

CLAUDE **DEBUSSY**

Jeux / Nocturnes

Prélude à l'après-midi d'un faune

Les Siècles

François-Xavier Roth

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Prélude à l'après-midi d'un faune
Pour orchestre | 8'55 |
| 2 | Jeux
Ballet en 1 acte, poème dansé | 17'38 |
| | Nocturnes
Triptyque symphonique pour orchestre et chœurs | |
| 3 | 1. Nuages | 7'11 |
| 4 | 2. Fêtes | 6'37 |
| 5 | 3. Sirènes | 10'28 |

Éditions Edwin F. Kalmus (1)
Éditions Universal-Durand (2-5)

Les Siècles, François-Xavier Roth
Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain (5)

Les Siècles (instruments d'époque, cordes en boyaux)

PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

- Violons I* François-Marie Drieux, Amaryllis Billet, Jérôme Mathieu, Jan Orawiec, Laetitia Ringeval, Matthias Tranchant, Aymeric de Villoutreys, Noémie Roubieu, Fabien Valençon, Catherine Jacquet, Pierre-Yves Denis, Chloé Jullian
- Violons II* Martial Gauthier, Caroline Florenville, Arnaud Lehmann, Mathieu Kasolter, Rachel Rowntree, Jin-Hi Paik, David Bahon, Marie-Laure Sarhan, Emmanuel Ory, Melik Kaptan
- Altos* Vincent Debruyne, Carole Dauphin, Catherine Demonchy, Hélène Barre, Alix Gauthier, Laurent Muller, Patricia Gagnon, Camille Chardon
- Violoncelles* Robin Michael, Guillaume François, Émilie Wallyn, Lucile Perrin, Amaryllis Jarczyk, Jennifer Morsches, Véréne Westphal, Nicolas Cerveau
- Contrebasses* Antoine Sobczak, Marion Mallevaes, Damien Guffroy, Matthieu Cazauran, Mathilde Rognon
- Flûtes* Marion Ralincourt, flûte Louis Lot n°7782 (1900)
Jean Bregnac, flûte Powell n°237
Thomas Saulet, flûte Bonneville argent n°2430
- Hautbois* Hélène Mourot, hautbois Buffet-Crampon n°465 (1894)
Stéphane Morvan, cor anglais Lorée (1904)
- Clarinettes* Christian Laborie, clarinette en si bémol Eugène Bercieux n°9056 (1905) & clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1910)
Rhéa Rossello, clarinette en si bémol Couesnon (1905) & clarinette en la Buffet-Crampon (1910)
- Bassons* Michael Rolland, basson Buffet-Crampon (c.1900)
Aline Riffault, basson français Buffet-Crampon n°R68 (1909)
- Cors* Rémi Gormand, cor à piston simple ascendant Selmer (1930)
Pierre Véricel, cor en fa descendant Couesnon et Cie (1900)
Matthieu Siegrist, cor Raoux Millereau (c.1900)
Cédric Muller, cor Couesnon (1900)
- Cymbales antiques* Sylvain Bertrand, Guillaume Le Picard
- Harpes* Valeria Kafelnikov, harpe Érard style Louis XVI en citronnier (1922)
Laure Beretti, harpe Érard style Empire en citronnier (1914)

JEUX

- Violons I* François-Marie Drieux, Mathieu Jérôme, Simon Milone, Laetitia Ringeval, Matthias Tranchant, Fabien Valençon, Pierre-Yves Denis, Noémie Roubieu, Charles Quentin de Gromard, Chloé Jullian, David Bahon, Ingrid Schang
- Violons II* Martial Gauthier, Caroline Florenville, Mathieu Kasolter, Rachel Rowntree, Arnaud Lehmann, Marie Friez, Jennifer Schiller, Thibaut Maudry, Matilde Pais, Louise Couturier
- Altos* Vincent Debruyne, Carole Dauphin, Lucie Uzzeni, Marie Kuchinski, Hélène Barre, Catherine Maroleau, Catherine Demonchy, Laurent Muller
- Violoncelles* Robin Michael, Émilie Wallyn, Guillaume François, Jennifer Hardy, Lucile Perrin, Arnold Bretagne
- Contrebasses* Axel Bouchaux, Cécile Grondard, Sylvain Courteix, Clément Plet, Matthieu Cazauran
- Flûtes* Marion Ralincourt, flûte Louis Lot n°7782 (1900)
Sabine Raynaud, flûte Powell n°237
Julie Huguet, piccolo Haynes argent massif n°1208 (1907)
Thomas Saulet, flûte Bonneville argent n°2430
- Hautbois* Hélène Mourot, hautbois Buffet-Crampon n°465 (1894)
Rémy Sauzedde, hautbois Cabart n°U120 (1910)
Stéphane Morvan, cor anglais Lorée (1904)
- Clarinettes* Christian Laborie, clarinette en si bémol Eugène Bercieux (1905) & clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1911)
Rhéa Rossello, clarinette en si bémol Couesnon (1905) & clarinette en la Buffet-Crampon (1910)
Nicolas Nageotte, clarinette en si bémol A. Robert n°2305 (c.1910) & clarinette en la Cabart n°E43 (c.1910)
Jérôme Schmitt, clarinette basse Buffet-Crampon (c.1880)
- Bassons* Michael Rolland, basson Buffet-Crampon (c.1900)
Thomas Quinquenel, basson Buffet-Crampon (c.1900)
Cécile Jolin, basson Buffet-Crampon (c.1906)
Jessica Rouault, contrebasson Buffet-Crampon (1920)
- Cors* Bruno Peterschmitt, cor en fa ascendant Antoine Courtois (1904)
Cédric Muller, cor Couesnon (1900)
Philippe Bord, cor à pistons ascendant Raoux-Millereau (1890)
Emmanuel Bénèche, cor descendant J. Gras à 3 pistons (1900)
- Trompettes* Fabien Norbert, trompette Selmer en ut Grand Prix n°404 (1933)
Sylvain Maillard, trompette Selmer Grand Prix (1930)
Emmanuel Alemany, trompette Selmer Grand Prix (1930)
Pierre Marmeisse, trompette Selmer Grand Prix (1930)
- Trombones* Damien Prado, trombone Antoine Courtois n°2291 (1872)
Pierre Lefort, trombone Antoine courtois (c.1910)
Lucas Perruchon, trombone basse (piston en fa) Antoine Courtois n°3394 (1927)
- Tuba* Barthélémy Jusselme, tuba français 6 pistons, Couesnon Monopole
- Harpes* Valeria Kafelnikov, harpe Érard style Louis XVI en citronnier (1922)
Mélanie Dutreil, harpe Érard style Empire en citronnier (1914)
- Percussions* Camille Basle, timbales Dresdner Apparatebau Spenke & Metzl
Sylvain Bertrand, timbales Dresdner Apparatebau Spenke & Metzl
Eriko Minami, Guillaume Le Picard, Jean Sugitani

