



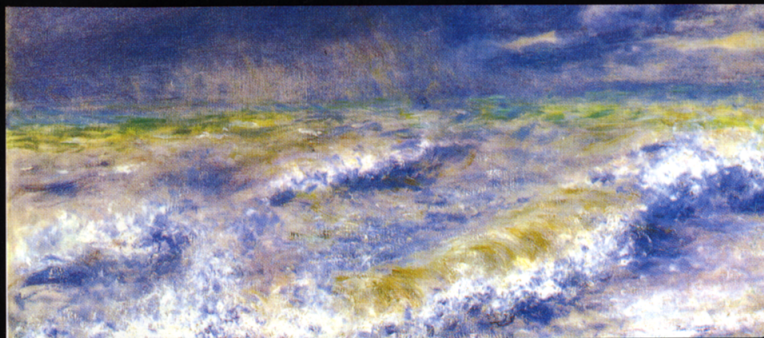
CD-526 STEREO

digital

Claude  
Debussy

Works for Two Pianos

Nocturnes  
Petite Suite  
Lindaraja  
La Mer



Yukie Nagai and Dag Achatz, pianos

A BIS original dynamics recording

**DEBUSSY, (Achille-) Claude** (1862-1918)**Nocturnes** (1897-99; arr. Maurice Ravel) (*Éd. Jobert*) **26'09**

- |   |              |       |
|---|--------------|-------|
| 1 | I. Nuages    | 7'09  |
| 2 | II. Fêtes    | 6'17  |
| 3 | III. Sirènes | 12'30 |

**Petite Suite** (1889) (*Broekmans en van Poppel*) **14'19**

- |   |           |      |
|---|-----------|------|
| 4 | En bateau | 4'02 |
| 5 | Cortège   | 3'35 |
| 6 | Menuet    | 2'57 |
| 7 | Ballet    | 3'31 |

8 **Lindaraja** (1901). *Modéré* (*Éd. Jobert*) **5'43****La Mer** (1903-05; arr. André Caplet) (*Durand*) **26'04**

- |    |                               |      |
|----|-------------------------------|------|
| 9  | De l'aube à midi sur la mer   | 9'20 |
| 10 | Jeux de vagues                | 7'26 |
| 11 | Dialogue du vent et de la mer | 9'06 |

**Yukie Nagai** and **Dag Achatz**, pianos

Even in the years after the Second World War I encountered four-handed piano playing as a form of entertainment quite frequently. On pianos of varying quality pianists of even more variable abilities performed a staggering repertoire ranging from the baroque through classical symphonies and four-handed opera potpourris to a few original compositions of more modern origin. Very often the musical standard left at least something to be desired, but few other leisure activities could offer the participants so much joy.

Four-handed playing once served to some extent as a substitute for orchestral experiences — and as the latter became more generally available by means of records, radio, television, tape and CD during the 20th century, the perceived value of this amateur activity declined for a shrinking upper middle class which, more than any other social class, was in decline.

The development of four-handed piano playing *on two pianos* was entirely different. The very necessity to have two such expensive instruments in one room prevented most people from practising an art form which therefore — and also because of its considerably more difficult repertoire — remained basically the province of professional musicians. There is a treasure of music, not to be underestimated, for two pianos four hands. Moreover, especially in the inter-war period, there were some duos who specialised in virtuoso entertainment of the same kind as the famous German pianist Peter Kreuder; the most outstanding exponents of this nowadays almost extinct genre were Rawicz and Landauer.

**Claude Debussy** is so often praised for his fine instrumentation that it almost seems a contradiction to state that some of his orchestral scores are very effective when played on two pianos. If, however, we examine his instrumentation more closely, we soon discover why. In contrast to the German technique of blending sounds together, orchestration in the Impressionist period (like that of the post-Glinka Russian orchestral school) was based on the emphasis of one instrumental line after another. Such emphasis can also be achieved with little difficulty on the piano. In this context it is not a major obstacle that only the instrumental lines, and not the sounds of the instruments themselves, are brought out.

**Nocturnes** is among the most original of Debussy's highly original orchestral works and dates from 1897-99. The work offers us unexpected contrasts: from the almost

comfortless, Mussorgsky-inspired (the song cycle *Without Sun*) clouds in *Nuages* to the almost over-stressed festive atmosphere of *Fêtes* with its passing fanfares; thence to the seductive, magic song of the *Sirènes*, embodied by a wordless female chorus.

