

A close-up portrait of conductor Simon Rattle, looking slightly upwards and to the right with a gentle smile. He has curly, light-colored hair and is wearing a dark blue shirt. The background is dark with out-of-focus blue and purple bokeh lights.

Simon Rattle
Berliner Philharmoniker
debussy la mer

La Boîte à joujoux
Prélude à l'après-midi d'un faune
Debussy/Matthews: Three Preludes

Claude Debussy 1862–1918

- | | | |
|----------|--|-------|
| 1 | Prélude à l'après-midi d'un faune | 10.17 |
| | Emmanuel Pahud <i>flute</i> | |

La Mer

- | | | |
|----------|-------------------------------|------|
| 2 | De l'aube à midi sur la mer | 9.14 |
| 3 | Jeux de vagues | 6.40 |
| 4 | Dialogue du vent et de la mer | 8.18 |

Debussy *orch.* André Caplet

La Boîte à joujoux

- | | | |
|----------|--|-------|
| 5 | Prélude : Le Sommeil de la boîte | 2.16 |
| 6 | 1 ^{er} Tableau : Le Magasin de jouets | 10.38 |
| 7 | 2 ^{ème} Tableau : Le Champ de bataille | 9.09 |
| 8 | 3 ^{ème} Tableau : La Bergerie à vendre | 6.20 |
| 9 | Changement à vue – 4 ^{ème} Tableau : Après fortune faite – Épilogue | 3.17 |
| | Majella Stockhausen-Riegelbauer <i>piano</i> | |

Debussy *orch.* Colin Matthews

Three Preludes

- | | | |
|-----------|----------------------------|--------------|
| 10 | Ce qu'a vu le vent d'ouest | 3.22 |
| 11 | Feuilles mortes | 3.31 |
| 12 | Feux d'artifice | 5.00 |
| | | 78.46 |

Berliner Philharmoniker

Sir Simon Rattle

DEBUSSY

Works for orchestra

In September 1893 Debussy complained to his friend Ernest Chausson, 'Here I am, already 31, still not sure of where I'm going and still with things to learn (like how to write masterpieces)...'. In fact, he had already played through the *Prélude à l'après-midi d'un faune* on the piano, proving that not even the greatest composers can always enjoy awareness of what they have achieved. He had begun work on the piece the previous year, under the longer title of *Prélude, interludes et paraphrase finale pour l'après-midi d'un faune*. He was a close friend of Mallarmé at the time and was a regular attendee (and the only musician) at the poet's Tuesday evening gatherings in the rue de Rome. Mallarmé was an enthusiastic concertgoer and declared that his ideal of poetry was 'suggested by music proper, which we must raid and paraphrase if our own music, struck dumb, is insufficient'. Debussy was in some sense returning the compliment.

Mallarmé's poem charts the progress of the faun's erotic fantasies in the afternoon heat. Although Debussy said his work gave only 'a general impression' of the poem, he did admit to a correspondence between the last five bars and the last line – 'Couple, farewell! I go to see the shadow you became.' Perhaps the most striking feature for an audience in the 1890s would have been the work's sense of discretion and fragility, in a musical culture where composers, following in Wagner's footsteps, tended to declare and insist. Pierre Boulez has claimed that 'modern music was awoken by it' and certainly many composers over the last century have striven to emulate its blend of a dream-world with an utterly satisfying architectural shape.

One of the problems with writing a piece called *La Mer* was that everybody had their own idea of what the sea sounded like. After the first performance of Debussy's 'Three symphonic sketches' on 15 October 1905, he 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 superimposing of themes and patterns to give precisely that multiplicity of experience one gets from contemplating the ocean.

To quote Boulez again, the central movement's 'bold and radical conception of timbre' and its 'elegant, condensed and elliptical syntax' take the apparent fragility of *L'après-midi* a stage further. But once more there is an iron hand in the gossamer glove. The 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. By then we have felt the wind and tasted the salt spray, and at the same time find we have undergone a journey whose significance far outstrips the picturesque details of such phenomena. Is the sea then a symbol of life itself?

Debussy would probably have pooh-poohed such philosophising. But it is surely relevant to point out that he composed *La Mer* through the period when his first, unhappy marriage was foundering and when he was setting up a household with Emma Bardac, who was to become his second wife. The outer movements in particular bespeak a hard-won confidence in his aims and in his craft, indeed an extravert quality that few of his works would achieve again. The piece's standing as a kind of psychological manifesto is underlined by the reaction of a number of friends and critics, who reckoned they only really understood it when it was conducted by Debussy himself in 1908. *La Mer* also developed *L'après-midi*'s combination of descriptive allure and solid structure on a larger canvas: a French symphony did not have to lumber along like a wounded bear...

