Ravel *Orchestral & Virtuoso Piano* und die 2 *Klavierkonzerte*), Naxos, Chandos und Integral *Classic* wird von der internationalen Kritik gefeiert und erhielt die höchsten Auszeichnungen, darunter die *Klassik Heute* „Empfehlung“ (Deutschland), CHOC von *Classica*, 4 f von *Télérama*, „MAESTRO“ von *Pianiste*, „CLEF“ von *Resmusica* (Frankreich), „JOKER“ von *Crescendo Magazine* (Belgien), „recording of the month“ von *MusicWeb International* (Großbritannien), 4 Sterne von *RITMO* (Spanien), 5 Sterne von *MUSICA* (Italien) und den „SUPERSONIC“ von *Pizzicato* (Luxemburg). Zu seinen Aufnahmen zählen auch wichtige Welt-Erstaufführungen von Schmitt und Ravel für die er sich maß-

geblich eingesetzt hat. Die SACD von Ravels Klavierkonzerten wird von *Klassik Heute* gefeiert als „faszinierend, weil sie die einzige der einschlägigen Einspielungen ist, die neben den Referenzaufnahmen von Michelangeli und Zimerman uneingeschränkt bestehen kann“. Carsten Dürer schreibt im *PIANO News Magazin*: „...hat Larderet zu einem regelrechten Klanggemälde gestaltet, grandios!“ Im Jahr 2016 wurde Vincent Larderet zum künstlerischen Leiter des internationalen Festivals „*Piano au Musée Wurth*“ in Frankreich ernannt.

Honoré par le titre de *Steinway Artist*, VINCENT LARDERET s'est imposé sur la scène internationale comme l'un des plus remarquables pianistes français de sa génération. Il est salué comme un pianiste « grandiose » (*PIANO News*, Allemagne) pour son « jeu très lyrique » (*Crescendo Magazine*, Belgique), un « toucher d'une infinie souplesse » (*Classica*) et sa sonorité aux « timbres multiples » (*Fanfare*, USA), faisant « surgir et s'élever du clavier le mirage d'un orchestre » (Gilles Macassar, *Télérama*). Élue "Révélation Classique" de l'ADAMI au MIDEM de Cannes et nommé aux « International Classical Music Awards » (ICMA), il est reconnu pour l'intensité exceptionnelle de ses interprétations toujours au service du texte et du compositeur et souvent comparées aux légendes du piano telles Michelangeli, Arrau, Zimerman, Argerich. Eric Dahan déclare dans *Libération* : "Conjuguant rigueur architecturale et génie du timbre, objectivité et inventivité, stylisation et lyrisme, le pianiste français s'affirme en Maître."

Vincent Larderet interprète un répertoire éclectique qui s'étend de Scarlatti à Boulez, où les grandes œuvres romantiques et le XXème siècle tiennent une place importante. Il est également un ardent défenseur de la musique française, et de compositeurs moins joués comme Berg, Falla, Schmitt, Scriabine ou Szymanowski. En 2007 Il donne une série de récitals consacrée à Beethoven et se distingue tout particulièrement dans les *Sonates « Hammerklavier » op. 106 et op. 111*. Il participe à l'intégrale des *32 Sonates* dans le cadre d'un coffret DVD prestige publié par Piano Passion. Formé à Paris par Carlos Cebro qui lui transmet la tradition d'interprétation de Vlado Perlemuter, il étudie notamment l'Œuvre de Ravel à partir des partitions personnelles de Perlemuter annotées suite à sa collaboration avec le compositeur. Il complète ses études au CRR de Rueil Malmaison où il obtient le « Prix de virtuosité », puis perfectionne son art à la Musikhochschule de Lübeck

(Allemagne) auprès du célèbre pianiste Bruno-Leonardo Gelber. Parallèlement, il est lauréat de l'International Orpheum Foundation for young soloists (Suisse) et de plusieurs concours internationaux dont Maria Canals à Barcelone, A.M.A. Calabria (Italie) et Brest. Attaché à une démarche musicologique pour construire ses interprétations, il étudie l'Histoire de la musique et l'Analyse.

