



SUPER AUDIO CD

**CHANDOS**  
SUPER AUDIO CD

Stéphane Denève *conducts*

DEBUSSY



Royal Scottish  
National Orchestra



Photograph by Henri Manuel/AKG Images, London

HENRI MANUEL

Achille-Claude Debussy, early 1900s

## Achille-Claude Debussy (1862 – 1918)

COMPACT DISC ONE

- |   |   |   |              |
|---|---|---|--------------|
|   |   | <b>Images</b> (1905 – 12)<br>pour Orchestre   | <b>35:55</b> |
| 1 | 1 | Gigues<br>Katherine MacKintosh oboe d'amore<br>Modéré – Un peu plus 'allant' –<br>Même mouvement (plus exactement rythmé) – En animant –<br>En cédant et en diminuant – Moins vite –<br>En retenant un peu jusqu'à la fin   | 7:33         |
| 2 | 2 | Ibéria<br>I. Par les rues et par les chemins<br>Assez animé (dans un rythme alerte, mais précis) –<br>Meno mosso, poco a poco – Librement expressif –<br>Animez peu à peu – Modéré bien rythmé – A Tempo [moins vite] –<br>Expressif et souple – Tempo I – En animant | 7:22         |
| 3 |   | II. Les parfums de la nuit –<br>Lent et rêveur – Sans rigueur – Un peu plus allant –<br>En animant peu à peu – Tempo (sans traîner) –<br>En animant avec une grande intensité dans l'expression –<br>Tempo I – En retenant  | 8:28         |

- 4 III. Le matin d'un jour de fête 4:22  
 Dans un rythme de Marche lointaine, alerte et joyeuse –  
 Mouvement précédent – Animez peu à peu –  
 A Tempo (Mouvement de marche joyeuse et alerte) –  
 En cédant et plus libre – Modéré (sans lenteur) –  
 Commencez à animer peu à peu – En animant toujours –  
 Mouvement de la Marche – Au Mouvement (Modéré, sans lenteur) –  
 En serrant le mouvement – Vif et nerveux – Premier Mouvement
- 5 3 Rondes de printemps 7:54  
 À Emma Claude Debussy... p.m.  
 son mari  
 C.D. (1909).  
 'Vive le Mai, bienvenu soit le Mai  
 Avec son gonfalon sauvage.'  
 (La Maggiolata)
- Modérément animé – Un peu plus mouvementé –  
 Premier Tempo – Le double plus lent –  
 Tempo – Au [second] Mouvement –  
 Conserver le rythme, mais plus assoupli – Poco a poco accelerando

	<b>Jeux</b> (1912 – 13)	<b>17:32</b>
	Poème dansé	
	À Madame Jacques Durand	
	Homage respectueux	
	Claude Debussy	
	Distribution:	
	Première Jeune Fille	
	Seconde Jeune Fille	
	Un Jeune Homme	
6	Prélude. Très lent – Scherzando (Tempo initial) – Mouvement du Prélude – Tempo initial (Scherzando e molto grazioso) Le Rideau se lève sur le parc vide. Une balle de tennis tombe sur la scène. Un jeune homme, en costume de tennis, la raquette haute, traverse la scène en bondissant, puis il disparaît. –	2:12
7	Du fond, à gauche, apparaissent deux jeunes filles craintives et curieuses. Pendant un moment, elles semblent ne chercher qu'un endroit favorable aux confidences. –	1:01
8	Une des deux jeunes filles danse seule. L'autre jeune fille danse à son tour. Les jeunes filles s'arrêtent interloquées par un bruit de feuilles remuées. –	1:15
9	On aperçoit le jeune homme au fond, à gauche, qui semble se cacher; il les suit dans leurs mouvements, à travers les branches; il s'arrête en face d'elles. Elles commencent par vouloir fuir, mais il les ramène doucement, et leur fait une nouvelle invitation. Il commence à danser. La première jeune fille court vers lui. –	1:28

- 10] Ils dansent ensemble. Il lui demande un baiser. Elle s'échappe. Nouvelle demande. Elle s'échappe, et le rejoint, consentante. Dépit et légère jalousie de la seconde jeune fille. Les deux autres restent dans leur amoureuse extase. Danse ironique et moqueuse de la seconde jeune fille. – 2:15
- 11] Le jeune homme a suivi cette dernière danse par curiosité d'abord, y prenant ensuite un intérêt particulier; il abandonne bientôt la première jeune fille, ne pouvant résister au désir de danser avec l'autre. 'C'est ainsi que nous danserons.' La seconde jeune fille répète la même figure, d'une manière moqueuse. 'Ne vous moquez pas moi.' Ils dansent ensemble. Leur danse se fait plus tendre. La jeune fille s'échappe et va se cacher derrière un bouquet d'arbres. Disparus un moment, ils reviennent presque aussitôt, le jeune homme poursuivant la jeune fille. Ils dansent de nouveau tous les deux. – 2:21
- 12] Dans l'empyement de leur danse, ils n'ont pas remarqué l'attitude d'abord inquiète, puis chagrine, de la première jeune fille qui tenant son visage entre ses mains veut s'enfuir. Sa compagne essaie en vain de la retenir: elle ne veut rien entendre. La seconde jeune fille réussit à la prendre dans ses bras. – 1:41
- 13] Pourtant, le jeune homme intervient en écartant leurs têtes doucement. Qu'elles regardent autour d'elles: la beauté de la nuit, la joie de la lumière, tout leur conseille de se laisser aller à leur fantaisie. – 1:39

14	Ils dansent désormais tous les trois. Le jeune homme, dans un geste passionné, a réuni leurs trois têtes, et un triple baiser les confond dans une extase. –	2:52
15	Une balle de tennis tombe à leurs pieds; surpris et effrayés, ils se sauvent en bondissant, et disparaissent dans les profondeurs du parc nocturne.	0:44
	<b>Nocturnes</b> (1897 – 99) À Georges Hartmann	<b>24:13</b>
16	I Nuages Modéré – Un peu animé – Tempo I – Plus lent – Encore plus lent	7:27
17	II Fêtes Animé et très rythmé – Un peu plus animé – Modéré (mais toujours très rythmé) – Tempo I – De plus en plus sonore et en serrant le mouvement – Même Mouvement	6:22
18	III Sirènes <b>Women of the Royal Scottish National Orchestra Chorus</b> <b>Timothy Dean</b> chorus master Modérément animé – Un peu plus lent – En animant, surtout dans l'expression – Revenir progressivement au Tempo I – En augmentant peu à peu – Tempo I – Plus lent et en retenant jusqu'à la fin	10:15
		<b>TT 78:04</b>

COMPACT DISC TWO

	<b>La Mer</b> (1903 – 05)	<b>23:58</b>
	Trois Esquisses symphoniques	
1	I De l'aube à midi sur la mer	8:37
	Très lent – Animez peu à peu – Modéré, sans lenteur (dans un rythme très souple) – Un peu plus mouvementé – Très rythmé – En retenant peu à peu – Encore plus retenu – Presque lent – Très modéré – Très lent	
2	II Jeux de vagues	6:46
	Allegro (dans un rythme très souple) – Animé – Assez animé – Cédez – Animez – Au Mouvement [presque Allegro] – Peu à peu animé – Animé – En animant beaucoup – Très animé	
3	III Dialogue du vent et de la mer	8:26
	Animé et tumultueux – Cédez très légèrement et retrouvez peu à peu le mouvement initial – Tempo I – Très soutenu – Plus calme et très expressif – En animant – A tempo – Au Mouvement initial, en laissant aller jusqu'au très Animé – Très animé	
4	<b>Prélude à l'après-midi d'un faune</b> (1891 – 94)	<b>10:14</b>
	D'après une églogue de Stéphane Mallarmé (1876) Katherine Bryan flûte	
	Très modéré – En animant – Toujours en animant – Premier mouvement – Même mouvement et très soutenu – Mouvement du Début – Un peu plus animé – Premier mouvement – Dans le mouvement plus animé – Dans le premier mouvement avec plus de langueur – Retenu – Très retenu – Très lent et très retenu jusqu'à la fin	



[5]	<p><b>Marche écossaise sur un thème populaire</b> (1890) <span style="float: right;">6:32</span>  (Marche des anciens comtes de Ross)  Work for piano, four hands  Orchestrated before 1910 by the composer  Allegretto scherzando – Calme. Meno tempo –  Più mosso poco a poco – Sempre mosso – Allegro vivo –  En animant peu à peu – Très animé, jusqu'à la fin</p>
	<p><b>Printemps</b> (1887) <span style="float: right;">15:12</span>  Suite symphonique  Orchestrated 1912 by Henri Büsser (1872 – 1973)</p>
[6]	<p>I Très modéré – Animando poco a poco – Chaleureux –  Andante molto espressivo – Accelerando poco a poco –  Tempo moderato ma appassionato – Lent <span style="float: right;">9:22</span></p>
[7]	<p>II Modéré – Allegro moderato poco agitato –  Più moto e molto stringendo – Poco a poco più animato –  Ancora più animato – Allegro appassionato –  Scherzando, Tempo moderato – Moins vite et très rythmé –  Un poco più vivo – Andantino – Tempo I –  Accelerando poco a poco – Allegro ma ben moderato –  Con moto poco a poco – Più mosso – Allegro molto –  A tempo vivo <span style="float: right;">5:44</span></p>

	<b>Two movements from 'L'Enfant prodigue'</b> (1884; revised 1907 – 08)	<b>7:04</b>
	Scène lyrique À mon Cher Maître Ernest Guiraud	
8	Prélude  'Le soleil se lève, le calme règne sur la campagne. Lia écoute les chants joyeux dans le lointain.' Andante, très calme – Très expressif et un peu animé – Retenu	2:50
	Cortège et Air de danse  'Les jeunes garçons et les jeunes filles traversent la scène suivis de serviteurs qui leur présentent des fleurs, des fruits et des coupes pleines. Ils forment un gai cortège précédés de Simon et de Lia.'	
9	Cortège – Moderato – Retenu	0:45
10	Air de danse Tempo quasi Andante rubato – Un peu plus mouvementé et très expressif	3:25



**Berceuse héroïque** (1914)

4:34

pour rendre Hommage à S.M. le Roi Albert 1er de Belgique  
et à ses Soldats.

Modéré (sans lenteur) – Au Mouvement –

En animant et en augmentant peu à peu – Animez toujours –

Calme – Revenir progressivement au Mouvement –

Au Mouvement – En retenant jusqu'à la fin

TT 68:22

**Royal Scottish National Orchestra**

**James Clark** leader

**Stéphane Denève**

## Debussy: Orchestral Works

### L'Enfant prodigue

In 1884, Debussy, rising twenty-two, won the Prix de Rome, entitling him to stay at the Villa Medici in the Eternal City for some years at the French government's expense. His winning cantata, *L'Enfant prodigue*, shows him sticking to the rules and eschewing the unorthodox chords with which he had been entertaining, and at times shocking, his fellow students. The 'Prélude' establishes the mood of 'far away and long ago', while the 'Cortège et Air de danse', involving the local boys and girls, provide a modal but relatively cheerful contrast to the lamentations of the Prodigal Son's mother. Later, Debussy may have dismissed the work as 'theatrical, amateurish, and boring', but when in 1908 he came to revise the score, he changed only the accompaniment and orchestration: the vocal lines of 1884 were retained.

### Printemps

*Printemps*, written in 1887, was the second of his *envois* (what might now be called 'research exercises'), which had to be sent back to Paris at the end of each year. As often, Debussy was moved by a visual stimulus to write the piece, in this case an *envoi* by his fellow student at the Villa, the painter Marcel Baschet (1862–1941), itself

partly inspired by Botticelli's *Primavera*. Debussy envisaged his piece for wordless choir and orchestra, but when the parcel reached the jury of the Académie des Beaux-Arts back in Paris it was found to contain merely a score for choir and piano duet, together with a note from Debussy saying that the orchestral score had been destroyed in a fire at the binders. Whether or not the jury members were persuaded by this 'the-dog-ate-my-homework' ploy, their judgement on what they did receive was that Debussy had a highly pronounced tendency towards seeking out what was strange and that he was dangerously inclined towards 'impressionism' – the first recorded instance of this term being applied to the composer.

Debussy for his part wanted

to express the slow, laborious birth of beings and things in nature, then the mounting efflorescence, and finally a burst of joy at being reborn to a new life, as it were.

It was therefore to be more of an abstract crescendo than a symphony of twittering birds and rustling leaves. Whether or not an orchestral score existed in 1887, two years later Debussy was thinking of producing a revised version. But nothing came of the project and the version we now have, including piano duet, was made in 1912 by Henri

Büsser (1872 – 1973), following the composer's instructions.

The two movements conform with Debussy's scenario. In the first the continual stops and starts reflect the 'laborious birth', a rising triplet serving as a persistent motif. In the second movement (condemned by the Académie as 'a bizarre and incoherent transformation of the first!') the triplets are at once challenged by dotted rhythms. These take over as the music breaks into 'a burst of joy'. In the approved manner, triplet and dotted rhythms finally combine to promote a triumphant conclusion.

