



CHANDOS

DEBUSSY
Complete Works for Piano
Volume 2



Jean-Efflam
Bavouzet

CHAN 10443





© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Debussy playing piano duet with Mme Chausson at the home of Jeanne and Ernest Chausson, 1893; seated left are Henri Lerolle and Yvonne Lerolle.

Achille-Claude Debussy (1862–1918)

Complete Works for Piano, Volume 2

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Ballade (Ballade slave) (c. 1890/1903)
pour le piano
À Madame Philippe Hottinguer
Andantino con moto (Tempo rubato) – Animez peu à peu –
Molto calmato – Tempo I | 6:11 |
| 2 | Valse romantique (c. 1890)
À Mademoiselle Rose Depecker
Tempo di valse (Allegro moderato) | 3:14 |
| 3 | Danse (Tarentelle styrienne) (c. 1890/1903)
pour le piano
À Madame Philippe Hottinguer
Allegretto – [] – Tempo I – Poco allargando – Vivo | 4:36 |



Images (oubliées) (1894)

À Mademoiselle Yvonne Lerolle

11:50

- 4 1 Lent (mélancolique et doux) 3:55
- 5 2 Dans le mouvement d'une 'Sarabande', c'est-à-dire avec une élégance grâve et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc. 4:14
- 6 3 Quelques aspects de 'Nous n'irons plus au bois' parce qu'il fait un temps insupportable. Très vite – Modéré – Premier Mouvement (vif et joyeux) 3:40

Estampes (1903)

13:09

- 7 Pagodes. Modérément animé 4:56
- 8 La soirée dans Grenade... Mouvement de Habanera 4:53
- 9 Jardins sous la pluie. Net et vif 3:18

Pour le piano (1894 – 1901)

11:50

- 10 I Prélude. À Mademoiselle M.W. de Romilly. Assez animé et très rythmé – Tempo di cadenza – Tempo I 4:06
- 11 II Sarabande. À Madame E. Rouart (née Y. Lerolle). Avec une élégance grave et lente 4:12
- 12 III Toccata. À N.G. Coronio. Vif 3:31



Masques (1903 – 04)

4:14

Très vif et fantasque – Cédez un peu – Tempo I – Sans retenir

L'Isle joyeuse (1903 – 04)

5:28

Quasi una cadenza – Tempo: Modéré et très souple – Un peu cédé. Molto rubato – Peu à peu animé – Plus animé – Un peu cédé – Tempo: très animé jusqu'à la fin

...D'un cahier d'esquisses (1903)

4:25

Très lent – En animant peu à peu – En animant – Encore plus lent et plus lointain

TT 65:49

Jean-Efflam Bavouzet piano

Debussy: Complete Works for Piano, Volume 2

Until it was abandoned in the 1968 reforms, the Prix de Rome offered French composers the opportunity of spending two or more years in the Eternal City at government expense, during which they were expected to hone their skills, especially on the operatic front. Debussy won the prize in 1884 at the age of twenty-one and through it tasted institutional life for the first and last time. It was one of the most miserable periods in his existence. Quite aside from having to leave his Parisian mistress, Debussy was never a 'joiner', and all through his *œuvre* we find the tension between public and private utterance that perhaps reached its peak in *Pelléas et Mélisande* – the ultimate anti-opera.

Returning from Rome early in 1887, he now had to face the unwelcome business of making a living. Piano lessons provided some income, as did 'borrowing' from friends. Then there were always the salons, run by fashionable ladies. As a young, striking, strongly heterosexual Prix de Rome, Debussy should have been a hit on this circuit, but again his private nature got in the way. The three pieces that open this disc, offered to the publisher Choudens as a group in 1890, show how far he was prepared to go to

please the elite, but also the extent to which he was determined to follow his own path.

Valse romantique in fact begins more like a Chopin mazurka, but the unexpected interruption of light arpeggios hints at the importance which ornamentation was to assume in the later music of Debussy. The long scalic descents in the left hand mark his nearest approach to the music of Fauré – from here on the two composers diverged almost without respite, especially when setting the same song texts. The piece is dedicated to the twenty-one-year old Rose Depecker who had just gained her *premier prix* at the Conservatoire. The other two pieces are dedicated to Mme Philippe Hottinguer, a lady of mature years who had a reputation for encouraging young composers. **Ballade**, originally called *Ballade slave*, contains nothing remotely Slavic and the epithet was no more than a cynical ploy to exploit the French penchant for the exotic. Again there are individual touches: the undisguised succession of triads under the beginning of the tune, breaking textbook rules, and even a few Wagnerian chromatic modulations. The faster middle section, based on a modal version of the tune, hints

at darker emotions. **Danse**, originally called *Tarentelle styrienne* with a similar disregard for accuracy, is a wonderfully sprightly, energetic piece, though its 'public' outer sections enclose a 'private' one in which we hear strains of Debussy the dreamer. Ravel orchestrated it in 1923.

This public/private tension is expressed explicitly in the dedication by Debussy of the three **Images** of 1894 to his piano pupil Yvonne Lerolle, the seventeen-year-old daughter of the painter Henri Lerolle:



These pieces would feel extremely nervous entering 'the brilliantly lit salons' regularly patronised by people who don't like music. They are rather 'conversations' between the Piano and Oneself.

The first piece, marked *Lent (mélancolique et doux)*, ends with the cadence that concludes Act I of *Pelléas*, on *Mélisande*'s words 'Pourquoi partez-vous?' Should we read a personal meaning into this?... The 'Sarabande' is marked 'rather on the lines of an old portrait, memory of the Louvre' and is the first of Debussy's hieratic, ceremonial pieces, to be followed by 'Hommage à Rameau' and 'Danseuses de Delphes'. The fast third movement bears the epigraph 'Some aspects of "Nous n'irons plus au bois" because the weather is unbearable' and is based on the popular song that Debussy set on three other occasions. It ends with

his favourite bell noises, here described as belonging to 'a clock that doesn't know when to stop'. A note over the final bars reads 'That's enough chimes!'

The outer two of these three pieces were never published in the composer's lifetime, but the 'Sarabande' appeared in a newspaper supplement in 1896 and then, reworked, as the middle movement of the suite **Pour le piano** in 1901. The reworking operates in the direction of simplicity and spaciousness, removing some slightly awkward chromatic writing at the opening and adding a further bar of preparation before the final chord. The two outer movements are unashamedly public and virtuosic, making use of eighteenth-century harpsichord figuration within the context of late-nineteenth-century harmony.

