



SWR»music

hänssler
CLASSIC
SCM

Claude Debussy

Piano Music
VOL. III

Michael Korstick

diese Eindrücke endgültig über die Debussy-Klippe schubsten. Die Möglichkeit, meine inzwischen vier Jahrzehnte andauernde Beschäftigung mit dieser immer aufs Neue faszinierenden Musik jetzt in Form einer Gesamteinspielung zu resumieren, erfüllt mich schon deshalb mit größter Freude.

Michael Korstick

dass Walter Giesecking das doch alles so viel schöner gespielt habe, was bei mir nicht nur heftigen Widerspruch auslöste, sondern auch das Verlangen, die freundliche Musikliebhaberin auf der Stelle zu erwürgen ...) Wenig später hörte ich mein erstes Orchesterstück von Debussy, *La Mer*, dirigiert von keinem Geringeren als Carlo Maria Giulini – da dürfte es wohl niemanden verwundern, dass mich

Claude Debussy: Sämtliche Klavierwerke Vol. 3

Im Mittelpunkt der dritten Folge von Michael Korsticks gefeiertem Debussy-Zyklus stehen die drei Bände der Klavier-*Images* aus den Jahren 1894, 1905 und 1907. Die erste Sammlung, die bis zu ihrer Erstveröffentlichung unter dem Titel *Images (oubliées)* im Jahre 1977 in Pennsylvania unge-druckt geblieben war, könnte zwar den Eindruck nahelegen, dass Debussys Genie sich auf dem Feld der Klavierkomposition langsamer entfaltete als etwa in der Vokal- und Orchestermusik, gleichwohl kann man aber das melancholische und doch kraftvolle erste Stück durchaus als eine Art Ableger der zur gleichen Zeit entstandenen dritten Szene des ersten Aktes von *Pelléas et Mélisande* ansehen. Das zweite Stück ist eine stärker modal geprägte Vorläuferversion der *Sarabande* aus *Pour le piano* von 1901, während das dritte eine etwas lockerer gewobene Version von *Jardins sous la pluie* darstellt, dem toccatenähnlichen Finale der *Estampes* von 1903. Es benutzt das gleiche französische Volkslied, *Nous n'irons plus au bois*, welches Debussy in beiden Fassungen als Quelle fantasievoller Metamorphosen dient. In dem von insistierenden Glockenklängen geprägten Schlussabschnitt dieses Stücks zeigt sich übrigens auch, welch tiefen Eindruck die ungewöhnlichen Harmoniefolgen der Krönungsszene aus Mussorgskis Oper *Boris Godunov* auf Debussy gemacht haben müssen.

Diese drei prägenden frühen *Images* widmete Debussy der jungen Pianistin Yvonne Lerolle (der Tochter seines Malerfreundes Henri), und im Manuskript verrät er, dass „diese Stücke die ‚strahlend hell erleuchteten Salons‘ fürchten, in denen sich für gewöhnlich Menschen versammeln, die gar keine Musik mögen. Das sind vielmehr ‚Konversationen‘ zwischen dem Klavier und einem selbst.“ Für den eher verschlossenen Debussy sind diese „Konversationen“ allerdings ungewöhnlich persönlich und aufschlussreich. Wir erfahren etwa, dass die *Sarabande* „eine langsame und würdevolle Eleganz“ besitze, „ein wenig wie ein altes Porträt, eine Erinnerung an den Louvre, oder so etwas“, während er in der *Toccata*, wie er mitteilt, die Möglichkeiten seines Volkslieds aus dem einfachen Grund erkunde, „weil das Wetter unerträglich ist“. Allerdings hat der mitreißende Höhepunkt des Sturms der späteren *Jardins sous la pluie* in dieser Frühfassung einen deutlich sonnigeren Charakter, wenn „die Harfen vergeblich versuchen, die Pfauen beim Radschlagen zu imitieren, oder die Pfauen die Harfen imitieren (ganz wie Sie mögen!), und der Himmel sich wieder barmherzig gegenüber heller Kleidung erweist“. Es schien Debussys Absicht gewesen zu sein, die siebzehnjährige Yvonne zu amüsieren, und es ist durchaus vorstellbar, dass er dabei die eine oder andere Anregung aus den Klavierstücken seines neugefundenen Freundes

