

COMPLETE ROGÉ DEBUSSY VOL II

DEBUSSY

CHILDREN'S CORNER
ESTAMPES
SUITE BERGAMASQUE

PASCAL ROGÉ

ROGÉ EDITION

only

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)
PIANO MUSIC II

Estampes

1	I	Pagodes	5.31
2	II	La Soirée dans Grenade	5.40
3	III	Jardins sous la pluie	4.00

Children's Corner

4	I	Doctor Gradus ad Parnassum	2.30
5	II	Jimbo's Lullaby	4.16
6	III	Serenade for the Doll	2.43
7	IV	The Snow is Dancing	2.47
8	V	The Little Shepherd	2.39
9	VI	Golliwogg's Cake-Walk	3.01

Deux Arabesques

10	I	Andante con moto	3.52
11	II	Allegretto scherzando	3.38

	Suite bergamasque	
12	I Prélude	4.10
13	II Menuet	4.28
14	III Clair de lune	5.37
15	IV Passepied	3.55
16	La Plus que lente	5.03
17	Ballade	7.27
18	Mazurka	2.59
19	Le Petit Nègre	1.50

PASCAL ROGÉ piano

Total Time	76.23
------------	-------

CLAUDE DEBUSSY

Complete Piano Music II

After the *Danse bohémienne*, Debussy's earliest surviving piano piece, he seems to have written no solo piano music for another eight years. This is surprising enough, given his expertise on the instrument, but just as surprising is the nature of the music with which he broke his silence in 1888. Early reports of his playing complain that he tended to overdo his effects (not to mention a tendency to puff loudly in the hard bits). But the *Deux Arabesques* (10–11) show no signs of undue effort in the writing and certainly call for none in performance. Instead, the player is implicitly required to attend to phrasing, balance, timing and nuance — all elements that have to be brought to Debussy's mature music. For this reason, it is unduly hasty to write off the *Arabesques*, as some critics have, as mere salon fodder. And even if one or two of the sectional joins are still a touch stiff, the sheer memorability of the ideas puts them in a far higher class than most of what salon audiences had to endure.

The *Estampes* (1–3) were written quickly in July 1903 and are perhaps his first piano music that one might term truly “impressionistic”. The first piece, ‘Pagodes’, was probably inspired by his memories of gamelan players at the 1889 Universal Exhibition in Paris, other echoes of which occur in the Scherzo of his String Quartet and in the central section of ‘Nuages’ in the orchestral *Nocturnes*. Ravel claimed the persistent C# octaves in ‘La Soirée dans Grenade’ were ‘borrowed’ from his own ‘Habanera’ (later to find its way into his *Rapsodie espagnole*, with the date 1895 prominently displayed) but, whatever the truth of that, Debussy turns them into something totally individual and marvellous. In the final ‘Jardins sous la pluie’ (Gardens in the Rain) the regular beat of raindrops is softened by the nursery rhyme *Do, do, l'enfant do* and the folksong *Nous n'irons plus au bois*.

In April 1905 Debussy wrote rather crossly to one of his publishers who had just reprinted his *Mazurka* (18) of 1890: ‘I have absolutely no taste for this kind of piece, at this moment especially’. Since Debussy had just been putting the finishing touches to *La Mer*, it was

understandable that he resented this reminder of how recently he had been writing music in which the influences of his style were still obtrusive. In this *Mazurka* modal turns of phrase rub shoulders with Franckian chromatic slides, and similar ghosts of the past appear in three other piano pieces of around 1890 which were published shortly after their composition: Chopin in *Valse romantique*, Grieg and Russian music in *Danse* and Faurean textures and harmonies in *Ballade* (17), heard here.

If these four pieces can be categorised, to adapt Rossini's phrase, as 'sins of Debussy's youth' to which he preferred to turn a blind eye, he clearly had a higher regard for the four movements of the *Suite bergamasque* (12–15) — like the *Mazurka* originally written in 1890 but not published until 1905 — since he was still revising them in March of that year. The epithet "bergamasque" suggests a link with Verlaine, as does the original title of the third movement, "Promenade sentimentale". Like Verlaine, Debussy regarded the settled, formal society of seventeenth- and eighteenth-century France with a mixture of reverence and irony. The somewhat self-regarding pomp of the 'Prélude' is affectionately mocked, and the elegance of the 'Menuet' and final 'Passepied' (originally 'Pavane') is continually subverted by 'Romantic', at times almost operatic effusions; both movements then fade away into a distance that seems to apologise for any tasteless overemphasis along the way. 'Clair de lune', as well as being the best-known of the four movements, is the clearest exposition of those static yet glowing sonorities around which Debussy was to build his mature style.