Vincent Larderet est programmé en récital ou concerto sur des scènes prestigieuses comme la Tonhalle de Zurich, le Kennedy Center de Washington, le Palau de la Musica à Barcelone, le Cultural Centre de Hong Kong, le Toppan Hall de Tokyo, Potton Hall (UK), le Palais des Festivals de Cannes, la Salle Pleyel, la Salle Gaveau, la Cité de la Musique, le Parc du Château de Florans (les 2 *Concertos* de Ravel), l'église Saint-Eustache (*4ème Concerto* de Beethoven), le Palais des Congrès de Juan les Pins (*3ème Concerto* de Prokofiev), le PMC de Strasbourg etc. Invité par des festivals internationaux ou séries de concerts renommés (Schleswig Holstein Musik Festival, Orpheum Music Festival, Festival Pianistico Busoni, *Le French May*, *Fantastic Pianist Series*, La Roque d'Anthéron, *La folle journée*, Festival de Besançon, Festival Berlioz, La Chaise-Dieu etc.), il se produit également comme partenaire de musique de chambre au sein de son ensemble pour 2 pianos et percussions West Side Quartet, mais aussi aux côtés de partenaires tels Yi-Bing Chu, Marc Coppey, Michel Dalberto, Nicolas Dautricourt, Sol Gabetta et le Quatuor Debussy. Parmi les chefs et les orchestres réputés avec lesquels il a collaboré figurent Salvador Brotons, Giuseppe Cataldo, Daniel Kawka, Eric Lederhandler, Robert Trevino, Pierre-André Valade, le Royal Philharmonic Orchestra, le Sinfonia Varsovia, l'Orchestra Simfonica del Valles, le Czech Virtuosi Symphonic Orchestra, Ose et le City Chamber Orchestra of Hong Kong.

Vincent Larderet est aussi sollicité comme membre du jury de concours internationaux et donne des Master classes. Régulièrement invité en Asie, il est nommé en 2014 "Honorable International Artist in Residence" de Hong Kong Music and Performing School. On a pu l'entendre sur France 3, France Musique, Radio Classique, France Inter, Radio Suisse Romande, Radio Nacional d'Espanya, Civil Radio (Hongrie), Kultur Radio RBB, WDR, MDR (Allemagne), Radio Canada, QBS (Qatar), Radio Paris-La Paz (Bolivie), Radio New Zealand et ABC Classic FM (Australie). Sa discographie disponible chez ARS Produktion, NAXOS,

Chandos et INTEGRAL *Classic* est saluée par la critique internationale et remporte les plus hautes distinctions dont le CHOC de *Classica*, MAESTRO de *Pianiste*, 4 f *Télérama*, la CLEF *Resmusica*, « recording of the month » de *MusicWeb International* (UK), *Klassik Heute* « Empfehlung » (Allemagne), 5 étoiles de *MUSICA* (Italie), 4 étoiles dans *RITMO* (Espagne), JOKER de *Crescendo magazine* (Belgique), et le SUPERSONIC de *Pizzicato* (Luxembourg). Il est également responsable de premières mondiales importantes de Debussy, Ravel et Schmitt. Le SACD des 2 *Concertos* de Ravel est salué comme l'un des « meilleurs enregistrements de l'année » par la revue *Fanfare* ainsi que « la seule version qui puisse sans réserve exister aux côtés de Michelangeli et Zimerman » par *Klassik Heute*. Depuis 2016, Vincent Larderet est aussi le Directeur Artistique de *Piano au Musée Würth*, le seul festival international de piano en Alsace.

36 Honored with the revered title of *Steinway Artist*, Vincent LARDERET has attracted international recognition for the exceptional intensity of his performances and his highly acclaimed recordings. Praised as an "impressive pianist" (*MusicWeb International*, UK) for his "very lyrical playing" (*Crescendo Magazine*, Belgium) and his "multi-timbred" sound (*Fanfare*, USA), he "makes the piano equal to an orchestra" (*Classica*, France) with a wide range of "fascinating pianistic colors" (*PIANO News*, Germany). His very personal and deeply inspired interpretations are often compared to the piano legends such as Michelangeli, Pollini, Zimerman and Argerich. The *MUSICA* magazine in Italy hailed "the ghost of Claudio Arrau" while the *Toronto Star* in Canada described : "his playing is remarkable for its ease as well as style. Larderet overcomes with panache". Nominated for the "International Classical Music Awards" and "Classical Revelation" by Adami winner at MIDEM in Cannes, he is considered as one of the leading French pianists of his generation.