#### **Prélude à l'après-midi d'un faune**

Returning to Paris in 1887, Debussy immersed himself in the capital's symbolist manifestations. Stéphane Mallarmé had written his original version of *L'Après-midi d'un faune* in June 1865, calling it 'a heroic intermezzo whose hero is a Faun'. He had in mind a dramatic production (this first version ran to nearly four hundred lines in three scenes), but failed to find a producer. The text we know, reduced to 110 lines, was published in 1876 with four woodcuts by Manet, and again in 1887 in *La Revue indépendante*. This undoubtedly was where Debussy first read it.

He and Mallarmé shared tastes in literature – Baudelaire, Poe, Banville – and it was the publication in 1889 of the *Cinq Poèmes de Baudelaire* by Debussy that brought him to Mallarmé's notice. Mallarmé was impressed, and asked a mutual friend, 'Do you think Debussy would write music

for my poem?' The next week Debussy was taken to Mallarmé's famous Tuesday gathering. Plans in 1891 for a recitation of the poem with his music came to nothing, and it was not until 22 December 1894 that the work in its orchestral form, entitled *Prélude à l'après-midi d'un faune*, was performed in public (and encored). Mallarmé wrote to Debussy:

I have come from the concert, deeply moved: a miracle! that your illustration of *L'Après-midi d'un faune* should present no dissonance with my text, other than to venture further, truly, into nostalgia and light, with finesse, with uneasiness, with generosity...

The poem charts the progress of the Faun's erotic fantasies in the afternoon heat. Though Debussy insisted that his work gave only a 'general impression of the poem', he admitted to a correspondence between the last five bars and the last line – 'Couple, farewell! I go to see the shadow you became.' The opening flute solo, too, may credibly be related to a line in the middle of the poem, 'Une sonore, vaine et monotone ligne': 'sonore' because the opening C sharp on the flute was always naturally out of tune on French flutes of the period, and rectifying this produced a peculiarly veiled and distant colouring; 'vaine et monotone' because of the repetition of the opening phrase and the feeling, common to the whole piece and indeed to much of the music of Debussy, that movement from one idea to another is dictated not by stern logic but merely by a passing whim – 'mon plaisir', as he once called it.

### Marche écossaise sur un thème populaire

Whatever the delights offered by the symbolist movement, Debussy now had to earn a living. The *Marche écossaise sur un thème populaire* is based on a Scottish tune that belonged to the family of General Meredith Read, who had been US Consul General in France from 1868 to 1873 and who commissioned Debussy in 1890 to write a piece based on it. The composer orchestrated the original version, for piano, four hands, at some time before 1910. The tune undergoes some Russian influence in the slow middle section and rises to a martial climax in the final bars.

### Nocturnes

In their final form the *Nocturnes* date from 1897–99, but it is at least possible that Debussy began a version of them in 1892–93, concurrently with *Prélude à l'après-midi d'un faune*, when he was certainly working on *Trois Scènes au crépuscule* (Three Scenes of Nightfall). On one occasion he provided descriptions of the three movements of the *Nocturnes*. The first, 'Nuages', depicts

the slow, melancholy procession of the clouds,  
ending in a grey agony tinged with white.

colours that are painted with strings much divided.  
Elsewhere, he claimed to have been

on the Pont de Solférino very late at night. Total  
silence. The Seine without a ripple, like a tarnished  
mirror.

'Fêtes' shares the same shape of coalescence  
followed by disintegration, through the medium

of the arrival and departure of a brass band (in fact, the Garde républicaine), an operatic device brilliantly transposed into the concert hall. Finally, the sirens, being daughters of nature, have not learnt how to develop their song on classical, academic principles and are content to work their magic through gently varied repetitions, the unearthly quality of which is enhanced by chromatic sideslips that demand extreme accuracy in their pitching: at the premiere, one of his friends complimented the composer on his accurate notation of Greek scales – a reference to the choir's unlooked-for quarter-tones! But it is no surprise to find Ravel, that expert practitioner of monotony, homing in on this feature and declaring 'Sirènes' to be the finest movement of the three.

### La Mer

After the impact made by the production of the opera *Pelléas et Mélisande* in 1902, the next orchestral work by Debussy was awaited with intense interest. Would he in some sense repeat *Pelléas*? Or would he strike out afresh? Debussy himself had no doubts. If once he started repeating himself, he proclaimed,

I should immediately take to growing pineapples  
in my bedroom.

We may therefore take the sea as being, in part, a symbol of liberation. But it was a symbol also of mystery and danger. In 1914 he wrote of how the sea fascinated him to the point of paralysing his creative faculties, and that he was unable to

compose while looking at it. *La Mer* was essentially written in Paris.

He admitted the risk in this procedure that the piece might resemble what he called a 'paysage d'atelier' – a studio sketch without life or colour. But it was a risk he was prepared to take, preferring, like Wordsworth, to recollect his emotion in tranquillity. One of the problems with writing a piece called *La Mer* was that everybody had his own idea of what the sea sounded like. Debussy answered one such critic rather sharply by saying,

you love and defend traditions which, for me, no longer exist,

and he might have gone on to say that he, Debussy, was inventing new traditions, especially in the superimposition of themes to give precisely the kind of multiplicity of experience which one gets from contemplating the ocean. Of the three movements, the central one is perhaps the most astonishing. Pierre Boulez has referred to its 'bold and radical conception of timbre' and its 'elegant, condensed, and elliptical syntax', and in these areas the movement has been crucial in its influence on twentieth-century music.

The outer movements, though, are innovatory in the context of Debussy's own development. Whereas in *Pelléas* the more forceful passages tend to relate specifically to Golaud's anger and jealousy and to stand out from the overall mood, here Debussy turns from these negative emotions to something more positive: strength, dignity, and

solidity. These two outer movements are linked thematically, especially through the 'chorale' heard at the end of each – beginning somewhat hesitantly in the first movement but then sounding out with magisterial confidence and *éclat* at the end of the third.

This apotheosis naturally reminds us of César Franck and the whole Beethovenian, 'struggle to victory' ethos which he brought over into French music. In *La Mer*, we not only feel the wind and taste the salt spray, we undergo at the same time a journey the significance of which far outstrips the local action of such phenomena. Is the sea then a symbol of life itself? The composer would probably have pooh-poohed such philosophising. But it is hard not to find some common ground between the Debussy who, as a young man, revelled in the danger of being out in a storm in a small boat, and the one who named his motto for living, and for composing, as 'toujours plus haut' – ever higher.

### Images

After the first performance of *La Mer* in October 1905 Debussy spent no fewer than seven years wrestling with what were to become the *Images* for orchestra. 'Ibéria' finally bore the date 25 December 1908, he finished 'Rondes de printemps' in May 1909, 'Gigues' in October 1912, and the complete *Images* were first performed on 26 January 1913 under the composer's baton. Some critics were puzzled by the work and decided that Debussy's talent had run its course. They were answered by a

splendidly combative article from Ravel, accusing the malcontents of

slowly closing their eyelids before the rising sun  
amid loud protestations that night is falling.

The earliest form of 'Ibéria' was as a work for two pianos, but Debussy seems to have realised quite soon that his ideas called for orchestral colouring. The struggles he had were not so much with the orchestration, amazingly innovative though this is, as with the basic material: by the summer of 1907 he had on paper several passages that were

well written, but... with that skill born of habit [ce coutumier métier] that's so hard to conquer and so tiresome.

He was also keen to get away from anything that could be dubbed 'impressionism' (a term he never liked) and certainly from any reruns of *Pelléas* or *La Mer*. So it is that the opening of 'Ibéria' has an impact and stridency new in his music. This opening and much of what follows validate his claim to be dealing in 'realities', and at the first rehearsals, under Gabriel Pierné, in 1910 the composer was pleased with the way in which it was eventually coming to life,

with people and things waking up... There's a man  
selling watermelons and urchins whistling, I can  
see them quite clearly.

More than that, he was happy with the naturalness of the transition between 'Les parfums de la nuit' (a masterpiece of pre-Hollywood lushness) and the vigorous clarity of the final 'Le matin d'un jour de fête':

*it sounds as though it's improvised* [his emphasis].

'Gigues' originally bore the title 'Gigues tristes'. But increasingly over the years Debussy became reluctant to tell audiences what they should be feeling, and we are free to chart our own emotional journey through this translucent yet enigmatic movement. British audiences probably hear it differently from anyone else, as the piece contains snatches of the Northumbrian tune 'The Keel Row', in a secondary role as foil to a haunting lament on oboe d'amore (an instrument which Debussy used nowhere else); and they are no more than snatches – we never hear the tune complete, the nearest being a xylophone version leading up to the main climax, but stopping short of the last four notes of the final cadence.

Like 'Gigues', 'Rondes de printemps' begins with a single note, here made to shimmer with tremolandos and harmonics. 'The thing about this piece', wrote Debussy,

is that it is immaterial and that, as a result, one  
cannot treat it like a robust symphony, marching  
along on its four feet (or sometimes three, but  
marching anyway).

His concern to create immaterial atmosphere and get away from mandarin note-spinning possibly shows itself in his reluctance once more ever to give a tune its head. The epigraph on the score, 'Welcome May and its woodland banner', comes from a French book on Dante and is a translation of lines from a canzona by the fifteenth-century Italian writer Politian. Other evidence, though,



suggests that Debussy also had in mind lines by Cavalcanti: 'Because I think not ever to return... to Tuscany.' This may be the link with the French folksong 'Nous n'irons plus au bois', which Debussy uses for the fourth and last time in his music and gives, after any number of fragmented pre-echoes, as a long line to solo clarinet, marked 'doux et expressif (en dehors)'. So perhaps not too much should be made of the Frenchness of this movement, as against the Britishness of 'Gigues' and the Spanishness of 'Ibéria', and rather more of the sense of loss and alienation that rises fitfully through the immateriality of Debussy's orchestra.

#### **Berceuse héroïque**

Debussy felt deeply his inability to contribute in any physical way to the war effort in 1914, and was glad of the opportunity to write something for *King Albert's Book*, 'a tribute to the Belgian King and People from representative men and women throughout the world', published at the end of that year by *The Daily Telegraph* and edited by Hall Caine. Contributors included Winston Churchill, Andrew Carnegie, Emmeline Pankhurst, Edmond Rostand, and Edith Wharton, and the fellow French composers André Messager, who offered a setting of Victor Hugo's 'Pour la Patrie', and Camille Saint-Saëns, who contributed 'A Personal Memory of King Albert'.

The piano piece by Debussy, *Berceuse héroïque*, composed in November 1914 and inscribed  
pour rendre Hommage à Sa Majesté le Roi Albert 1er  
de Belgique et à ses Soldats,

includes quotations from 'La Brabançonne', the Belgian national anthem. Even if the composer recognised that this stirred no heroic thoughts in those such as himself who had not been brought up with it, the piece, in the melancholy key of E flat minor, is suitably dignified and spiritual in tone. Debussy orchestrated it in December 1914, including some of his favourite ghostly trumpet calls, and this version was premiered in Paris the following October.

#### **Jeux**

Debussy's last original orchestral work was written for Serge Diaghilev. Perhaps the greatest gift of that impresario was to be an 'enabler' or, as the French more poetically call it, an 'animateur'. Certainly, he was never happier than when discovering an unknown genius, and finding Stravinsky to write *L'Oiseau de feu* for his 1910 season probably gave him as much pleasure as anything else in his life. But for his following Paris seasons of the Ballets russes he realised that he would do well to find some French composers – Parisian audiences have always relished the new, but at the same time never want to see 'la gloire' being conferred too unremittingly on foreigners – and if they were good composers who had not so far written a ballet, so much the better.

Thus it was that in the five years between the commissioning of *L'Oiseau de feu* and the First World War, Fauré, Ravel, and Debussy all found themselves targets of the legendary Diaghilev charm. In fact, by the spring of 1912 Debussy was already working on

a ballet, *Khamma*, for the Canadian dancer Maud Allen, but her imperious demands for revisions were not being well received and Diaghilev, his ear to the grapevine as always, must have known that he was still in with a chance of catching Debussy as another 'first'.

Debussy was not exactly delighted by Nijinsky's scandalous choreography for *L'Après-midi d'un faune*, produced at the end of May 1912, but money settled the matter: Debussy, though earning a highly respectable income at this time, was spending even more, and 10,000 francs for *Jeux* was welcome, even if Diaghilev was canny enough to offer nothing up front. The scenario, credited on the contract to Nijinsky, was simple enough and allowed the composer considerable freedom of interpretation. Two young girls and a young man, all in tennis clothes, search in the park at dusk for a missing ball. This search is accompanied (replaced?) by other games – pursuit, flight, quarrels, jealousy, reconciliation – until a second ball thrown by an unseen hand scatters them, and night falls on the empty park.

The Ballets russes gave the first performance, with Nijinsky and Karsavina, on 15 May 1913, exactly a fortnight before the premiere of *Le Sacre du printemps*. Rehearsals had been fraught, Debussy being puzzled by the way in which

Nijinsky's perverse genius applied itself to a special branch of mathematics! The man adds up demisemiquavers with his feet, checks the result with his arms, and then, suddenly struck with

paralysis all down one side, glares at the music as it goes past.