Der Sturz über die „Debussy-Klippe“

Warum uns die Musik einiger Komponisten besonders nahesteht, ist ein unergründliches Geheimnis. Ist ein spezifisches auslösendes Ereignis dafür verantwortlich, sind es persönliche Erfahrungen, können Erlebnisse außerordentlicher Interpretationen unauslöschliche Eindrücke hinterlassen? Bei mir war es wohl eine Mischung daraus, jedenfalls begann meine Neigung zur französischen Musik mit einer Phase absoluter Debussy-Schwärmerei. Als ich mit fünfzehn Jahren Schüler von Jürgen Troester in Köln wurde, wählte dieser als erstes größeres Solostück Debussys Suite *Pour le Piano* für mich aus. Diese Klangwelt, eine Mischung aus Archais, Neobarock und farbigem Harmonie, nahm mich sogleich gefangen. Wenig später spielte ich das Stück in einem Schülerkonzert, das mein Leben nachhaltig beeinflussen sollte: Der gestrenge Kritiker des *Kölner Stadt-Anzeiger* reklamierte die „Entdeckung eines pianistischen Talents“ und endete mit dem Verdikt: „Derart entfesseltes und zugleich kontrolliertes Spiel schien den geborenen Virtuosen zu exemplifizieren.“ Auch das Konkurrenzblatt, die *Kölnische Rundschau*, sprach in seltener lokaler Einmütigkeit von einer Bestimmung zur Pianistenlaufbahn. Allerdings war mir zunächst der unmittelbare Effekt dieses schwerwiegenden Lobes viel wichtiger, nämlich die Rettung vor dem geballten Zorn meines Lehrers über meine Unverfrorenheit, dass ich klammheimlich und hinter seinem Rücken ein weiteres Stück meines neuen Helden einstudiert und als Zugabe gespielt hatte, nämlich *Golliwogg's Cakewalk* aus *Children's Corner*.

Zur selben Zeit begegnete ich erstmals meinem damaligen Idol Arturo Benedetti Michelangeli im Konzert, und zwar mit *Children's Corner* und sämtlichen *Images*, die einen geradezu überwältigenden Eindruck auf mich machten (wobei mir eine neben mir sitzende Dame unvergesslich bleiben wird, die mir nach fast jedem Stück zuflüsterte,

Claude Debussy (1862–1918)

Michael Korstick Klavier

1 Prélude „La Damaioelle élue“ [05:09]

Images I [15:27]

- 2 Reflets dans l'eau [04:56]
- 3 Hommage à Rameau [07:04]
- 4 Mouvement [03:27]

Images II [13:24]

- 5 Cloches à travers les feuilles [04:19]
- 6 Et la lune descend sur le temple qui fut [05:09]
- 7 Poissons d'or [03:56]

Images oubliées [12:53]

- 8 Lent [04:02]
- 9 Sarabande [05:20]
- 10 Très vite [03:31]

Six Épigaphes antiques [17:16]

- 11 Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été [02:14]
- 12 Pour un tombeau sans nom [03:44]
- 13 Pour que la nuit soit propice [02:36]
- 14 Pour la danseuse aux crotales [02:40]
- 15 Pour l'Égyptienne [03:32]
- 16 Pour remercier la pluie au matin [02:30]

17 Morceau de concours [00:41]

18 Hommage à Haydn [02:06]

19 La plus que lente [04:08]

20 Ballade [07:49]

TOTAL TIME [79:35]

Erik Satie bezogen hat, wenn auch in weniger kryptischer Manier. Und auch hier denkt er schon orchesterl, wie in so vielen seiner späteren pianistischen Meisterwerke.