It is a recognized fact that Debussy's colleague Maurice Ravel possessed a magic wand, envied by his fellow-composers all over the world, by means of which he could convert any given piano piece — apparently with playful ease — into a refined orchestral score. It is less well-known that the wand could perform the reverse trick equally well. Ravel waved it over Debussy's orchestra on two occasions, and — when the magic cloud had dissipated — the orchestra had been replaced by two pianists at a single piano. The works were *Nocturnes* and *L'Après-midi d'un faune*, the years 1909 and 1910.

A striking characteristic of the French Impressionists was their enthusiasm for Spanish elements: rhythms, melodies and harmonies. This feature is most pronounced in the case of Ravel (possibly as a result of his Basque origins), but from time to time Debussy too indulged himself in the exoticism of that country to the south, and Manuel de Falla (no less) expressed his admiration for Debussy's grasp of the Spanish soul. Debussy's 'Spanish style' was first expressed in *Lindaraja*, a sort of nocturnal veil dance which was published in April 1901 along with *Pour le piano*. It is to be noted that these were Debussy's first piano pieces since 1890, when he wrote the *Suite Bergamasque* (which was not published until 1905, however).

The title itself, a proper name (pronounced 'Lindara'ha') hints at the Spanish atmosphere, which is fully brought out by the work's Andalusian musical language. An almost casual habanera rhythm, sequences of thirds without firm harmonic anchoring, of a somewhat coloristic character, intervals of a second with newly-attained harmonic independence, the odd self-contradiction of a melody which is both *rubato* and very strictly defined — here for the first time we hear the stylistic fingerprints so typical of Debussy's later piano music.

The *Petite Suite* (Little Suite) is also an original composition for two pianos, albeit a considerably earlier one. It was written in 1889, when Debussy was 27 and still strongly influenced by older composers such as Godard, Massenet, Saint-Saëns and even Grieg, who at the time was extremely popular all over Europe. In that year, however, Debussy had also experienced other important musical impressions, from Javanese gamelan music at the Paris World Exhibition to a performance of Mussorgsky's *Boris Godunov* (also at the

Exhibition). He had also visited Bayreuth, where the young Frenchman heard Wagner's *Tristan, Parsifal* and *Mastersingers* with amazement, although he remained unconvinced by them.

If we consider the titles of the individual movements, however, we are immediately transported to the world of the Impressionists. *En bateau* (In the Boat) readily calls to mind Claude Monet's *Impression, Soleil levant* and *Impression, brouillard*, the famous paintings from seventeen years previously. Debussy must have known the painting, although he could hardly have known then that this breathtaking picture would not only influence the style of one of the 19th century's most important artistic schools but also give it its name — nor that his own musical style would come to be known as 'impressionism'.

The second movement, *Cortège*, represents a festive procession typical of Debussy (there is one, for example, in the middle movement of *Nocturnes*); the third movement is a minuet. The work ends with a *Ballet*, full of motion and rich in waltz elements — but this waltz is not Viennese; it belongs to the French tradition of the time.

From Debussy's correspondence we observe that he started work on *La Mer* in 1903, completing the score on 5th March 1905. It was then common to depict the sea in music, for example in *The Flying Dutchman* or in Verdi's *Othello*, but it was usually of subsidiary interest to the dramatic action. Debussy, though, was interested in the sea itself; he frequently professed a great love for the sea.

It is of paramount importance for our understanding of this work that we realize that Debussy did not call it a 'symphonic poem'. He referred to it instead as 'three symphonic sketches', indicating herewith that the music did not describe a precise sequence of events but should instead offer a less defined image.

The movement titles too are indicative rather than exact, and it is interesting that two of them are different from those originally planned. We can see in the manuscripts that Debussy first wanted to call the movements *Mer belle aux Iles Sanguinaires* (Fair Sea at Iles Sanguinaires: these islands are on the Bay of Ajaccio, Corsica, and must have had a powerful radiance — for Debussy had never been there!), *Jeux de vagues* (Play of the Waves) and *Le vent fait danser la mer* (The Wind Makes the Sea Dance). He later changed the titles of the first and third movements to *De l'aube à midi sur la mer* (From Dawn to Noon at Sea) and *Dialogue du vent et de la mer* (Dialogue of the Wind and the Sea). In

view of the violence of the last movement it seems appropriate that Debussy removed the trivialising image of the dancing sea. The rest is left to the personal imagination of the listener, and we must be content with the observation that in this work Debussy stresses the primeval power of the sea by means of two of the most massive *crescendi* he ever wrote.