Vincent Larderet's eclectic repertoire stretches from Scarlatti to Boulez, who played an important role in romantic period, French music and during the 20th century. He is also ardently favors lesser-performed composers such as Berg, Scriabin, Falla, Schmitt and Szymanowski. In 2007 he performed a series of recitals dedicated to Beethoven and especially distinguished himself with the *Sonatas "Hammerklavier" Opus 106 and Opus 111*. He also participated in the complete live recording of Beethoven's *Sonatas*, notably alongside

Stephen Kovacevich for the prestige DVD set released by Piano Passion. Internationally renowned as a Ravel specialist, he worked in Paris with Carlos Cebro who passed on to him the stylistic and musical tradition of Vlado Perlemuter and studied Ravel's works on Perlemuter's personal scores annotated after his collaboration with the composer. Mr Larderet completed his training at the National Conservatory of Music in Rueil Malmaison where he won the "Virtuosity Prize" and perfected his art at Lübeck's Musikhochschule in Germany with the famous pianist Bruno-Leonardo Gelber. At the same time, Vincent was a prize-winner in several international piano competitions including Maria Canals in Barcelona, A.M.A. Calabria (in Italy under the jury Chairman of Lazar Berman) and Brest. He was also laureate of the "International Orpheum Foundation for young soloists" in Switzerland. When it comes to shaping his interpretations, he is committed to a musicological approach and he studies and analyzes Music history.

37 Vincent Larderet has performed worldwide at prestigious venues such as Zurich's Tonhalle, Barcelona's Palau de la Musica, Leipzig Gewandhaus, Hong Kong Cultural Centre (Ravel's *Concerto in G*), Tokyo Toppan Hall, Washington's Kennedy Center, Pottom Hall (UK); and major concert halls in France including the Salle Pleyel, Salle Gaveau, Cité de la Musique, the Saint-Eustache church (Beethoven's *Concerto n°4*), the Parc du Château de Florans (the 2 Ravel's *Piano Concertos*), the Cannes Palais des Festivals and the Juan les Pins Palais des Congrès (Prokofiev's *Concerto n°3*). Invited to perform at renowned international festivals and concert series (including Schleswig Holstein Musik Festival, Orpheum Music Festival, Festival Pianistico Busoni, *Le French May*, *Fantastic Pianist Series*, Berlioz Festival, Besançon Festival, Boulez Festival, La Roque d'Anthéron and *La folle journée*), Vincent also appeared in chamber music with distinguished artists including the Debussy Quartet, Yi-Bing Chu, Marc Coppey, Nicolas Dautricourt, Michel Dalberto, Sol Gabetta as well as the West Side Quartet, his group for 2 pianos and percussion. Among the esteemed conductors and orchestras which whom he has collaborated include Salvador Brotons, Daniel Kawka, Eric Lederhandler, Robert Trevino, Giuseppe Cataldo, Pierre-André Valade, the Royal Philharmonic Orchestra, the Sinfonia Varsovia, the Orchestra Simfonica del Valles, the Czech Virtuosi Symphonic Orchestra, the Ose Symphonic Orchestra and the City Chamber Orchestra of HK.