In April 1902 the Opéra-Comique put on *Pelléas et Mélisande* and the following January Debussy was decorated as Chevalier de la Légion d'honneur. His immediate response to such public recognition, paradoxical but typical, was to retreat into his private world. It is fair to say that the **Estampes**, written in the summer of 1903, mark the first real sign of his bending the piano to his will, in the way he had bent the orchestra in *Prélude à l'après-midi d'un faune*. He seems to have been inspired to some degree by Ravel's *Jeux d'eau* (Ravel thought



so, at least) which had appeared in 1901 and made Lisztian glitter acceptable to French taste.

'Pagodes' reflects memories of the gamelan at the 1889 Paris Exhibition and not its least remarkable feature is that the many fluctuations of note value are effortlessly contained within a single essence. In 'La soirée dans Grenade...' these regular pulsations are distorted and the other-worldly abstractions of 'Pagodes' replaced by a this-worldly concreteness, involving opposing camps of singers and guitarists. Debussy plays them off against each other but never really reconciles them. Finally, in 'Jardins sous la pluie' he comes home and explores corners of his own memory: popular songs (including 'Nous n'irons plus') rub shoulders with, of all things, a modulation straight out of Isolda's 'Liebestod', the whole encapsulating a child's ennui – the garden, symbol of pleasure, under the spell of rain, symbol of implacable fate; until, at the end, the sun comes out in a blaze of E major.

One of the internal battles which both Debussy and Ravel were conscious of fighting was between the formal/regular and the informal/irregular – what Apollinaire would later call 'order' and 'adventure'. For all the success of his *Jeux d'eau*, Ravel was soon wanting to escape its constraints (it was after all inspired by a fountain at Versailles) and


claimed that the relative freedom of 'Oiseaux tristes' in his *Miroirs* owed much to Debussy's ...*D'un cahier d'esquisses*, written in 1903 and published early the following year. This beautiful, private piece, still unaccountably neglected by pianists, does indeed rely on a free association of ideas, and yet the end, with its distant horn calls, concludes an utterly satisfying experience. It was Ravel who gave the first public performance in 1910.

The two piano works Debussy published later in 1904 returned decisively to the public arena. *Masques*, completed between June and July that year, was described by him to the pianist Marguerite Long as 'not the *Comédie italienne*' but 'the tragic expression of existence' – an understandable disclaimer, given his attraction to the *commedia dell'arte* in many of his other works. The precise relevance of the title remains obscure – if there are hidden things in the work, they have yet to be unearthed. The spirit of the dance is omnipresent, but there is also a dichotomy between 6/8 and 3/4 time, and certainly, when played *Très vif et fantasque* as marked, the work contains many disconcerting moments. In contrast, *L'Isle joyeuse* is one of Debussy's most life-affirming compositions. Even though both it and *Masques* had been sketched out in some form as much as a year earlier, the final version of *L'Isle joyeuse*

seems to reflect the mood of the composer in the summer of 1904 when he had eloped to Jersey (the happy isle?) with Emma Bardac, who was to become his second wife. The key of A major was often a happy one for him, as it would be later for Messiaen, and here it is never seriously threatened as the tonic. Rhythmically too the piece is more stable than *Masques*: it swings along with infectious bravado, and with our twenty-first-century ears we can hear the murmur of *La Mer* just round the headland.


© 2007 Roger Nichols

A note from the artist



Contrary to the opinion of Sviatoslav Richter, who by all accounts disliked performing or recording complete editions, it has to be said that the overall view such undertakings provide is – for the listener as much as for the performer – uniquely revealing.



Only this overall view, the culmination of serious, in-depth study of each piece, uncovers previously unexplored or unsuspected parallels among the various works, so enriching the interpretation and, by extension, the listening experience. This comprehensive approach also helps the pianist tackle thorny questions of style in a perhaps more appropriate manner, and encourages him to intuit the original creative impulse behind each piece.



Even with the expert guidance of my mentor Pierre Sancan ('Debussyist' *par excellence* and recipient of the Prix de Rome for composition), it was only once I entered my thirties that I found myself being truly moved by the music of Debussy. Before that my interest in him had focused on his harmonic originality, the individual structure of each of his works and the perfection he demanded of the pianist (as Sancan told me, 'More beauty is always possible; there are no bounds to perfection'). But at that time there was no question of real emotion. Instead of claiming an innate affinity for the music of Debussy (such as is often attributed to French pianists), I would rather describe my relationship to his music as a constant process of maturation, during which I am happy to admit to having been fascinated also by the light touch of a pianist such as Gieseking, the alchemy of the sound planes of a Michelangeli, the essence and style of a Richter, the intensity of a Kocsis and the sense of musical direction of a Gulda.

Dividing the complete works of Debussy across four discs is clearly an exercise that offers a whole range of alternatives. As my primary concern has been to achieve the greatest possible musical cohesion, four subsets have been defined as follows:

– The pieces that are to be experienced, in Debussy's words, 'tête-à-tête' with the




performer: that is the *Préludes*, which, given their number and the length of the two cycles, demand a separate category of their own.

– The 'concert' pieces: those which, because of their spectacular virtuosity and more obvious accessibility, are more at home in the spotlight of the concert platform (*L'Isle joyeuse*, *Estampes*, *Pour le piano*).

– The isolated salon pieces or those of the late period, and the two short cycles (*Suite bergamasque* and *Children's Corner*).

– The pieces which are the most experimental, both technically (*Études*) and musically (*Images*).



On this disc we hear two triptychs which were never published as such, even though we can only assume that Debussy would have liked them to be: the first opens the programme, *Ballade – Valse – Danse*, and the second closes it, *Masques – ...D'un cahier d'esquisses – L'Isle joyeuse*. To achieve balance, I chose to end the latter with the slow piece.

For these recordings I have used the latest critical edition from Durand as, in addition to the mistakes that Debussy had left in the first editions, and even at times in his manuscripts, there must unfortunately be added some made by subsequent editors.

It seems to me extremely difficult and, in truth, pointless for the performer himself to talk about his interpretation. There is a story

that Heifetz, in answer to just such a request by a journalist, once said: 'I have nothing to say to you. My playing speaks for me. If you don't understand, it's your problem!'

