

FRENCH DUETS

PAUL LEWIS
STEVEN OSBORNE



hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞ page 3
ENGLISH	☞ page 4
Performer biographies	☞ page 7
FRANÇAIS	☞ page 11
DEUTSCH	☞ Seite 15

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

FRENCH DUETS

GABRIEL FAURÉ (1845–1924)

Dolly Op 56 [13'25]

- [1] Berceuse [2'16] [2] Mi-a-ou [1'44] [3] Le jardin de Dolly [2'17]
[4] Kitty-valse [2'17] [5] Tendresse [2'51] [6] Le pas espagnol [1'57]

FRANCIS POULENC (1899–1963)

Sonata for four hands FP8 [5'55]

- [7] Prélude [2'12] [8] Rustique [1'56] [9] Final [1'47]

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Six épigraphes antiques L139 [16'03]

- [10] Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été [2'09]
[11] Pour un tombeau sans nom [4'05]
[12] Pour que la nuit soit propice [2'27]
[13] Pour la danseuse aux crotales [1'58]
[14] Pour l'égyptienne [3'11]
[15] Pour remercier la pluie au matin [2'10]

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Petite suite L71 [13'09]

- [16] En bateau [3'53] [17] Cortège [3'15] [18] Menuet [2'42] [19] Ballet [3'17]

IGOR STRAVINSKY (1882–1971)

Three easy pieces [4'09]

- [20] March [1'16] [21] Waltz [1'56] [22] Polka [0'55]

MAURICE RAVEL (1875–1937)

Ma mère l'oye [15'44]

- [23] Pavane de la belle au bois dormant [1'36] [24] Petit poucet [3'14]
[25] Laideronnette, impératrice des pagodes [3'17]
[26] Les entretiens de la belle et de la bête [3'57] [27] Le jardin féérique [3'37]

PAUL LEWIS • STEVEN OSBORNE PIANO





SPOTTING INFLUENCES is a favourite game of music historians, and one of the first rules to be learnt is that influences often go underground, to emerge in almost unrecognizable transformations years later. So, whereas we might expect Debussy's first visit to Bayreuth in the summer of 1888 to have turned him entirely towards Wagner, for the moment he kept a corner of himself that was forever French.

The *Petite suite* dates probably from the end of 1888. It was printed in February 1889, and Debussy and his future publisher, Jacques Durand, gave the first performance at a private salon on 1 March. It's ideal salon material—nothing too heavy or too long, easily grasped rhythms and memorable tunes. If one has to find influences, then it is to Delibes we should look, together with Fauré and, in the boisterous last movement, Chabrier: at the first performance, Debussy got over-excited here and left poor Durand struggling ... Elsewhere, there is a decorous, olde-worlde air about much of the music, with its clear-cut phrases and modal inflections, as in the opening harmonies of 'En bateau'.

The titles of this movement and the next ('Cortège') are to be found in Verlaine's volume of poems *Fêtes galantes*, one of Debussy's favourite quarries for song texts. It's conceivable therefore that 'En bateau' depicts the skiff in the moonlight 'gliding merrily over the dreaming water', and 'Cortège' 'a monkey in a brocaded jacket trotting and leaping in front of his mistress, as she waves a handkerchief in her delicately gloved hand'. Our only certain identification is of the third movement, 'Menuet', which is a transcription of Debussy's 1882 song *Fête galante* to words by Théodore Faullin de Banville, described by the composer as 'Louis XIV music with 1882 ideas'. The opening line, 'Voilà Silvandre et Lycas et Myrtil', introduces characters from the *commedia dell'arte*.

Whereas original works and arrangements for two pianos were, for obvious reasons, intended mainly for the concert



hall, the needs of the French salon produced a no less distinguished repertory for piano duet. And inside this repertory, music that conjures up childhood memories forms a much-treasured subset. Not that the best of this music was meant for the average child to perform—like *Ma mère l'oye*, Fauré's *Dolly* has its tricky moments.