In the midst of these abstract, natural, and historical influences Debussy was also minded to use the piano for a more concrete purpose, to bind himself even more closely to his little daughter Chouchou, born on 30 October 1905. 'Serenade for the Doll' was a contribution to a piano method in 1906, before Chouchou could have given any sign of musical talent, but the five pieces that followed and eventually made up the suite *Children's Corner* (4–9), published in 1908, seem designed to feed her musical imagination. They also woke the child in Debussy, who proceeded to thumb his nose at various targets ranging from the mock academicism of 'Doctor Gradus ad Parnassum' (a hit at Clementi), through the discreet poetry

of ‘The Little Shepherd’ (freedom versus constraint), to the mock vulgarity of the ‘Golliwogg’s Cake-Walk’ (including a hit at Wagner’s *Tristan*). *Le Petit Nègre* ([19]) was commissioned, like ‘Serenade for the Doll’, for an elementary piano method in 1909; as has been suggested, the editor of the method, Théodore Lack, may have thought ‘Golliwogg’s Cake-Walk’ too difficult for his purpose and asked for something simpler along the same lines. On this occasion Debussy allowed Wagner to rest in peace.

Between 1909 and his death in 1918 Debussy continued to explore the areas mentioned above: the abstract, the picturesque (in the *Préludes*), the past, popular music and, more narrowly, the world of Chouchou’s piano practice. Over all these the outbreak of the First World War cast a new, dark shadow.

The five short piano pieces Debussy wrote between 1909 and 1915 were either commissioned or destined for a particular purpose. According to one account, the waltz *La Plus que lente* ([16]) was written for Leoni, the violinist who played in the bar of the Carlton Hotel in Paris, but this is hard to square with the fact that Debussy wrote it for piano. What we do know is that he objected to the orchestration of it by Henri Mouton, ‘needlessly decorated with trombones, timpani, triangle, etc.’, and made one of his own, using just strings, flute, clarinet, piano and cimbalom.

Roger Nichols

CLAUDE DEBUSSY

L'intégrale des œuvres pour piano, II

La production pianistique de Debussy peut se subdiviser en six étapes : les pages de jeunesse, de 1880 à 1890 ; les œuvres de transition vers la maturité, de 1890 à 1901, de la *Suite bergamasque* à *Pour le piano* ; la première maturité, apogée des recherches sonores et de couleur, des *Estampes* aux *Images* (1903–1907) ; l'intermède de 1908–1909, consacré essentiellement à *Children's Corner* ; les deux livres de *Préludes* (1909–1912) ; enfin l'aboutissement suprême des douze *Études* de 1915, dont on rapprochera *En blanc et noir* pour deux pianos.

Après la *Danse bohémienne* de 1880, les deux *Arabesques* ([10]–[11]) de 1888 marquent un progrès considérable, et la valeur de ces deux pages exquises leur assure une place permanente au répertoire. Elles sont même plus achevées et plus personnelles que la *Réverie* ou le *Nocturne*, publiés plus tard, mais de composition sans doute antérieure. Pour Léon Vallas, « leur souplesse fait songer à la brillante légèreté des ballets de Delibes ». Si, en leur élégance raffinée, elles ne renient pas la douce tyrannie de Grieg ou de Schumann, elles annoncent l'avenir par un sens très neuf de la courbe vocale, et mille détails, dans le traitement des arpèges, dans l'aisance des modulations, témoignent déjà d'une personnalité à nulle autre pareille.