Most of the critics too were lukewarm, not so much hostile as uncomprehending. And this was the general attitude to the work over the next forty years until the avant-garde after the Second World War rediscovered it, claiming that it was as revolutionary as *Le Sacre*, albeit a good deal quieter.

Pierre Boulez has pointed to four aspects of this path-finding work that are of particular interest: its chromaticism, its use of tempo, its use of themes, and its orchestration. All four interact, the chromaticism unsettling the harmony with swift modulations that are matched by 'modulations' of tempo, while the brief, kaleidoscopically changing themes are clothed in an orchestration continually in flux, departing radically from the traditional nineteenth-century conception of an orchestra based on the string section. In *Jeux* the woodwind are as important as the strings and the percussion hardly less so.

Debussy insisted on retaining the title *Jeux* when Stravinsky, replying to a query from the composer, wanted to change it to the more atmospheric, more literal *Le Parc*, and the playful fluidity of the score on so many simultaneous levels demands the utmost concentration from the listener. If *Le Sacre du printemps* is one of the great musical statements of the twentieth century, *Jeux* remains one of its great musical questions.

© 2012 Roger Nichols

### The conductor on his relationship with Debussy

In the middle of the 1980s, Guy Deceuninck – a wonderful musician from the north of France and one of the inspired forces behind the amateur music making which flourishes in this area – said to the young, adolescent me:

Stéphane, I'd like to introduce you to a new piece. It's called the *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Listen carefully, and you'll think you are seeing a field of wheat shimmering under the light summer breeze...

That day, this friend infected me with the disease of Debussy-itis of which, to my infinite joy, I have never been cured!

Like him, I started to 'see' this music, to *imagine* sensations, to associate smells with it. An entire world of Baudelaire-like associations opened up to me: melodies 'Like long echoes that mingle in the distance', a music 'which sings the ecstasies of the mind and senses...'

At fifteen, now a young student conductor at a summer school led by Pierre Dervaux, I discovered 'Ibéria', thanks to the legendary recording by the Boston Symphony conducted by someone who would later become my musical hero: the remarkable Charles Münch! Next, as a first year student at the Paris Conservatoire, during a public audition, I made a passionate attempt at the 'Dialogue du vent et de la mer'. Finally, my very first experience 'in the pit', again at the Paris Conservatoire, was conducting the Fountain Scene from *Pelléas et Mélisande*, which from that point onwards naturally became my favourite opera.

During my seven seasons at the helm of the Royal Scottish National Orchestra, Debussy has been very much in evidence: both *La Mer* and 'Ibéria' featured in programmes on European tours as well as at the famous BBC Proms in London. The critic of *The Times*, Richard Morrison, was inspired to write of that event that the RSNO was 'the best French orchestra north of Calais' – a compliment which went straight to my heart!

For more than twenty years, I have sought the elusive core of Debussy's language, so refined and detailed in form and structure. Reading the prolific correspondence of Debussy has confirmed for me the narrative, pictorial, and – most of all – sensual aspirations of his music. That said, I do want to challenge two unfortunately widespread ideas which seem to me to be misunderstandings. The first is that of a Debussyan 'blur', in which the so-called 'decorative' musical lines blend together with one another, in a manner similar to that of the late, large canvasses of Monet (by then very nearly blind) – which only come to life when seen from *afar*. I think, on the contrary, that in Debussy's music everything must be heard, everything is part of the language, and that one must emphasise transparency, freshness of timbre (the woodwind are often predominant), energy, and rhythmic precision. Even the earliest pieces, despite their Wagnerian influences, are orchestrated less vaguely than they appear at first glance, and in my view this demands a treatment both precise and objective.

The second concerns Debussy's last great orchestral work, *Jeux*, which many view as a cerebral and complex structure that presages the avant-garde abstraction which followed the Second World War. But in fact, this music is anything but abstract – it follows step by step the stage directions of a ballet the action of which is very precisely specified. What is more, it is unquestionably music more sensual and physical than anything Debussy had written before. Of course, that is not to deny the supremely refined way in which he develops his thematic material and textures. – But to underestimate or negate the descriptive and narrative qualities of this music seems to me a case not of minor error, but of momentous historical misunderstanding!

I believe in a Debussy whose music is theatrical, sensual, visual, singing, forward moving, in which all the lines are heard, in which nothing is drowned, except in the evocative and pregnant *pianissimi*...

But more than anything, I passionately love Debussy's music!

© 2012 Stéphane Denève  
Translation: Stephen Pettitt

COMPACT DISC ONE

**Jeux**  
**Scenario**

- [1] Prelude. The curtain rises on an empty park. A tennis ball falls onto the stage.

A young man in tennis clothes leaps across the stage with his racket in the air, then disappears.

- [7] Two timid, curious girls appear at the back, on the left. For a moment, they just seem to be looking for a good place to exchange secrets.
- [8] One of the girls dances alone. The other girl dances in her turn. The girls stop, taken aback by the sound of rustling leaves.
- [9] The young man can be seen at the back to the left, apparently hiding; he follows them through the branches as they move, then stops, facing them. At first, they want to run away, but he draws them back gently, and extends them a new invitation. He starts to dance. The first girl runs towards him.
- [10] They dance together. He asks her for a kiss. She breaks away. He asks again. She breaks away again, then comes back to him, consenting. The second girl is piqued and slightly jealous. The other two remain in their amorous ecstasy. The second girl performs an ironic, mocking dance.
- [11] The young man follows the second girl's dance out of curiosity at first, but then takes a keener interest; he soon abandons the first girl, unable to resist the desire to dance with the second girl. 'We'll dance like that.' The second girl repeats the same figure mockingly. 'Don't make fun of me.' They dance together. Their dance becomes more tender. The girl

breaks away and goes to hide behind a clump of trees. Having disappeared for a moment, they come back almost immediately, with the young man pursuing the girl. The two of them dance together again.

<sup>12</sup> Wrapped up in their dance, they have not noticed the expression of the first girl, first uneasy, then despondent, as she tries to run away, holding her head in her hands. Her friend tries in vain to keep her there, but she refuses to listen. The second girl manages to pull the first into her arms.

<sup>13</sup> However, the young man intervenes, gently moving their heads apart. They should look around them: the beauty of the night, the joy of the light, everything is telling them to abandon themselves to their imagination.

<sup>14</sup> Now all three of them dance together. The young man, in a passionate gesture, brings their three heads together, and a triple kiss buries them in ecstasy.

<sup>15</sup> A tennis ball falls at their feet; surprised and frightened, they leap away and disappear into the depths of the nocturnal park.

Translation: Surrey Translation Bureau (STB Ltd)

One of the leading symphony orchestras in Europe, the **Royal Scottish National Orchestra** was formed in 1891 as the Scottish Orchestra. The company became the Scottish National Orchestra in 1950, and was awarded Royal Patronage in 1991. Many

renowned conductors have contributed to its success, including Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Neeme Järvi, Walter Weller, and Alexander Lazarev. It performs across Scotland, appears regularly at the Edinburgh International Festival, and in 2009 made its debut at the St Magnus Festival, Orkney. In England it has recently appeared at The Bridgewater Hall in Manchester, Leeds Town Hall, The Sage Gateshead, and the BBC Proms in London. In the last few years, it has performed in France, Germany, The Netherlands, Luxembourg, Austria, Serbia, Spain, and Croatia. The Orchestra has a worldwide reputation for the quality of its recordings and in the last seven years has been nominated for eight Grammy awards. More than 200 CD releases are available, including recordings of the complete symphonies of Sibelius under Gibson, Prokofiev under Järvi, Glazunov under José Serebrier, and Nielsen and Martinů under Bryden Thomson. With its Music Director, Stéphane Denève, the Orchestra has recorded works by Albert Roussel, César Franck, and Guillaume Connesson. The Royal Scottish National Orchestra is supported by the Scottish Government. [www.rsno.org.uk](http://www.rsno.org.uk)

Music Director of the Royal Scottish National Orchestra and Chief Conductor of the Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, **Stéphane Denève** is recognised internationally as a conductor of the highest calibre, having won praise from audiences and critics alike for his performances and programming. He has appeared

with the Royal Scottish National Orchestra at festivals including the BBC Proms, Edinburgh International Festival, and Radio France Festival Présences in Paris, and at concert venues such as the Concertgebouw in Amsterdam, Wiener Konzerthaus, and Théâtre des Champs-Élysées in Paris. At home in a broad range of repertoire and a champion of new music, he has a particular affinity with the music of his native France. In recent years he has premiered a number of works by the French composer Guillaume Connesson, and recorded some of them for Chandos (CHSA 5076). He has conducted many of the world's leading orchestras, most recently the Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Cleveland Orchestra,

Philharmonia Orchestra, London Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Die Münchner Philharmoniker, Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, and Orchestra Sinfonica dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. He has forged close relationships with such leading artists as Piotr Anderszewski, Leif Ove Andsnes, Emanuel Ax, Leonidas Kavakos, Paul Lewis, Nikolai Lugansky, Yo-Yo Ma, Vadim Repin, Gil Shaham, Jean-Yves Thibaudet, Lars Vogt, Frank Peter Zimmermann, and Nikolaj Znaider. As an operatic conductor Stéphane Denève has appeared with The Royal Opera, Covent Garden, Glyndebourne Festival Opera, Teatro alla Scala, Milan, Gran Teatre de Liceu, De Nederlandse Opera, Théâtre royal de la Monnaie, and Opéra national de Paris – Bastille.



Tom Finnie

Stéphane Denève, conducting the Royal Scottish National Orchestra

## Debussy: Orchesterwerke

### L'Enfant prodigue

1884 errang der zweiundzwanzig-jährige Debussy den hochbegehrten Prix de Rome, der ihm auf Kosten der französischen Regierung einen mehrjährigen Studienaufenthalt in der römischen Villa Medici ermöglichte. Das preisgekrönte Werk, die Kantate *L'Enfant prodigue*, zeigte ihn von traditionsbewusster Seite: Er verzichtete auf die unorthodoxen Akkorde, mit denen er seine akademischen Kreise unterhalten und zuweilen schockiert hatte. Das "Prélude" stimmt uns in eine Szene "in weiter Ferne und vor langer Zeit" ein, während das "Cortège et Air de danse" mit den Jungen und Mädchen vom Ort für einen modalen, aber doch recht heiteren Kontrast zu den Klagen der von ihrem Sohn verlassenen Mutter sorgt. Später mag Debussy das Werk als "theatralisch, dilettantisch und öde" abgetan haben, doch als er 1908 die Partitur überarbeitete, revidierte er nur die Begleitung und Orchestrierung; die Melodieführung von 1884 ließ er unverändert.

### Printemps

Das 1887 entstandene *Printemps* war der zweite seiner *envois* (Studiumpaßgaben), die er nach Ablauf jedes vollen Jahres nach Paris einzuschicken hatte. Wie so oft ließ sich Debussy

durch einen visuellen Anstoß zur Komposition inspirieren; in diesem Fall war es der *envoi* eines anderen in der Villa lebenden Rompreisträgers, des Malers Marcel Baschet (1862 – 1941), der sich seinerseits an Botticellis *Primavera* angelehnt hatte. Debussy konzipierte sein Werk für wortlosen Chor und Orchester, doch als das Paket die Jury der Académie des Beaux-Arts in Paris erreichte, enthielt es lediglich eine Partitur für Chor und Klavier zu vier Händen, begleitet von einer Erklärung Debussys, dass die Orchesterpartitur beim Buchbinder einem Brand zum Opfer gefallen wäre. Ob die Jury dieser Form der klassischen Hausaufgabenentschuldigung ("vom Hund gefressen") Glauben schenkte, sei dahingestellt, ihr Urteil über das vorliegende Stück war jedoch klar: Man empfand, dass Debussy eine stark ausgeprägte Tendenz zum gewollt Seltsamen zeigte und auf gefährliche Weise dem "Impressionismus" zuneigte – ein Attribut, mit dem der Komponist bei dieser Gelegenheit nachweislich zum ersten Mal behaftet wurde.

Debussy seinerseits wollte,

die langsame, mühsame Geburt von Wesen und Dingen in der Natur zum Ausdruck bringen, dann das allmähliche Aufblühen und schließlich die helle Freude angesichts der Wiedergeburt zu einem neuen Leben sozusagen.



Er beabsichtigte also eher ein abstraktes Crescendo als eine Sinfonie voller zwitschernder Vögel und raschelnder Blätter. Ob mit oder ohne Orchesterpartitur von 1887: Zwei Jahre später trug sich Debussy mit dem Gedanken an eine revidierte Fassung. Das Projekt zerschlug sich jedoch, und die Version, die uns geblieben ist – mit Klavier zu vier Händen –, wurde 1912 von Henri Büsser (1872 – 1973) unter Anleitung durch den Komponisten erstellt.

Die beiden Sätze folgen dem Plan Debussys. Im ersten Satz bringt die immer wieder stockende Entwicklung die "mühsame Geburt" zum Ausdruck, getragen vom hartnäckigen Motiv einer steigenden Triole. Im zweiten Satz (den die Académie als "eine bizarre und zusammenhanglose Transformation des ersten" kritisierte) werden die Triolen sofort von punktierten Rhythmen herausgefordert. Letztere setzen sich durch, als die Musik sich "in heller Freude" befreit. Auf geziemende Weise streben schließlich Triolen und punktierte Rhythmen gemeinsam einem triumphalen Abschluss zu.

