

HALLÉ

DEBUSSY

IMAGES

PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

SIR MARK ELDER



CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

IMAGES

1.	Gigues	8.20
	Ibéria	
2.	I Par les rues et par les chemins	7.34
3.	II Les parfums de la nuit	8.44
4.	III Le matin d'un jour de fête	4.44
5.	Rondes de printemps	8.07
6.	ET LA LUNE DESCEND SUR LE TEMPLE QUI FUT (ORCH. COLIN MATTHEWS) WORLD PREMIERE RECORDING	6.14
7.	LA PLUS QUE LENTE	5.57
8.	PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE KATHERINE BAKER FLUTE	10.40
	TOTAL TIMING	60.44

HALLÉ

MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER
WWW.HALLE.CO.UK

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

After the first performance of *La mer* in October 1905 Debussy spent no fewer than seven years wrestling with what were to become the three *Images* for orchestra: ‘Gigues’, ‘Ibéria’ (which is itself divided into three movements) and ‘Rondes de printemps’. As early as July 1906 he told his publisher that ‘if an ironical fate doesn’t come and jumble up my manuscripts, I should have “Ibéria” finished next week’. Fate, in the usual form of second and third thoughts, did indeed intervene and the score of this central panel of the triptych finally bore the date 25 December 1908. He finished ‘Rondes de printemps’ in May 1909, ‘Gigues’ in October 1912, and the complete *Images* were first performed on 26 January 1913 under the composer’s baton. Some critics were puzzled by the work and decided that Debussy’s talent had run its course. They were answered by a splendidly combative article from Ravel, accusing the malcontents of ‘slowly closing their eyelids before the rising sun amid loud protestations that night is falling’.

‘Gigues’ – the first of the three *Images*, although the last to be completed – originally bore the title ‘Gigues tristes’ (Sad Jigs). British audiences probably hear it differently from anyone else, as the piece contains snatches of the Northumbrian tune ‘The Keel Row’, in a secondary role as foil to a haunting lament on oboe d’amore (an instrument Debussy used nowhere else); and they are no more than snatches – we never hear the tune complete, the nearest being a xylophone version leading up to the main climax, but stopping short of the last four notes of the final cadence. The composer’s compositional mastery is nowhere more apparent than in the way he explodes the climax into scattered fragments before returning us to the C natural with which the piece began.

The earliest form of ‘Ibéria’ was as a work for two pianos, but Debussy seems to have realised quite soon that his ideas called for orchestral colouring. He was keen to get away from anything that could be dubbed

‘Impressionism’ (a term he never liked) and certainly from any reruns of *La mer* or *Pelléas et Mélisande*. So it is that the opening of ‘Par les rues et par les chemins’ (Through the Streets and Lanes), the first movement of ‘Ibéria’, has an impact and stridency new in Debussy’s music. This opening and much of what follows validate the composer’s claim to be dealing in ‘realities’ and, at the first rehearsals under Gabriel Pierné in 1910, he was pleased with the way it was eventually coming to life, ‘with people and things waking up ... There’s a man selling watermelons and urchins whistling, I can see them quite clearly.’ More than that, he was happy with the naturalness of the transition between the second movement, ‘Les parfums de la nuit’ (Night Scents) – a masterpiece of pre-Hollywood lushness – and the vigorous clarity of the final ‘Le matin d’un jour de fête’ (On the Morning of a Fiesta): ‘*it sounds as though it’s improvised*’ (his italics).