Moreover, he has served as member of the jury at various international piano competitions, in addition of several Master classes. Regularly invited to perform in Asia, he is appointed in 2014 as "Honorable International Artist-in-Residence" of the Hong Kong Music and Performing School. A truly dedicated artist, he has given several benefit concerts for humanitarian causes such as Amnesty International and Combating Cystic Fibrosis. His performances have been broadcast on major radio and TV channels such as France 3, France 2, France Musique, Radio Classique, Radio Suisse Romande (Switzerland), Kultur Radio RBB, MDR, WDR (Germany), Radio Nacional d'Espanya, Civil Radio (Hungary), Radio Paris-La Paz (Bolivia), QBS (Qatar), Radio Canada, ABC Classic FM (Australia) and Radio New Zealand. His recordings released by ARS Produktion, NAXOS, Chandos and INTEGRAL Classic to outstanding international critical acclaim have won prestigious Awards including the *Classica* "CHOC", *Diapason 5*, *Télérama 4 f*, *Resmusica* "CLEF" (France), *MusicWeb International* "recording of the month" (UK), *Klassik Heute* "Empfehlung" (Germany), *Crescendo Magazine* "JOKER" (Belgium), *RITMO* 4 stars (Spain), *MUSICA* 5 stars (Italy) and *Pizzicato* "SUPERSONIC" (Luxembourg). He is also responsible for the major World Premiere of Debussy, Ravel and Schmitt works. The SACD of the 2 Ravel's *Piano Concertos* is praised in 2015 by *Fanfare* (USA) among "the best recordings of the year" and "the only relevant performance which could exist alongside the reference recordings of Michelangeli and Zimerman" (*Klassik Heute*). Mr. Larderet is also the Artistic Director of the *Piano au Musée Würth* international festival in France.

Impressum

Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Manfred Schumacher • Schnitt: Manfred Schumacher, Martin Rust • Aufnahme: 25.–27.7.2017, Kulturzentrum Immanuel • Verleih Steinway D 593359: Daniel Brech • Flügelstimmung: Martin Ulrich • Layout: Annette Schumacher • Fotos: Martin Teschner • Text: Gérald Hugon (franz.) • Übersetzung: Claire Salièges (franz.–deutsch), Hannes Rox (deutsch–engl.) • © 2017



ARS 38 146
Ravel – Orchestral & Virtuoso Piano



ARS 38 217
Brahms / Berg – Piano Works



ARS 38 178
Ravel / Schmitt – Piano Concertos

Claude Debussy (1862-1918)

Images – 1ère Série (1905)

1 Reflets dans l'eau | 5 : 31 / 2 Hommage à Rameau | 6 : 52 / 3 Mouvement | 3 : 36

12 Préludes – Livre II (1911-1912)

- 4 I... Brouillards / *Modéré. Extrêmement égal et léger* | 3 : 11
5 II... Feuilles mortes / *Lent et mélancolique* | 3 : 22
6 III... La puerta del Vino / *Mouvement de Habanera. Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur* | 3 : 50
7 IV... « Les fées sont d'exquises danseuses » / *Rapide et léger* | 3 : 07
8 V... Bruyères / *Calme, doucement expressif* | 2 : 55
9 VI... « General Lavine » – *excentric / Dans le style et le mouvement d'un Cake-Walk* | 2 : 42
10 VII... La terrasse des audiences du clair de lune / *Lent* | 4 : 14
11 VIII... Ondine / *Scherzando* | 3 : 15
12 IX... Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. / *Grave* | 2 : 35
13 X... Canope / *Très calme et doucement triste* | 2 : 52
14 XI... Les tièrces alternées / *Modérément animé – un peu plus animé – légèrement détaché et sans sécheresse* | 2 : 41
15 XII... Feux d'artifice / *Modérément animé* | 4 : 56

Symphonic Fragments from *Le Martyre de saint Sébastien*

1911 André Caplet transcription revised and completed by Vincent Larderet

WORLD PREMIERE RECORDING

I. La Cour des Lys

- 16 N°1. Prélude | 3 : 47
17 N°3. Danse extatique et Final du 1er Acte | 6 : 09

II. La Chambre magique

- 18 N°1. Prélude | 3 : 27
19 N°4. La Passion | 4 : 49

IV. Le laurier blessé

- 20 N°1. Prélude | 3 : 04
21 N°2. Le bon Pasteur | 2 : 37

Vincent Larderet • Pianist

VINCENT LARDERET DEBUSSY CENTENARY 1 9 1 8 - 2 0 1 8


SUPER AUDIO CD
**HYBRID
MULTICHANNEL**
plays on
SACD, CD & DVD player


Ars[®]
Produktion
Schumacher
DSD
Direct Stream Digital


SUPER AUDIO CD