Im Zusammenhang mit den späteren *Images* begegnen wir dann einem bemerkenswerten Beispiel für Debussys Prinzip der langfristigen Vorausplanung. Ein Vertrag mit Datum des 8. Juli 1903 enthält bereits sämtliche Titel und Reihenfolgen nicht nur der beiden Klavierhefte, sondern auch der *Images* für Orchester, welche erst 1912 fertiggestellt wurden. Und nicht nur das: Bereits im Dezember 1901 spielte er Ricardo Viñes Frühfassungen von *Reflets dans l'eau* und *Mouvement* vor, was bedeutet, dass diese Stücke schon vor jenen *Estampes* entstanden waren, die im Allgemeinen als die Vorboten von Debussys reifem Klavierstil angesehen werden. Aber natürlich lässt sich nicht ausschließen, dass auch die *Estampes* in Debussys Kopf auf mozarähnliche Weise schon Gestalt angenommen hatten, lange bevor er sich an die (für ihn) lästige Arbeit setzte, seine revolutionären und stimmungsstarken Ideen zu Papier zu bringen.

Aber noch während eines Aufenthaltes im englischen Eastbourne, wo Debussy gemeinsam mit Emma Bardac die Suite 200 des dortigen Grand Hotels bewohnte, skizzierte er zwischen dem 19. und 21. August 1905 mit größter Schnelligkeit eine neue Version der *Reflets*, über die er seinem Verleger Jacques Durand schrieb, sie folge „den neuesten Entdeckungen der harmonischen Chemie“. Dieses erstaunliche Stück beschreibt nicht nur, wie Bilder vom Wasser reflektiert und gebrochen werden, sondern seine Hauptgedanken sind ihrerseits Spiegelungen von Motiven der gerade fertig komponierten sinfonischen Skizzen *La mer*, über deren Korrekturabzüge Debussy in jenen Tagen saß. Das zweite Hauptthema (Takte 24 bis 27 und 57 bis 59) ist direkt aus dessen zyklischem Hauptmotiv abge-

leitet, und seine zweite Erscheinung markiert den exakt am Punkt des „Goldenen Schnitts“ platzierenden Höhepunkt der *Reflets*, wie Roy Howat nachgewiesen hat. *Mouvement* und *Cloches à travers les feuilles* weisen die gleiche penible architektonische Sorgfalt auf. In den *Reflets* fällt die Entscheidung manchmal schwer, ob nun ein Motiv oder das es einhüllende aquatische Umfeld die Hauptsache ist, und dieses heteromorphe Konzept ist mindestens genauso bedeutend wie das Etikett des „Impressionistischen“, das mit diesem epochenmachenden Stück verbunden wird. Die biegsame und weitläufige *Sarabande*, die darauf folgt, zeigt, welche Bedeutung Debussy der Rolle Rameaus in der französischen Musik beigemessen hat; er beschwört jedoch eher seinen Geist als seinen Stil. *Mouvement* hingegen ist dann eines jener *perpetuum mobile*-Stücke, die sich am Schluss gleichsam in Luft aufzulösen scheinen. Die erste zyklische Ausführung dieser *Images* fand, gespielt von Ricardo Viñes, am 6. Februar 1906 in der Pariser Salle des Agriculteurs statt.

Für den zweiten Band der *Images* führte Debussy die Notation auf drei Notensystemen ein, wie wir sie auch in seinen *Préludes* finden. Zu Beginn der sanft wiegenden *Cloches* begegnen wir einer Weiterentwicklung des Prinzips sich überlagernder Schichten, wobei die Ganztonleiter im Mittelpunkt des Interesses steht. Im Folgenden *Et la lune descend* führen die unheimlichen nächtlichen Akkorde der Einleitung hin zu einem fließenden Thema, welches von fallenden Oktav-Vorschlagnoten markiert wird und welches Debussy in einem Skizzenheft aus dieser Zeit mit dem Zusatz „Bouddha“ versehen hatte, was auf einen indischen Kontext hindeuten mag. Aber genauso gut ließe sich an eine chinesische Inspiration denken, insbesondere wenn an anderen Stellen in diesem Bild kahle Fortschreitungen in parallelen Quartan und Quinten dazu treten. Etwas klarer liegen die Dinge in