The idea to involve Debussy in turning the children's story *La Boîte à joujoux* into a ballet seems to have come from André Hellé, a specialist in children's books. The scenario was finished by February 1913 and by the end of July, as Debussy told his publisher, he was busy 'extracting secrets from [his daughter] Chouchou's old dolls' and 'learning to play the side drum'. By September the first

tableau was done, and he claimed he had ‘tried to be straightforward and even “amusing”, without poses or pointless acrobatics.’ By October the piano score was complete.

Debussy orchestrated the first few pages (as far as 0.43 in track 6 of the present recording), but the outbreak of war and doubts about how it could be produced (dancers or marionettes?) meant that the score was unfinished at his death in 1918. His friend André Caplet completed the orchestration and the premiere of this delightful work, adorned with numerous quotations from folksong, Gounod, Mendelssohn and Debussy himself (*Le Petit Nègre*), took place, with dancers, in Paris on 10 December 1919.

© ROGER NICHOLS, 2005

Three Preludes

Although I am no pianist, I have, for as long as I can remember, taken great pleasure in trying to find my way through both books of Debussy’s *Préludes*. I know them all as well as I know any piano music. Although when playing them I have often thought of them almost as if they were piano reductions of orchestral music, it is only over the last five years that I have begun to orchestrate them all for the Hallé Orchestra.

I haven’t set out deliberately to imitate Debussy’s orchestral style, but the character of Debussy’s piano writing and the individuality of his harmony demand a very particular sound world, which it would be pointless to try to ignore. It has been fascinating to find ways of transcribing (especially in the first and third of these preludes) textures which are at first sight wholly pianistic into orchestral music which, I hope, would be just as difficult to translate back to the piano.

© COLIN MATTHEWS, 2005

DEBUSSY

Werke für Orchester

Im September 1893 beklagte sich Claude Debussy bei seinem Freund Ernest Chausson: „Und jetzt hat schon mein 31. Jahr geschlagen, und ich bin mir bis jetzt noch nicht ganz sicher über meine Ästhetik, und es gibt immer noch Dinge, die ich nicht kann! (zum Beispiel Meisterwerke machen...).“ Er hatte allerdings schon das *Prélude à l’après-midi d’un faune* am Klavier durchgespielt und gezeigt, dass sich selbst die größten Komponisten nicht immer der Größe ihrer Leistungen bewusst sind. Ein Jahr zuvor hatte er mit der Arbeit an diesem Werk begonnen, das zunächst noch den längeren Titel *Prélude, interludes et paraphrase finale pour l’après-midi d’un faune* trug. Er war damals eng mit Mallarmé befreundet und besuchte (als einziger Musiker) regelmäßig die Dienstagabende des Dichters in der Rue de Rome. Mallarmé ging leidenschaftlich gern ins Konzert und meinte, dass sein poetisches Ideal von der eigentlichen Musik angeregt würde, die „wir ausbeuten und paraphrasieren müssen, wenn unsere eigene, sprachlos gewordene Musik nicht ausreicht“. In gewisser Weise gab Debussy dieses Kompliment zurück.

Mallarmés Gedicht umreißt, wie sich die erotischen Fantasien des Fauns in der Hitze des Nachmittags entwickeln. Debussy behauptete zwar, dass sein Werk nur eine „allgemeine Impression“ der dichterischen Vorlage geben wolle, räumte aber ein, dass es zwischen den letzten fünf Takten und der letzten Zeile einen Zusammenhang gäbe: „Du Paar leb wohl; ich werd dich schaun in deinem Schattenbund.“ Dem Publikum der 1890er Jahre, das eine musikalische Kultur kannte, in der die Wagner-Nachfolger dazu neigten, die Dinge klar und deutlich auszusprechen – diesen Zuhörern dürften vermutlich in erster Linie die Diskretion und Zerbrechlichkeit der Debussy’schen Musik aufgefallen sein. Pierre Boulez hat die Ansicht geäußert, „dass die moderne Musik mit

L'après-midi d'un faune erwacht ist.“ Zweifellos haben im vergangenen Jahrhundert viele Komponisten versucht, diese Verbindung von Traumwelt und zutiefst gelungener Architektur nachzuahmen.