André Caplet (1879-1925) was a winner of the Prix de Rome and studied briefly with Debussy, making transcriptions of several of his works.

### *Per Skans*

**Yukie Nagai** was born in Tokyo and started playing the piano at the age of six. Her academic piano studies took place in her home city during the years 1964-1973. She completed her studies with Hans Leygraf at the Salzburg Mozarteum and with Wilhelm Kempff at his 'Beethoven Courses' at Positano. An important step in her artistic career was winning a prize at the Geneva International Piano Competition in 1977 together with a special prize for the best Debussy interpretation. Since then she has received invitations to give piano recitals and orchestral concerts, as well as broadcasts and television recordings, in Switzerland, Belgium, Germany, France, Japan, Sweden, Austria, England and Denmark. Yukie Nagai lives as a freelance artist in Munich, and has made 5 other BIS records.

**Dag Achatz** was born in Stockholm of a Swedish mother and a Viennese father, both musicians. He won the first prize in the Maria Canals competition in Barcelona and was a top prizewinner in the Bavarian Radio Competition in Munich. He has played in over 20 countries, in important centres such as London, New York, Paris, Vienna, Berlin and Moscow. Recently he has been invited to important festivals such as Montreux, Munich, Aix-en-Provence and Savonlinna in Finland. His recordings of his own piano transcriptions of Stravinsky's *Rite of Spring*, the *Firebird Suite* and Bernstein's *Symphonic Dances from 'West Side Story'* have received superlative reviews and distinctions from the international press. Leonard Bernstein himself was so impressed that he asked Achatz to transcribe and record a piano version of his ballet *Fancy Free* (BIS-CD-352). Dag Achatz lives in Switzerland and teaches in Geneva. He appears on 12 other BIS records.

Noch in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg konnte ich das vierhändige Klavierspielen als ziemlich häufige Unterhaltung erleben. Auf Klavieren unterschiedlicherer Güte wurde von Pianisten noch unterschiedlicher Qualität ein schwindelerregendes Repertoire gespielt, das sich vom Barock über Sinfonien der Klassik und vierhändige Opernpotpourris bis zu einigen wenigen Originalkompositionen neueren Datums reichte. Der musikalische Standard ließ zumeist einiges zu wünschen übrig, aber nur wenige andere Freizeitbeschäftigungen konnten den Beteiligten so viel Freude bereiten.

Das Vierhändigspielen diente früher manchmal gewissermaßen als Ersatz für Orchestererlebnisse, und als diese im Laufe des 20. Jahrhunderts durch Schallplatte, Rundfunk, Fernsehen, Tonband und CD leichter zugänglich wurden, verlor diese musikalische Laienbeschäftigung an Bedeutung für die ohnehin zusammenschrumpfende obere Bürgerklasse, die mehr als jede andere Gesellschaftsschicht ihre Ausüßer stellte.

Ganz anders die Entwicklung des Vierhändigspiels *auf zwei Klavieren*. Bereits die Notwendigkeit, zwei kostspielige Instrumente in einem Zimmer zu haben, hinderte die meisten Menschen daran, diese Kunst auszuüben, welche deswegen, aber auch durch das wesentlich schwierigere Repertoire, im Prinzip Berufsmusikern vorbehalten blieb. Es gibt einen nicht zu verachtenden seriösen Musikschatz für zwei Klaviere vierhändig. Außerdem waren, vor allem in der Zwischenkriegszeit, einige Duos auf virtuose Unterhaltung Kreuderschen Schnittes spezialisiert; die hervorragendsten Vertreter dieser inzwischen nahezu ausgestorbenen Gattung hießen Rawicz und Landauer.

**Claude Debussy** ist derartig oft wegen seiner eminenten Instrumentationskunst gelobt worden, daß die Behauptung geradezu widersprüchlich anmutet, daß einige seiner Orchesterwerke auch auf zwei Klavieren vorzüglich klingen. Wenn man sich seine Instrumentation näher ansieht, entdeckt man allerdings bald den Grund. Zum Unterschied von der deutschen Klangverschmelzungstechnik baute nämlich die Orchestration der impressionistischen Zeit in Frankreich (wie übrigens auch die russische Orchesterschule der Zeit nach Glinka) auf einer konsequenten Hervorhebung einzelner Instrumentallinien. Eine ähnliche Hervorhebung kann ohne größere Mühe auch auf dem Klavier zustande gebracht werden. Daß in diesem Falle nur die Linien, nicht aber die Klangfarben der einzelnen Instrumente zum Vorschein kommen, stört nicht einmal so sehr.