Apart from being the sort of reply all of us would like to make, it is also a witty way of evading other questions:

– What does Debussy have to say to us today?

– How can the performer be strictly faithful to the text and also play with a natural spontaneity?

– How can such playing attain what Debussy called 'la chair nue de l'émotion' (the naked flesh of emotion)?


These are questions we continually strive to answer...

© 2007 Jean-Efflam Bavouzet


Translation: Elizabeth Long

Characterised by critics as 'charismatic, mercurial, dynamic and poetic', *The New York Times* describing him as an artist whose 'music-making is on a grand scale', **Jean-Efflam Bavouzet** is considered as the last discovery made by Sir Georg Solti. Upon being introduced to the Maestro in 1995 the French pianist was invited to give his debut with the Orchestre de Paris. In the event, after Solti's death, Pierre Boulez conducted these concerts to exceptional

critical acclaim and the collaboration between pianist and conductor has continued. Jean-Efflam Bavouzet has performed with major orchestras throughout France, the rest of Europe, and North America (where he began his career under the auspices of Young Concert Artists), as well as in Russia, Hong Kong, China and Japan, under conductors such as Charles Dutoit, Marek Janowski, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Vassily Sinaisky and Antoni Wit. His wide repertoire includes the piano concertos of Bartók, Beethoven and Prokofiev, all the sonatas of Beethoven, the complete works for solo piano



by Ravel and Debussy, and contemporary works by Boulez, Kurtág, Ohana and Stockhausen, with whom he has worked closely. As a chamber musician he appears frequently with Zoltán Kocsis to perform repertoire for piano duet, including his transcription of Debussy's *Jeux*, and has collaborated with Laurent Korcia, Christian Tetzlaff, Jörg Widmann, and the Lindsay Quartet. His CDs have won the highest critical acclaim, BBC Radio 3's 'Building a Library' choosing his recording as the best of Ravel's *Gaspard de la nuit*. Jean-Efflam Bavouzet leads an international piano class in Detmold, Germany.



Debussy: Sämtliche Klavierwerke, Band 2

Bevor er den Reformen von 1968 zum Opfer fiel, bot der Prix de Rome französischen Komponisten die Gelegenheit, mit einem staatlichen Stipendium zwei Jahre, vielleicht auch länger, in der Ewigen Stadt zu leben; dafür erwartete man von den Preisträgern, dass sie insbesondere im Bereich der Opernkomposition an ihren Künsten feilten. Debussy war einundzwanzig Jahre alt, als er 1884 den Preis gewann und sich in der Villa Medici zum ersten und letzten Mal einem institutionellen Zusammenleben unterwarf. Er fühlte sich jämmerlich. Abgesehen davon, dass er seine Geliebte in Paris zurücklassen musste, war er von Natur her kein geselliger Mensch – sein gesamtes Œuvre ist von einer Spannung zwischen öffentlichen und privaten Äußerungen durchzogen, die ihren Höhepunkt wohl in der ultimativen Antiooper *Pelléas et Mélisande* findet.

Anfang 1887 kehrte er aus Rom zurück und stand nun vor der unerfreulichen Aufgabe, für die Sicherung seiner Existenz sorgen zu müssen. Ein gewisses Einkommen verschuf er sich mit Klavierstunden, und mehr "borgte" er bei Freunden. Außerdem boten sich die gehobenen Pariser Salons an. Als junger, attraktiver, unverkennbar

heterosexueller Rompreisträger hätte Debussy in diesen Kreisen eigentlich reüssieren müssen, doch erneut erwies sich sein Wesen als Hindernis. Die drei ersten Stücke der vorliegenden Einspielung, die 1890 als Gruppe dem Verlag Choudens angeboten wurden, zeigen auf, dass er durchaus bereit war, im Stil der mondänen Salonmusik zu schreiben, aber auch nicht darauf verzichten mochte, seinen eigenen Weg zu gehen.

Valse romantique: Das Stück beginnt wie eine Mazurka von Chopin, doch der unerwartete Einwurf leichter Arpeggios lässt bereits ahnen, welche Bedeutung die Verzierungskunst in den späteren Werken Debussys gewinnen sollte. Die langen Leiterabstiege in der linken Hand repräsentieren seine stärkste Annäherung an die Musik Faurés – von hier an trennten sich die Wege beider Komponisten fast unaufhaltsam, was in der Vertonung gleicher Texte besonders deutlich wird. Das Stück ist der einundzwanzig-jährigen Rose Depecker gewidmet, die gerade mit einem ersten Preis am Conservatoire ausgezeichnet worden war. Die anderen beiden Werke sind Mme. Philippe Hottinguer zugeeignet, einer

Dame im besten Alter, die für die Förderung junger Komponisten bekannt war. **Ballade:** Das ursprünglich *Ballade slave* betitelte Stück hat nicht die leisesten slawischen Anklänge; der Beiname war nichts weiter als ein zynischer Versuch, die Vorliebe der Franzosen für das Exotische in bare Münze umzusetzen. Auch hier wieder treten individuelle Züge hervor: die unverhüllt gegen die Tradition verstoßende Folge von Dreiklängen unter dem Anfang der Melodie und selbst einige chromatische Modulationen nach dem Vorbild Wagners. Der schnellere Mittelabschnitt, auf einer modalen Version des Themas basierend, deutet dunklere Gefühle an. **Danse:** Bei aller durch den anfänglichen Titel *Tarentelle styrienne* ausgedrückten Gleichgültigkeit gegenüber der Wahrheit handelt es sich um ein munteres, schwungvolles Stück, dessen "öffentliche" Ecksektionen einen "privaten" Mittelabschnitt umschließen, in dem wir Debussy den Träumer vernehmen. Ravel schuf daraus 1923 eine Orchesterfassung.



Die Spannung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten findet offenen Ausdruck in den Worten, mit denen Debussy seiner Klavierschülerin Yvonne Lerolle, der siebzehn-jährigen Tochter des Malers Henri Lerolle, die drei **Images** von 1894 zueignete:

Diese Stücke würden schlecht in die "strahlend beleuchteten Salons" passen,

wo sich gewöhnlich Leute treffen, die keine Musik mögen. Es sind vielmehr "Gespräche" zwischen dem Klavier und einem selbst.