Écrites rapidement en juillet 1903, les *Estampes* ([1]–[3]), à l'aide d'un langage pianistique révolutionnaire forgé de toutes pièces, inaugurent la phase proprement évocatrice, « impressionniste » de l'œuvre de Debussy. Évocations de paysages et de pays parfois très lointains car, comme Debussy l'expliquait dans une lettre à André Messager annonçant l'achèvement des *Estampes*, « Quand on n'a pas le moyen de se payer des voyages, il faut suppléer par l'imagination ». *Pagodes*, donc, nous emmène en Extrême-Orient, et plus précisément à Bali. C'est le reflet différé de la découverte enthousiaste des gamelans balinais que Debussy avait entendus à l'Exposition universelle de 1889. Il se montre ici le véritable

précurseur de Messiaen par une évocation admirable (« délicatement et presque sans nuances », est-il précisé) des résonances cristallines des gongs, des cloches et des cymbales. Les curieux ornements rythmiques dont s'agrémente le thème principal en *si* majeur pentaphone accroissent encore la couleur locale, et la richesse des superpositions polypythagoriques n'a d'égale que la variété fabuleuse des sonorités, cependant que les accords tassés ont déjà la valeur de véritables clusters. Et cependant les modes orientaux s'inscrivent dans le cadre d'une logique toute tonale ! La torpide et obsédante habanera de *La Soirée dans Grenade*, au lourd parfum, à la fois tendre et fière, tire sa prodigieuse puissance de suggestion de la présence d'une pédale obstinée d'*ut* dièse grave. Cette évocation mélancolique et hautaine d'une tiède nuit andalouse, première en date des grandes pièces espagnoles de Debussy, faisait l'admiration de Manuel de Falla, qui en vantait l'authenticité, alors que Debussy n'avait jamais mis le pied en Espagne ! Il n'y a pas moins de cinq éléments musicaux : la mélodie liminaire de mode gitan évoquant le flamenco, un motif de guitare faisant office de refrain, le thème de habanera proprement dit, l'épisode central de tango, enfin l'interpolation en *ut* majeur qui coupe par deux fois la reprise variée de la habanera, créant une impression extraordinaire d'éloignement dans l'espace. Avec *Jardins sous la pluie*, un vent cinglant et aigrelet de Paris vient rafraîchir l'atmosphère. Debussy offre ici une stylisation parfaite du bruissement de la pluie, de l'éclaircie et du gazouillis de mille oiseaux frileux et mouillés. Tant du point de vue rythmique que pianistique, il s'agit d'une toccata, apparentée à celle de *Pour le piano*, et intégrant les deux chansons populaires *Nous n'irons plus au bois* et *Do, do, l'enfant do* (très proche également du vieux carillon *Orléans, Beaugency*).

Harry Halbreich

En avril 1905, Debussy écrivit une lettre assez courroucée à l'un de ses éditeurs qui venait de réimprimer sa *Mazurka* ([18]) de 1890 : « Je n'ai absolument aucun goût pour ce genre de morceau, et surtout pas en ce moment ». Comme Debussy venait juste de parachever *La Mer*, il était compréhensible qu'il n'apprécie pas de se voir ainsi rappeler que récemment, il écrivait de la musique dans laquelle les influences de son style étaient encore trop voyantes. Dans cette *Mazurka*, des tournures de phrases modales flirtent avec des glissements chromatiques

rappelant César Franck, et des échos du passé similaires se font jour dans trois autres morceaux pour piano datant d'environ 1890, publiés peu après leur composition ; Chopin dans la *Valse romantique*, Grieg et la musique russe dans la *Danse* et des textures et des harmonies fauréennes dans la présente *Ballade* (17).

Si ces quatre pièces peuvent être rangées, pour paraphraser Rossini, dans la catégorie des « péchés de jeunesse » de Debussy, qu'il préférait passer sous silence, il avait manifestement une plus haute estime pour les quatre mouvements de la *Suite bergamasque* (12–15) — écrite comme la *Mazurka* en 1890 mais n'ayant pas été publiée avant 1905 — car il était encore occupé à les réviser en mars de cette année-là. L'épithète « bergamasque » fait allusion à Verlaine, tout comme le titre d'origine du troisième mouvement, « Promenade sentimentale ». À l'instar de Verlaine, Debussy considérait la bonne société rangée de la France des XVII^e et XVIII^e siècles avec un mélange de révérence et d'ironie. La pompe quelque peu égocentrique du *Prélude* est affectueusement tournée en dérision, et l'élégance du *Menuet* et du *Passepied* final (d'abord intitulé « Pavane ») est constamment subvertie par des envolées « romantiques », parfois presque lyriques ; ces deux mouvements finissent par s'effacer dans le lointain, comme pour s'excuser d'avoir sur le chemin manifesté trop d'emphase ou de trivialité. *Clair de lune*, outre qu'il est le plus célèbre des quatre mouvements, est l'expression la plus claire de ces sonorités statiques et pourtant chatoyantes autour desquelles Debussy devait construire son style de la maturité.