*Nocturnes* ist eines der originellsten unter vielen originellen Orchesterwerken von

Debussy, 1897-99 entstanden. Das Werk bietet unerwartete Kontraste: von den nahezu trostlosen, von Musorgskij (Liedzyklus *Ohne Sonne*) inspirierten Wolken der *Nuages* zur fast überspannten Feststimmung der *Fêtes* mit den vorüberziehenden Fanfaren; dann wiederum zum verführerischen Zaubergesang der *Sirènes*, von einem textlosen Frauorchner verkörpert.

Bekanntlich besaß Debussys Kollege Maurice Ravel einen Zauberstab, um den ihn Kollegen in aller Welt beneiden, und durch den er scheinbar spielerisch ein jedes Klavierheft in eine raffinierte Orchesterpartitur verwandeln konnte. Es hat sich aber weniger herumgesprochen, daß dieser Stab genauso gut umgekehrt zaubern konnte. So schwang ihn Ravel zweimal über Debussys Orchester, und siehe da; als die Nebelwolke verdunstet war, saßen stattdessen zwei Pianisten an je einem Klavier auf dem Podium. Die Werke: *Nocturnes* und *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, die Jahreszahlen: 1909 und 1910.

Ein auffallender Stilzug bei den französischen Impressionisten ist der Drang nach dem Spanischen: Rhythmen, Melodik, Harmonien. Er ist bei Ravel am stärksten ausgeprägt (was man auf seine baskische Herkunft zurückführt), aber hin und wieder schwelgte auch Debussy in der Exotik des südlichen Nachbarlandes, und niemand Geringerer als Manuel de Falla drückte seine Hochachtung vor Debussys Erfassen der musikalischen Seele Spaniens aus. Erstmals kam Debussys „spanischer Stil“ in *Lindaraja* zum Vorschein, eine Art nächtlicher Schleiertanz, der im April 1901 gleichzeitig mit *Pour le piano* gedruckt wurde; bemerkenswert ist, daß diese beiden Werke seit 1890 die ersten Klavierkompositionen überhaupt (!) von Debussy waren, in welchem Jahr die *Suite bergamasque* entstanden war (die allerdings erst 1905 erschien).

Bereits der Werktitel, ein Eigenname, der „lindara'cha“ gesprochen wird, duftet nach einer spanischen Atmosphäre, die durch die andalusische Tonsprache des Werkes voll zur Entfaltung gebracht wird. Ein fast lässiger Habanerarrhythmus, Terzketten ohne feste harmonische Bindung, eher koloristischen Charakters, Sekundintervalle mit neu gewonnener harmonischer Selbständigkeit, der sonderbare Widerspruch einer rubatierenden aber trotzdem genauestens festgelegten Melodik — hier hören wir erstmals den Großpart jener Stilmerkmale, die wir bei Debussys späteren Klavierwerken so typisch finden.

Die *Kleine Suite* — *Petite Suite* — ist ebenfalls ein Originalwerk für zwei Klaviere,



allerdings wesentlich älteren Datums. Sie wurde 1889 von einem siebenundzwanzigjährigen Debussy komponiert, der noch stark unter dem Einfluß älterer Komponisten stand, wie etwa Godard, Massenet, Saint-Saëns und sogar des damals in ganz Europa unheimlich beliebten Grieg. In jenem Jahr hatte allerdings der Komponist auch andere wichtige musikalische Eindrücke erlebt, von jawanesischer Gamelanmusik bei der Pariser Weltausstellung bis zu einer ebenfalls dort gebrachten Vorstellung von Musorgskijs *Boris Godunow*, und zu einem Besuch in Bayreuth, wo der junge Franzose mit Bewunderung aber ohne Überzeugung Wagners *Tristan, Parsifal* und *Meistersinger* hörte.

Bei der Betrachtung der einzelnen Satztitel wird man aber gleich in die Welt der Impressionismus versetzt. *En bateau* (Im Boot) lenkt den Gedanken leicht auf Claude Monets *Impression: Sonnenuntergang (Nebel)*, das berühmte Kunstwerk, das siebzehn Jahre früher entstanden war. Debussy kannte es sicherlich, ohne wohl allerdings damals zu ahnen, daß dieses atemberaubende Bild eine der wichtigsten Kunstrichtungen im 19. Jahrhundert nicht nur stilistisch prägen, sondern ihr auch seinen Namen geben sollte — und daß sogar sein eigener Musikstil „Impressionismus“ genannt werden sollte!