#### **Prélude à l'après-midi d'un faune**

1887 nach Paris zurückgekehrt, vertiefte sich Debussy in die symbolistischen Manifeste, die inzwischen dort veröffentlicht worden waren. Stéphane Mallarmé hatte im Juni 1865 die erste Version seines Gedichts *L'Après-midi d'un faune* vorgelegt, ein – wie er schrieb – "heroisches Zwischenspiel, dessen Held ein Faun ist". Ihm schwebte eine dramatische Inszenierung vor

(diese erste Version belief sich auf fast vier Hundert Zeilen in drei Szenen), fand jedoch keinen Produzenten. Der uns heute bekannte, auf 110 Zeilen reduzierte Text wurde 1876 mit vier Holzschnitten von Manet veröffentlicht und 1887 in *La Revue indépendante* neu aufgelegt. In dieser Form muss Debussy dem Werk zum ersten Mal begegnet sein.

Er hatte einen ähnlichen literarischen Geschmack – Baudelaire, Poe, Banville – wie Mallarmé, und als er 1889 die *Cinq Poèmes de Baudelaire* veröffentlichte, wurde Mallarmé auf ihn aufmerksam. Der Lyriker war beeindruckt und erkundigte sich bei einem gemeinsamen Freund: "Glauben Sie, dass Debussy Musik zu meinem Gedicht schreiben würde?" In der folgenden Woche wurde Debussy in die Dienstags-Soirée Mallarmés, einen berühmten literarischen Zirkel, eingeführt. Die 1891 gehegten Pläne für einen Vortrag des Gedichts zur Musik Debussys ließen sich nicht realisieren, und erst am 22. Dezember 1894 wurde das nunmehr in Orchesterform gefasste Werk unter dem Titel *Prélude à l'après-midi d'un faune* öffentlich uraufgeführt (und sogleich als Zugabe wiederholt). Mallarmé schrieb an Debussy:

Ich komme gerade aus dem Konzert, zutiefst beeindruckt: Welch ein Wunder! Ihre Illustration des *L'Après-midi d'un faune* stellt keine Dissonanz zu meinem Text her, sondern dringt mit Feinfühligkeit, Beklommenheit und Pracht eher noch tiefer in seine Sehnsucht und sein Licht vor ...

Das Gedicht folgt den erotischen Fantasien des Fauns in der Nachmittagshitze. Obwohl Debussy darauf bestand, dass sein Werk nur einen "allgemeinen Eindruck von dem Gedicht" vermitteln wollte, gestand er, dass ein Zusammenhang zwischen den letzten fünf Takten und der Schlusszeile bestand: "Lebt wohl! Der Schatten naht, in dem Ihr untergingt." Auch das einleitende Flötensolo lässt sich überzeugend auf eine Zeile in der Mitte des Gedichts beziehen: "Une sonore, vaine et monotone ligne": "sonore" (klangvoll), weil das anfängliche Cis auf französischen Flöten jener Zeit immer natürlich verstimmt war und die Korrektur den Klang seltsam verschleierte und distanzierte; "vaine et monotone" (eitel und monoton) wegen der Wiederholung der Anfangsphase und weil man hier – wie eigentlich durchweg und auch in anderen Werken Debussys – das Empfinden hat, dass die Entwicklung von einem Gedanken zum nächsten nicht durch strenge Logik bestimmt wird, sondern nur durch eine vorübergehende Laune – "mon plaisir", wie der Komponist es einmal nannte.

#### **Marche écossaise sur un thème populaire**

Die symbolistische Szene mochte ihn begeistert haben, aber Debussy musste auch seinen Lebensunterhalt verdienen. 1890 bekam er einen Auftrag von General Meredith Read, einem ehemaligen Generalkonsul der Vereinigten Staaten (1868–1873), zur Vertonung eines alten Dudelsackmarsches aus Familienbesitz. Das

Ergebnis war der *Marche écossaise sur un thème populaire*, zunächst in einer Fassung für Klavier zu vier Händen (1891), die er dann zu einer 1908 uraufgeführten Orchesterversion erweiterte. Die Melodie zeigt im langsamen mittleren Teil russische Einflüsse und erhebt sich in den Schlusstakten zu einem martialischen Höhepunkt.

#### **Nocturnes**

Ihre endgültige Form erlangten die *Nocturnes* in der Zeit von 1897–1899, aber es ist zumindest denkbar, dass Debussy sie bereits 1892/93 in Angriff nahm, parallel zur Arbeit am *Prélude à l'après-midi d'un faune*, als er auf jeden Fall mit den *Trois Scènes au crépuscule* (Drei Szenen im Zwielflicht) beschäftigt war. Es liegt von ihm auch eine frühe, satzweise Beschreibung der *Nocturnes* vor. Im ersten Satz, "Nuages", sah er

den langsamen, melancholischen Zug der Wolken,  
der in einem grauen, zart weißlich getönten  
Todeskampf endet,

wobei er die Streicher vielfach unterteilte. Etwas später stand er nach eigener Vorstellung

auf der Pont de Solférino. Sehr spät in der  
Nacht. Völlige Stille. Die Seine völlig glatt, wie ein  
angelaufener Spiegel.

"Fêtes" vermittelt ein ähnliches Bild der Verschmelzung mit anschließender Auflösung, hier in Form einer auf- und abmarschierenden Blaskapelle (genauer gesagt der Garde républicaine), einem von der Opernbühne glänzend in den Konzertsaal übertragenen Mittel. Schließlich

die "Sirènes": Die Töchter der Natur haben nicht gelernt, ihr Lied nach klassischen, akademischen Prinzipien zu entwickeln, und begnügen sich damit, ihren Zauber in sanft variierten Wiederholungen auszuüben; deren Übernatürlichkeit intensivieren chromatische Verrückungen, die ungeheure Präzision in der Tonhöhe erfordern: Nach der Uraufführung wurde der Komponist von einem seiner Freunde zu der exakten Notation der griechischen Tonleitern beglückwünscht – ein Bezug auf die nicht vom Chor erwarteten Vierteltöne! Aber es überrascht nicht, dass Ravel, ein Meister der Monotonie, diesen Aspekt hervorhob und "Sirènes" zum gelungensten der drei Sätze erklärte.

#### La Mer

Nach der Reaktion auf seine Oper *Pelléas et Mélisande* im Jahre 1902 erwartete man das nächste Orchesterwerk von Debussy mit höchster Spannung. Würde er bei *Pelléas* bleiben? Oder würde er darüber hinausgehen? Für Debussy selbst stand die Sache fest. Sich selbst zu wiederholen, war für ihn undenkbar:

Dann könnte ich ebenso gut gleich anfangen,  
Ananas im Zimmer zu züchten.

Wir dürfen deshalb das Meer zumindest teilweise als ein Symbol der Befreiung betrachten. Es war aber auch ein Symbol des Mysteriums und der Gefahr. 1914 schrieb er, dass er sich vom Meer bis an den Rand der Lähmung seiner schöpferischen Fähigkeiten faszinieren ließ, dass er beim Anblick

des Meers einfach nicht komponieren konnte. *La Mer* entstand fast gänzlich in Paris.

Er bekannte offen, dass er damit riskierte, eine *paysage d'atelier* vorzulegen – eine leb- und farblose Studioskizze. Aber dieses Risiko akzeptierte er, denn so wie Wordsworth zog er es vor, seine Emotionen in aller Ruhe zu sammeln. Eines der Probleme bei der Komposition eines Werkes wie *La Mer* bestand darin, dass jeder seine eigenen Vorstellungen davon hatte, wie das Meer klingt. Einem solchen Kritiker entgegnete Debussy recht scharf:

Sie lieben und verteidigen Traditionen, die für mich nicht mehr existieren.

Er hätte hinzufügen können, dass er selber an der Entwicklung neuer Traditionen arbeitete, insbesondere durch thematische Schichtung, um eben jenes facettenreiche Erlebnis zu vermitteln, das man bei der Betrachtung des Ozeans gewinnt. Der mittlere der drei Sätze birgt vielleicht die größten Überraschungen. Pierre Boulez hat auf das "wagemutige und radikale Klangfarbenkonzept" und die "elegante, verdichtete und elliptische Syntax" verwiesen – Bereiche, in denen der Satz entscheidenden Einfluss auf die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts genommen hat.

Die Ecksätze sind im Kontext der Eigenentwicklung Debussys durchaus innovativ. Während in *Pelléas* die ausdrucksstärkeren Passagen spezifisch auf den Zorn und die Eifersucht Golauds bezogen sind, um ihn emotional hervorzuheben, wendet sich Debussy hier von diesen negativen Gefühlen ab und betont das

Positive: Stärke, Würde und Festigkeit. Die beiden Ecksätze sind thematisch miteinander verbunden, insbesondere durch den jeweils abschließenden "Chorale", der im Kopfsatz eher zögernd beginnt, dann aber mit gebieterischer Überzeugung und Pracht am Ende des Satzes ausklingt.

Diese Apotheose erinnert natürlich an César Franck und die beethovensche Heroik, die er in die französische Musik einbrachte. In *La Mer* spüren wir nicht nur den Wind und die salzige Gischt, wir unternehmen zugleich eine Reise, deren Bedeutung weit über die örtliche Erscheinung solcher Naturphänomene hinaus geht. Ist das Meer also ein Symbol des Lebens an sich? Der Komponist hätte solche philosophischen Spekulationen wahrscheinlich belächelt. Aber man kann sich nur schwer des Gedankens erwehren, dass es vielleicht doch Gemeinsamkeiten gab zwischen dem Debussy, der als junger Mann die Gefahren einer stürmischen Bootsfahrt genoss, und dem Debussy, dessen Lebens- und Arbeitsmotto lautete: "toujours plus haut" – höher und höher!

### Images

Nach der Uraufführung von *La Mer* im Oktober 1905 rang Debussy nicht weniger als sieben Jahre lang mit dem Werk, das unter dem Titel *Images pour Orchestre* bekannt werden sollte. "Ibéria" trägt das Datum 25. Dezember 1908, "Rondes de printemps" wurde im Mai 1909 fertig, "Gigues" folgte im Oktober 1912, und die erste Gesamtauführung der Orchesterbilder fand am 26. Januar 1913 unter

der Leitung des Komponisten statt. Einige Kritiker waren ratlos und unterschoben Debussy, dass er sein Pulver verschossen hätte. Mit einem glänzend polemischen Artikel trat Ravel den Nörglern entgegen und warf ihnen vor,

langsam vor der aufgehenden Sonne die Augen zu schließen und dabei lautstark zu erklären, dass die Nacht beginnt.

In seiner frühesten Form war "Ibéria" ein Werk für Klavier zu vier Händen, aber es schien Debussy schon bald klar zu werden, dass seine Ideen Orchesterfarben verlangten. Die Schwierigkeiten, die sich dabei auftaten, hatten weniger mit der Orchestrierung zu tun, obwohl sie erstaunlich innovativ ist, als mit dem Ausgangsstoff: Im Sommer 1907 hatte er mehrere Passagen festgehalten; sie waren

gut geschrieben, aber ... aus der Gewohnheit heraus [ce coutumier métier], die so schwer zu überwinden ist und so langweilig.

Er war auch sehr darauf bedacht, alles zu vermeiden, was man ihm vielleicht als "Impressionismus" nachgesagt hätte (ein Begriff, mit dem er sich nie anfreunden konnte) oder wie eine Wiederholung von *Pelléas* oder *La Mer* klingen würde. So erklärt sich die für seine Musik neue Schlagkraft und Schärfe in der Eröffnung von "Ibéria". Diese Eröffnung und viel von dem was folgt berechtigten ihn zu der Erklärung, dass es ihm um "Realitäten" ging, und bei den ersten Proben unter der Leitung von Gabriel Pierné im Jahre 1910 äußerte sich der Komponist befriedigt darüber, wie das Werk langsam zum Leben erweckt wurde:

Die Menschen und die Dinge erwachen ... Da trifft man einen Melonenhändler und Gassenkinder, die laut pfeifen, ich kann sie deutlich erkennen.

Mehr noch, er war ausgesprochen glücklich mit der Überleitung von "Les parfums de la nuit" (ein meisterhaft schwüler Vorbote Hollywoods) zu der dynamischen Transparenz im abschließenden "Le matin d'un jour de fête":

*das klingt wie improvisiert* [seine Hervorhebung]

"Gigues" trug anfänglich den Titel "Gigues tristes". Doch mit der Zeit wurde Debussy zunehmend unwillens, dem Publikum die Gefühle vorzuschreiben, und es ist uns freigestellt, unsere eigene emotionale Entdeckungsreise durch diesen klaren und doch rätselhaften Satz zu unternehmen. In Großbritannien wird man die Musik vielleicht anders verstehen, weil Debussy hier eine tief bewegende Klage der von ihm sonst nirgendwo eingesetzten Oboe d'amore mit Bruchstücken einer northumbrischen Volksweise ("The Keel Row") kontrastiert; aber es sind wirklich nur Bruchstücke, wir hören nie die ganze Melodie. Das längste Fragment, vom Xylophon im Vorfeld des großen Höhepunkts gespielt, bricht vor den letzten vier Noten der Schlusskadenz ab.