NOCTURNES

- Violons I* François-Marie Drieux, Amaryllis Billet, Émilie Ballet, Laetitia Ringeval, Matthias Tranchant, Sébastien Richaud, Catherine Jacquet, Pierre-Yves Denis, Blandine Chemin, Violaine de Gournay, Emmanuel Ory, Chloé Jullian
- Violons II* Martial Gauthier, Caroline Florenville, Julie Friez, Mathieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Rachel Rowntree, Jin-Hi Paik, Izleh Henry, Élise Douylliez, Morgane Dupuy
- Altos* Sébastien Lévy, Carole Dauphin, Lucie Uzzeni, Marie Kuchinski, Laurent Muller, Patricia Gagnon, Catherine Demonchy
- Violoncelles* Robin Michael, Émilie Wallyn, Guillaume François, Jennifer Hardy, Arnold Bretagne, Lucile Perrin
- Contrebasses* Antoine Sobczak, Damien Guffroy, Marion Mallevaes, Cécile Grondard, Sylvain Courteix
- Flûtes* Marion Ralincourt, flûte Louis Lot n°7782 (1900)
Jean Bregnac, flûte Powell n°237
Thomas Saulet, flûte Bonneville argent n°2430
- Hautbois* Hélène Mourot, hautbois Buffet-Crampon n°465 (1894)
Stéphane Morvan, cor anglais Lorée (1904)
- Clarinettes* Christian Laborie, clarinette en si bémol Eugène Bercieux (1905) & clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1911)
Rhéa Rossello, clarinette en si bémol Couesnon (1905) & clarinette en la Buffet-Crampon (1910)
- Bassons* Michael Rolland, basson Buffet-Crampon (c.1900)
Aline Riffault, basson français Buffet-Crampon n°R68 (1909)
- Cors* Matthieu Siegrist, cor Raoux Millereau (c.1900)
Cédric Muller, cor Couesnon (1900)
Pierre Véricel, cor en fa descendant Couesnon et Cie (1900)
Rémi Gormand, cor à piston simple ascendant Selmer (1930)
- Timbales* David Dewaste, timbales Dresdner Apparatebau Spenke & Metzl
- Percussions* Camille Baslé, Sylvain Bertrand
- Célesta* Jean Sugitani
- Harpes* Valeria Kafelnikov, harpe Érard style Louis XVI en citronnier (1922)
Laure Beretti, harpe Érard style Empire en citronnier (1914)

Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain

- Sopranos* Anne-Marie Beaudette, Marie Picaut, Michiko Takahashi, Anaël Ben Soussan, Mathilde Bobot, Cécile Lohmuller, Amandine Trienc, Ulrike Barth
- Altos* Cécile Banqucy, Emmanuelle Monier, Aurore Bouston, Anne-Fleur Inizan, Pauline Prot, Stéphanie Leclercq, Clémence Faber, William Shelton

MIRACLE sonore, le *Prélude à l'après-midi d'un faune* est non seulement l'œuvre orchestrale la plus jouée du vivant de Debussy, mais encore la première à avoir été exécutée et publiée. Sa composition et son orchestration marquent un tournant définitif dans l'écriture orchestrale du musicien et introduisent une souplesse inconnue dans la musique symphonique auparavant. Après s'être essayé à des œuvres plus traditionnelles, telles que la *Première suite pour orchestre* (1882-1884) ou la *Fantaisie pour piano et orchestre* (1888-1890), Debussy cherche à se libérer du carcan des formes symphoniques habituelles, processus qu'il ne cessera de poursuivre avec les *Nocturnes*, *La Mer*, les *Images* et *Jeux*. On mesure donc la place fondamentale qu'occupe le *Prélude à l'après-midi d'un faune* dans son désir "de rendre à la musique symphonique un peu de vie et de liberté", selon ses propres mots.