Eines der Probleme bei der Komposition eines Werkes mit dem Titel *La Mer* war, dass jedermann seine eigenen Vorstellungen vom Klang der See hat. Nach der Uraufführung seiner „Drei sinfonischen Skizzen“ am 15. Oktober 1905 antwortete Debussy einem diesbezüglichen Kritiker mit recht scharfen Worten: „Sie lieben und verteidigen Traditionen, die für mich nicht mehr existieren.“ Er hätte weiterhin sagen können, dass er, Debussy, dabei war, neue Traditionen zu erfinden – namentlich durch die Überlagerung von Themen und Figuren, die eben jene vielfältigen Erfahrungen widerspiegeln sollte, wie man sie bei der Betrachtung des Ozeans gewinnt.

Nach Pierre Boulez gehen die „wagemutige, radikale Konzeption der Klangfarben“ und die „elegante, konzentrierte, elliptische Syntax“ des Mittelsatzes noch einen Schritt über die offenkundige Zerbrechlichkeit des *L'après-midi* hinaus. Doch wieder verbirgt sich die eiserne Faust in einem Samthandschuh. Die beiden Ecksätze sind thematisch miteinander verbunden – vor allem durch den „Choral“, der jeweils am Ende zu hören ist: Im Kopfsatz klingt er noch etwas zögerlich, im Finale dann jedoch mit mächtiger Zuversicht und Stärke. Hier haben wir bereits den Wind gespürt, die salzige Gischt geschmeckt, zugleich aber auch eine Reise von solcher Bedeutung erlebt, dass die bildhaften Details dieser Phänomene kaum noch von Belang sind. Sollte das Meer etwa ein Symbol des Lebens selbst sein?

Debussy hätte über derlei Philosophieren vermutlich die Nase gerümpft. Doch ist es sicher nicht ohne Bedeutung, dass er *La Mer* zu einer Zeit komponierte, als seine erste, unglückliche Ehe zerbrach und er mit seiner späteren zweiten Frau Emma Bardac einen neuen Hausstand gründete. Insonderheit die Ecksätze des Werkes verraten ein hart errungenes Vertrauen in die eigenen Ziele und das eigene Können. Tatsächlich ist diese Musik von einer Extrovertiertheit, die Debussy in nur wenigen späteren Werken wieder erreichen sollte. Dass es sich bei dieser Komposition um eine Art psychologischen Manifestes handeln könnte, wird durch die Reaktion etlicher Freunde und Kritiker unterstrichen, die das Werk erst glaubten verstanden zu haben, nachdem sie es 1908 unter Debussys eigener Leitung hatten hören können. *La Mer* entwickelte auch die Kombination aus deskriptiver Anmut und solider Struktur in größerem Stile weiter: Eine französische Sinfonie hatte nicht daherzupoltern wie ein verwundeter Bär...

Auf den Gedanken, Debussy für die Ballettfassung der Kindererzählung *La Boîte à joujoux* als Mitarbeiter zu gewinnen, scheint der Kinderbuch-Spezialist André Hellé gekommen zu sein. Das Szenario war im Februar 1913 fertig, und Ende Juli schrieb Debussy seinem Verleger, er sei dabei „den alten Puppen seiner Tochter Chouchou ihre Geheimnisse zu entlocken“ und „zu lernen, wie man die Militärtrommel schlägt“. Im September war das erste Tableau abgeschlossen, und Debussy meinte, er habe versucht, „einfach und sogar ‚amüsant‘ zu sein, ohne Posen oder witzlose Kunststückchen“. Im Oktober war der Klavierauszug fertig.

Debussy orchestrierte die ersten Seiten des Werkes [in der vorliegenden Aufnahme bis 0.43 in Track 6], doch durch den Ausbruch des Krieges und das ungelöste Problem, ob das Stück mit Tänzern oder Marionetten inszeniert werden sollte, kam Debussy nicht mehr dazu, die Partitur zu vollenden. Nach seinem Tod im Jahre 1918 vollendete sein Freund André Caplet die Instrumentation, und am 10. Dezember 1919 fand in Paris die getanzte Premiere des vergnüglichen, mit zahlreichen Zitaten aus Volksliedern sowie von Gounod, Mendelssohn und Debussy selbst (*Le Petit Nègre*) geschmückten Werkes statt.