Ebenso wie "Gigues" beginnt "Rondes de printemps" mit einer einzelnen Note, die Debussy an dieser Stelle mit Tremolos und Teiltönen schimmern lässt. "Das Besondere an diesem Stück", so schrieb er,

ist seine Immaterialität und der Umstand, dass man es folglich nicht wie eine robuste Sinfonie

behandeln kann, die auf ihren vier Beinen marschiert (zuweilen auch nur drei, aber sie marschiert trotzdem).

Sein Wunsch nach einer wesenlosen Atmosphäre und der Abkehr von formellen Notengespinnten äußert sich vielleicht darin, dass er abermals zögert, einer Melodie freien Lauf zu lassen. Das Zitat in der Partitur ("Es lebe der Mai, willkommen der Mai mit seinem wilden Banner") entnahm Debussy einem französischen Buch über Dante, wo diese Zeilen aus einer Canzona des italienischen Renaissance-Dichters Politian übersetzt waren. Einiges deutet darauf hin, dass er auch an Cavalcanti dachte: "Da ich nicht hoffen kann, je wieder in die Toskana heimzufinden." Hier erschließt sich möglicherweise die Verbindung mit dem französischen Volkslied "Nous n'irons plus au bois" (Wir gehen nicht mehr in den Wald), das Debussy zum vierten und letzten Mal in seine Musik aufnimmt und nach einer ganzen Reihe fragmentierter Andeutungen der Soloklarinette in einer langen Linie anvertraut, markiert mit der Aufforderung "doux et expressif (en dehors)" [zart und ausdrucksstark (von außerhalb)]. Vielleicht sollte man deshalb den französischen Charakter dieses Satzes nicht überbetonen, auch wenn er sich mit dem britischen bzw. spanischen Wesen von "Gigues" und "Ibéria" vergleichen lässt, sondern stattdessen das Gefühl von Verlust und Entfremdung hervorheben, das unruhig durch die Immaterialität von Debussys Orchesterklangkörper aufsteigt.

### Berceuse héroïque

Nach dem Ausbruch des Weltkriegs deprimierte es Debussy tief, dass er zu gebrechlich war, um noch Dienst an der Waffe zu tun, sodass er dankbar die Gelegenheit ergriff, ein Stück für *King Albert's Book* zu komponieren. Diese von Hall Caine redigierte "Hommage für den König und das Volk der Belgier seitens namhafter Männer und Frauen in aller Welt" wurde gegen Ende des Jahres 1914 in London von der Zeitung *The Daily Telegraph* veröffentlicht. Der Band enthielt Beiträge u.a. von Winston Churchill, Andrew Carnegie, Emmeline Pankhurst, Edmond Rostand und Edith Wharton sowie anderer französischer Komponisten wie André Messager (der eine Vertonung von Victor Hugos "Pour la Patrie" beisteuerte) und Camille Saint-Saëns ("Eine persönliche Erinnerung an König Albert").

Das Klavierstück von Debussy, *Berceuse héroïque*, komponiert im November 1914 und überschrieben mit den Worten

Zu Ehren Seiner Majestät König Alberts I. von Belgien  
und seiner Soldaten,

verarbeitet Zitate aus der belgischen Nationalhymne "La Brabançonne". Selbst dem Komponisten war bewusst, dass diese Hymne keinen Heldenmut im Herzen jener auslöst, die nicht mit ihr aufgewachsen sind aber das Werk ist in der melancholischen Tonart es-Moll gebührend würdevoll und spirituell gehalten. Debussy orchestrierte es im Dezember 1914 mit einigen der von ihm so geliebten geisterhaften Fanfarenklänge, und in dieser Fassung kam es im folgenden Oktober in Paris zur Uraufführung.

### Jeux

Das letzte originale Orchesterwerk Debussys ging auf einen Vorschlag Sergej Diaghilews zurück. Die vielleicht größte Gabe dieses Impresarios bestand in seiner Funktion als "Möglichmacher" oder, wie die Franzosen poetischer sagen, als "Animateur". Am glücklichsten war er jedenfalls, wenn er ein unbekanntes Genie entdeckte, und Strawinsky, dessen *L'Oiseau de feu* er für seine Saison 1910 gewann, war in dieser Hinsicht vielleicht der größte Erfolg seines Lebens. Allerdings hielt er es auch für ratsam, in den folgenden Spielzeiten der Ballets Russes in Paris auf französische Musik zurückzugreifen – denn so aufgeschlossen, wie das Pariser Publikum dem Neuen gegenüber stand, war es doch nicht von dem Gedanken begeistert, Ausländer allzu freizügig mit "la gloire" zu überhäufen – und wenn es gute Komponisten waren, die noch keine Ballettmusik komponiert hatten, umso besser.

So ergab es sich, dass in den fünf Jahren zwischen der Bestellung von *L'Oiseau de feu* und dem Kriegsausbruch gleich drei führende Komponisten des Landes – Fauré, Ravel und Debussy – vom legendären Charme Diaghilews beschienen wurden. Tatsächlich arbeitete Debussy im Frühjahr 1912 bereits an *Khamma*, einem Ballett für die kanadische Tänzerin Maud Allen, doch deren gebieterische Änderungswünsche verärgerten ihn, und Diaghilew, stets gut informiert, muss gewusst haben, dass er immer noch eine gute Chance

hatte, mit Debussy weitere Erstlingspunkte zu sammeln.

Als *L'Après-midi d'un faune* Ende Mai 1912 in Szene ging, war Debussy von der skandalösen Choreographie Nijinskis wenig angetan, aber die Angelegenheit ließ sich finanziell bereinigen. Dass Debussy mittlerweile ein höchst beachtliches Einkommen bezog, hinderte ihn nicht daran, noch kostspieliger zu leben; ein Honorar von 10 000 Francs für *Jeux* war also willkommen, auch wenn Diaghilew klugerweise von einer Vorauszahlung absah. Das Szenarium, das im Vertrag Nijinski zugeschrieben wurde, war einfach genug und gab dem Komponisten erheblichen Freiraum in der Interpretation. In der Abenddämmerung eines Parks suchen zwei zum Tennisspiel gekleidete Mädchen und ein junger Mann nach einem verlorenen Ball. Die Suche nimmt verschiedene (neue?) spielerische Züge an – Verfolgung, Flucht, Streit, Eifersucht, Versöhnung – bis ein zweiter Ball, von unbekannter Hand geworfen, die Drei zerstreut und im leeren Park die Nacht anbricht.

Die Ballets Russes gaben die Uraufführung mit Nijinski und Karsawina am 15. Mai 1913, genau zwei Wochen vor der Premiere von *Le Sacre du printemps*. Die Proben waren nervenaufreibend gewesen; Debussy registrierte mit Verblüffung die Entfaltung

Nijinskis mit seinem perversen Genie in einem Sonderzweig der Mathematik! Der Mann addiert Zweiunddreißigstelnoten mit den Füßen, überprüft das Ergebnis mit den Armen und starrt,

plötzlich einseitig gelähmt, mit bösem Blick das musikalische Geschehen an.

Die Kritik blieb weitgehend unbeeindruckt – eher verständnislos als feindselig. Daran sollte sich über die nächsten vierzig Jahre hinweg wenig ändern, bis die Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg das Werk wiederentdeckte und für sich beanspruchte: mit der Erklärung, es sei so revolutionär wie *Le Sacre*, nur wesentlich ruhiger.

Für Pierre Boulez sind bei diesem bahnbrechenden Werk vier Aspekte von besonderem Interesse: Chromatik, Tempo- und Themenbehandlung sowie Orchestrierung. Alle vier wirken im Verbund: Die Chromatik beunruhigt die Harmonie mit raschen Modulationen, die durch Tempo-„Modulationen“ ergänzt werden, während die kurzen, kaleidoskopartig wechselnden Themen in eine sich ständig ändernde Orchestrierung gefasst sind, unter radikaler Abkehr von dem Traditionskonzept des neunzehnten Jahrhunderts, dass ein Orchester auf den Streichern aufbaut. In *Jeux* sind die Holzbläser ebenso wichtig wie die Streicher, und die Schlagzeuger stehen kaum zurück.

Debussy hielt an dem Titel *Jeux* fest, als Strawinsky auf eine Frage des Komponisten hin vorschlug, einen atmosphärisch dichteren, stärker inhaltsbezogenen Titel wie *Le Parc* zu wählen. Die spielerische Veränderlichkeit der Partitur auf so vielen Ebenen gleichzeitig verlangt dem Zuhörer äußerste Konzentration ab. Wenn *Le Sacre du printemps* eine der großen

musikalischen Erklärungen des zwanzigsten Jahrhunderts ist, bleibt *Jeux* eine der großen musikalischen Fragen.

© 2012 Roger Nichols  
Übersetzung: Andreas Klatt

#### Der Dirigent über seine Beziehung zu Debussy

Mitte der achtziger Jahre – ich war kaum den kurzen Hosen entwachsen – sagte mir Guy Deceuninck, ein wunderbarer Musiker aus dem Norden Frankreichs und einer der inspirierenden Kräfte der dort florierenden Laienmusikszene:

Stéphane, ich möchte dich mit einem neuen Stück bekannt machen. Es heißt *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Höre gut zu, und du wirst das Gefühl haben, ein Weizenfeld zu sehen, das unter einem leichten Sommerwind schimmert ...

An jenem Tag steckte mich dieser Freund mit *Debussytis* an – einer Krankheit, von der ich mich zu meiner grenzenlosen Freude nie erholte!

Ebenso wie er begann ich, die Musik zu "sehen", mir Gefühle *vorzustellen*, Düfte damit zu verbinden. Mir erschloss sich eine ganze Welt von Baudelaireschen Assoziationen: Melodien, die "wie lange Echos fern zusammenrauschen"; eine Musik, "die die Verzückerung des Geistes und der Sinne singt ...".

Mit fünfzehn Jahren, inzwischen war ich Dirigentschüler an einer Sommerschule unter der Leitung von Pierre Dervaux, entdeckte ich "Ibéria" in der legendären Aufnahme mit dem

Boston Symphony Orchestra unter meinem späteren musikalischen "Helden", dem großartigen Charles Münch! In meinem ersten Jahr am Pariser Conservatoire wagte ich mich dann mit Leidenschaft im Rahmen eines öffentlichen Vorspielens an den "Dialogue du vent et de la mer" heran, und meine allererste Erfahrung als Dirigent, wiederum am Pariser Conservatoire, war die Brunnenszene aus *Pelléas et Mélisande*, die fortan natürlich meine Lieblingssoper war.

Im Laufe meiner sieben Spielzeiten an der Spitze des Royal Scottish National Orchestra ist Debussy immer stark präsent gewesen: Sowohl *La Mer* als auch "Ibéria" standen bei Europatourneen auf dem Programm, so wie ja auch bei den berühmten BBC Proms-Konzerten in London. Der Kritiker der Londoner *Times*, Richard Morrison, pries damals das RSNO als "das beste französische Orchester nördlich von Calais" – ein Kompliment, das mir direkt ins Herz ging!

Mehr als zwanzig Jahre lang habe ich versucht, den schwer fassbaren Kern der in seinen Partituren so detailliert zum Ausdruck kommenden Tonsprache Debussys zu ergründen. In seinem umfangreichen Schriftwechsel bestätigt sich für mich auf jeden Fall der bildhaft erzählerische und vor allem sinnliche Ehrgeiz seiner Musik. Dabei offenbaren sich für mich auch zwei leider allzu weit verbreitete Missverständnisse. Zunächst einmal die Vorstellung von der "Diffusität" Debussys, die besagt, dass die sogenannten "dekorativen" Melodielinien miteinander verschmelzen, so



wie etwa die großen Spätwerke Monets (der zu diesem Zeitpunkt bereits fast erblindet war) erst zum Leben erwachen, wenn man sie von *weitem* sieht. Ich hingegen glaube, das man in der Musik Debussys alles hören muss, denn alles ist Teil der Sprache, und dass man besonderen Wert auf Transparenz, frische Klangfarben (oft spielen die Holzbläser eine wichtige Rolle), Energie und rhythmische Präzision legen muss. Selbst die frühesten Werke sind trotz der Wagnerschen Einflüsse nicht so verschwommen orchestriert wie man zunächst meinen möchte, und dies erfordert nach meiner Überzeugung eine ebenso präzise wie objektive Behandlung.

Der zweite Punkt betrifft insbesondere das letzte große Orchesterwerk Debussys, *Jeux*. Es gilt als ein intellektuelles, strukturell komplexes Werk, das häufig als Vorbote der avantgardistischen Abstraktion nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtet wird. Dabei ist diese Musik alles andere als abstrakt – sie folgt Schritt für Schritt den Bühnenanweisungen für ein in seiner Handlung präzise definiertes Ballett. Mehr noch: Obwohl Debussy natürlich den Stoff und die Struktur auf äußerst verfeinerte Art und Weise entwickelte, ist die Musik ohne Frage sinnlicher und körperbetonter als alles, was er je zuvor komponiert hatte. Aber deshalb gleich die deskriptiven und narrativen Qualitäten dieser Musik zu unterschätzen oder zu leugnen, scheint mir weniger ein Versehen zu sein als ein gewaltiges Missverständnis!