Like ‘Gigues’, and unlike ‘Ibéria’, ‘Rondes de printemps’ (Spring Dances) begins with a single note, but here made to shimmer with tremolandos and harmonics. ‘The thing about this piece’, wrote Debussy, ‘is that it is immaterial and that, as a result, one cannot treat it like a robust symphony, marching along on its four feet (or sometimes three, but marching anyway).’ The epigraph on the score, ‘Welcome May and its woodland banner’, comes from a French book on Dante and is a translation of lines from a canzona by the 15th-century Italian writer Politian. Other evidence, though, suggests that Debussy also had in mind lines by Cavalcanti: ‘Because I think not ever to return ... to Tuscany’. This may be the link with the French folk song ‘Nous n’irons plus au bois’ (‘We’ll to the woods no more’), which Debussy here uses for the fourth and last time in his music and gives, after any number of fragmented pre-echoes, as a long line to solo clarinet, marked ‘doux et expressif (en dehors)’ – ‘sweetly and expressively (to the fore)’. So perhaps not too much should be made of the Frenchness of this movement, as against the Britishness of ‘Gigues’ and the Spanishness of ‘Ibéria’, and rather more of the sense of loss and alienation that rises fitfully through the immateriality of Debussy’s orchestra.

The two pieces that make up this disc belong to those years when Debussy was mulling over the orchestral *Images*. 'Et la lune descend sur le temple qui fut' (And the moon descends over the temple that was), the second piece in the second set of piano *Images* of 1907, leads on from 'Pagodes' (Pagodas) in the earlier set of *Estampes* ('Prints') in its exploitation, not so much of oriental sounds such as those of the gamelan (though these are certainly present) as of an oriental stillness and stasis. The first chord belongs, in the Western tradition, as part of a 16th-century cadence, achieved through part-writing. Debussy gives it a quite new feeling by treating it as a sound in itself, containing no clear forward impetus. Following on from his orchestration of all 24 *Préludes* for the Hallé, Colin Matthews has orchestrated both sets of piano *Images*. This is the first to be recorded from the second set.

The waltz for piano *La plus que lente* ('The Slower than Slow') of 1910 seems to have been inspired by a fiddler at the New Carlton Hotel in Paris, a Signor Leoni, to whom Debussy gave the autograph score. But he was unhappy with the trombone, timpani and triangle used by an arranger and so made his own more delicate version for flute, clarinet, piano, strings and cimbalom, which plays a short introduction. It is marked 'Molto rubato, con morbidezza' (Rhythmically very free, with tenderness), a feeling of slight unease furthered by the constantly changing tempo. The piece, nonetheless, shows Debussy at his most unchallenging and delightful.

Stéphane Mallarmé wrote his original version of *L'après-midi d'un faune* ('The Afternoon of a Faun') in June 1865, calling it 'a heroic intermezzo whose hero is a faun'. He had in mind a dramatic production – this first version ran to nearly 400 lines in three scenes – but failed to find a producer. The text we know, reduced to 110 lines, was published in 1876 with four woodcuts by Manet, and again in 1887 in the Symbolist journal *La revue indépendante*. This undoubtedly was where Debussy first read it.

He and Mallarmé shared tastes in literature – Baudelaire, Poe, Banville –

and it was the publication in 1889 of Debussy's *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* that brought him to Mallarmé's notice. He was impressed, and asked a mutual friend, 'Do you think Debussy would write music for my poem?' The next week Debussy was taken to Mallarmé's famous Tuesday gathering. Plans in 1891 for a recitation of the poem with his music came to nothing, and Debussy lamented to a friend in a letter of 1893: 'Here I am, already 31, still not sure of where I'm going and still with things to learn (like how to write masterpieces ...)'. But after the first performance on 22 December 1894 Mallarmé wrote to Debussy, deeply moved 'that your illustration of *L'après-midi d'un faune* should present no dissonance with my text, other than to venture further, truly, into nostalgia and light, with finesse, with uneasiness, with generosity ...'

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

As to the music's stature, we may choose for ourselves between Saint-Saëns's pontification that it 'contains not the slightest musical idea in the true sense of the word' and Pierre Boulez's claim that 'modern music was awoken by it'.