Der zweite Satz, *Cortège*, spiegelt einen Festzug, eine bei Debussy häufige Erscheinung (z.B. im Mittelteil des zweiten Satzes der *Nocturnes*), und als dritter Satz folgt ein *Menuett*, eine bei den Impressionisten keineswegs seltene Form. Das Werk endet mit einem *Ballet*, schwungvoll und walzerreich, aber nicht *à la viennoise*, sondern in damaliger französischer Tradition.

Dem Briefwechsel von Debussy ist zu entnehmen, daß er 1903 die Arbeit an *La Mer* begann, und die Partitur wurde am 5. März 1905 beendet. In der damaligen Zeit war das Meer zwar mehrmals musikalisch geschildert worden (etwa im *Fliegenden Holländer* oder in Verdis *Otello*), aber stets als Nebenerscheinung zu einem dramatischen Geschehen. Debussys Interesse galt dem Meer selbst, welches er öfters behauptete, leidenschaftlich zu lieben.

Es ist von größter Bedeutung für unsere Auffassung von diesem Werk, daß wir uns vergegenwärtigen, daß Debussy es nicht etwa eine „sinfonische Dichtung“ nennt. Er spricht vielmehr von „drei sinfonischen Skizzen“, wodurch er uns sagen will, daß die Musik keine detaillierte Handlung vermitteln soll, sondern nur andeutend wirken soll.

Auch die einzelnen Satztitel sind eher andeutend, wobei es interessant ist, daß zwei

von ihnen ursprünglich ganz anders geplant waren. Aus den Manuskripten geht hervor, daß Debussy anfänglich die Sätze nennen wollte: *Mer belle aux Iles Sanguinaires* (Das schöne Meer bei den Iles Sanguinaires), *Jeux de vagues* (Spiel der Wellen) bzw. *Le vent fait danser la mer* (Der Wind macht das Meer tanzen). Später änderte er den ersten bzw. dritten Satztitel in *De l'aube à midi sur la mer* (Von der Dämmerung bis Mittag auf dem Meer) und *Dialogue du vent et de la mer* (Dialog von Wind und Meer). Angesichts der Wucht des letzten Satzes scheint es angebracht, daß Debussy das verniedlichende Bild des tanzenden Meeres entfernte. Der Rest wird der jeweiligen persönlichen Phantasie des Hörers überlassen, und wir sollen uns hier mit der Feststellung begnügen, daß Debussy in diesem Werk die Urkraft des Meeres durch ein paar von den größten dynamischen Steigerungen seines Schaffens betont.

André Caplet (1879-1925) war Rompreisträger und studierte kurzweilig bei Debussy, von dessen Werken er mehrere Transkriptionen machte.

### *Per Skans*

**Yukie Nagai** wurde in Tokio geboren und begann im Alter von sechs Jahren Klavier zu spielen. Sie bekam ihre akademische Pianistenausbildung in der Heimatstadt während der Jahren 1964-73. Später studierte sie auch bei Hans Leygraf am Salzburger Mozarteum, sowie bei Wilhelm Kempffs Beethoven-Kursen in Positano. Ein entscheidender Schritt in ihrer künstlerischen Karriere war ein Preis bei dem internationalen Klavierwettbewerb in Genf 1977. Bei jener Gelegenheit wurde ihr auch der Sonderpreis für die beste Debussy-Interpretation zugesprochen, und seither wurde sie eingeladen, allein oder mit Orchester zu konzertieren, sowie Rundfunk- und Fernsehaufnahmen zu machen in der Schweiz, Belgien, Deutschland, Frankreich, Japan, Schweden, Österreich, England und Dänemark. Yukie Nagai lebt als freischaffende Künstlerin in München und hat fünf weiteren BIS-Platten eingespielt.