ROGER NICHOLS

Drei Préludes

Ich bin zwar kein Pianist, doch ich habe, so lange ich denken kann, mit großem Vergnügen versucht, mich in den beiden Heften der *Préludes* von Debussy zurechtzufinden. Ich kenne die Stücke ebenso gut wie andere Klaviermusik. Obwohl mir die Stücke beim Spielen oft wie Klavierauszüge orchestraler Werke vorkamen, habe ich doch erst in den letzten fünf Jahren damit begonnen, sie alle für das Hallé Orchestra zu orchestrieren.

Ich habe nicht bewusst versucht, Debussys Orchesterstil zu imitieren, doch der Charakter des Debussy'schen Klaviersatzes und die Individualität seiner Harmonik erfordern eine ganz besondere Klangwelt, die zu ignorieren keinen Sinn machte. Es war faszinierend (besonders im ersten und dritten dieser *Préludes*), nach Orchestertranskriptionen für diese auf den ersten Blick ganz und gar pianistischen Texturen zu suchen, die sich, wie ich hoffe, im Nachhinein ebenso schwer aufs Klavier werden zurückübertragen lassen.

COLIN MATTHEWS

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

CLAUDE DEBUSSY

Œuvres pour orchestre

En septembre 1893, Debussy faisait part à son ami Ernest Chausson de ses préoccupations : « Et voici qu'a sonné pour moi l'heure de la trente et unième année, et je ne suis pas encore très sûr de mon esthétique, et il y a des choses que je ne sais pas encore! (faire des chefs-d'œuvre, par exemple...) » En fait, il avait déjà pu tester au piano son *Prélude à l'après-midi d'un faune*, confirmant ainsi que même les plus grands compositeurs n'ont pas toujours conscience de ce qu'ils ont accompli. Lorsque, un an plus tôt, il s'était mis au travail, il avait envisagé de composer un triptyque intitulé *Prélude, interludes et paraphrase finale pour l'après-midi d'un faune* – il devait s'en tenir au *Prélude*. Ami proche de Mallarmé à cette époque, il participait régulièrement aux soirées que le poète donnait chez lui, rue de Rome, le mardi – il en était le seul musicien. Mallarmé adorait aller au concert et proclamait que son idéal en poésie était « suggéré par la musique elle-même, qu'il nous appartient de reconquérir et de paraphraser si notre propre musique, frappée de mutisme, se révèle insuffisance ». Debussy, d'une certaine manière, devait lui retourner le compliment.

Le poème de Mallarmé se fait l'écho des fantaisies érotiques du faune dans la touffeur d'une après-midi. Bien que Debussy ait affirmé que l'œuvre ne donnait qu'une « idée générale » du poème, il concédait une certaine correspondance entre les cinq dernières mesures et la dernière ligne – « Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins ». Il se pourrait que ce sens de la discrétion et de la fragilité dont l'œuvre témoigne ait été le trait le plus marquant pour le public des années 1890, et plus encore dans un contexte musical où les compositeurs, marchant sur les pas de Wagner, avaient tendance à marteler, et avec insistance. « On est fondé à dire que la musique moderne s'éveille à *L'après-midi d'un faune* », ainsi que Pierre Boulez l'a souligné, et sans doute bien des compositeurs du siècle dernier ont-ils cherché à imiter ce mélange de monde onirique et d'agencement architectural extrêmement cohérent.

L'une des difficultés pour écrire une œuvre intitulée *La Mer* tenait à ce que chacun avait sa propre idée sur la manière dont la mer devait « sonner ». À l'issue de la première audition des « Trois esquisses symphoniques » de Debussy, le 15 octobre 1905, il répondit assez vivement à un critique : « Vous aimez et défendez des traditions qui n'existent plus pour moi ». Il aurait pu

poursuivre en disant que lui, Debussy, était en train d'inventer de nouvelles traditions, à travers notamment la superposition de thèmes et de motifs précisément destinés à restituer cette multiplicité des sensations éprouvées par qui contemple l'océan.

Dans le mouvement central, « la conception du timbre, audacieuse et radicale », ainsi que sa « syntaxe, toute d'élégance, de concision, d'ellipse », pour citer de nouveau Boulez, poussent plus avant l'apparente fragilité de *L'après-midi d'un faune*. On y perçoit une fois encore une main de fer dans un gant de velours. Les deux mouvements extérieurs sont thématiquement reliés, notamment par le « choral » entendu à la fin de chacun d'eux – lequel commence avec un peu d'hésitation dans le premier mouvement pour finalement retentir avec éclat et une magistrale assurance à la fin du troisième. Ayant goûté au souffle du vent et aux embruns salés, on se rend compte en même temps que l'on vient de faire un voyage dont la portée dépasse largement le pittoresque des éléments naturels. La mer serait-elle un symbole de la vie elle-même ?