Poissons d'or, denn hier wissen wir, dass das Stück von dem schwarzen chinesischen Lackbild mit Gold und Perlmutter, welches in Debussys Arbeitszimmer hing, inspiriert war, auf dem zwei Karpfen zu sehen sind, die sich in wirbelndem, mit Pflanzen durchsetztem Wasser unter einem asiatischen Baum tummeln. Vor dem flirrenden, quasi orchesterl Hintergrund kann man sie förmlich mit den Schwänzen schlagen hören. Die Uraufführung in einem Konzert des Cercle musical am 21. Februar 1908 lag wieder in den Händen von Ricardo Viñes, auch wenn Debussy von Zweifeln geplagt war, ob nicht dessen Virtuosität die Oberhand über den Sinn für musikalische Strukturen behalten hatte.

Die Kantate *La Damselle élue* auf einen Text von Dante Gabriel Rossetti war Debussys dritte sogenannte Romsendung an die Académie des Beaux-Arts in Paris im Jahre 1888; deren Urteil lautete, der Text sei zwar „recht obskur“, aber der Musik „mangelt es weder an Poesie noch an Charme“. Debussys Fassung des *Prélude* für Klavier solo erschien 1909. Die russisch inspirierte *Ballade* entstand 1890 und wurde im darauffolgenden Jahr bei Choudens im Original unter dem Titel *Ballade slave* veröffentlicht. Die ruhig-poetische Coda entschädigt für die manchmal etwas plumpe Phrasenstruktur des Stücks.

Interessanter ist sicherlich das kleine *Morceau de concours*, das Debussy für einen „Erkennen-Sie-den-Komponisten“-Wettbewerb der Zeitschrift *Musica* im Januar 1905 aus dem Skizzenmaterial für seine unvollendete Poe-Oper *Der Teufel im Glockenturm* (*Le Diable dans le beffroi*) von 1903 extrahiert hat. Nachdem der Teufel ein paar nicht ganz ernst gemeinte chromatische Schäden angerichtet hat, endet das Stückchen mit einer heiter-gelassenen Melodie, die schon auf Debussys letztes Klavierprélude von 1917 (in der gleichen Tonart As-Dur), *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon*, vorausweist.

Ein anderes Gemeinschaftsprojekt, angestoßen von der *Revue musicale* aus Anlass des 100. Todestages von Haydn und im Januar 1910 veröffentlicht, war der Anlass für die Entstehung von Debussys etwas geradlinigerer *Hommage à Haydn*. Debussy prophezeite zwar, dass sich das Stück alsbald „in Rauch auflösen“ werde, aber die geistreiche und nie vorhersehbare Behandlung des vorgegebenen „Haydn“-Motivs (H-A-D-D-G) hat dem Stück von Anfang an einen Platz in den Konzertprogrammen der Pianisten gesichert. Der raffinierte Walzer *La plus que lente*, der im Jahre 1910 folgte, dürfte sicherlich mehr gewesen sein als nur ein Gelegenheits-Salonstückchen mit dem Ziel, das Publikum zu bezaubern und ein Stück Geld damit zu verdienen, denn Debussy orchestrierte das Stück eigenhändig für Streicher, Flöte, Klarinette, Klavier und Cymbalom, nachdem er sich über die „Instrumentierung à la Bierlokal“ mit „Posaune, Pauken, Triangel etc.“ von Durands Haus-Arrangeur Henri Mouton geärgert hatte. Trotz seines Titels – möglicherweise das debussystische Äquivalent der fantasievollen Stücknamen eines Couperin, Rameau, Rossini oder Satie – handelt es sich um ein flüssiges und in einigen Momenten auch leidschaftliches Stück, das mit einem der schönsten und poetischsten Schlüsse aufwartet, die Debussy je ersonnen hat.