Roger Nichols © 2020

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Après la création de *La mer* en octobre 1905, Debussy passa pas moins de sept ans à se débattre avec ce qui allait devenir son œuvre pour orchestre *Images*. Dès juillet 1906, il déclara à son éditeur que si un sort ironique ne vient pas mélanger ses manuscrits, il devrait avoir fini « Ibéria » la semaine suivante. Le sort intervint en effet, sous la forme coutumière de regrets et de remises en question, et la partition de ce volet central du triptyque finit par porter la date du 25 décembre 1908. Le compositeur acheva « Rondes de printemps » en mai 1909, « Giges » en octobre 1912, et *Images* au complet fut créé le 26 janvier 1913 sous sa direction. Certains critiques furent déconcertés par l'ouvrage et décrétèrent que le talent de Debussy s'était tari. Ils furent démentis par un article magnifiquement combatif où Ravel accusait les mécontents de fermer lentement leurs paupières avant le lever du soleil parce qu'on leur affirmait bien haut que la nuit tombait.

Sous sa toute première forme, « Ibéria » était une pièce pour deux pianos, mais Debussy semble avoir réalisé assez tôt que ses idées réclamaient des coloris orchestraux. Il tenait particulièrement à se distancer de tout ce qui pouvait être taxé d'impressionnisme (terme qui ne lui avait jamais plu) et certainement de toute redite de *La mer* ou de *Pelléas*. C'est ainsi que le début d'« Ibéria » présente un impact et stridence inédits dans sa musique. Cette ouverture et une bonne part de ce qui suit entérinent la prétention du compositeur à traiter de « réalités », et lors des premières répétitions dirigées par Gabriel Pierné en 1910, Debussy se montra satisfait de la manière avec laquelle son ouvrage prenait enfin vie, avec « l'éveil des gens et des choses... Il y a un marchand de pastèques et des gamins qui sifflent, que je vois très nettement. » En plus de cela, il était très satisfait de la transition naturelle qui s'opère entre « Parfums de la nuit » (chef-d'œuvre de luxuriance pré-hollywoodienne) et la vigoureuse clarté du « Matin d'un jour de fête » : « On dirait que c'est improvisé » (c'est lui-même qui utilise des italiques).

Au départ, « Giges » s'intitulait « Giges tristes ». Les auditeurs britanniques entendent sans doute ce morceau d'une oreille différente, car il contient des bribes de la mélodie de Northumbrie « *The Keel Row* », qui dans un rôle secondaire contribue à faire ressortir un lamento envoûtant du hautbois d'amour (instrument que Debussy n'utilisa nulle part ailleurs) ; ce ne sont pourtant que des fragments : on n'entend jamais la mélodie au complet, ce qui y ressemble le plus étant une version pour xylophone qui mène au climax principal mais s'interrompt avant les quatre dernières notes de la cadence finale. La maestria du compositeur est particulièrement patente dans sa manière de faire exploser le climax en esquilles éparses avant de revenir à l'*ut* naturel sur lequel le morceau avait commencé.

Comme le premier mouvement d'*Images*, « Giges », et contrairement au mouvement central « Ibéria », « Rondes de printemps » débute sur une seule note, mais ici, celle-ci est pleine de tremolandos et d'harmoniques frémissants. Debussy écrivit à son sujet : « La musique de ce morceau a ceci de particulier qu'elle est immatérielle et qu'on ne peut, par conséquent, la manier comme une robuste symphonie qui marche sur ses quatre pieds (ou parfois trois, mais qui marche tout de même). » L'épigraphe qui figure sur la partition, « Vive le Mai, bienvenu soit le Mai avec son gonfalon sauvage », tirée d'un ouvrage français sur Dante, est une traduction de vers d'une *canzona* du Politien, écrivain italien du XVe siècle. D'autres informations donnent toutefois à penser que Debussy avait aussi en tête des vers de Cavalcanti : « Puisque jamais je n'espère retourner un jour ... en Toscane. » Il s'agit sans doute du lien avec la chanson populaire française « Nous n'irons plus au bois », que Debussy utilise pour la quatrième et dernière fois dans sa musique et confie, après plusieurs échos annonceurs fragmentaires, sous la forme d'une longue ligne, à la clarinette soliste, avec l'indication « doux et expressif (en dehors) ». Ainsi, on ne devrait sans doute pas trop épiloguer sur le caractère français de ce mouvement, par opposition à l'identité britannique de « Giges » ou à l'hispanité d'« Ibéria », et souligner plutôt le sentiment d'arrachement et d'aliénation que dégage sporadiquement l'immatérialité de l'orchestre de Debussy.