Das erste, *Lent (mélancolique et doux)* bezeichnete Stück, schließt mit der Kadenz, die den ersten Akt von *Pelléas* zu Mélisandes Worten "Pourquoi partez-vous?" beendet. Sollten wir darin eine persönliche Bedeutung sehen? Die "Sarabande" ist mit der Erklärung "etwa so wie ein altes Porträt, eine Erinnerung an den Louvre" versehen und bildet das erste der hieratischen, zeremoniellen Stücke Debussys, dem später "Hommage à Rameau" und "Danseuses de Delphes" folgen sollten. Der schnelle dritte Satz ist überschrieben mit "Einige Aspekte von 'Nous n'irons plus au bois', weil das Wetter unerträglich ist" und beruht auf dem besagten Volkslied, das Debussy auch noch in drei weiteren Werken verarbeitete. Es endet mit den von ihm so geliebten Glockenklängen, hier von einer "Glocke, die sich nicht beherrschen kann". Über den letzten Takt steht: "Das reicht, Glocke!"

Die beiden Eckstücke kamen zu Lebzeiten des Komponisten nicht zur Veröffentlichung, doch die "Sarabande" erschien 1896 in einer Zeitungsbeilage und danach in überarbeiteter Form als Mittelsatz der Suite **Pour le piano** von 1901. Die Überarbeitung führte zu größerer Schlichtheit und Offenheit;



einige etwas unbeholfene chromatische Stellen zu Beginn wurden bereinigt, und vor dem Schlussakkord wurde ein weiterer Vorbereitungstakt eingefügt. Die beiden Ecksätze geben sich unverhohlen öffentlich und virtuos, wobei Debussy die Cembalofigurierung des achtzehnten Jahrhunderts in den Harmonierahmen des späten neunzehnten Jahrhunderts einbezog.

Im April 1902 inszenierte die Opéra-Comique Debussys *Pelléas et Mélisande*, und im Januar des folgenden Jahres wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Seine unmittelbare Reaktion auf diese Ausdrücke öffentlicher Anerkennung bestand paradoxerweise, aber durchaus typisch für ihn darin, dass er sich in seine private Welt zurückzog. Die im Sommer 1903 geschriebenen *Estampes* dürften wohl das erste Werk sein, in dem er das Klavier so seinem Willen unterwarf, wie er bereits mit *Prélude à l'après-midi d'un faune* über das Orchester geherrscht hatte. Zumindest Ravel war der Ansicht, dass Debussy dabei bis zu einem gewissen Grade durch seine *Jeux d'eau* inspiriert worden war – dieses 1901 erschienene Werk hatte den französischen Geschmack auf glitzernde Impressionen nach Art von Liszt eingestimmt.



„Pagodes“ erinnert an die Gamelanmusik auf der Pariser Weltausstellung von 1889, und nicht zuletzt zeichnet sich das Stück

durch den bemerkenswerten Umstand aus, dass die vielen Fluktuationen des Notenwertes mühelos in einem einzigen Motiv vereinigt sind. In „La soirée dans Grenade ...“ werden diese regelmäßigen Pulsschläge verzerrt, und an die Stelle der entrückten Abstraktionen von „Pagodes“ tritt eine greifbare Realitätsnähe, in der sich Sänger und Gitarrenspieler gegenüberstehen. Debussy spielt die beiden Gruppen gegeneinander aus, ohne dass er je eine Versöhnung zulässt. In „Jardins sous la pluie“ kehrt er schließlich heim und ergründet Winkel seiner eigenen Erinnerungen: Kinderlieder (wie „Nous n'irons plus au bois“) stehen neben – man stelle sich vor – einer Modulation aus „Isoldes Liebestod“, so dass das Ganze den Ennui des kindlichen Gemüts umfasst: Der Garten, Symbol der Wonne, liegt unter einem Regenschauer, Symbol des unerbittlichen Schicksals, bis am Ende in einem strahlenden E-Dur die Sonne hervortritt.

Innerlich hatten sich sowohl Debussy als auch Ravel mit einer Konfrontation zwischen dem Formellen/Geregelten und dem Informellen/Ungeregelten auseinanderzusetzen – Gegensätze, die Apollinaire später als „Ordnung“ und „Abenteuer“ bezeichnen sollte. Trotz des Erfolges seiner *Jeux d'eau* wuchs in Ravel bald danach das Verlangen, sich von den damit gesetzten Zwängen zu befreien

(schließlich war das Stück durch einen Springbrunnen in Versailles inspiriert worden), und er erklärte, die relative Freiheit von „Oiseaux tristes“ in seinen *Miroirs* habe Debussys ... *D'un cahier d'esquisses* viel zu verdanken. In der Tat fällt dieses sehr schöne private Stück – 1903 geschrieben, im Jahr darauf veröffentlicht und aus unerfindlichen Gründen von Pianisten immer noch vernachlässigt – durch seine freien Assoziationen auf, schließt jedoch letzten Endes mit entfernten Hornrufen ein völlig überzeugendes Erlebnis ab. Ravel brachte es 1910 zur ersten öffentlichen Aufführung.

Mit den beiden Klavierwerken, die Debussy im weiteren Verlauf des Jahres 1904 veröffentlichte, kehrte er entschieden in den öffentlichen Bereich zurück. Die im Juni/Juli vollendeten *Masques* sind, wie er sich gegenüber der Pianistin Marguerite Long ausdrückte, „nicht die *Comédie italienne*“, sondern „der tragische Ausdruck des Daseins“ – ein verständliches Dementi, wenn man die Affinität zur *Commedia dell'arte* in vielen seiner anderen Werke bedenkt. Die Relevanz des Titels bleibt unerklärt – sollte das Werk verborgene Züge aufweisen, so harren sie noch ihrer Entdeckung. Allgegenwärtig ist ein tänzerischer Geist, aber es tritt auch eine Dichotomie zwischen dem 6/8- und dem 3/4-Takt auf, und wenn *Très vif et fantasque* anweisungsgemäß



gespielt wird, offenbart das Werk viele beunruhigende Elemente. Im Gegensatz dazu ist *L'Isle joyeuse* eines der am stärksten lebensbejahenden Werke Debussys. Obwohl es ebenso wie *Masques* schon ein Jahr vorher in ersten Skizzen festgehalten wurde, scheint *L'Isle joyeuse* in der endgültigen Form die Stimmung des Komponisten im Sommer 1904 auszudrücken, als er mit Emma Bardac, seiner späteren zweiten Frau, nach Jersey (Insel des Glücks?) ausgerissen war. Die Tonart A-Dur verband sich bei ihm, so wie später auch bei Messiaen, oft mit einem Glücksgefühl, und hier wird sie als Tonika nie ernsthaft herausgefordert. Auch die rhythmische Stabilität ist größer als in *Masques*: Das Stück ist von einem ansteckenden Draufgängertum beseelt, und aus dem einundzwanzigsten Jahrhundert heraus können wir gleich hinter der Landspitze leise *La Mer* rauschen hören.