1914, das Jahr, in dem der Erste Weltkrieg begann, war kein fruchtbares Jahr für Debussy, aber im Sommer schuf er immerhin ein Arrangement für Klavier zu vier Händen von Teilen einer Schauspielmusik, die er 1901 als Begleitmusik für Lesungen der erotischen Gedichtsammlung *Chansons de Bilitis* von Pierre Louÿs komponiert hatte. Ein Jahr später, also 1915, erschien eine weitere Fassung, die er für Klavier zu zwei Händen eingerichtet hatte. Debussy hatte nicht nur – mit Ausnahme des ersten und des letzten Stücks – eine komplett neue Reihenfolge erstellt, er hatte auch sein

ursprüngliches Material erheblich ausgebaut, ohne jedoch auch nur im Geringsten an ursprünglicher Frische und verführerischer Einfachheit zu verlieren. Mit dem ersten Stück *Pour invoquer Pan* (Zur Beschwörung des Pan) machen wir eine Zeitreise in Debussys zart modal geprägte Vorstellung eines antiken Griechenland und reisen weiter durch die chromatischen Arabesken eines Grabmals ohne Namen (*Pour un tombeau sans nom*) und die sehnig-rhythmische Welt der Zimbeltän-

Michael Korstick Klavier

Michael Korstick, 1955 in Köln geboren, studierte u.a. bei Hans Leygraf in Hannover und Tatiana Nikolaieva in Moskau, bevor er seine Ausbildung mit einem siebenjährigen Studienaufenthalt an der New Yorker Juilliard School bei Sascha Gorodnitzki abschloss. Er ist Preisträger bedeutender internationaler Klavierwettbewerbe und konzertiert weltweit mit einem Repertoire von 110 Klavierkonzerten und Solowerken aus allen Epochen. Darüber hinaus hat er sich mit zahlreichen preisgekrönten CD-Einspielungen einen Namen als einer der führenden deutschen Pianisten erworben. Neben seinen zyklischen Aufführungen sämtlicher Klavierkonzerte von Bartók, Beethoven, Brahms, Prokofieff und Rachmaninoff hat Korstick sich bis heute immer wieder auch für selten gespielte Werke eingesetzt. Einen besonderen Schwerpunkt seines Repertoires bildet die Auseinandersetzung mit dem Zyklus der 32 Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven, den Korstick mehrfach öffentlich gespielt und für das Label Oehms Classics auf CD aufgenommen hat. Die Kritik bescheinigt ihm, mit seinen Einspielungen „neue interpretatorische Maßstäbe“ (*Stereoplay*) zu setzen, und nennt ihn einen „der bedeutendsten Beethoven-Interpreten unserer Zeit“ (*FonoForum*).

zerin (*Danseuse aux crotales*). Dann tauchen wir ein in die träge, sinnliche und exotische Welt einer ägyptischen Kurtisane und treten schließlich hinaus in den tröpfelnden Morgenregen des sechsten Epigraphs, welcher sich dann langsam auflöst und uns wieder den Flöten des Pan überlässt, indem wir an den Ort zurückkehren, an dem unsere Reise in die Antike begonnen hatte.

Robert Orledge



Falling off the “Debussy Cliff”

Why we feel especially close to certain composers will always remain an unsolvable mystery. Could this be explained with specific triggering events, with personal experiences, or is it possible that an extraordinary performance can create an inextinguishable impression? Speaking about myself, it is probably a mix of all of those things. In any case, my having a soft spot for French music started with a period of complete infatuation with the music of Debussy. When I became a student of Jürgen Troester at the age of 15 in Cologne, the first large piece he chose for me to learn was Debussy's *Pour le Piano*. This world of sounds, a mixture of archaic and neo-baroque elements with colourful harmonies, took me by storm. A little later I performed this piece at a student recital which was to influence my life profoundly: The stern critic of the *Kölner Stadt-Anzeiger* proclaimed the “discovery of a pianistic talent” and concluded with the verdict: “This kind of explosive yet controlled playing seemed to exemplify the born virtuoso.” And the competition, the *Kölnische Rundschau*, diagnosed in an act of rare local unanimity my “vocation for a pianistic career”. What was really important to me, though, was the more immediate effect of these accolades as they saved me from my teacher's wrath for having committed

the crime to learn behind his back and perform as an encore yet another piece by my new hero, *Golliwogg's Cakewalk* from *Childrens' Corner*...