Les deux pièces pour piano qui complètent ce disque remontent aux années où Debussy ruminait sur ses *Images*. « Et la lune descend sur le temple qui fut », deuxième morceau du second livre d'*Images* pour piano de 1907, découle de « Pagodes » des *Estampes* de par son exploitation, pas tant des sonorités orientales que de celles du gamelan, même si l'Orient est certainement présent, avec un calme et une stase caractéristiques. Le premier accord correspond, dans la tradition occidentale, à une part d'une cadence du XVI^e siècle, bâtie grâce à une écriture à plusieurs voix. Debussy lui confère un caractère assez nouveau en la traitant comme un son à part entière, dénué d'élan moteur bien défini. « Dans le sillage de son orchestration des 24 *Préludes* pour le Hallé, Colin Matthews a orchestré les deux recueils d'*Images* pour piano. Ceci est le premier enregistrement tiré du second recueil. »

La valse pour for piano *La plus que lente* de 1910 semble avoir été inspirée par un violoniste de l'Hôtel Carlton de Paris, un certain Signor Leoni, à qui Debussy offrit la partition autographe. Toutefois, il était mécontent du trombone, des timbales et du triangle utilisés par un arrangeur, aussi réalisa-t-il lui-même sa propre version, plus délicate, pour flûte, clarinette, piano, cordes et cymbalons, ceux-ci jouant une courte introduction. L'ouvrage est marqué « *Molto rubato, con morbidezza* », et suscite une légère sensation de malaise accentuée par un tempo constamment changeant. Et cependant, ce morceau nous montre Debussy sous son jour le moins complexe et le plus délicieux.

Stéphane Mallarmé écrivit sa version originale de *L'après-midi d'un faune* en juin 1865, disant qu'il s'agissait d'un intermezzo héroïque ayant un faune pour héros. Il souhaitait en monter une production scénique (cette première version comptait près de quatre cents vers pour seulement trois scènes) mais ne parvint pas à trouver de producteur. Le texte que nous connaissons, réduit à 110 vers, fut publié en 1876 avec quatre gravures sur bois de Manet, puis une nouvelle fois en 1887 dans *La revue indépendante*. C'est très probablement là que Debussy le lut pour la première fois.

Mallarmé et Debussy avaient les mêmes goûts littéraires – Baudelaire, Poe, Banville – et c'est la publication en 1889 des *Cinq poèmes de Baudelaire* du compositeur qui lui valut d'attirer l'attention de Mallarmé. Impressionné, celui-ci demanda à un ami commun : « Pensez-vous que Debussy écrirait de la musique pour mon poème ? » La semaine suivante, Debussy fut invité à l'un des célèbres « mardis de Mallarmé ». Des projets faits en 1891 en vue d'une récitation du poème sur sa musique ne menèrent à rien, et en 1893, Debussy se plaignait dans une lettre à un ami qu'il était là, à 32 ans, toujours incertain de la direction à prendre et avec encore des choses à apprendre, comme par exemple écrire des chefs-d'œuvre. Pourtant, suite à la création du 22 décembre 1894, Mallarmé écrivit à Debussy : « Je sors du concert : très ému : la merveille ! votre illustration de *L'après-midi d'un faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse... »