© 2007 Roger Nichols
Übersetzung: Andreas Klatt

Anmerkungen des Künstlers

Nach allem, was man hört, war Sviatoslav Richter von der Einspielung gesammelter Werke nicht gerade angetan, doch sollte man auch bedenken, dass solche Projekte dem Hörer ebenso wie dem Interpreten einen einzigartigen Einblick verschaffen.

Nur diese Gesamtperspektive, die sich aus der ernsthaften, tiefschürfenden Analyse jedes einzelnen Werkes ergibt, erschließt bislang unerforschte oder ungeahnte Parallelen zwischen den verschiedenen Kompositionen, so dass nicht nur die Interpretation, sondern zwangsläufig auch die Rezeption neue Dimensionen gewinnt. Dieser holistische Ansatz hilft dem Pianisten auch, heikle Fragen des Stils auf angemessenere Weise zu lösen, und erleichtert die Erfassung des künstlerischen Impulses, der jedem Stück zugrunde lag.

Selbst unter der ausgezeichneten Anleitung durch meinen Mentor Pierre Sancan ("Debussyist" par excellence und Rompreissträger für Komposition) brauchte ich bis in meine dreißiger Jahre hinein, um von der Musik Debussys wirklich bewegt zu werden. Davor hatte sich mein Interesse an ihm auf die Originalität seiner Harmonik, die individuelle Struktur der Werke und seine Anforderungen an die Perfektion des Pianisten konzentriert ("Größere Schönheit ist immer möglich, die Perfektion kennt keine Grenzen", erklärte mir Sancan). Aber von echten Gefühlen konnte damals keine Rede sein. Anstatt eine angeborene Affinität zur Musik Debussys zu beanspruchen (wie im Fall französischer Pianisten oft geltend gemacht wird), betrachte ich mein Verhältnis zu seiner Musik als einen langen Reifeprozess,

in dessen Verlauf ich auch gerne andere Einflüsse aufgenommen habe: die leichten Hände von Pianisten wie Gieseking, die Alchemie der Klangebenen eines Michelangeli, das Wesen (und das Pedalspiel) Richters, die Intensität eines Kocsis und den musikalischen Orientierungssinn eines Gulda.

Bei der Verteilung der gesammelten Werke Debussys auf vier CDs bieten sich natürlich die verschiedensten Alternativen. Da mein Hauptanliegen darin bestand, für die größtmögliche musikalische Geschlossenheit zu sorgen, ergaben sich die folgenden vier Teilgruppen:

- Die Stücke "unter vier Ohren", wie Debussy sich ausdrückte, also die *Préludes*, die in Anbetracht ihrer Anzahl und der Länge der beiden Zyklen eine eigene Kategorie rechtfertigen.

- Die "Konzertstücke", die wegen ihrer spektakulären Virtuosität und leichteren Zugänglichkeit eher im Konzertsaal heimisch sind (*L'Isle joyeuse*, *Estampes*, *Pour le piano*).

- Die einzelnen Salonstücke oder Spätwerke und die beiden kurzen Zyklen (*Suite bergamasque* und *Children's Corner*).

- Die experimentierfreudigsten Stücke, sowohl in technischer (*Études*) als auch musikalischer (*Images*) Hinsicht.

Auf dieser CD hören wir zwei Triptychen, die nie als solche veröffentlicht worden sind, obwohl Debussy dies vielleicht begrüßt hätte:

Das erste (*Ballade – Valse – Danse*) eröffnet das Programm, und das zweite (*Masques – ... D'un cahier d'esquisses – L'Isle joyeuse*) rundet es ab. Im Interesse der Ausgewogenheit habe ich in der letzteren Gruppe das langsame Stück an den Schluss gesetzt.

Diese Aufnahmen basieren auf der neuesten kritischen Ausgabe von Durand, da neben den Fehlern, die Debussy in den Erstveröffentlichungen und zuweilen sogar in seinen Manuskripten übersah, leider auch spätere Herausgeber ihre Spuren hinterlassen haben.

Es scheint mir ein sehr schwieriges und ehrlich gesagt auch sinnloses Unterfangen für einen Interpreten zu sein, seine Darbietung selbst zu erläutern. Heifetz soll auf eine solche Bitte einmal erwidert haben: "Ich habe Ihnen nichts zu sagen. Mein Spiel spricht für sich. Wenn Sie es nicht verstehen, ist das Ihr Problem!"

Das ist nicht nur die Art von Antwort, die wir alle gerne geben würden, sondern auch ein geistreicher Präventivschlag gegen andere Fragen:

- Was hat uns Debussy heute zu sagen?

- Wie kann der Interpret dem Text treu bleiben und doch natürlich und spontan spielen?



- Wie kann man durch solches Spiel das Erreichen, was Debussy als "nacktes Fleisch der Emotion" bezeichnete?

Auf solche Fragen suchen wir ständig Antwort ...