Around the same time, I encountered my pianistic idol of those days, Arturo Benedetti Michelangeli, for the first time, in a concert where he played *Childrens' Corner* and the complete *Images*, which made a staggering impression on me (and I shall never forget the lady sitting next to me who whispered to me after almost every piece how much more beautifully Walter Gieseking had played this music, triggering not only my violent opposition but also the desire to strangle this friendly music lover on the spot ...). Soon after I experienced my first orchestral piece by Debussy, *La Mer*, conducted by no less a celebrity than Carlo Maria Giulini, and it should come as no surprise to anyone that these experiences pushed me over the “Debussy Cliff” for good.

Imagine the pleasure it gives me to be able to make a recording of Debussy's complete piano music and to sum up four decades of continuous involvement with this wonderful music which never fails to spur one's imagination!

Michael Korstick

Claude Debussy: Complete Piano Music Vol. 3

The third volume in Michael Korstick's much acclaimed Debussy series focuses on the three sets of piano *Images* from 1894, 1905 and 1907. The first, which was not published until 1977 as the *Images (oubliées)* in Pennsylvania, seems to suggest that Debussy's genius was slower in developing at the piano than in vocal and orchestral music, but the melancholy, yet powerful first piece could well have been an off-shoot from the con-

temporary Act 1 scene 3 of *Pelléas et Mélisande*. The second is a more modal version of what became the *Sarabande* of *Pour le piano* in 1901; while the third is a looser version of *Jardins sous la pluie*, the toccata finale of the 1903 *Estampes*. It uses the same French folk song, *Nous n'irons plus au bois*, which became Debussy's favourite for imaginative adaptation, as well as showing us in its insistent bell-like final section how much

Debussy was impressed by the unusual shifting harmonies of the Coronation scene in Mussorgsky's opera *Boris Godunov*.

The three formative *Images* were dedicated to the young pianist Yvonne Lerolle (daughter of his painter friend, Henri) and Debussy's manuscript reveals that they "greatly fear 'the brilliantly lit salons' which are the habitual meeting place of those who dislike music. Rather they are 'conversations' between the piano and oneself." For the secretive Debussy, these 'conversations' are unusually personal and revealing. We learn that the *Sarabande* has "a slow and grave elegance, a bit like an old portrait, a souvenir of the Louvre, etc."; while in the toccata, Debussy tells us that he is exploring the potential of his folk song simply "because the weather is so unbearable." But the torrential climax of the storm in the later *Jardins sous la pluie* takes an altogether sunnier form here, with cascading "harps mistakenly trying to imitate peacocks spreading their wings, or vice versa (as you like it!) and the sky again becomes merciful to bright attire." Debussy's intention seems to have been to amuse the 17-year-old Yvonne, perhaps taking a cue from the piano music of his new-found friend, Erik Satie, though in a rather less cryptic manner. And he is already thinking orchestrally as in so many of his later piano masterpieces.

With the later *Images* we come up against the remarkable concept of Debussy's advanced planning. A contract of 8 July 1903 gives the final titles and orders for both sets, as well as those of the orchestral *Images* that were not completed until 1912. Furthermore, he played versions of *Reflets dans l'eau* and *Mouvement* to Ricardo Viñes as early as December 1901, which means that they pre-date the *Estampes* that are usually regarded as the harbingers of Debussy's mature piano style. How-

ever, the *Estampes* could equally well have reached Mozartian completion in Debussy's head well before he embarked on the (for him) onerous task of committing his revolutionary and evocative ideas to paper.