Le poème retrace les méandres des fantasmes érotiques du faune dans la chaleur de l'après-midi. Même si Debussy tenait à dire que son ouvrage ne donnait qu'une « impression générale » du poème, il reconnut qu'il existait une correspondance entre les cinq dernières mesures et le dernier vers : « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins. » Le solo de flûte de l'ouverture peut vraisemblablement être associé à un vers du milieu du poème : « Une sonore, vaine et monotone ligne ». « Sonore » car l'*ut* dièse initial, bien qu'il soit la note à vide de cet instrument, était toujours naturellement désaccordé sur les flûtes françaises de l'époque, et le fait de le rectifier produisait un coloris étrangement voilé et distant ; « vaine et monotone » parce que la répétition de la phrase d'ouverture et l'impression, que l'on retrouve dans tout le morceau et d'ailleurs dans une grande part de la musique de Debussy, que le mouvement d'une idée à l'autre est dicté non pas par une logique austère mais par un caprice passager – « mon plaisir », ainsi qu'il le décrit un jour.

Quant à la stature de l'ouvrage, libre à nous de choisir entre la

déclaration pontifiante de Saint-Saëns l'accusant de ne pas contenir la moindre idée musicale au vrai sens du terme et l'affirmation de Pierre Boulez d'après qui « il réveilla la musique moderne ».

© 2020 Roger Nichols

Traduction française de David Ylla-Somers

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Nach der Uraufführung von *La mer* im Oktober 1905 rang Debussy ganze sieben Jahre mit den späteren *Images* für Orchester. Bereits im Juli 1906 teilte er seinem Verleger mit, „es sei denn, meine Manuskripte geraten durch irgendeine Ironie des Schicksals noch einmal durcheinander, so sollte ich ‚Ibéria‘ in der kommenden Woche fertiggestellt haben.“ Das Schicksal, in seiner üblichen Form des wiederholten Überdenkens, kam ihm tatsächlich in die Quere und führte dazu, dass die Partitur dieses zentralen Teils des Triptychons letztendlich auf den 25. Dezember 1908 datiert wurde. „Rondes de printemps“ wurde im Mai 1909 vollendet, „Gigues“ folgte im Oktober 1912. Die kompletten *Images* wurden erstmals am 26. Januar 1913 unter Leitung des Komponisten uraufgeführt. Einige Kritiker reagierten verblüfft auf das Werk und kamen zu dem Schluss, dass Debussys Talent aufgebraucht sei. Mit einem streitlustig aufgelegten Artikel wies Ravel diese Stimmen in die Schranken und beschuldigte sie, dass sie „vor der aufgehenden Sonne langsam die Augen schlossen und sich derweil beschwerten, dass es Nacht werde“.

„Ibéria“ entstand zunächst als Werk für zwei Klaviere, doch Debussy scheint recht früh zu der Erkenntnis gelangt zu sein, dass seine Ideen nach einer orchestralen Farbgebung verlangten. Er wollte sich von allem entfernen, was unter den Begriff „Impressionismus“ (den er nie mochte) fallen könnte, und ganz gewiss keine Wiederauflagen von *La mer* oder *Pelléas* produzieren. So gewann die Eröffnung von „Ibéria“ eine Wirkkraft und Eindringlichkeit, die neu in seiner Musik waren. Dieser Beginn und vieles, was daraufhin folgt, bestätigt den Anspruch des Komponisten, sich mit „Bildern der Wirklichkeit“ zu beschäftigen. Bei den ersten Proben unter Gabriel Pierné im Jahr 1910 war er denn auch erfreut, wie sich das Werk letztlich entfaltete, „mit Menschen und Dingen, die zum Leben erwachen ... Ein Mann, der Wassermelonen verkauft, und Straßenjungen, die vor sich hin pfeifen – ich kann sie mir ganz klar vergegenwärtigen.“ Mit Genugtuung erfüllte ihn auch der natürliche Übergang zwischen „Parfums de la nuit“ (einem Meisterwerk an Hollywood-ähnlicher Opulenz) und der

kraftvollen Klarheit des Schlussteils „Le matin d'un jour de fête“ – der, so notierte es der Komponist, „wie improvisiert klingt“.