C'est dans la seconde version révisée de 1875 que Debussy, averse de littérature et de poésie, prend connaissance de l'éplogue de Stéphane Mallarmé. Grand mélomane, ce dernier sollicite Debussy afin qu'il écrive une musique qui devait accompagner une lecture du poème mise en scène en février 1891. Bien que cette aventure théâtrale soit annulée, il n'en demeure pas moins que l'idée de concevoir de la musique pour l'épilogue de Mallarmé a séduit Debussy, lequel y voit un moyen d'échapper à l'univers de la mélodie qu'il avait déjà largement expérimenté, tout en restant lié à la poésie. De 1892 à septembre 1894, le jeune musicien travaille donc à l'achèvement de ce chef-d'œuvre orchestral, concomitamment à son unique *Quatuor*, à quatre *Proses lyriques*, mélodies sur des poèmes dont il est l'auteur, et au début de la composition de *Pelléas et Mélisande*. Avant la première, Debussy convie Mallarmé à venir entendre le *Prélude* au piano, visite dont il se remémore les circonstances en 1910 : "Ce que vous me demandez au sujet de l'impression de Mallarmé sur la musique du *Prélude à l'après-midi d'un faune* est très loin dans mon souvenir... J'habitais à cette époque un petit appartement meublé rue de Londres. [...] Mallarmé vint chez moi, l'air fatidique et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit : Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur." La première se déroule à la Société nationale de musique, le 22 décembre 1894, sous la direction du chef d'orchestre suisse, Gustave Doret. Si l'œuvre soulève un mouvement d'incompréhension général chez les critiques, elle est bien reçue dans la salle, puisque le *Prélude* est même bissé. En octobre 1895, l'œuvre est rejouée à deux reprises par les concerts Colonne sous la direction de leur chef attiré, Édouard Colonne, et reçoit un accueil chaleureux du public, confirmation du succès qui ne devait pas cesser de croître du vivant de Debussy – preuve de celui-ci, le *Prélude à l'après-midi d'un faune* fait même l'objet en 1912 d'une chorégraphie avant-gardiste de Nijinsky que détesta Debussy, mais qui pourtant allait marquer la naissance du ballet moderne.

Durant cette même période, Debussy entreprend de nouvelles compositions ainsi qu'il le confie dans une lettre du 28 août 1894 à Henri Lerolle, peintre et beau-frère d'Ernest Chausson : "J'ai commencé des morceaux pour Violon et Orchestre qui seront intitulés *Nocturne* où j'emploierai des groupes d'orchestre séparés, pour tâcher de trouver des nuances avec ces seuls groupes, car on n'ose vraiment pas assez en musique, craignant cette espèce de divinité que l'on appelle le 'Sens Commun' et qui est bien la plus vilaine chose que je connaisse, car ce n'est après tout qu'une religion fondée pour excuser les imbéciles d'être si nombreux !" Dans une autre lettre du 22 septembre de la même année, il précise au violoniste Eugène Ysaÿe auquel il destinait cette œuvre, la structure instrumentale des groupes d'orchestre, tout en insistant à nouveau sur la métaphore picturale : "C'est en somme une recherche dans les divers arrangements que peut donner une seule couleur comme par exemple ce que serait en peinture, une étude dans les Gris." Le choix du titre *Nocturnes* s'éclaire aussitôt et évoque les *Nocturnes* du peintre Whistler que Debussy avait rencontré à plusieurs reprises chez Mallarmé et dont il avait vu les tableaux lors des salons parisiens. Néanmoins, depuis l'échec de la *Fantaisie pour piano et orchestre* en 1890, le musicien ne se sentait pas véritablement à l'aise avec la forme concertante, dont il voulait renouveler l'approche, ce qu'il va réussir admirablement avec les *Dances sacrées et profanes* en 1904. Aussi le prétexte d'une brouille avec Ysaÿe lui offre-t-il la possibilité de se débarrasser d'un genre encombrant pour en faire une œuvre purement symphonique dans laquelle il allait utiliser une idée qui lui était chère, à savoir des chœurs de femmes vocalisant sur des voyelles. Le choix des titres pour les trois *Nocturnes* a donné lieu à des exégèses variées, où d'aucuns voyaient les "Nuages" se refléter dans la Seine sur le pont de Solferino ou sur le pont de la Concorde, tandis que d'autres entendaient dans "Fêtes" les fanfares de la retraite aux flambeaux du bois de Boulogne. Par chance, le titre plus mythologique de "Sirènes" a coupé court à tout commentaire supplémentaire. Dans le programme distribué lors de la première et qui est assurément de Debussy, celui-ci revient sur le titre *Nocturnes* en argumentant qu'il l'a choisi en raison "de tout ce que ce