But while he was staying with Emma Bardac in Suite 200 at the Grand Hotel in Eastbourne (UK), Debussy rapidly sketched a new version of *Reflets* between 19 and 21 August 1905, which he described to his publisher, Jacques Durand, as "following the most recent discoveries in harmonic chemistry." Not only does this remarkable piece show how images reflect and refract in water, its main ideas are also reflections of those in his recently completed symphonic sketches *La mer*, whose proofs he was correcting at the time. The second main idea (bars 24-7 and 57-9) derives directly from its main cyclic theme, and its second appearance marks the carefully placed golden section climax of *Reflets*, as Roy Howat has shown. *Mouvement* and *Cloches à travers les feuilles* show the same minute architectural concern. Sometimes in *Reflets* it is hard to tell whether a theme or the aquatic detail that surrounds it is the most important, and this heteromorphic concept is at least as important as the "impressionistic" label that this epoch-making piece has acquired. The flexible and expansive *Sarabande* which follows it shows how important Rameau was to French music for Debussy, evoking his spirit rather than his style; whereas *Mouvement* is another whirling *perpetuum mobile* which seems to vanish into thin air at the end. These *Images* were first performed as a set by Ricardo Viñes at the Salle des Agriculteurs in Paris on 6 February 1906.

For his second set of *Images*, Debussy moved to the three-stave presentation that we also find in his *Préludes*. At the start of the gently undulating *Cloches* comes a further development of the tex-

tural layering concept of *Reflets*, coupled with a greater focus on the whole-tone scale. Then in *Et la lune descend*, the eerie, nocturnal chords of the opening lead to an undulating theme (highlighted with descending octave grace-notes) which Debussy labelled "Bouddha" in a contemporary sketchbook, suggesting an Indian evocation. But it can equally well suggest a Chinese source when coupled with the starker fourth- and fifth-based parallel progressions elsewhere in the image. Things become clearer in *Poissons d'or*, which we know was inspired by the black lacquered Chinese panel mounted with pearl and gold in Debussy's study showing coy carp frolicking in eddying, weedy water beneath an oriental tree. Against the rapid quasi-orchestral background, you can clearly hear them flicking their tails. Again the premiere was entrusted to Viñes at a Cercle musical concert on 21 February 1908, though Debussy had doubts about his virtuosity triumphing over his sense of musical structure.

The cantata *La Damoiselle élue*, to a text by Dante Gabriel Rossetti, was Debussy's third essay from Rome in 1888 to the French Académie des Beaux-Arts in Paris, which found the text "rather obscure" but the music "not lacking in poetry or charm". Debussy's arrangement of the prelude for piano solo was published in 1909. The Russian-influenced *Ballade* dates from slightly later, in 1890, and was originally published as the *Ballade slave* by Choudens the following year. Its rather four-square phrasing is redeemed by its quiet poetic coda.

Altogether more interesting is the little *Morceau de concours* that Debussy derived from his 1903 sketches for his unfinished Poe opera *The Devil in the Belfry* [*Le Diable dans le beffroi*] for a spot-the-composer competition in the journal *Musica* in January 1905. After the devil has wreaked some

light-hearted chromatic havoc, the little piece closes with a serene melody that looks forward (in the same key of A flat Major) to Debussy's last piano prelude of 1917, *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon*.

Another collective publication, by the *Revue musicale* in January 1910 to commemorate the centenary of Haydn's death, led to Debussy's more straightforward *Hommage à Haydn*. Debussy predicted that it would "disappear in a puff of smoke" but with its ingenious and unpredictable use of the required, cadential "Haydn" motif (B, A, D, D, G), it has frequently appeared in recitals ever since.

The sophisticated waltz, *La Plus que lente*, which followed in 1910, seems to have been more than just an occasional salon piece designed to charm and to make money for Debussy, for he later arranged it for strings, flute, clarinet, piano and cimbalom when he disapproved of the "brasserie style" orchestration with "Trombone, Timpani, Triangle, etc" by Durand's house arranger Henri Mouton. Despite its title, which may be Debussy's equivalent of the fanciful titles of Couperin, Rameau, Rossini or Satie, it is a fluid and often passionate piece with one of the most beautiful and poetic endings Debussy ever devised.