„Gigues“ trug zunächst den Titel „Gigues tristes“. Das Stück enthält Anklänge an „The Keel Row“, ein traditionelles Lied aus Northumberland, das wahrscheinlich eher von einem britischen Publikum erkannt wird und in einer untergeordneten Rolle als Kontrast zur eindringlichen Klage der Oboe d'amore in Erscheinung tritt (ein Instrument, das Debussy in keinem anderen Werk einsetzte); es handelt sich dabei tatsächlich nur um Bruchstücke – wir hören nie die gesamte Melodie, die noch am vollständigsten in einer Version auf dem Xylophon zum zentralen Höhepunkt hin auszumachen ist, jedoch die letzten vier Noten der Schlusskadenz auslöst. Von herausragendem kompositorischem Geschick zeugt die Art und Weise, wie Debussy den Höhepunkt in verstreute Fragmente zersprengt, bevor er uns zum reinen C zurückführt, mit dem das Stück beginnt.

Wie im ersten Satz der *Images*, „Gigues“, und im Gegensatz zum Mittelteil, „Ibéria“, bildet eine einzelne Note den Anfang von „Rondes de printemps“, die hier aber mittels Tremolos und Teiltönen eine schillernde Form annimmt. „Das Besondere an diesem Stück besteht darin“, schrieb Debussy, „dass es immateriell ist und daher nicht wie eine robuste Sinfonie behandelt werden kann, die auf vier Füßen dahermarschiert (oder manchmal nur auf dreien, jedenfalls aber marschiert).“ Das Zitat in der Partitur („Willkommen sei der Mai mit seinem wilden Banner“) stammt aus einem französischen Buch über Dante und ist eine Übersetzung einer italienischen Canzona des Dichters Politian aus dem 15. Jahrhundert. Es gibt auch Anhaltspunkte dafür, dass Debussy an Zeilen aus der Feder Cavalcantis dachte: „Da ich nicht hoffen kann, in die Toskana je wieder heimzufinden.“ Möglicherweise ist dies die Verbindung zu dem französischen Volkslied „Nous n'irons plus au bois“ („Wir gehen nicht mehr in den Wald“), das der Komponist hier zum vierten und letzten Mal in seine Musik einfließen lässt – zunächst in einer Reihe fragmentierter Anspielungen und dann in einer langen Linie in der Soloklarinette, versehen

mit dem Vermerk „doux et expressif (en dehors)“. Vielleicht sollte man also den französischen Charakter dieses Satzes – im Vergleich zum britisch beeinflussten „Gigues“ und dem spanisch geprägten „Ibéria“ – nicht überbewerten und den Blick stattdessen eher auf das Gefühl des Verlusts und der Entfremdung richten, das sich durch die Immaterialität von Debussys Orchester unruhig Bahn bricht.

Die beiden Klavierstücke auf dieser CD stammen aus den Jahren, in denen Debussy sich mit den *Images* befasste. Bei „Et la lune descend sur le temple qui fut“, dem zweiten Stück aus der zweiten Sammlung von *Images* für Klavier aus dem Jahr 1907, handelt es sich um eine Fortführung von „Pagodes“ aus den *Estampes*, allerdings nicht so sehr in Form von orientalischen Klängen wie etwa des Gamelans – obschon diese durchaus präsent sind –, sondern vielmehr als Ausdruck einer Ruhe und eines Einhaltens, die orientalisch anmuten. Der erste Akkord ist der westlichen Tradition verschrieben, als Teil einer Kadenz aus dem 16. Jahrhundert mit kontrapunktischer Gestaltung. Debussy verleiht ihm ein ganz neues Gefühl, indem er ihn als reinen Klang behandelt, ohne klaren Vorwärtsdrang. Nach seiner Ausarbeitung sämtlicher 24 *Préludes* für das Hallé-Orchester orchestrierte Colin Matthews beide *Images*-Reihen für Klavier. Aus der zweiten ist dies das erste Stück, von dem eine Aufnahme vorliegt.