**Dag Achatz** wurde in Stockholm als Sohn einer schwedischen Mutter und eines Wiener Vaters geboren, die Musiker waren. Er war erster Preisträger beim Wettbewerb Maria Canals in Barcelona und Laureat beim Wettbewerb des Bayerischen Rundfunks in München. Dag Achatz gab in über zwanzig Ländern Konzerte, darunter in bedeutenden Städten wie London, Paris, Berlin, New York und Moskau. Kürzlich wurde er zum Montreux Festival, zum Münchner Klaviersommer, nach Aix-en-Provence und zum

Savonlinna-Festival in Finland eingeladen. Seine Transkriptionen für Klavier vom *Frühlingsopfer*, der *Feuervogelsuite* von Strawinsky (BIS-CD-188) und den *Symphonischen Tänzen aus der West Side Story* von Leonard Bernstein erschienen auf Platten, welche von der internationalen Presse sehr lobend hervorgehoben wurden. Der Meister war so beeindruckt, daß er Dag Achatz vorschlug, auch sein Ballett *Fancy Free* (BIS-CD-352) für eine Plattenaufnahme zu übertragen. Dag Achatz lebt in der Schweiz und unterrichtet in Genf. Er erscheint auf 12 weiteren BIS-Platten.

---

J'ai remarqué, même dans les années suivant la deuxième guerre mondiale, que le piano à quatre mains était une forme assez fréquente de divertissement. Des pianistes plus ou moins doués exécutaient, sur des pianos de qualité très variable, un répertoire s'étendant du baroque et des symphonies classiques, à des pots-pourris d'opéra pour quatre mains et à quelques compositions originales d'origine plus moderne. Le niveau musical laissait très souvent au moins un peu à désirer mais peu d'autres activités de loisir procuraient autant de plaisir aux participants.

Le jeu à quatre mains servit, jusqu'à un certain point, de substitut de l'orchestre — et comme ce dernier devint généralement plus accessible grâce aux disques, à la radio et à la télévision, aux enregistrements et aux CDs au cours du 20e siècle, la valeur de cette activité amateur diminua pour la classe moyenne supérieure qui, plus que toute autre classe, subissait elle-même un sérieux déclin.

Le développement du répertoire pour deux pianos suivit une voie entièrement différente. Le simple nécessité d'avoir deux instruments aussi coûteux dans une même pièce empêcha la plupart des gens de s'adonner à une forme d'art qui resta ainsi principalement le domaine des musiciens professionnels — vu aussi la difficulté beaucoup plus grande du répertoire. Nous avons ici un trésor musical pour deux pianos, trésor qui ne doit pas être sous-estimé. De plus — surtout dans l'entre-deux-guerres — certains duettistes se sont spécialisés dans un divertissement virtuose du genre de celui qui rendit célèbre le pianiste Peter Kreuder; les représentants les plus remarquables de ce genre aujourd'hui presque disparu furent Rawicz et Landauer.

On fait si souvent l'éloge de Debussy pour son instrumentation réussie qu'il peut sembler contradictoire d'affirmer que certaines de ses partitions orchestrales font beaucoup d'effet lorsqu'elles sont jouées sur deux pianos. Un examen plus approfondi de

son instrumentation nous dira pourtant rapidement pourquoi. Contrairement à la technique allemande qui mêlait les sonorités, l'orchestration impressionniste (ainsi que celle de l'école russe post-Glinka) repose sur l'accentuation d'une ligne instrumentale après l'autre. Une telle accentuation peut aussi être assez facilement obtenue au piano. Dans un contexte semblable, de souligner seulement les lignes instrumentales et non pas les sons des instruments eux-mêmes n'est pas un obstacle majeur.

**Nocturnes** est une des plus originales des œuvres orchestrales hautement originales de Debussy; elle date des années 1897-99. Elle présente des contrastes inattendus: des nuages presque tristes, à la Moussorgsky (le cycle de chansons *Sans Soleil*) dans *Nuages*, à l'atmosphère festive presque suractive de *Fêtes* avec ses fanfares déambulantes; de là à la chanson magique, séductrice des *Sirènes* concrétisée par un chœur de femmes vocalisant.

Il est connu et su que le collègue de Debussy, Maurice Ravel, possédait une main magique qui faisait l'envie de ses contemporains partout au monde et qui lui permettait de transformer — apparemment avec une aisance espiègle — n'importe quelle pièce pour piano en une partition orchestrale raffinée. Il est moins connu que la baguette pouvait aussi faire le tour inverse tout aussi bien. Ravel agita sa baguette à deux reprises au-dessus de l'orchestration de Debussy et —lorsque le nuage magique fut dissipé — l'orchestre avait été remplacé par deux pianistes assis au même piano. Les œuvres étaient *Nocturnes* et *L'Après-midi d'un faune*, et les dates, 1909 et 1910.