Au milieu de ces influences abstraites, naturelles et historiques, Debussy était aussi d'avis d'utiliser le piano dans un but plus concret, celui de se rapprocher de sa petite fille Chouchou, née le 30 octobre 1905. *Serenade for the Doll* (Sérénade pour la poupée) fut en 1906 sa contribution à une méthode pour piano, avant que Chouchou n'ait pu donner le moindre signe de dons musicaux, mais les cinq pièces qui suivirent et finirent par constituer la suite *Children's Corner* (4–9), publiée en 1908, semblent avoir été conçues pour nourrir son imagination musicale. Elles réveillèrent aussi l'enfant qui sommeillait en Debussy, et il choisit ensuite diverses cibles susceptibles d'être tournées en dérision, de l'académisme contrefait de *Doctor*

Gradus ad Parnassum (qui visait Clementi) à la fausse vulgarité de *Golliwogg's Cake-Walk* (Le Cake-walk du Golliwogg, comprenant un trait contre le *Tristan* de Wagner) en passant par la poésie discrète du *Petit Berger* (la liberté opposée à la contrainte). *Le Petit Nègre* ([19]), comme *Serenade for the Doll*, était une commande pour une méthode de piano élémentaire, en 1909 ; comme on l'a suggéré, l'éditeur de la méthode, Théodore Lack, trouva peut-être *Golliwogg's Cake-Walk* trop difficile pour son recueil et demanda quelque chose de plus simple dans le même esprit. Cette fois, Debussy laissa Wagner reposer en paix.

Entre 1909 et sa mort en 1918, Debussy continua d'explorer les domaines mentionnés ci-dessus : l'abstrait, le pittoresque (dans les Préludes), le passé, la musique populaire et, de façon moins poussée, l'univers de l'apprentissage du piano par Chouchou. Tout cela fut soudain assombri par le début de la Première Guerre mondiale.

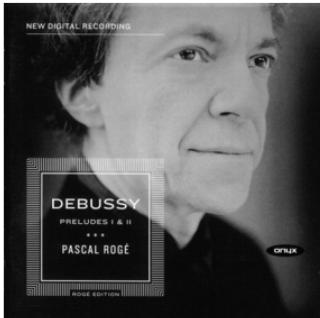
Les cinq courts morceaux pour piano que Debussy écrivit entre 1909 et 1915 furent sans doute une commande, à moins qu'ils n'aient été destinés à une occasion particulière. Selon un témoignage, la valse *La Plus que lente* ([16]) fut écrite pour Léoni, le violoniste qui jouait au bar de l'hôtel Carlton à Paris, mais cette information est difficile à réconcilier avec le fait que Debussy écrivit sa valse pour le piano. Ce dont on est sûr, c'est qu'il n'apprécia pas l'orchestration qu'en fit Henri Mouton, « inutilement ornée de trombones, timbales, triangle, etc. », et qu'il en effectua une de sa main, n'utilisant que des cordes, une flûte, une clarinette, un piano et un cymbalum.

Roger Nichols Traduction : David Ylla-Somers

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

www.pascalroge.com

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



Sunday Times

"poetic, super-refined and a model of clear-textured considered playing"

Telerama ffff

Très beau. Très séduisant. Souverain.

BBC CD Review

"Comes close to a definitive interpretation"

London Evening Standard

"A record that sets new standards in French music"

Executive Producer for ONYX: Paul Moseley

Producer: Marijke de Villiers

Balance Engineer, Editing and Mastering: Jean-Claude Gaberel, Image et Son

Recording Location: Salle de Musique, La Chaux-de-Fonds, Switzerland, 28-30 December 2005

Photos: Tshi (www.tshizerbia.com)

Series design concept: FEED

Artwork: White Label Productions Ltd 