© 2007 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung: Andreas Klatt

Von Kritikern als "charismatisch, quicklebendig, dynamisch und poetisch" und von der *New York Times* als Künstler von "grandios angelegter musikalischer Darbietung" beschrieben, gilt Jean-Efflam Bavouzet als letzte Entdeckung Sir Georg Soltis. Der französische Pianist wurde dem Maestro 1995 vorgestellt und erhielt daraufhin die Einladung, sein Debüt mit dem Orchestre de Paris zu geben. Nach Soltis Tod dirigierte dann Pierre Boulez diese Konzerte, welche auf außerordentliche kritische Resonanz stießen, und die Zusammenarbeit zwischen Pianist und Dirigent dauert seitdem an. Jean-Efflam Bavouzet hat mit großen Orchestern in ganz Frankreich, im Rest Europas und Nordamerika (wo er seine Karriere im Rahmen der Young Concert Artists begann) konzertiert, ebenfalls in Russland, Hong Kong, China und Japan, unter der Leitung von Dirigenten wie Charles Dutoit, Marek Janowski, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Wassili Sinaiski und Antoni Wit. Sein breit gefächertes Repertoire umfasst die Klavierkonzerte von Bartók, Beethoven und Prokofjew, sämtliche Klaversonaten Beethovens, sämtliche




Werke für Soloklavier von Ravel und Debussy sowie zeitgenössische Werke von Boulez, Kurtág, Ohana und Stockhausen, mit denen er eng zusammengearbeitet hat. Im Bereich der Kammermusik pflegt er das vierhändige Repertoire (u.a. mit seiner Transkription von Debussys *Jeux*) durch regelmäßige Auftritte mit Zoltán Kocsis, und er hat auch mit Laurent Korcia, Christian

Tetzlaff, Jörg Widmann und dem Lindsay-Quartett zusammengearbeitet. Seinen CD-Einspielungen ist höchste kritische Anerkennung zuteil geworden, und BBC Radio 3 wählte in der Sendung "Building a Library" seine Aufnahme von Ravels *Gaspard de la nuit* als die beste aus. Jean-Efflam Bavouzet leitet eine internationale Klavierklasse in Detmold.



Debussy: Œuvre complètes pour piano, volume II



Jusqu'à sa suppression dans le cadre des réformes soixante-huitardes, le prix de Rome offrait aux compositeurs français la possibilité de passer deux ans ou plus dans la Ville Éternelle, aux frais du gouvernement; ils étaient censés en profiter pour parfaire leur métier, surtout dans le domaine lyrique. Debussy remporta ce prix en 1884 à l'âge de vingt et un ans, et goûta ainsi pour la première et la dernière fois à la vie institutionnelle. Ce fut l'une des périodes les plus malheureuses de son existence pour cet homme qui n'eut jamais "l'instinct grégaire" (sans compter qu'il dut se séparer de sa maîtresse parisienne), et dont tout l'œuvre reflète une tension entre expression publique et expression privée qui atteint probablement son summum dans *Pelléas et Mélisande*, l'anti-opéra par excellence.

À son retour de Rome au début 1887, il dut, à contrecœur, se soucier de gagner sa vie. Les cours de piano assuraient un minimum de revenus, ainsi que les "emprunts" à ses amis. Beau garçon éminemment hétérosexuel, lauréat du prix de Rome, Debussy avait aussi tout pour devenir la coqueluche des salons tenus par de grandes dames de l'époque, mais là encore

en fut empêché par son propre tempérament. Les trois premières pièces enregistrées ici, proposées ensemble à l'éditeur Choudens en 1890, montrent jusqu'où il était prêt à aller pour plaire à l'élite, mais aussi combien il était déterminé à suivre sa propre voie.

Le début de la *Valse romantique* évoque plus, en fait, une mazurka de Chopin, mais l'irruption inattendue d'arpèges légers suggère l'importance que prendra l'ornementation dans les œuvres ultérieures de Debussy. Les longues descentes par mouvement conjoint à la main gauche marquent le point où il se rapproche le plus de la musique de Fauré – à partir de là, les deux compositeurs divergèrent presque constamment, surtout lorsqu'ils choisirent les mêmes poèmes pour leurs mélodies. Ce morceau est dédié à Rose Depecker, alors âgée de vingt et un ans, qui venait de remporter un premier prix au Conservatoire. Les deux autres pièces sont dédiées à Mme Philippe Hottinguer, personne d'âge mûr connue pour encourager les jeunes compositeurs. *Ballade*, intitulée *Ballade slave* à l'origine, ne contient pas le moindre élément slave, et l'épithète ne fut guère qu'une ruse cynique pour exploiter le



penchant des Français pour le dépaysement. Ici aussi, on observe quelques touches personnelles: succession ostensible d'accords parfaits sous les premières mesures de la mélodie, sans respect des règles des manuels de composition, et même quelques modulations chromatiques wagnériennes. La section centrale plus rapide, basée sur une version modale de la mélodie, suggère des émotions plus sombres. **Danse**, initialement intitulée *Tarentelle styrienne*, de manière tout aussi fantaisiste, est une pièce merveilleusement enlevée, énergique, même si ses première et dernière sections "publiques" encadrent une section "privée" où perce le Debussy rêveur. Ravel l'orchestra en 1923.

Cette tension public/privé est explicite dans la dédicace des trois **Images** de 1894, adressée par Debussy à son élève pianiste Yvonne Lerolle, âgée de dix-sept ans, fille du peintre Henri Lerolle:

Ces morceaux craindraient beaucoup "les salons brillamment illuminés", où se réunissent habituellement des personnes qui n'aiment pas la musique. Ce sont plutôt "conversations" entre le Piano et Soi-même.

La première pièce, marquée *Lent (mélancolique et doux)*, s'achève sur la cadence concluant l'acte I de *Pelléas*, lorsque Mélisande demande "Pourquoi partez-vous?"

Faut-il y voir une allusion personnelle?... La "Sarabande" porte l'indication: "un peu vieux portrait, souvenir du Louvre"; première des pièces hiératiques et cérémonielles de Debussy, elle sera suivie par "Hommage à Rameau" et par "Danseuses de Delphes". Le troisième mouvement, rapide, porte en épigraphe: "Quelques aspects de 'Nous n'irons plus au bois' parce qu'il fait un temps insupportable"; il est basé sur la chanson populaire dont Debussy s'inspira en trois autres occasions. Il se termine par ces sonorités carillonnantes que le compositeur aimait tant, décrites ici comme "Une cloche qui ne garde aucune mesure". À la toute fin du morceau, on peut lire: "Assez, la Cloche!"

Les première et troisième pièces ne furent jamais publiées du vivant du compositeur, mais la "Sarabande" parut en 1896 en supplément à un journal, puis, après remaniements, comme mouvement central de la suite **Pour le piano**, en 1901. Ces remaniements lui confèrent un caractère plus simple, plus aéré; certains chromatismes un peu maladroits du début sont supprimés, et une mesure supplémentaire vient préparer l'accord final. Les deux mouvements extrêmes sont résolument publics et virtuoses, utilisant des figurations caractéristiques du clavecin du dix-huitième siècle dans un contexte harmonique de la fin du dix-neuvième siècle.