Ich glaube an einen Debussy, dessen Musik theatralisch, sinnlich, visuell, singend, vorwärts

stürmend ist, in der alle Linien zu hören sind, in der nichts überflutet wird und die evokativen, bedeutungsschweren *Pianissimi* zur Geltung kommen ...

Vor allem aber liebe ich die Musik Debussys mit aller Leidenschaft!

© 2012 Stéphane Denève

Übersetzung: Andreas Klatt

CD 1

#### **Jeux Szenarium**

- 6 Präludium. Der Vorhang geht auf und wir erblicken einen menschenleeren Park. Ein Tennisball fliegt auf die Bühne. Ein junger Mann in Tenniskleidung springt mit erhobenem Schläger über die Bühne und verschwindet wieder.
- 7 Zwei schüchterne und zugleich neugierige Mädchen tauchen links im Hintergrund auf. Für einen Augenblick scheint es, als blickten sie sich nur nach einem geeigneten Plätzchen um, wo sie ihre Geheimnisse austauschen können.
- 8 Eines der Mädchen tanzt allein. Dann tanzt das andere Mädchen. Beide halten inne, als sie von dem Geräusch raschelnder Blätter überrascht werden.
- 9 Im linken Hintergrund ist der junge Mann zu sehen, der sich anscheinend versteckt;

als die Mädchen sich bewegen, folgt er ihnen durch die Zweige des Gebüschs, dann hält er an und wendet sich ihnen zu. Zuerst wollen sie weglaufen, doch er zieht sie sanft zurück und macht erneut eine einladende Geste. Er beginnt zu tanzen. Das erste Mädchen läuft auf ihn zu.

<sup>10</sup> Sie tanzen zusammen. Er bittet sie um einen Kuss. Sie reißt sich los. Er bittet sie erneut. Sie reißt sich wieder los, dann kehrt sie zustimmend zurück. Das zweite Mädchen ist pikiert und ein wenig eifersüchtig. Die beiden anderen verharren in ihrer verliebten Ekstase. Das zweite Mädchen mokiert sich in einem Tanz voller ironischer Gebärden.

<sup>11</sup> Der junge Mann folgt dem Tanz des zweiten Mädchens zunächst aus Neugier, dann jedoch mit zunehmendem Interesse; bald verlässt er das erste Mädchen, da er sich dem Verlangen, mit dem zweiten zu tanzen, nicht entziehen kann. "So werden wir tanzen." Das zweite Mädchen wiederholt spöttisch dieselbe Tanzfigur. "Mach' dich nicht über mich lustig." Sie tanzen zusammen. Ihr Tanz wird zärtlicher. Das Mädchen reißt sich los und versteckt sich hinter einer Baumgruppe. Nachdem sie für einen Augenblick verschwunden sind, kommen die beiden gleich wieder zurück, wobei der junge Mann das Mädchen verfolgt. Wieder tanzen die beiden zusammen.

<sup>12</sup> In ihren Tanz vertieft bemerken die beiden nicht den Ausdruck des ersten Mädchens, das zunächst betroffen, dann

verzweifelt ist, bis es weglaufen will, seinen Kopf in den Händen vergraben. Ihre Freundin versucht vergeblich, sie zurückzuhalten, doch sie weigert sich, zuzuhören. Schließlich gelingt es dem zweiten Mädchen, das erste in den Arm zu nehmen.

<sup>13</sup> Doch nun greift der junge Mann ein, der die beiden sanft auseinanderschiebt. Er lädt sie ein, sich umzublicken: Die Schönheit der Nacht, das freudige Licht, alles fordert sie auf, sich ihrer Phantasie hinzugeben.

<sup>14</sup> Nun tanzen alle drei zusammen. Der junge Mann führt mit einer leidenschaftlichen Geste ihre drei Köpfe zusammen und ein dreifacher Kuss versenkt sie in Ekstase.

<sup>15</sup> Ein Tennisball fällt ihnen zu Füßen; überrascht und verängstigt springen sie auf und verschwinden in der Tiefe des nächtlichen Parks.

Übersetzung: Stephanie Wollny

Das **Royal Scottish National Orchestra**, eines der führenden Sinfonieorchester Europas, wurde 1891 als Scottish Orchestra gegründet. Es benannte sich 1950 zum Scottish National Orchestra um und wurde 1991 unter königliche Schirmherrschaft genommen. Zahlreiche berühmte Dirigenten haben zu seinem Erfolg beigetragen, darunter Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Neeme Järvi, Walter Weller und Alexander Lazarev. Das RSNO konzertiert in ganz Schottland, tritt regelmäßig beim Edinburgh

International Festival auf und debütierte 2009 beim St. Magnus Festival auf Orkney. In England war es unlängst in der Bridgewater Hall Manchester, Leeds Town Hall, Sage Gateshead und bei den BBC Proms in London zu erleben. Gastspielreisen haben es in jüngsten Jahren auch nach Frankreich, Deutschland, in die Niederlande, nach Luxemburg, Österreich, Serbien, Spanien und Kroatien geführt. Das RSNO genießt weltweit einen hohen Ruf für die Qualität seiner Schallplattenaufnahmen und ist in den letzten sieben Jahren für insgesamt acht Grammy Awards nominiert worden. Es hat mehr als 200 CDs eingespielt, darunter Gesamtaufnahmen der Sinfonien von Sibelius unter Gibson, Prokofjew unter Järvi, Glasunow unter José Serebrier sowie Nielsen und Martinů unter Bryden Thomson. Mit seinem Musikdirektor Stéphane Denève hat das Orchester Werke von Albert Roussel, César Franck und Guillaume Connesson aufgenommen. Das Royal Scottish National Orchestra wird von der schottischen Regierung gefördert. [www.rsno.org.uk](http://www.rsno.org.uk)

Als Musikdirektor des Royal Scottish National Orchestra und Chefdirigent beim Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR genießt **Stéphane Denève** den Ruf eines international anerkannten Dirigenten ersten Ranges, der mit seinen Aufführungen und Programmenselektionen bei Publikum und Kritik einhellige Zustimmung gefunden hat. Er hat das Royal Scottish National Orchestra bei Festspielen wie den BBC Proms, dem Edinburgh International Festival und Radio France

Festival Présences in Paris sowie in berühmten Konzertsälen wie dem Concertgebouw Amsterdam, Wiener Konzerthaus und Théâtre des Champs-Élysées in Paris geleitet. Er beherrscht ein breites Repertoire, ist Wegbereiter der neuen Musik und hat ein besonderes Flair für die Musik seines Heimatlandes Frankreich. In den letzten Jahren hat er auch eine Reihe von Werken des französischen Komponisten Guillaume Connesson zur Uraufführung gebracht und für Chandos aufgenommen (CHSA 5076). Er ist mit Spitzenorchestern in aller Welt aufgetreten, so etwa zuletzt mit dem Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Cleveland Orchestra, Philharmonia Orchestra, London Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Münchner Philharmonikern, dem Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks und dem Orchestra Sinfonica dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Enge künstlerische Beziehungen verbinden ihn mit führenden Solisten wie Piotr Anderszewski, Leif Ove Andsnes, Emanuel Ax, Leonidas Kavakos, Paul Lewis, Nikolai Lugansky, Yo-Yo Ma, Vadim Repin, Gil Shaham, Jean-Yves Thibaudet, Lars Vogt, Frank Peter Zimmermann und Nikolaj Znaider. Als Operndirigent hat Stéphane Denève an weltberühmten Adressen gastiert: Royal Opera Covent Garden, Glyndebourne Festival Opera, Teatro alla Scala Milan, Gran Teatre de Liceu, De Nederlandse Opera, Théâtre royal de la Monnaie und Opéra national de Paris – Bastille.



Ralph Couzens

Brian Pidgeon, the producer, and Stéphane Denève during the recording sessions

## Debussy: Œuvres pour orchestre

### L'Enfant prodigue

Debussy, tout proche de ses vingt-deux ans, obtint le Prix de Rome en 1884, ce qui lui donna le droit de résider pendant plusieurs années à la Villa Médicis dans la Ville Éternelle aux frais du gouvernement français. L'ouvrage qui lui valut le prix, une cantate intitulée *L'Enfant prodigue*, le montre respectueux des règles et évitant les accords peu orthodoxes avec lesquels il avait amusé, et parfois choqué, ses condisciples [du Conservatoire de Paris]. Le "Prélude" installe une "atmosphère lointaine de temps anciens", tandis que le "Cortège et Air de danse", auquel participent des garçons et des filles, offre un contraste modal sensiblement plus enjoué aux lamentations de la mère de l'Enfant prodigue. Plus tard, Debussy rejeta la partition en la qualifiant de "théâtrale, de dilettante et d'ennuyeuse", mais quand il la révisa en 1908, il changea seulement l'accompagnement et l'orchestration: les lignes vocales de 1884 demeurèrent intactes.

### Printemps

*Printemps*, composé en 1887, était le deuxième de ses *envois* (aujourd'hui on dirait "travaux de recherches"), qui devaient être envoyés à Paris à la fin de chaque année. Comme c'était souvent

le cas, un stimulus visuel provoqua l'inspiration musicale de Debussy – dans le cas présent un envoi de son condisciple à la Villa Médicis, le peintre Marcel Baschet (1862 – 1941), en partie inspiré par "Le Printemps" (*Primavera*) de Botticelli. Debussy conçut sa pièce pour un chœur sans paroles et orchestre, mais quand le colis parvint dans les mains du jury de l'Académie des Beaux-Arts à Paris, il ne contenait qu'une partition pour chœur et piano à quatre mains, accompagnée d'un mot de Debussy disant que la partition d'orchestre avait été détruite dans un incendie chez le relieur. Convaincus ou non par ce stratagème du genre "le chien a mangé mon devoir", les membres du jury estimèrent à la lecture de cette œuvre que le jeune musicien avait une tendance très marquée vers la recherche de ce qui est étrange, et était dangereusement attiré par l'"impressionnisme" – c'est la première mention conservée de ce terme appliqué au compositeur.

Pour sa part, Debussy voulait

exprimer la genèse lente et souffrante des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaitre à une vie nouvelle en quelque sorte.

Par conséquent, ce devait être davantage un crescendo abstrait plutôt qu'une symphonie de gazouillements d'oiseaux et de feuilles

frémisantes. Que la partition d'orchestre ait existée ou non en 1887, Debussy songea écrire une nouvelle version deux ans plus tard, mais ce projet resta sans suite. La version que nous possédons aujourd'hui, et qui inclut une partie de piano à quatre mains, fut réalisée en 1912 par Henri Büsser (1872 – 1973) en suivant les indications du compositeur.

Les deux mouvements sont conformes au scénario de Debussy. Dans le premier, les arrêts et départs incessants reflètent la "genèse lente et souffrante des êtres", un motif ascendant en triolet servant de motif persistant. Dans le second mouvement (condamné par l'Académie comme étant une "transformation bizarre et incohérente du premier"), les triolets sont d'emblée mis au défi par des rythmes pointés. Ces derniers prennent le dessus tandis que la musique se transforme en une "éclatante joie". Selon la manière autorisée, les triolets et les rythmes pointés se combinent finalement pour produire une conclusion triomphale.

#### **Prélude à l'après-midi d'un faune**

De retour à Paris en 1887, Debussy se plongea dans les manifestations symbolistes de la capitale. Stéphane Mallarmé avait écrit la version originale de son poème *L'Après-midi d'un faune* en juin 1865, et l'avait qualifié d'"intermède héroïque, dont le héros est un Faune". Il songeait à une production dramatique (cette première version comptait presque quatre cents vers en trois scènes), mais

ne trouva aucun producteur. Le texte que nous connaissons, réduit à 110 vers, fut publié en 1876 avec quatre gravures de Manet, et de nouveau en 1887 dans *La Revue indépendante*. C'est certainement dans cette publication que Debussy prit connaissance du poème pour la première fois.

Le compositeur et le poète avaient des goûts littéraires communs – Baudelaire, Poe, Banville – et c'est la publication en 1889 des *Cinq Poèmes de Baudelaire* de Debussy qui attira l'attention de Mallarmé. Il fut impressionné et demanda à un ami commun: "Croyez-vous que Debussy écrirait de la musique pour mon poème?" La semaine suivante, Debussy fut introduit à la fameuse réunion qui se tenait tous les mardis chez Mallarmé. Le projet d'une récitation du poème avec sa musique en 1891 n'aboutit à rien, et ce n'est pas avant le 22 décembre 1894 que l'œuvre sous sa forme orchestrale, intitulée *Prélude à l'après-midi d'un faune*, fut joué en public (et bissée). Mallarmé écrivit à Debussy:

Je sors du concert, très ému: la merveille! votre illustration de *L'Après-midi d'un faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse.