Une caractéristique frappante des impressionnistes français est leur enthousiasme pour des éléments espagnols: rythmes, mélodies et harmonies. Ce trait est particulièrement prononcé chez Ravel (peut-être à cause de ses origines basques) mais Debussy aussi, de temps à autre, donna libre cours à l'exotisme de ce pays du sud et Manuel de Falla (surtout) exprima son admiration pour la compréhension, de la part de Debussy, de l'âme espagnole. Le "style espagnol" de Debussy s'exprima d'abord dans **Lindaraja**, une sorte de danse voilée nocturne éditée en avril 1901 en compagnie de *Pour le piano*. On doit remarquer que ces pièces pour le piano étaient les premières depuis 1890 alors que Debussy composa la *Suite Bergamasque* (restée pourtant inédite jusqu'en 1905)

Le titre lui-même, un nom propre (prononcer "Lindara'ha"), suggère une atmosphère espagnole mise en évidence par le langage musical andalou de l'œuvre. Un rythme presque désinvolte d'habanera, des séquences de tierces sans fixation harmonique définie,

d'un caractère quelque peu coloriste, des intervalles de seconde à l'indépendance harmonique nouvellement acquise, la bizarre auto-contradiction d'une mélodie à la fois *rubato* et très strictement définie — nous entendons ici pour la première fois les empreintes stylistiques si typiques de la musique pour piano ultérieure de Debussy.

La *Petite Suite* est aussi une composition originale pour deux pianos quoique de date beaucoup plus ancienne. Elle remonte à 1889 et, à 27 ans, Debussy était encore fortement influencé par des compositeurs plus âgés tels Godart, Massenet, Saint-Saëns et même Grieg qui était alors très populaire en Europe. Cette année-là pourtant, Debussy avait reçu d'autres impressions musicales importantes, de la musique de gamelan javanais à l'Exposition mondiale de Paris à une représentation de *Boris Godounov* de Moussorgsky (également à l'Exposition). Il avait aussi visité Bayreuth où il avait, ébahi, entendu *Tristan, Parsifal* et *Les Maîtres chanteurs* de Wagner, sans pourtant se laisser convaincre par ces œuvres.

Les titres des mouvements nous transportent cependant immédiatement dans le monde des impressionnistes. *En bateau* rappelle tout de suite "Impression, Soleil levant" et "Impression, brouillard", les célèbres toiles peintes par Claude Monet en 1872. Debussy devait connaître les tableaux mais il ne pouvait pas savoir que ces peintures stupéfiantes devaient non seulement influencer le style d'une des écoles artistiques les plus importantes du 19<sup>e</sup> siècle, mais encore lui donner son nom — ni non plus que son propre style musical devait être connu sous le nom d'"impressionnisme".

Le second mouvement, *Cortège*, représente une procession festive typique de Debussy (il y en a une, par exemple, dans le second mouvement de *Nocturnes*); le troisième mouvement est un menuet. L'œuvre s'achève par un *Ballet* rempli de mouvement et riche en éléments de valse — mais cette valse n'est pas viennoise; elle appartient à la tradition française de l'époque.

La correspondance de Debussy nous révèle qu'il commença la composition de *La Mer* en 1903; il termina la partition en 1905. Il était alors courant de décrire la mer en musique, comme par exemple dans *Le Hollandais volant* ou dans *Otello* de Verdi, mais c'était habituellement d'intérêt subsidiaire par rapport à l'action dramatique. Debussy s'intéressait cependant à la mer elle-même; il exprima souvent un grand amour pour elle.

Pour comprendre cette œuvre, il est d'une suprême importance de noter que Debussy ne l'appela pas un "poème symphonique". Il en parlait plutôt comme de "trois esquisses

symphoniques”, indiquant ainsi que la musique ne décrivait pas une suite précise d'événements mais devait plutôt suggérer une image moins définie.

Les titres aussi des mouvements sont plus suggestifs qu'exacts et il est intéressant de remarquer que deux d'entre eux sont différents des originaux. On peut voir dans les manuscrits que Debussy avait d'abord voulu appeler les mouvements *Mer belle aux Iles Sanguinaires* (ces îles se trouvent dans la baie d'Ajaccio en Corse et leur attraction devait être forte car Debussy ne s'y était jamais rendu!), *Jeux de vagues* et *Le vent fait danser la mer*. Il changea plus tard les titres des premier et troisième mouvements pour *De l'aube à midi sur la mer* et *Dialogue du vent et de la mer*. Vu la violence du dernier mouvement, il semble approprié que Debussy effaçât l'image banale de la mer qui danse. Le reste est laissé à l'imagination personnelle de l'auditeur et on doit se contenter d'observer que, dans cette œuvre, Debussy souligne la puissance primitive de la mer au moyen de deux des *crescendi* les plus massifs de son entière production.