Der Walzer für Klavier *La plus que lente* aus dem Jahr 1910 scheint von einem Geiger im New Carlton Hotel in Paris, einem Signor Leoni, inspiriert worden zu sein, dem Debussy die autographe Partitur zukommen ließ. Er war jedoch unzufrieden mit einem Arrangement mit Posaune, Pauke und Triangel und gestaltete seine eigene, feinsinnigere Fassung für Flöte, Klarinette, Klavier, Streicher und Zymbal, das eine kurze Einleitung spielt. Sie ist mit dem Vermerk „Molto rubato, con morbidezza“ versehen – ein Eindruck leisen Unbehagens, der durch das ständig wechselnde Tempo weiter befördert wird. Das Stück zeigt Debussy dennoch von seiner herausforderndsten und gleichzeitig betörendsten Seite.

Stéphane Mallarmé schrieb die Originalfassung des Gedichts *L'après-midi d'un faune* im Juni 1865 und bezeichnete es als „heroisches Intermezzo, dessen Held ein Faun ist“. Ihm schwebte eine Dramatisierung vor (die erste Fassung belief sich auf beinahe 400 Zeilen in drei Szenen), doch er fand keinen Produzenten. Die uns bekannte, auf 110 Zeilen gekürzte Fassung erschien 1876 mit vier Holzschnitten von Manet sowie 1887 in *La revue indépendante*. Zweifelsohne stieß Debussy dort auf das Gedicht.

Mit Mallarmé verbanden ihn literarische Vorlieben – Baudelaire, Poe, Banville –, und durch die Veröffentlichung seiner *Cinq poèmes de Baudelaire* im Jahr 1889 wurde wiederum Mallarmé auf ihn aufmerksam. Dieser war beeindruckt und fragte einen gemeinsamen Freund: „Ob Debussy wohl bereit wäre, Musik zu meinem Gedicht zu schreiben?“ Bereits in der darauffolgenden Woche wurde Debussy in den berühmten Dienstagssalon Mallarmés eingeführt. Im Jahr 1891 gefasste Pläne für eine Rezitation des Gedichts zu Debussys Musik trugen keine Früchte. Der Komponist klagte 1893 in einem Brief an einen Freund: „Hier bin ich also, mit nunmehr 31 Jahren, weiß immer noch nicht, wohin die Reise gehen soll, und habe noch so etliches zu lernen (etwa, wie man ein Meisterwerk erschafft ...)“. Nach der ersten Aufführung am 22. Dezember 1894 indessen schrieb Mallarmé an Debussy, er sei tief bewegt darüber, „dass Ihre Illustration von *L'après-midi d'un faune* keinerlei Missklänge mit meinem Text erzeugt, sondern sich vielmehr weiter hinauswagt, hin zu Nostalgie und Licht, mit feinem Gespür, mit Unbehagen, mit Großzügigkeit ...“

In dem Gedicht werden die erotischen Fantasien des Fauns in der Nachmittagshitze nachgezeichnet. Debussy betonte, dass das Werk nur „einen allgemeinen Eindruck“ des Gedichts liefere, räumte aber ein, dass die letzten fünf Takte der letzten Zeile entsprächen – „Lebt wohl, ihr zwei! Ich seh zu Schatten euch zerfließen“. Darüber hinaus kann das eröffnende Flötensolo glaubhaft mit einer Zeile in der Mitte des Gedichts in Verbindung gebracht werden – „Une sonore, vaine et monotone ligne“: „sonore“, da das erste Cis auf der Flöte, obschon ein offener Ton des

Instruments, bei den französischen Flöten jener Zeit stets unsauber anmutete und durch die Korrektur einen seltsam verschleierten und fernen Charakter erhielt; „vaine et monotone“ aufgrund der Wiederholung der eröffnenden Phrase und des Gefühls, welches das gesamte Stück wie auch weite Teile von Debussys Musik durchdringt, des Übergangs von einer Idee zur nächsten, der nicht von strenger Logik diktiert wird, sondern einer flüchtigen Laune folgt – „mon plaisir“, wie er es einst ausdrückte.