mot contient d'impression et de lumières spéciales." Composés durant 1897-1899, les deux premiers *Nocturnes* sont créés le 9 décembre 1900 aux Concerts Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard. Le triptyque n'est donné dans son intégralité que le 27 octobre 1901. Que "Sirènes" nécessite un chœur de voix de femmes ayant un grand sens de la justesse explique sans doute pourquoi ce mouvement n'a été joué qu'après. Pourtant, il ne faut pas considérer l'utilisation des voix dans cette pièce comme une partie vocale (elle ne contient aucun texte), mais plutôt comme un timbre de l'orchestre, ainsi que Debussy l'indique dans une de ses lettres : "À propos du 3^e *Nocturne* (avec voix de femmes) je vous demanderai de veiller à ce que les choristes soient placés dans l'orchestre et non devant, sans quoi il en résulterait un effet diamétralement opposé à celui que j'ai cherché : il faut que ce groupe de voix n'ait pas plus d'importance sonore que tel autre groupe de l'orchestre ; en résumé, il ne doit pas 'avancer' mais se 'mêler'." Debussy, probablement insatisfait du résultat qui n'offrait pas la "chimie" orchestrale dont il rêvait, n'a cessé d'en remanier l'instrumentation, surtout dans "Fêtes" et "Sirènes", en procédant à de nombreux allègements. Après avoir introduit dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* cette souplesse musicale en brisant la notion de développement, Debussy, fort de cette nouveauté, réussit à créer une spatialisation novatrice, particulièrement dans "Nuages", où la masse sonore enflé et diminue, tels les nuages dans le ciel, pour se dissoudre totalement, tandis que dans la partie centrale de "Fêtes", il arrive à donner la sensation d'un défilé qui s'approche progressivement.

Mais le génie symphonique de Debussy ne s'est pas arrêté au *Prélude* et aux *Nocturnes*. Après avoir conçu d'autres chefs-d'œuvre, *La Mer* (1905), les trois *Images pour orchestre* (1905-1912), *Le Martyre de saint Sébastien* (1911), le compositeur termine en 1913 son ultime œuvre orchestrale, *Jeux*, la seule musique de ballet qu'il finira. En effet, il n'a pas terminé l'orchestration de *Khamma* (1912), ni celle de *La Boîte à bijoux* (1913). Le succès parisien des Ballets russes incite Serge de Diaghilev, le directeur si visionnaire de la compagnie, à commander des œuvres nouvelles pour la saison inaugurale du Théâtre des Champs-Élysées en 1913, dont la conception et la direction avaient été confiées à un impresario de génie, Gabriel Astruc. L'argument que reçoit Debussy se résume comme suit : "Dans un parc au crépuscule, une balle de tennis s'est égarée ; un jeune homme et deux jeunes filles s'empressent à la rechercher. La lumière artificielle des grands lampadaires électriques qui répand autour d'eux une lueur fantastique leur donne l'idée de jeux enfantins : on se cherche, on se perd, on se poursuit, on se querelle, on se boude sans raison ; la nuit est tiède ; le ciel baigné de douce clarté, on s'embrasse. Mais le charme puéril est rompu par une balle de tennis jetée par on ne sait quelle main malicieuse. Surpris et effrayés, les enfants disparaissent dans les profondeurs du parc nocturne." Initialement intitulé *Le Parc*, c'est finalement le titre *Jeux* qui est retenu, lequel, comme l'écrit Debussy à Stravinsky en novembre 1912, est "meilleur, d'abord c'est plus net ; puis cela dit d'une façon convenable les 'horreurs' qui se passent entre ces trois personnages." Composé avec une grande rapidité, *Jeux* est achevé dans une première version en septembre 1912, comme il en fait part à son ami André Caplet : "Où ai-je trouvé l'oubli des ennuis de ce monde pour écrire : une musique à peu près joyeuse ; rythmer des gestes fatals... ? [...] Il faudrait trouver un orchestre 'sans pieds' pour cette musique – Ne croyez pas que je pense à un orchestre exclusivement composé de culs-de-jatte ! Non ! je pense à cette couleur orchestrale qui semble éclairée par derrière et dont il y a de si merveilleux effets dans Parsifal !" L'orchestration, particulièrement raffinée avec ses irisations de couleur, le tout dans une structure musicale extrêmement souple et volubile, allait se heurter à la chorégraphie stylisée de Nijinsky. Créé le jeudi 15 mai 1913 avec des décors et des costumes de Léon Bakst, le ballet, dansé par Nijinsky dans le rôle du jeune homme et Tamara Karsavina et Ludmilla Schollar dans ceux des deux jeunes filles, ne reçoit pas un accueil très chaleureux. Dans une lettre de juin à son ami Robert Godet, Debussy ne cache pas son mécontentement : "[...] le génie pervers de Nijinsky s'est ingénié à de spéciales mathématiques ! Cet homme additionne les triples croches avec ses pieds, fait la preuve avec ses bras, puis, subitement frappé d'hémiplégie, il regarde passer la musique d'un œil mauvais. Il paraît que cela s'appelle la 'stylisation du geste'... C'est vilain ! c'est même Dalcrozien, car je considère Monsieur Dalcroze comme un des pires ennemis de la musique ! Et vous supposez ce que sa méthode peut faire de ravages dans l'âme de ce jeune sauvage qu'est Nijinsky. La musique, croyez-le bien, ne se défend pas ! Elle se contente d'opposer ses légères arabesques à tant de pieds malencontreux, – qui ne demandent même pas pardon !" Rapidement éclipsée par la première du *Sacre du printemps* de Stravinsky, le 29 mai 1913, "une chose extraordinairement farouche... [...] de la musique sauvage avec tout le confort moderne", comme le note Debussy, la nouveauté de *Jeux* s'est imposée seulement dans les années 1950 et a même incarné le symbole du renouveau de la musique française de la deuxième moitié du xx^e siècle.