En avril 1902, l'Opéra-Comique mit en scène *Pelléas et Mélisande*, et en janvier

suivant Debussy fut fait chevalier de la Légion d'honneur. Devant une telle reconnaissance publique, sa réaction immédiate – paradoxale, mais typique du personnage – fut de se retirer dans son univers privé. On peut à juste titre considérer que les **Estampes**, écrites à l'échéance 1903, représentent la première œuvre dans laquelle Debussy dompte réellement le piano, de même qu'il avait dompté l'orchestre dans *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Il semble avoir été inspiré dans une certaine mesure par les *Jeux d'eau* de Ravel (du moins était-ce l'opinion de ce dernier), qui avaient paru en 1901, accommodant le brio lisztien au goût français.

"Pagodes" fait écho au gamelan de l'Exposition universelle de 1889 à Paris, et l'un de ses traits les plus remarquables est qu'il parvient à renfermer les nombreuses fluctuations des valeurs rythmiques en une seule et même essence. "La soirée dans Grenade..." déséquilibre cette pulsation régulière, et les abstractions éthérées de "Pagodes" laissent la place à une réalité bien de ce monde, avec des chanteurs et des guitaristes appartenant à deux camps opposés. Debussy exploite leur différend à son avantage, mais ne les réconcilie jamais. Enfin, dans "Jardins sous la pluie", il rentre au pays pour explorer les recoins de sa propre mémoire: des chansons populaires (comme "Nous n'irons plus au bois") côtoient, étonnamment, une modulation tout droit empruntée à la

"Liebestod" d'Isolde, le tout reflétant l'ennui d'un enfant – le jardin, symbole de plaisir, sous une averse, symbole d'un destin implacable; jusqu'à ce que, in extremis, le soleil paraisse en un mi majeur éclatant.

L'une des batailles intérieures consciemment livrées aussi bien par Ravel que par Debussy opposait le formel, le régulier à l'informel et l'irrégulier, à ce qu'Apollinaire appellerait plus tard "l'ordre" et "l'aventure". Malgré le succès de ses *Jeux d'eau*, Ravel voulut bientôt échapper à leurs contraintes (après tout, ils s'inspiraient d'une fontaine versaillaise) et affirma que la relative liberté d'"Oiseaux tristes", dans ses *Miroirs*, devait beaucoup à... **D'un cahier d'esquisses** de Debussy, écrit en 1903 et publié au début de l'année suivante. Cette magnifique pièce de caractère privé, qui demeure inexplicablement négligée par les pianistes, repose en effet sur une libre association d'idées; pourtant, la fin, avec ses appels de cor dans le lointain, conclut une expérience totalement satisfaisante. C'est Ravel qui en donna la première audition publique en 1910.

Les deux autres œuvres pour piano publiées en 1904 retournaient résolument dans l'arène publique. Décrivant **Masques** – achevé entre juin et juillet 1904 – à la pianiste Marguerite Long, Debussy souligna qu'il ne s'agissait pas de "comédie italienne", mais de "l'expression tragique de l'existence", mise



au point compréhensible vu son attirance pour la *commedia dell'arte* dans bien d'autres de ses œuvres. On ne sait pas précisément à quoi renvoie le titre – s'il s'agit d'une œuvre à clés, celles-ci n'ont pas encore été décryptées. L'esprit de la danse est omniprésent, mais on observe aussi une dichotomie entre mesure à 6/8 et mesure à 3/4, et ce morceau contient indubitablement de nombreux passages déconcertants s'il est joué *Très vif et fantasque* comme le demande Debussy. À l'opposé, *L'Isle joyeuse* est l'une des compositions debussystes les plus débordantes de vitalité. Bien qu'à l'instar de *Masques* elle ait déjà été partiellement ébauchée un an auparavant, elle semble, dans sa version finale, refléter l'humeur du compositeur à l'été 1904, lorsqu'il partit pour Jersey (l'île joyeuse?) avec Emma Bardac, qui devint par la suite sa seconde épouse. La tonalité de la majeure était souvent celle du bonheur pour lui, comme elle le serait plus tard pour Messiaen, et son rôle de tonalité principale n'est ici jamais sérieusement menacé. Rythmiquement aussi, cette pièce est plus stable que *Masques*: elle se balance avec une hardiesse contagieuse, et nous autres auditeurs du vingt-et-unième siècle entendons déjà le murmure de *La Mer* juste de l'autre côté du promontoire.

© 2007 Roger Nichols
Traduction: Josée Bégau

Note de l'interprète

Contrairement à ce que disait Sviatoslav Richter à propos des intégrales qu'il détestait apparemment, force est de constater que la vue d'ensemble qu'elles procurent, aussi bien pour l'auditeur que pour l'interprète qui les parcourt, est une vue imprenable.

Seule cette vue d'ensemble, résultat d'un véritable travail en profondeur sur chaque morceau, permet des rapprochements jusqu'alors ignorés ou insoupçonnés entre les différentes pièces et enrichissent d'autant plus l'interprétation et donc l'écoute. Cette vision globale aide aussi le pianiste à répondre d'une manière peut-être plus caractérisée aux épineux problèmes de style et l'amène à cerner plus naturellement l'impulsion créatrice initiale d'où naît chaque œuvre.

Même en suivant les excellents conseils de mon maître Pierre Sancan (grand Debussyste et Prix de Rome de composition), ce n'est seulement que la trentaine passée que je me suis surpris à être réellement ému par la musique de Debussy. L'intérêt que je lui portais jusqu'alors se concentrait sur son originalité harmonique, la structure propre à chacune de ses pièces et le raffinement qu'il exige du pianiste ("cela peut toujours être plus beau, il n'y a aucune fin dans le raffinement" disait Sancan). Mais de véritable émotion, il n'était alors pas question. Plutôt que de revendiquer une interprétation innée de Debussy (comme

on le prête souvent aux pianistes français), mon affinité à sa musique a évolué au cours d'une longue maturation durant laquelle j'avoue bien volontiers avoir aussi été inspiré par la légèreté d'un Gieseking, l'alchimie des plans sonores d'un Michelangeli, la pâte (et la patte) d'un Richter, l'intensité d'un Kocsis et le sens de la direction musicale d'un Gulda.