Sans doute Debussy n'aurait-il fait que peu de cas d'une telle approche « philosophique ». Mais le fait qu'il ait composé *La Mer* à une époque où son premier mariage, malheureux, battait de l'aile et où il allait s'installer avec Emma Bardac, sa future seconde épouse, n'est certainement pas anodin. Les mouvements extérieurs, en particulier, révèlent une confiance durement acquise en ses propres objectifs ainsi qu'en son métier, qualité dont peu de ses œuvres à venir devaient à ce point témoigner. La pièce fut perçue telle une sorte de manifeste psychologique, comme l'atteste la réaction de nombre de ses amis et de la critique, lesquels avouèrent ne l'avoir réellement comprise qu'après l'avoir entendue sous la direction de Debussy lui-même, en 1908. *La Mer*, à l'instar de *L'après-midi d'un faune* bien que sur une tout autre échelle, revendique elle aussi ce mélange de séduction descriptive et de structure bien assise : comme si une symphonie française aurait nécessairement dû se traîner péniblement tel un ours blessé...

Il semble que l'idée d'inciter Debussy à composer un ballet d'après une histoire pour enfants, *La Boîte à joujoux*, soit venue d'André Hellé, un spécialiste de livres pour enfants. Le scénario en fut achevé en février 1913 et, fin juillet, Debussy écrivait à son éditeur : « Maintenant, j'arrache des confidences aux vieilles poupées de Chouchou [sa fille], et j'apprends à jouer du tambour... ». En septembre, le premier tableau était prêt, et Debussy de commenter : « J'ai essayé d'être clair et même "amusant", sans pose et sans inutiles acrobaties ». La partition pour piano fut terminée en octobre.

Debussy orchestra les premières pages (jusqu'à 0.43 de la page 6 du présent enregistrement), mais la déclaration de guerre et les doutes quant à la manière de produire ce ballet (avec des danseurs, ou bien des marionnettes ?) firent que la partition était toujours inachevée à la mort de Debussy, en 1918. Son ami André Caplet en termina l'orchestration, de sorte que la première audition de cette œuvre délicieuse, rehaussée de nombreuses citations de chansons populaires, de Gounod, Mendelssohn et Debussy lui-même (*Le Petit Nègre*), put avoir lieu, avec des danseurs, le 10 décembre 1919 à Paris.

ROGER NICHOLS

Trois Préludes

Bien que n'étant pas pianiste, j'ai toujours pris, aussi loin que je m'en souviens, infiniment de plaisir à explorer les deux *Livres des Préludes* de Debussy. Sans doute sont-ils même parmi les œuvres pianistiques que je connais le mieux. Bien qu'ayant eu souvent le sentiment, en les jouant, d'être confronté à des réductions pour piano de partitions d'orchestre, ce n'est qu'au cours de ces cinq dernières années que j'ai commencé à les orchestrer dans leur intégralité pour le Hallé Orchestra.

Je n'ai pas délibérément tenté d'imiter le style orchestral de Debussy, cependant que le caractère de son écriture pianistique et l'individualité de son harmonie suggèrent un univers sonore très spécifique qu'il serait vain de tenter d'ignorer. Cela a été fascinant de rechercher des procédés permettant de transcrire (surtout dans les premier et troisième *Préludes*) des textures à première vue

pleinement pianistiques en une musique pour orchestre qui, je l'espère, serait tout aussi difficile à retranscrire pour le piano.

COLIN MATTHEWS

Traduction : Michel Roubinet



Claude Debussy

Recorded: 17–19.IX.2004, Philharmonie, Berlin
Producer: Stephen Johns
Recording engineer: Mike Clements
Technical engineers: Andy Beer, Tobias Lehmann, Jochen Hofmann
Edited at Abbey Road
Photography: Sheila Rock
Design & art direction: Paul Mitchell for WLP Ltd. 

Tracks 10–12 are published by Faber Music Ltd and were commissioned by the Hallé Concerts Society, Manchester, England. The first performance was given by the Hallé Orchestra conducted by Mark Elder in the Bridgewater Hall, Manchester, on 11 October 2001.

© 2005 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.
© 2005 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.
www.warnerclassics.com

DDD