DENIS HERLIN

A true miracle of sonority, the *Prélude à l'après-midi d'un faune* is not only the orchestral work of Debussy's most frequently played during his lifetime, but also the first to have been performed and published. Its composition and orchestration mark a definitive turning point in his orchestral style and introduce a previously unknown flexibility into symphonic music. After having tried his hand at more traditional works, such as the *Première Suite* for orchestra (1882-84) or the *Fantaisie* for piano and orchestra (1888-90), Debussy sought to free himself from the shackles of the standard symphonic forms, a process he would pursue ceaselessly with the *Nocturnes*, *La Mer*, the *Images* and *Jeux*. Thus we can perceive the fundamental place occupied by the *Prélude à l'après-midi d'un faune* in his desire 'to restore a little life and freedom to orchestral music', as he put it himself.

Debussy, an avid reader of literature and poetry, became acquainted with Stéphane Mallarmé's 'eclogue' in its second revised version of 1875. The poet was in his turn a great music lover, and asked Debussy to write music to accompany a staged reading of the poem in February 1891. Although this theatrical adventure with Mallarmé never came to fruition, the idea of creating music for the eclogue appealed to Debussy, who saw it as a way to escape the world of the *mélodie*, in which he had already acquired considerable experience, while still retaining a link with poetry. From 1892 to September 1894, the young composer therefore worked on completing this orchestral masterpiece, concomitantly with his single String Quartet, the four *Proses lyriques* (songs on poems to his own texts) and his first sketches for *Pelléas et Mélisande*. Before the premiere, Debussy invited Mallarmé to come and hear the *Prélude* at the piano, a visit whose circumstances he recalled in 1910: 'What you ask me about Mallarmé's impression of the music of the *Prélude à l'après-midi d'un faune* is very remote in my memory . . . At that time I lived in a small furnished apartment in the rue de Londres. . . . Mallarmé came to my flat, with a fateful air and sporting a tartan plaid. After listening, he remained silent for a long time, then said to me: "I was not expecting anything like that! This music prolongs the emotion of my poem and conjures up its setting more passionately than any colour [could]."' The premiere took place at the Société Nationale de Musique on 22 December 1894, under the direction of the Swiss conductor Gustave Doret. While the critics greeted the work with general incomprehension, it was well received by the audience; indeed, the *Prélude* was encored. In October 1895, it was twice revived by the Concerts Colonne under the direction of the orchestra's permanent conductor, Édouard Colonne, and received a warm welcome from the public, confirming a success that was constantly to grow during Debussy's lifetime. Proof of this is to be found in the fact that the *Prélude à l'après-midi d'un faune* was even staged in 1912 with avant-garde choreography by Nijinsky, which Debussy hated, but which was nevertheless to mark the birth of modern ballet.

During the same period as he was putting the finishing touches to the *Prélude*, Debussy also embarked on new compositions, as he told the painter Henri Lerolle, brother-in-law of Ernest Chausson, in a letter of 28 August 1894: 'I have started on pieces for violin and orchestra which will be called "Nocturne", where I will use separate groups within the orchestra, to try to find nuances with those groups only, because we really don't take enough risks in music, fearing that kind of divinity that we call "Common Sense", which is the vilest thing I know, since after all it is no more than a religion founded to excuse imbeciles for being so numerous!' In another letter dated September 22 of the same year, he wrote to the violinist Eugène Ysaÿe, for whom he intended the work, specifying the instrumental structure of the orchestral groups while also underlining the pictorial metaphor: 'It is, in sum, an exploration of the various arrangements that a single colour can provide, like what would be, in painting, a study in grey.' This immediately sheds light on the choice of the title *Nocturnes*, and evokes the nocturnes of the painter Whistler, whom Debussy had met several times at Mallarmé's apartment and whose paintings he had seen at the Paris salons. Nevertheless, since the failure of the *Fantaisie* for piano and orchestra in 1890, the composer had not really felt comfortable with the concertante form, which he wanted to approach in a new way, as he was later to do admirably with the *Danses sacrée et profane* in 1904. So the pretext of a disagreement with Ysaÿe offered him a chance to rid himself of a burdensome genre and produce a purely orchestral work, in which he was to use a device that especially appealed to him, a female chorus vocalising on vowels. The choice of titles for the three *Nocturnes* has given rise to a range of interpretations. Some commentators have interpreted *Nuages* as clouds reflected in the Seine as seen from the Pont de Solférino or the Pont de la Concorde, while others have heard in *Fêtes* a military band beating the tattoo by torchlight in the Bois de Boulogne. Fortunately, the more mythological title of *Sirènes* made any further comment superfluous. In the programme note distributed at the premiere, which is certainly by Debussy, he again discusses the title *Nocturnes*, stating that he chose it because of 'all that this word implies in terms of impressions and unusual effects of light'. Composed between