André Caplet (1879-1925) gagna le Prix de Rome; il étudia brièvement avec Debussy et fit des transcription de plusieurs de ses œuvres.

### *Per Skans*

Née à Tokyo, **Yukie Nagai** commença à jouer du piano à l'âge de six ans. Elle fit ses études académiques de piano dans sa ville natale de 1964 à 1973. Elle se perfectionna ensuite avec Hans Leygraf au Mozarteum de Salzbourg et prit part aux cours Beethoven de Wilhelm Kempff à Positano. D'avoir gagné un prix au concours international de piano de Genève en 1977 permit à sa carrière artistique de faire un bond en avant. A cette occasion, elle gagna aussi un prix à titre de meilleure interprète de Debussy et, depuis lors, elle a été invitée à se produire en récital et comme soliste avec orchestre, ainsi qu'à faire des enregistrements pour la radio et la télévision en Suisse, Belgique, Allemagne, France, Japon, Suède, Autriche, Angleterre et Danemark. Yukie Nagai est pianiste résidant à Munich. Elle a également enregistré sur 5 autres disques BIS.

**Dag Achatz** est né à Stockholm d'une mère suédoise et d'un père viennois, tous deux musiciens. Il a obtenu le premier prix du Concours Maria Canals à Barcelone et est lauréat du concours de la Radio bavaroise à Munich. Il a joué dans plus de 20 pays et dans des centres importants tels que Londres, Paris, Berlin, New York et Moscou. Récemment, il a été invité au Festival de Montreux, au Klaviersommer à Munich, à Aix-en-Provence et

Savonlinna en Finlande. Dag Achatz a enregistré sur disque ses transcriptions pour piano du *Sacre du Printemps*, de la suite de *l'Oiseau de Feu* de Stravinsky (BIS-CD-188) et des *Danses Symphoniques de West Side Story* de Leonard Bernstein, qui ont été louées par la presse internationale. Le maître a été si impressionné qu'il a demandé à Dag Achatz d'adapter pour le piano son ballet *Fancy Free* pour en faire un disque (BIS-CD-352). Dag Achatz réside en Suisse et enseigne à Genève. Il a également enregistré sur 12 autres disques BIS.

---

Recording data: 1991-07-05/09 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Recording engineer: Robert Suff

2 Neumann TLM170 and 2 Neumann KM130 microphones; Mixer by Didrik De Geer, Stockholm 1990; Fostex D-20 DAT recorder

**Producer: Robert Suff**

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover text: Per Skans

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Photographs: © Anders Kustås (Yukie Nagai); France Vauthey (Dag Achatz)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.  
England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

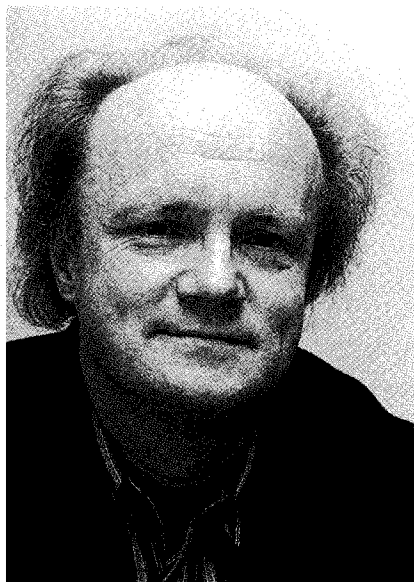
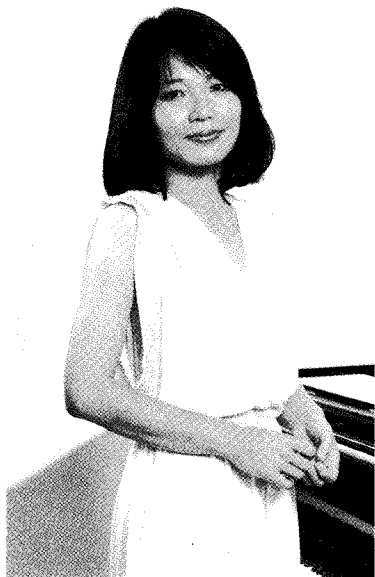
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1991 & 1992, BIS Records AB



**Yukie Nagai and Dag Achatz**