Le poème fait état des progrès des fantaisies érotiques du Faune dans la chaleur d'un après-midi. Bien que Debussy insistât sur le fait que son œuvre ne donnait qu'une "impression générale du Poème", il reconnut l'existence

d'une correspondance entre les cinq dernières mesures et le dernier vers – "Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins." Le solo de flûte qui ouvre l'œuvre pourrait, lui aussi, être également associé à un vers du milieu du poème, "Une sonore, vaine et monotone ligne": "sonore" parce que l'ut dièse joué par la flûte au début était toujours désaccordé sur les flûtes françaises de cette époque, et le rectifier lui donnait un timbre étrangement voilé et distant; "vaine et monotone" à cause de la répétition de la phrase du début et du sentiment – fréquent dans toute la pièce ainsi que dans tant d'œuvres de Debussy – que le mouvement d'une idée à une autre est dicté non pas par une logique sévère, mais simplement par un caprice passé – "mon plaisir", comme il l'appella une fois.

#### **Marche écossaise sur un thème populaire**

Quels que fussent les délices offerts par le mouvement symboliste, Debussy devait maintenant gagner sa vie. La *Marche écossaise sur un thème populaire* se fonde sur un air écossais appartenant à la famille du général Meredith Read, qui avait été le consul général des États-Unis en France de 1868 à 1873, et qui commanda en 1890 une pièce à Debussy utilisant ce thème. Le compositeur orchestra la version originale (pour piano à quatre mains) quelque temps avant 1910. L'air subit des influences russes dans la lente section centrale et parvint à un paroxysme militaire dans les dernières mesures.

#### **Nocturnes**

Sous leur forme définitive, les *Nocturnes* datent de 1897 – 1899, mais il est au moins possible que Debussy ait commencé une première version en 1892 – 1893 parallèlement au *Prélude à l'après-midi d'un faune*, période pendant laquelle il travaillait certainement à *Trois Scènes au crépuscule*. Il offrit une fois des descriptions des trois mouvements constituant les *Nocturnes*. Le premier, "Nuages", représente

la marche lente et mélancolique des nuages,  
finissant dans une agonie grise, doucement  
teintée de blanc,

couleurs qui sont peintes avec les cordes très divisées. Ailleurs, il affirma avoir été

une nuit, sur le pont de Solférino. Très tard dans  
la nuit. Un grand silence. La Seine, sans une ride,  
comme un miroir terni.

"Fêtes" partage la même forme faite d'une fusion suivie d'une désintégration, obtenue par l'arrivée et le départ d'une fanfare de cuivres (en fait, la Garde républicaine), un procédé d'opéra brillamment transposé au concert. Enfin, les sirènes, étant filles de la nature, n'ont pas appris à développer leur chant selon les principes classiques et académiques, et se contentent d'exercer leur magie au travers de répétitions doucement variées, dont la qualité surnaturelle est réhaussée par les glissements chromatiques exigeant une extrême précision dans leur réalisation: lors de la création, l'un des amis du compositeur le complimenta sur sa notation correcte des gammes grecques – une

référence aux quarts de tons involontaires du cœur! Cependant, il n'est pas surprenant d'apprendre que Ravel, ce praticien expert de la monotonie, revenant sur cet aspect déclara que "Sirènes" est le plus remarquable des trois mouvements.

### La Mer

Après l'impact produit par la création de l'opéra *Pelléas et Mélisande* en 1902, la nouvelle pièce pour orchestre de Debussy était attendue avec une immense curiosité. Allait-elle répéter *Pelléas* ou être quelque chose de totalement nouveau? Debussy n'avait aucun doute sur ce point. Il déclara un jour que s'il devait jamais se répéter,

je me mettrais immédiatement à cultiver des  
ananas en chambre.

Il est donc possible de considérer la mer comme étant, en partie, un symbole de libération. Mais c'était également un symbole de mystère et de danger. En 1914, Debussy écrira combien la mer le fascinait au point de paralyser ses facultés créatrices, et qu'il était incapable de composer en la regardant. *La Mer* fut principalement composée à Paris.

Il reconnaissait que cette procédure risquait de donner à la pièce l'aspect d'un "paysage d'atelier" – une esquisse sans vie, ni couleur. Mais c'était un risque qu'il était prêt à prendre, préférant, à la manière du poète anglais Wordsworth, se souvenir de ses émotions dans le calme. L'un des problèmes posés par l'écriture d'une œuvre intitulée *La Mer* était que chacun possédait sa propre idée sur

la manière dont la mer devrait sonner. Debussy répondit à ce genre de critique de manière plutôt tranchante en disant,

vous aimez et défendez des traditions qui  
n'existent plus pour moi

et il aurait pu continuer en déclarant que lui, Debussy, était en train d'inventer de nouvelles traditions, en particulier dans son traitement des thèmes qu'il superpose pour créer précisément le genre de multiplicité d'expériences que l'on peut éprouver en contemplant un paysage marin. Des trois, le mouvement central est peut-être le plus étonnant: Pierre Boulez a parlé de sa "conception du timbre, audacieuse et radicale" et de sa "syntaxe, toute d'élégance, de concision, d'ellipse", et sur ce plan, le mouvement a eut une influence cruciale sur la musique du vingtième siècle.

Le premier et le troisième mouvement sont toutefois innovateurs dans le contexte du développement du compositeur. Tandis que dans *Pelléas* les passages les plus énergiques tendent à se rapporter spécifiquement à la colère et à la jalousie de Golaud, et à se démarquer de l'atmosphère générale, ici Debussy transforme ces émotions négatives en quelque chose de plus positif: puissance, dignité et solidité. Ces mouvements sont reliés sur le plan thématique, tout spécialement grâce au "choral" entendu à la fin de chacun d'entre eux – commençant de manière un peu hésitante dans le premier, mais sonnait avec une confiance magistrale et avec *éclat* à la fin du troisième.



Cette apothéose nous fait naturellement songer à César Franck et à l'esprit beethovénien de "lutte pour la victoire" qu'il apporta à la musique française. Dans *La Mer*, non seulement nous sentons le vent et le goût de l'embrun salé, mais en même temps nous faisons l'expérience d'un voyage dont la signification dépasse de loin l'action locale de tels phénomènes. La mer est-elle donc un symbole de la vie elle-même? Le compositeur aurait probablement fait peu de cas d'une telle lecture philosophique. Mais il est difficile de ne pas percevoir un point commun entre le Debussy qui, jeune homme, se délectait du danger de se trouver dans un petit bateau en plein milieu d'une tempête, et le Debussy qui adopta comme devise "toujours plus haut", pour vivre et composer.

#### Images

Après la création de *La Mer* en octobre 1905, Debussy se débattit pendant sept ans avec ce qui allait être les *Images* pour orchestre. "Ibéria" porte la date finale du 25 décembre 1908, "Rondes de printemps" fut terminée en mai 1909, "Gigues" en octobre 1912, et les *Images* complètes furent créées le 26 janvier 1913 sous la direction du compositeur. Certains critiques furent déconcertés, et estimèrent que le talent de Debussy était épuisé. Ravel leur répondit dans un article admirablement combatif, et accusa les mécontents

de fermer peu à peu les paupières devant le soleil levant et de crier très fort que la nuit tombe.

"Ibéria" était à l'origine une œuvre pour deux pianos, mais Debussy semble avoir rapidement compris que ses idées exigeaient des couleurs orchestrales. Les difficultés auxquelles il se heurta n'étaient pas tant posées par l'orchestration, aussi extraordinairement novatrice qu'elle ait été, mais avec celles du matériau de base: parvenu à l'été 1907, il avait noté plusieurs passages qui étaient

bien écrit, mais... avec ce coutumier métier qu'on a tant de peine à vaincre et qui est si ennuyeux.

Par ailleurs, il voulait absolument échapper à tout ce qui pouvait être qualifié d'"impressionnisme" (un terme qu'il n'aima jamais) et certainement à une répétition de *Pelléas* ou de *La Mer*. Ainsi, le début d'"Ibéria" possède une force et une stridence nouvelles dans sa musique. Ce début, et tant de ce qui suit, prouve la volonté de Debussy de travailler avec du "réel", et lors des premières répétitions, dirigées par Gabriel Pierné en 1910, il fut satisfait de la manière dont cela prenait forme:

et toute la montée, l'éveil des gens et des choses...

il y a un marchand de pastèques et des gamins qui sifflent, que je vois très nettement.

Il était encore plus content du caractère naturel produit par la transition entre "Les parfums de la nuit" (un chef-d'œuvre de luxuriance pré-hollywoodienne) et la clarté vigoureuse du finale, "Le matin d'un jour de fête":

*ça n'a pas l'air d'être écrit* [souligné par le compositeur]

"Gigues" porta d'abord le titre "Gigues tristes". Mais au cours des années, Debussy devint de

plus en plus réticent de dire au public ce qu'il devrait éprouver à l'écoute de sa musique, et chacun est libre de découvrir son propre parcours émotionnel à travers ce mouvement translucide et pourtant énigmatique. Il est probable que le public britannique l'entende différemment de tous les autres, car la pièce contient des fragments d'un air northumbrien, "The Keel Row", dont le rôle secondaire met en valeur la lamentation lancinante du hautbois d'amour (un instrument que Debussy n'utilisa nulle part ailleurs); et ce ne sont rien que des fragments – l'air en son entier n'est jamais entendu si ce n'est presque dans une version pour xylophone conduisant au principal point culminant, mais s'arrêtant juste avant les quatre dernières notes de la cadence finale.

Tout comme "Gigues", "Rondes de printemps" commence par une seule note, qui scintille ici sur des trémolos et sons harmoniques. "La musique de ce morceau a ceci en particulier", écrit Debussy,

qu'elle est immatérielle et qu'on ne peut par conséquent la manier comme une robuste symphonie qui marche sur ses quatre pieds

(quelquefois trois, mais ça marche tout de même).

Sa préoccupation de créer une atmosphère immatérielle et d'échapper au débitage de notes mandarin est peut-être perceptible dans sa réticence encore une fois à ne plus jamais lâcher la bride à un air. L'épigraphe de la partition, "Vive le Mai, bienvenu soit le Mai / Avec son gonfalon sauvage", provient d'un livre français consacré à Dante, et est une traduction empruntée à des vers

d'une canzona de l'écrivain italien du quinzième siècle, Ange Politien. D'autres éléments montrent cependant que Debussy avait probablement aussi à l'esprit les paroles de Cavalcanti: "Parce que je ne pense jamais retourner... en Toscane". C'est peut-être le lien avec la chanson folklorique française "Nous n'irons plus au bois" que Debussy utilise pour la quatrième et dernière fois dans sa musique et qu'il confie, après plusieurs pré-échos fragmentés, en une longue ligne à la clarinette solo, notée "doux et expressif (en dehors)". Il ne faut donc peut-être pas faire trop de cas de la francité de ce mouvement contre la britannicité de "Gigues" et l'hispanité de "Ibéria", mais davantage du sentiment de perte et d'aliénation qui s'élève par intermitences à travers l'immatérialité de l'orchestre de Debussy.

#### **Berceuse héroïque**

Debussy fut profondément affecté par son incapacité à contribuer de manière physique aux efforts de guerre en 1914, et fut heureux de pouvoir écrire quelque chose pour le *King Albert's Book*, "a tribute to the Belgian King and People from representative men and women throughout the world" (*Livre du roi Albert*, "un hommage au roi des Belges et à son peuple de la part d'hommes et de femmes représentatifs du monde"), publié à la fin de cette année-là par le *Daily Telegraph* et édité par Hall Caine. Parmi ceux qui contribuèrent à cette publication figurent Winston Churchill, Andrew Carnegie, Emmeline Pankhurst, Edmond Rostand,

Edith Wharton, les compositeurs français André Messager, qui mit en musique le poème "Pour la Patrie" de Victor Hugo, et Camille Saint-Saëns, qui écrivit "A Personal Memory of King Albert" (Un souvenir personnel du roi Albert).

La pièce pour piano de Debussy, *Berceuse héroïque*, composée en novembre 1914, et qui porte l'inscription

pour rendre Hommage à Sa Majesté le Roi Albert 1er  
de Belgique et à ses Soldats.

inclut des citations de "La Brabançonne", l'hymne national belge. Même si le compositeur devait admettre que cet hymne ne réveillait en lui aucun des sentiments héroïques éprouvés par ceux qui grandirent avec, la pièce, dans la tonalité mélancolique de mi bémol mineur, est d'un caractère digne et spirituel approprié. Il l'orchestra en décembre 1914 en y ajoutant les appels fantomatiques de trompettes qu'il aimait, et cette version fut créée à Paris en octobre 1915.

### Jeux

La dernière œuvre orchestrale originale de Debussy fut composée pour Serge Diaghilev. Le plus grand don de cet imprésario fut peut-être d'être ce que les Français nomment, de manière poétique, un "animateur". Il n'était certainement jamais plus heureux que lorsqu'il découvrait un génie inconnu, et trouver Stravinsky pour écrire *L'Oiseau de feu* pour sa saison 1910 lui donna sans doute autant de plaisir que tout autre chose dans sa vie. Cependant, pour sa nouvelle saison de

Ballets russes à Paris, il comprit qu'il ferait bien de trouver un compositeur français – le public parisien a toujours apprécié le nouveau, mais en même temps il ne veut pas que "la gloire" soit sans cesse conférée à des étrangers – et s'il existait de bons compositeurs n'ayant pas encore écrit de ballet, c'était encore mieux.