1897 and 1899, the first two *Nocturnes* were premiered on 9 December 1900 at the Concerts Lamoureux under the direction of Camille Chevillard. The triptych was not given in its entirety until 27 October 1901. The fact that *Sirènes* requires a chorus of women's voices with extremely precise intonation probably explains why this movement was performed only later. However, one should not consider the use made of voices in this movement as constituting a true vocal part (it features no text), but rather as a timbre of the orchestra, as Debussy indicates in one of his letters: 'Concerning the Third Nocturne (with female voices), I would ask you to make sure that the choristers are placed within the orchestra and not in front of it, otherwise it would produce an effect diametrically opposed to the one I intended: this group of voices must not have more sonic importance than any other group in the orchestra; in short, it must not "stick out" but "blend".' Debussy, probably dissatisfied with a result that did not provide the orchestral 'chemistry' he dreamed of, constantly revised the scoring, especially in *Fêtes* and *Sirènes*, lightening the texture at numerous points. Having already introduced a new-found musical flexibility in the *Prélude à l'après-midi d'un faune* by breaking with the notion of development, Debussy succeeded here in creating an innovative sense of spatialisation, particularly in *Nuages*, where the sound mass swells and decreases like clouds in the sky, finally to dissolve completely, while in the central part of *Fêtes* he manages to generate the impression of a parade gradually approaching.

But Debussy's symphonic genius did not stop short at the *Prélude* and the *Nocturnes*. After conceiving another masterpiece, *La Mer* (1905), the three *Images pour orchestre* (1905-12) and *Le Martyre de saint Sébastien* (1911), in 1913 he completed his last orchestral work, *Jeux*, the only ballet score he ever finished – he left the orchestration of both *Khamma* (1912) and *La Boîte à joujoux* (1913) unfinished. The success of the Ballets Russes in Paris prompted Sergei Diaghilev, the company's visionary director, to commission new works for the inaugural season of the Théâtre des Champs-Élysées in 1913, the conception and management of which had been entrusted to an impresario of genius, Gabriel Astruc. The scenario Debussy was given is summarised as follows: 'In a garden at dusk, a tennis ball has gone astray; a young man and two girls rush around looking for it. The artificial light of the large electric street lamps, which sheds a fantastical glow around them, gives them the idea of children's games: they look for each other, lose each other, pursue each other, quarrel, sulk for no reason; the night is warm, the sky bathed in soft light; they kiss. But the puerile spell is broken by a tennis ball thrown by some malicious hand. Surprised and frightened, the boy and girls disappear into the nocturnal depths of the garden.' The ballet was initially entitled 'Le Parc', but finally the title *Jeux* (Games) was preferred, which, as Debussy wrote to Stravinsky in November 1912, is 'better: first, it is clearer; and then it describes in decent language the "horrors" that go on between these three characters'. *Jeux* was composed at great speed, and an initial version was complete in September 1912, as he informed his friend André Caplet: 'Where did I find a way of forgetting the troubles of this world in order to write more or less joyful music and give rhythm to bland gestures? . . . One would have to find an orchestra "without feet" for this music – but don't suppose I have in mind an orchestra made up exclusively of amputees! No! I'm thinking of that orchestral colour which seems to be lit from behind and which produces such wonderful effects in *Parsifal*!' That particularly refined orchestration, with its iridescent colours, contained within an extremely flexible and voluble musical structure, was destined to clash with Nijinsky's stylised choreography. Premiered on Thursday 15 May 1913 with sets and costumes by Léon Bakst, the ballet, danced by Nijinsky in the role of the young man and Tamara Karsavina and Ludmilla Schollar in those of the two girls, did not receive a very warm welcome. In a letter of June to his friend Robert Godet, Debussy did not hide his dissatisfaction: '. . . Nijinsky's perverse genius has ingeniously devised advanced mathematics! This man adds up demisiquavers with his feet, proves the result with his arms, then, suddenly struck down by hemiplegia, watches the music go past with a disapproving eye. Apparently this is called "stylisation of movement" . . . It's hideous! Indeed, it is *Dalcozian*, since I regard M. Dalcroze as one of the worst enemies of music! And you can imagine the havoc his method can wreak in the soul of the young savage that is Nijinsky. The music, believe you me, does not defend itself! It contents itself with setting its light arabesques against so many ungainly feet – which don't even beg its pardon!' Rapidly eclipsed by the premiere of Stravinsky's *Rite of Spring* on 29 May 1913, a work Debussy described as 'an extraordinarily fierce thing . . . primitive music with all modern conveniences' – *Jeux* achieved wide recognition only in the 1950s, and even came to embody the symbol of the renewal of French music in the second half of the twentieth century.