Répartir l'œuvre pour piano de Debussy sur quatre CD est une entreprise qui, on le voit bien, offre une variété impressionnante de solutions. Mon but principal étant d'avoir le plus de cohésion musicale possible, quatre aspects ont pu être ainsi définis:

- Les pièces "à écouter entre quatre yeux" comme disait Debussy, à savoir les Préludes qui, vu leur nombre et la durée des deux cycles, justifient à eux seuls une catégorie à part entière.

- Les pièces "de concert", celles qui par leur virtuosité parfois spectaculaire et leur accessibilité plus évidente ont le mieux leur place sous les feux de la rampe (*L'Isle joyeuse*, *Estantes*, *Pour le piano*).

- Les pièces isolées, de salon ou de la dernière période et les deux petits cycles (*Suite bergamasque* et *Children's Corner*).

- Les pièces les plus expérimentales aussi bien sur le plan technique (*Études*) que musical (*Images*).

Dans ce volume nous pouvons entendre deux triptyques non publiés comme tels, mais dont on suppose que Debussy aurait souhaité

qu'ils le soient: celui qui ouvre ce programme, *Ballade – Valse – Danse*, et celui qui le ferme, *Masques – ...D'un cahier d'esquisses – L'Isle joyeuse*. Pour des raisons d'équilibre de ce disque, j'ai choisi de terminer ce dernier par la pièce lente.

C'est la dernière édition critique Durand qui m'a servi pour ces enregistrements car aux erreurs que Debussy a laissées dans les premières parutions, et même parfois dans ses manuscrits, s'ajoutent malheureusement celles des éditeurs ultérieurs.

Il me paraît très difficile et à vrai dire inutile à l'interprète lui-même de parler de sa propre interprétation. On raconte qu'Heifetz à qui un journaliste posait cette question aurait répondu: "Je n'ai rien à vous dire. Je parle en jouant. Si vous ne me comprenez pas, c'est votre problème!"

Outre le fait d'être la réponse rêvée de chacun d'entre nous, c'est aussi une boutade qui peut éviter d'autres questions:

- Que nous dit Debussy aujourd'hui?
- Comment respecter son texte et le rendre naturel?
- Comment par ce naturel accéder à ce que Debussy décrivait comme "la chair nue de l'émotion"?

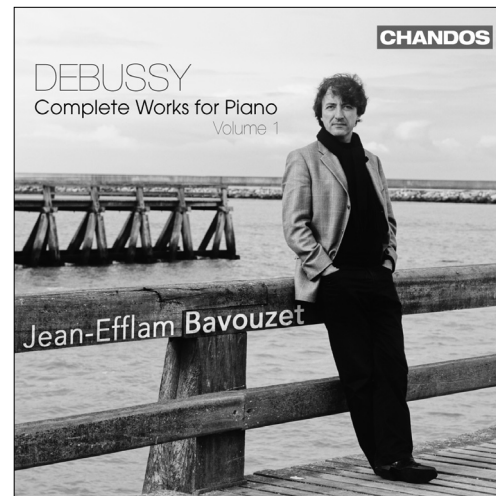
Questions auxquelles on essaie continuellement de répondre...

© 2007 Jean-Efflam Bavouzet

Décrit par la critique comme un pianiste "charismatique, au tempérament de vif-argent, dynamique et poétique", tandis que le *New York Times* voyait en lui un "musicien de haute volée", **Jean-Efflam Bavouzet** est considéré comme le dernier talent découvert par Sir Georg Solti. Présenté au Maestro en 1995, le pianiste français est invité à faire ses débuts avec l'Orchestre de Paris. En définitive, c'est Pierre Boulez qui dirigera ces concerts, exceptionnellement bien accueillis par la critique, après la mort de Solti, et pianiste et chef d'orchestre continuent depuis à travailler ensemble. Jean-Efflam Bavouzet a joué avec les plus grands orchestres dans toute la France et le reste de l'Europe, ainsi qu'en Amérique du Nord (où sa carrière a débuté sous les auspices de l'organisation professionnelle "Young Concert Artists"), mais aussi en Russie, à Hong Kong, en Chine et au Japon, sous la direction de chefs comme Charles Dutoit, Marek Janowski,

Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Vassili Sinaïski et Antoni Wit. Son vaste répertoire comprend les concertos pour piano de Bartók, Beethoven et Prokofiev, toutes les sonates de Beethoven, l'intégrale des œuvres pour piano seul de Ravel et Debussy, et des pièces contemporaines de Boulez, Kurtág, Ohana et Stockhausen, avec lesquels il a étroitement collaboré. En tant que musicien de chambre, il donne fréquemment des œuvres à quatre mains, et notamment sa propre transcription de *Jeux* de Debussy, avec Zoltán Kocsis, et se produit avec Laurent Korcia, Christian Tetzlaff, Jörg Widmann et le Quatuor Lindsay. Ses disques compacts ont été encensés par la critique, et son enregistrement de *Gaspard de la nuit*, de Ravel, a été élu meilleure version par l'émission "Building a Library", sur BBC Radio 3. Jean-Efflam Bavouzet assure un cours de piano international à Detmold, en Allemagne.

Also available



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 1
CHAN 10421

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

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.

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

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Steinway Model D concert grand piano (owner: Mrs S.E. Foster) by courtesy of Potton Hall

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 12–14 July 2007

Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet by Guy Vivien

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2007 Chandos Records Ltd

© 2007 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU



Guy Vivien

Jean-Efflam Bavouzet

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10443

Achille-Claude
DEBUSSY (1862–1918)

Complete Works for Piano, Volume 2

- | | | |
|---------|---|----------|
| 1 | Ballade (Ballade slave) (c. 1890/1903) | 6:11 |
| 2 | Valse romantique (c. 1890) | 3:14 |
| 3 | Danse (Tarentelle styrienne) (c. 1890/1903) | 4:36 |
| 4 - 6 | Images (oubliées) (1894) | 11:50 |
| 7 - 9 | Estampes (1903) | 13:09 |
| 10 - 12 | Pour le piano (1894–1901) | 11:50 |
| 13 | Masques (1903–04) | 4:14 |
| 14 | L'Isle joyeuse (1903–04) | 5:28 |
| 15 | ...D'un cahier d'esquisses (1903) | 4:25 |
| | | TT 65:49 |

Jean-Efflam Bavouzet piano

© 2007 Chandos Records Ltd • © 2007 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

Printed in the EU Public Domain



LC 7038 DDD TT 65:49

Recorded in 24-bit/96 kHz