Hinsichtlich des Stellenwerts der Musik klaffen die Meinungen auseinander – zwischen der Einlassung von Saint-Saëns, wonach „sie nicht die geringste musikalische Idee im eigentlichen Sinne des Wortes enthält“ bis hin zur Behauptung von Pierre Boulez, „sie brachte die moderne Musik zum Erwachen“.

© 2020 Roger Nichols
Übersetzung: Katja Klier

HALLÉ MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER

FIRST VIOLINS

Lyn Fletcher LEADER
Sarah Ewins
Tiberiu Buta
Zoe Colman
Peter Liang †
Steven Proctor
Alison Hunt
Helen Bridges
Nicola Clark
Victor Hayes
Michelle Marsh
Marketa
Nadvornikova *
Joy Becker *
Anna Brigham *
Jo Lucas *

SECOND VIOLINS

Helena Buckie
Philippa Heys
Paulette Bayley
Julia Hanson †
Rosemary Attree
Caroline Abbott
Grania Royce
Christine Davey †
Elizabeth Bosworth
John Purton
Hannah Smith †
Eva Petrarca
Ruta Labutyte *
Barbara Zdiarksa *
Sarah Percy *

VIOLAS

Timothy Pooley
Julian Mottram
Martin Schäfer
Piero Gasparini
Robert Criswell
Gemma Dunne *
Chris Emerson
Sue Baker
Christine Anderson †
Alice Billen *
Victoria Stephenson *

CELLOS

Nicholas Trygstad
Simon Turner
Dale Culliford
David Petri
Jane Hallett
Clare Rowe *
Paul Grennan
Jonathan Pether *

DOUBLE BASSES

Roberto Carillo-Garcia
†
Billy Cole *
Daniel Storer
Yi Xin Han †
Beatrice Schirmer
James Goode *
Mhairi Simpson *
David Burndrett *

FLUTES

Katherine Baker †
Sarah Bennett †
Fiona Fulton *
Fiona Slominska *
Zoe Goode *

PICCOLO

Joanne Boddington †
Helena Gourd *

OBOES

Stéphane Rancourt
Virginia Shaw
Lisa Osborne *

COR ANGLAIS

Mary Noden *
Will Oinn †

CLARINETS

Sergio Castelló López
Rosa Campos-
Fernandez *
Rob Buckland *
Marianne Rawles †

BASS CLARINET

James Muirhead *

BASSOONS

Emily Hultmark *
Richard Ion †
Elena Comelli
Helen Peller *

CONTRABASSOON

Simon Davies *

HORNS

Laurence Rogers †
Nicholas Korth *
Matthew Head
Julian Plummer †
Alexei Watkins *
Richard Bourn
Andrew Maher

TRUMPETS

Gareth Small *
Kenneth Brown *
Tom Osborne *
Matt Palmer *

TROMBONES

Katy Jones *
Roselyn Davies *

BASS TROMBONE

Kyle MacCorquodale *

TUBA

Ewan Easton MBE *

TIMPANI

John Abendstern *

PERCUSSION

David Hext
Riccardo Lorenzo
Parmigiani
Erika Öhman *
Laurent Zufferey *
Will Renwick *

HARP

Marie Leenhardt
Eira Lynn Jones

CELESTE

Paul Janes *

CIMBALOM

Ed Cervenka *

* 10-11 May 2019
recording only
† 1 August 2018
recording only

TRACKS 1-7
RECORDED 10 AND 11 MAY 2019
IN BBC STUDIO HQ9, SALFORD

TRACK 8 RECORDED 1 AUGUST 2018 IN THE BRIDGEWATER HALL,
MANCHESTER

PRODUCER JEREMY HAYES
ENGINEER STEVE PORTNOI

ASSISTANT ENGINEERS
GRAHAM JACOB AND
VANESSA NUTTALL

Et la lune descend sur le temple qui fut pub. Faber

Photo by Photos by Lanty on Unsplash

CD HLL 7554