DENIS HERLIN
Translation: Charles Johnston

Le 25 mars 1918 disparaissait celui qui avait déclaré peu de temps auparavant : “*Toute ma musique s’efforce de n’être que mélodie.*” Un siècle plus tard, compositeurs, interprètes et mélomanes de tous horizons ont appris à mesurer ce que nous devons à Achille-Claude Debussy, dit “Claude de France” : au-delà de la mélodie, un sens inné du timbre, de l’harmonie, en bref de la couleur ! Moins par réaction à la suprématie wagnérienne d’alors que du fait de sa propre sensibilité, le compositeur a su créer un langage inouï et changer radicalement notre manière d’entendre et de penser la musique. Chacune de ses compositions offre une expérience auditive qui a bouleversé la notion espace / temps de son époque, et continué d’influencer plusieurs générations de compositeurs, directement ou indirectement. Sans Debussy, certaines conquêtes sonores auraient-elles existé, que ce soit dans le domaine de l’orchestration, des nouvelles architectures musicales, voire du jazz ? À l’égal d’un Mahler, d’un Schoenberg, d’un Stravinsky, d’un Bartók... Sans eux, l’extraordinaire explosion sonore du xx^e siècle n’aurait pas eu lieu de façon si joyeuse.

Pour la première fois depuis 2009 (bicentenaire Haydn), harmonia mundi tenait à célébrer à sa manière l’un des compositeurs les plus marquants de l’ère moderne. *À sa manière*, c’est-à-dire en proposant aux plus concernés de ses artistes d’offrir leur vision de Debussy, cent ans après sa disparition – aiguillés que nous sommes aujourd’hui par ce recul d’un siècle de recherche et d’études sur l’écriture, les techniques d’interprétation, les sources musicales, l’iconographie ou encore la correspondance... Le message est des plus simples : déchiffrer ces partitions avec un regard nouveau sur l’œuvre sans jamais répondre aux tentations d’une intégrale, ni prendre parti non plus pour une esthétique unique (par exemple sur instruments d’époque / sur instruments modernes).

Quel plaisir pour nous, producteurs, de constater avec quel degré d’enthousiasme ont répondu les artistes du label (voire leurs invités), tous motivés par une volonté commune : celle de porter haut le père de la musique moderne ! Qu’il s’agisse de l’œuvre pour piano seul sur instrument d’époque (Alexander Melnikov) ou sur un Steinway (Javier Perianes, Nikolai Lugansky), de l’univers singulier des mélodies (portées de concert par Sophie Karthäuser, Stéphane Degout, Eugene Asti et Alain Planès), de la musique de chambre dans diverses configurations, tous les grands solistes – d’Isabelle Faust à Jean-Guihen Queyras, d’Antoine Tamestit à Tanguy de Williencourt – se sont pris au jeu avec toujours le même niveau d’exigence artistique. Et si le Jerusalem Quartet nous offre l’unique et génial quatuor de Debussy aux côtés de celui de Ravel, ce sont bien deux phalanges exceptionnelles qui ont tenu à s’enivrer des fragrances de la musique d’orchestre : la première sur instruments d’époque (*Jeux* et *Nocturnes* avec Les Siècles et Les Cris de Paris sous la direction de François-Xavier Roth), la seconde avec un orchestre dit conventionnel, mais impliqué depuis longtemps dans cette musique (le Philharmonia Orchestra conduit par Pablo Heras-Casado avec *La Mer* et *Le Martyre de saint Sébastien*). Nous tenions enfin à honorer l’auteur de *Pelléas* parmi ces créateurs qui, bien avant Louis Armstrong et Bill Evans, ont influencé de façon décisive certaines couleurs du jazz. C’est ainsi que le Quatuor Debussy a revisité les *Préludes* avec des invités de choix : Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani, Franck Tortiller et Jacky Terrasson.

Si la lumière se trouve à la base du travail des peintres de l’Impressionnisme, chez Debussy, le voyage est d’abord une affaire de couleur. Cela vaut bien quelques “nuits blanches” !

harmonia mundi © 2018

The date of 25 March 1918 saw the passing of a man who had said a short while earlier: ‘All my music strives to be nothing but melody.’ A century later, composers, performers and music lovers from the most varied backgrounds have learnt to measure what we owe to Achille-Claude Debussy, known as ‘Claude de France’: beyond melody, an innate sense of timbre, of harmony, in short, of colour! Less in reaction to the Wagnerian hegemony of the time than through listening to his own sensibility, Debussy succeeded in creating a unique and unprecedented language and in radically changing the way we hear and conceive of music. Each of his compositions offers an auditory experience that profoundly modified the notion of space/time in his day, and has continued to influence several generations of composers directly or indirectly. Without Debussy, would certain advances in the fields of orchestration, new musical architectures or even of jazz have existed? In this respect, his importance is equal to that of Mahler, Schoenberg, Stravinsky, Bartók. Without them, the extraordinary sonic explosion of the twentieth century would not have occurred in so joyous a fashion.