1914, which also saw the beginning of World War I, was not a productive year for Debussy, but that summer he made a piano duet arrangement of some of the incidental music he had written to accompany readings of Pierre Louÿs's erotic *Chansons de Bilitis* in 1901. He also made a version for piano solo that was published in November 1915. In fact, besides completely reordering all but the outer movements, Debussy greatly expanded his earlier material, whilst losing none of its freshness and beguiling simplicity. With the opening



movement *Pour invoquer Pan*, we travel back in time to Debussy's gently modal vision of ancient Greece, passing onwards through the chromatic arabesques of *Pour un tombeau sans nom*, and the sinuous, rhythmic world of the *Danseuse aux crotales*. Then we enter the languorous, sensual and

exotic abode of the Egyptian courtesan, finally emerging into the pattering dawn rain of the sixth epigraph, which slowly dissipates to leave us with Pan's pipes as we return to the point where our antique journey began.

Robert Orledge

Michael Korstick Piano

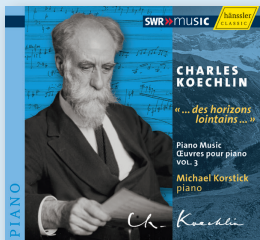
Michael Korstick, born in Cologne in 1955, studied among others with Hans Leygraf in Hanover and Tatiana Nikolaieva in Moscow before he completed his training with seven years of study with Sascha Gorodnitzki at The Juilliard School in New York City. A prizewinner of several important international competitions, he concertises worldwide with a repertoire of 110 piano concerti and solo works from all periods. Numerous award winning CD recordings have won him a reputation as one of Germany's leading pianists. While giving cyclic performances of the complete concerti of Bartók,

Beethoven, Brahms, Prokofiev and Rachmaninoff, Korstick has been ceaselessly championing lesser-known works as well. At the core of his repertoire remains the cycle of the 32 Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven, which Korstick has performed publicly on several occasions and which he recorded for Oehms Classics. Critics are attesting him to be setting "new interpretative standards" (*Stereoplay*) and pronounced him "one of the most important Beethoven performers of our time" (*FonoForum*).

Aufnahme | Recording 12.–15.11.2013
Kammermusikstudio SWR Stuttgart
Toningenieur | Sound Engineer Volker Neumann
Tonmeister | Artistic Director Roland Rublé
Digitalschnitt | Digital Editor Roland Rublé
Produzentin | Producer Dr. Marlene Weber-Schäfer
Ausführender Produzent | Executive Producer
Dr. Sören Meyer-Eller
Einführungstext | Programme notes
Robert Orledge

Redaktion | Editing hänssler CLASSIC
Art Director Margarete Koch
Design doppelpunkt GmbH, Berlin
Verlag | Publishing Henle
Fotos | Photographs Cover, Inlay, Booklet
Seite 6, 10: Michael Korstick © Marion Koell;
Notenskizzen Debussy: © Charles Koechlin
Übersetzung | Translation Michael Korstick

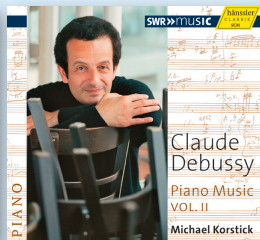
Bereits erschienen | Already available:



CHARLES KOECHLIN
"... des horizons lointains ..."
 Michael Korstick piano
 1 CD No.: **93.261**



CLAUDE DEBUSSY
Piano Music Vol. I
 Michael Korstick piano
 1 CD No.: **93.290**



CLAUDE DEBUSSY
Piano Music Vol. II
 Michael Korstick piano
 1 CD No.: **93.300**

Unter www.haenssler-classic.de finden Sie eine große Auswahl von über 800 Klassik-CDs und DVDs von hänssler CLASSIC mit Hörbeispielen, Download-Möglichkeiten und Künstlerinformationen.

At www.haenssler-classic.com you enjoy a huge selection of more than 800 classical CDs and DVDs from hänssler CLASSIC including listening samples, downloads and artist-related information.