Ainsi, pendant les cinq années qui séparent la commande de *L'Oiseau de feu* et le début de la Première Guerre mondiale, Fauré, Ravel et Debussy devinrent la cible du charme légendaire de Diaghilev. Au printemps 1912, Debussy travaillait déjà à un ballet, *Khamma*, pour la danseuse canadienne Maud Allen, mais les demandes impérieuses de celle-ci en matière de révision ne furent pas bien accueillies et Diaghilev, l'oreille toujours à l'écoute du téléphone arabe, avait du apprendre qu'il avait encore une chance d'attraper Debussy comme autre "première".

Debussy n'avait pas été exactement ravi par la chorégraphie scandaleuse de Nijinski pour *L'Après-midi d'un faune*, produite à la fin du mois de mai 1912, mais l'argent résolut la question: bien que jouissant de revenus très respectables à l'époque, Debussy dépensait encore davantage, et les dix mille francs offerts pour *Jeux* furent bienvenus, même si Diaghilev parvint habilement à ne pas lui donner d'avance. Le scénario, attribué à Nijinski dans le contrat, était assez simple et laissait une très grande liberté d'interprétation au compositeur. Deux jeunes filles et un jeune homme, tous en tenue de tennis, cherchent une balle perdue

dans un parc à la nuit tombante. Cette recherche est accompagnée (remplacée?) par d'autres jeux – poursuites, fuites, querelles, jalousie, réconciliation – jusqu'au moment où une seconde balle lancée par une main invisible les disperse, et la nuit tombe sur le parc désert.

Les Ballets russes donnèrent la première de *Jeux*, avec Nijinski et Karsavina, le 15 mai 1913, exactement quinze jours avant la création du *Sacre du printemps*. Les répétitions avaient été tendues, Debussy étant perplexe devant la manière avec laquelle

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.

La plupart des critiques furent également peu enthousiastes, plutôt déconcertés qu'hostiles. Ce fut l'attitude générale envers cette œuvre pendant plus de quarante ans jusqu'au moment où l'avant-garde la redécouvrit après la Seconde Guerre mondiale, et affirma que *Jeux* était aussi révolutionnaire que le *Sacre*, quoique de manière nettement moins bruyante.

Pierre Boulez a indiqué quatre aspects de cette œuvre pionnière qui sont d'un intérêt particulier: son chromatisme, son utilisation du tempo, son traitement des thèmes, son orchestration. Ces quatre éléments agissent l'un sur l'autre: le chromatisme perturbe l'harmonie avec des

modulations rapides qui ont pour équivalents les "modulations" du tempo, tandis que les thèmes brefs, kaléidoscopiques et changeants sont parés d'une orchestration constamment en mouvement, s'éloignant radicalement de la conception du dix-neuvième siècle d'un orchestre fondé sur la section des cordes. Dans *Jeux*, les bois sont aussi importants que les cordes, et les percussions à peine moins.

Debussy insista pour conserver le titre *Jeux* quand Stravinsky, répondant à une question du compositeur, voulait lui donner un nom plus évocateur et plus littéral, *Le Parc*, et la fluidité ludique de la partition sur tant de plans différents exige de l'auditeur la plus grande concentration. Si *Le Sacre du printemps* est l'une des grandes affirmations musicales du vingtième siècle, *Jeux* demeure l'une de ses grandes questions musicales.

© 2012 Roger Nichols

Traduction: Francis Marchal

#### **Le chef d'orchestre concernant sa relation avec Debussy**

Au milieu des années 1980, Guy Deceuninck – un merveilleux musicien du nord de la France, animateur passionné de la pratique musicale amateur, si vivace dans cette région – dit au jeune adolescent que j'étais:

Stéphane, j'aimerais te faire connaître un morceau: ça s'appelle le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Écoute bien, on croirait voir un champ de blé onduler sous une légère brise estivale...

Ce jour-là, cet ami m'a inoculé le *debussysme aigu* qui, pour mon plus grand bonheur, ne m'a plus jamais quitté depuis!

Comme lui, je me suis mis à "voir" cette musique, à *imaginer* des sensations, à y associer des parfums. Tout un monde, si proche, de correspondances baudelairiennes s'ouvrait à moi: des mélodies qui agissent sur l'auditeur "comme de longs échos qui au loin se confondent", une musique qui "chante le transport de l'esprit et des sens..."

À quinze ans, jeune apprenti-chef pour un stage d'été sous la direction de Pierre Dervaux, je découvre "Ibéria", grâce à l'enregistrement légendaire du Boston Symphony dirigé par celui qui allait devenir mon "héros" musical: l'immense Charles Münch! Puis, élève en première année au Conservatoire de Paris, lors d'une audition publique, je m'essaie avec passion au "Dialogue du vent et de la mer". Enfin, ma toute première expérience dite "de fosse", toujours au Conservatoire, fut de diriger la Scène de la fontaine de *Pelléas et Mélisande*, qui dès lors devint naturellement mon opéra préféré...

Au cours de mes sept saisons passées à la tête du Royal Scottish National Orchestra, Debussy a été très présent: *La Mer* et "Ibéria" ont figuré au programme de plusieurs tournées européennes, et aussi lors d'un concert aux fameux Proms de Londres, ce qui a fait écrire au critique du London *Times*, Richard Morrison, que le RSNO était "le meilleur orchestre français au nord de Calais"! Un compliment qui m'est allé droit au cœur!

Depuis près de vingt ans donc, je cherche et j'étudie l'insaisissable idiome debussyste dans ses partitions, à l'articulation si détaillée. La lecture de sa correspondance prolifique m'a confirmé l'ambition narrative, picturale, à tout le moins sensuellement évocatrice de sa musique. Cela dit, j'aimerais simplement combattre deux idées malheureusement trop répandues et qui me semblent être des malentendus. La première est celle du "vague" debussyste selon laquelle les lignes musicales soi-disant "décoratives" devraient se mélanger pour donner un aspect "flouté", tels les grands panneaux décoratifs du dernier Monet (alors presque aveugle), à voir *de loin*. Je pense au contraire que chez Debussy, tout s'entend, que tout est langage, et qu'il faut privilégier la transparence, la fraîcheur des timbres (les bois sont souvent prédominants), la vitalité et la précision rythmique. Même les premières pièces, pourtant influencées par Wagner, sont d'une orchestration moins "mouillée" qu'on pourrait le croire à première vue et nécessitent à mon goût un traitement aussi précis qu'objectif.

La seconde concerne plus particulièrement sa dernière grande œuvre orchestrale, *Jeux*, qui passe pour une œuvre intellectuelle dont la structure complexe serait une justification historique de la future abstraction musicale qui sévira après la Seconde Guerre mondiale. En fait, cette musique suit clairement pas à pas les nombreuses didascalies d'un ballet à l'action somme toute très précise. C'est d'ailleurs certainement la musique

la plus sensuelle et physique que Debussy ait jamais écrite! Cela n'exclut pas un travail sur le matériau thématique et sur les textures d'un raffinement suprême, mais refuser ou méconnaître le prosaïsme (dans son acception première de "prose") de l'aspect descriptif de cette musique me semble plus qu'une erreur, un malentendu historique!

Je crois en un Debussy théâtral, sensuel, visuel, chantant, allant, où toutes les lignes s'entendent, où rien n'est noyé, sinon dans des *pianissimi* évocateurs et fertiles...

Mais plus que tout, j'aime passionnément la musique de Debussy!

© 2012 Stéphane Denève

Fondé en 1891 sous le nom de "Scottish Orchestra", le **Royal Scottish National Orchestra** est aujourd'hui l'un des plus grands orchestres symphoniques d'Europe. Il devint le Scottish National Orchestra en 1950, et a reçu le patronage royal (Royal Patronage) en 1991. Parmi les nombreux chefs d'orchestre renommés ayant contribué à son succès, on citera Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Neeme Järvi, Walter Weller et Alexander Lazarev. Il se produit à travers toute l'Écosse et régulièrement au Festival international d'Édimbourg; il a fait ses débuts en 2009 au St Magnus Festival à Orkney. En Angleterre, il a récemment joué au Bridgewater Hall de Manchester, au Town Hall de Leeds, à The Sage Gateshead et aux BBC Proms de Londres. Au

cours de ces dernières années, il s'est également produit en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, au Luxembourg, en Autriche, en Serbie, en Espagne et en Croatie. L'Orchestre est réputé dans le monde entier pour la haute qualité de ses enregistrements, et a été sélectionné pour huit *Grammy Awards* au cours des sept dernières années. Sa discographie, qui compte plus de 200 titres disponibles, inclut les intégrales des symphonies de Sibelius sous la direction de Sir Alexander Gibson, de Prokofiev sous la direction de Neeme Järvi, de Glazounov sous la direction de José Serebrier, de Nielsen et de Martinů sous la direction de Bryden Thomson. L'Orchestre a également enregistré des œuvres de Albert Roussel, César Franck et Guillaume Connesson sous la direction de son directeur musical, Stéphane Denève. Le Royal Scottish National Orchestra bénéficie du soutien du gouvernement écossais. [www.rsno.org.uk](http://www.rsno.org.uk)

Directeur musical du Royal Scottish National Orchestra et chef principal du Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, **Stéphane Denève** est salué dans le monde entier comme un chef d'orchestre de tout premier plan, et s'est attiré les louanges du public et de la critique pour ses interprétations et ses programmes. Il s'est produit avec le Royal Scottish National Orchestra dans de nombreux festivals, notamment les BBC Proms de Londres, le Festival international d'Édimbourg, le Festival Présences de Radio France à Paris, et dans des salles de concert telles que le Concertgebouw

d'Amsterdam, le Wiener Konzerthaus et le Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Parfaitement à l'aise dans un très vaste répertoire et défenseur de la nouvelle musique, Stéphane Denève entretient une affinité particulière avec la musique de son pays natal, la France. Au cours de ces dernières années, il a dirigé en première mondiale plusieurs œuvres du compositeur français Guillaume Connesson, et enregistré certaines d'entre-elles pour Chandos (CHSA 5076). Stéphane Denève dirige les plus grands orchestres du monde, et s'est produit très récemment avec le Boston Symphony Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, le Philadelphia Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le London Symphony Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, le

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Die Münchner Philharmoniker, le Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks et l'Orchestra Sinfonica dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Il a créé des liens très étroits avec des artistes aussi éminents que Piotr Anderszewski, Leif Ove Andsnes, Emanuel Ax, Leonidas Kavakos, Paul Lewis, Nikolai Lugansky, Yo-Yo Ma, Vadim Repin, Gil Shaham, Jean-Yves Thibaudet, Lars Vogt, Frank Peter Zimmermann et Nikolaj Znaider. Comme chef lyrique, Stéphane Denève s'est produit au Royal Opera de Covent Garden, au Festival de Glyndebourne, au Teatro alla Scala de Milan, au Gran Teatre de Liceu, au Nederlandse Opera, au Théâtre royal de la Monnaie, et à l'Opéra national de Paris - Bastille.

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

**Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.





Stéphane Denève would like to dedicate this recording to Carol Colburn Grigor in thanks for her friendship and her outstanding support of the Royal Scottish National Orchestra.

**Recording producer** Brian Pidgeon

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Assistant engineer** Jonathan Cooper

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** Royal Concert Hall, Glasgow; 10–12 October 2011 and 7–9 February 2012

**Front cover** Photograph of Stéphane Denève by Drew Farrell

**Other artwork (background)** Photograph of the Royal Scottish National Orchestra, with its Music Director, Stéphane Denève, by Tom Finnie

**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidyrayne.co.uk](http://www.cassidyrayne.co.uk))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Peter Devlin

Royal Scottish National Orchestra,  
with its Music Director, Stéphane  
Denève

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5102(2)

CHANDOS

CHANDOS

# ACHILLE-CLAUDE DEBUSSY

(1862 – 1918)

COMPACT DISC ONE

- Images (1905 – 12) 35:55  
Katherine MacKintosh oboe d'amore
  - Jeux (1912 – 13) 17:32
  - Nocturnes (1897 – 99) 24:13  
Women of the Royal Scottish National Orchestra Chorus  
Timothy Dean chorus master
- TT 78:04

Glasgow's  
Concert Halls  
Glasgow Royal  
Concert Hall  
City Halls  
Old Fruitmarket

© 2012 Chandos Records Ltd  
© 2012 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd  
Colchester • Essex • England

COMPACT DISC TWO

- La Mer (1903 – 05) 23:58
  - Prélude à l'après-midi d'un faune (1891 – 94) 10:14  
Katherine Bryan flute
  - Marche écossaise sur un thème populaire (1890) 6:32
  - Printemps (1887) 15:12
  - Two movements from 'L'Enfant prodigue' (1884;  
revised 1907 – 08) 7:04
  - Berceuse héroïque (1914) 4:34
- TT 68:22



Royal Scottish  
National Orchestra  
James Clark leader  
Stéphane Denève

DEBUSSY: ORCHESTRAL WORKS

RSNO / Denève

CHSA 5102(2)

CHSA 5102(2)

Stéphane Denève would like to dedicate this recording to Carol Colburn Grigor in thanks for her friendship and her outstanding support of the Royal Scottish National Orchestra.



DSD  
Direct Stream Digital

SA-CD, DSD and their logos are trademarks of Sony.



All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid CD can be played on any standard CD player.