For the first time since 2009 (the Haydn bicentenary), harmonia mundi has decided to celebrate in its own way one of the most outstanding composers of the modern era. *In its own way*, that is to say by giving the most relevant artists in its family an opportunity to present their vision of Debussy, one hundred years after his death – guided by the hindsight we possess today after a century of research and studies on Debussyan style, performing techniques, musical sources, iconography and correspondence. The message is very simple: to reread these scores, providing a new view of the works concerned without succumbing to the temptation of a complete recording, or opting for a single aesthetic approach over another (for example, for period instruments against modern ones).

What a pleasure it has been for us, as producers, to see how enthusiastically the label’s artists (and their guests too) have responded, all motivated by a shared desire: to exalt the father of modern music! Whether it is the works for solo piano on a period instrument (Alexander Melnikov) or a Steinway (Javier Perianes, Nikolai Lugansky), the highly individual world of the *mélodies* (jointly presented by Sophie Karthäuser and Eugene Asti, Stéphane Degout and Alain Planès), or the chamber music in a variety of configurations, all these eminent artists – from Isabelle Faust to Jean-Guihen Queyras, from Antoine Tamestit to Tanguy de Williencourt – have truly given their all, and always to the same high artistic standards. And if the Jerusalem Quartet offers us Debussy’s single, brilliant Quartet alongside its counterpart by Ravel, not one but two exceptional formations have joined in the adventure, intoxicated by the fragrances of his orchestral music: the first on period instruments (*Jeux* and the *Nocturnes* with Les Siècles and Les Cris de Paris conducted by François-Xavier Roth), the second with a so-called conventional orchestra, but one that has a long and distinguished history in this repertory (the Philharmonia Orchestra conducted by Pablo Heras-Casado in *La Mer* and *Le Martyre de saint Sébastien*). Finally, we wished to honour the composer of *Pelléas* as one of those creative artists who, long before Louis Armstrong and Bill Evans, had a determining influence on certain harmonic colours of jazz. The Quatuor Debussy has revisited the *Préludes* with a handpicked array of guests: Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani, Franck Tortiller and Jacky Terrasson.

If light is the basis of the work of the Impressionist painters, Debussy’s journey is first and foremost a matter of colour.

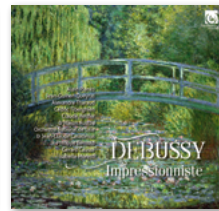
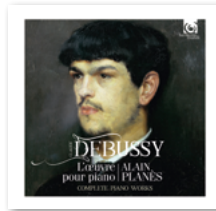
harmonia mundi © 2018



RÉÉDITIONS | REISSUES

The Complete Works for Piano
Alain Planès
 5 CD HMX 2958209.13

Debussy Impressionniste
Alexandre Tharaud, Jean-Guihen Queyras
Alain Planès, Cédric Tiberghien
Arcanto Quartett
 2 CD HMX 2908796.97



Préludes du 2^e Livre
La Mer (transcr. Debussy)
Alexander Melnikov
with Olga Pashchenko
 HMM 902302

Suite bergamasque
 Works for solo piano
Nikolai Lugansky
 HMM 902309

“Nuits blanches”
 Mélodies / Songs
Sophie Karthäuser, Eugene Asti
Stéphane Degout, Alain Planès
 2 CD HMM 902306.07

Les trois Sonates
 The Late Works
Isabelle Faust, Alexander Melnikov
Jean-Guihen Queyras, Javier Perianes
Antoine Tamestit, Xavier de Maistre
Magali Mosnier, Tanguy de Williencourt
 HMM 902303

Debussy... et le jazz
 Preludes for a quartet
Quatuor Debussy & Guests
Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani,
Franck Tortiller, Jacky Terrasson
 HMM 902308

Études
 MESSIAEN / Fauvettes de l'Hérault
 - Concert des garrigues -
Roger Muraro
 HMM 905304

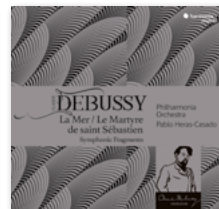
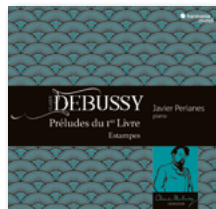
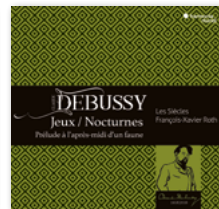
NOUVEAUTÉS | 2018 | NEW RELEASES

Quatuor op. 10
 RAVEL / Quatuor
Jerusalem Quartet
 HMM 902304

Jeux / Nocturnes
 Prélude à l'après-midi d'un faune
Les Siècles, François-Xavier Roth
 HMM 905291

Préludes du 1^{er} Livre
 Estampes
Javier Perianes
 HMM 902301

La Mer / Le Martyre de saint Sébastien
 Symphonic Fragments
Philharmonia Orchestra
Pablo Heras-Casado
 HMM 902310





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : Janvier 2018, Philharmonie de Paris

Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Jiří Heger

Assistants : Alix Ewald, Aude Petiard et Constance Marchand

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com