In the summer of 1892, Fauré began an affair with Emma Bardac, a singer married to a rich banker, who was later to become Debussy's second wife. Mme Bardac had just given birth to her second child, Régina-Hélène, known as Dolly because she was so tiny, and five of the six pieces in this suite were written for her over a period of four years (the exception being 'Berceuse', which Fauré had kept in a drawer since the 1860s).

The title of the second movement, written for Dolly's second birthday (20 June 1894), was a mistake by Fauré's publisher Hamelle for 'Messieu Aoul', Dolly's name for her elder brother Raoul, then a lively thirteen-year-old. 'Le jardin de Dolly', a New Year present for 1895, must be one of the loveliest tunes in the whole of the nineteenth century, while 'Kitty-valse', composed for Dolly's fourth birthday, was in fact a portrait of the family dog, Ketty. After the almost adult passion unleashed in the wonderful 'Tendresse', in the arch Romantic key of D flat major, Fauré returns to childish sparkle in 'Le pas espagnol', the only example of Spanish music in his whole output. According to the pianist Marguerite Long, it was inspired by a statue of a man on a horse of which Dolly was fond.

Although Ravel never married, and indeed thought composers unsuited to that state, he had the highest regard for its propensity to produce his favourite people: children. Among his married friends, the Polish émigrés Cipa and Ida Godebski held first place in his affections—Cipa's half-sister Misia became Diaghilev's invaluable adviser and go-between in his many delicate dealings with the Parisian *beau monde*. The Godebskis had two children, Mimie and



Jean, and Mimie later recalled: 'I would climb up on his knee and patiently he would begin with "Once upon a time ...". And it would be *Laideronnette* or *Beauty and the beast* or, very often, adventures he made up for me about a poor little mouse.'

It was for these two children that Ravel wrote the original piano-duet version of *Ma mère l'oye*, hoping they would give the first performance. But in the end, two other children gave the suite its first performance in April 1910. In the 'Pavane of the sleeping beauty', Ravel wanted a very slow tempo and simple playing without looking to make every note expressive. The story of 'Petit poucet' (Tom Thumb) tells how he left a trail of breadcrumbs to guide him on his way back through the forest, but the birds ate them up. The smooth thirds, on strings—which have to be very uniform in sonority—in Ravel's own orchestration, depict his journey, and the variable time signatures his hesitations.

In 'Laideronnette, empress of the pagodas', Ravel turned understandably to the pentatonic scale, although the pagodas in question are not in fact Chinese temples but small, insect-like creatures who make music with nutshells. There are clear similarities between some of the textures and Debussy's 'Pagodes' (from *Estampes*), and also with the oriental gamelan music Ravel heard at the Paris Exhibition of 1889.

The contrast in 'Beauty and the beast' between the two main characters is achieved simply in this piano-duet version by allotting each of them to one of the two performers. Here Ravel seems to pay homage to Satie's *Gymnopédies*. Finally, in 'The magic garden', we find one of the most potent evocations of the nostalgia Ravel felt for his own childhood. Style (*manière*) simplified; means of expression (*écriture*) refined. The precise matching of the limitations of *manière* with those of *écriture* is undoubtedly one of the things that makes this suite a masterpiece.



After setting three of his friend Pierre Louÿs's 1894 prose poems *Les chansons de Bilitis* in 1898, Debussy was asked by him to provide incidental music for a mimed recitation of another twelve poems, the composer choosing a delicate ensemble of two flutes, two harps and celesta. A single performance was given on 7 February 1901, after rehearsals of which Louÿs wrote: 'I'm spending every afternoon with naked women. It's nice.' The poems were spoofs on those by Sappho, supposedly a friend of the non-existent Bilitis, and a review praised the music as 'ingeniously archaic'. The score then remained tucked away among the composer's papers until 1914 when, even more financially embarrassed than usual, he thought of turning six of the episodes into pieces for piano duet—the *Six épigraphes antiques*. He asked for and received the sum of 3,000 francs, but a mooted orchestration never materialized.

As French composers of the time often did, Debussy conjured up a pastoral vision of Ancient Greece through modal melodies and harmonies: the first piece, with a key signature of one flat, is in a Dorian mode based on G, with no accidentals in its thirty-six bars. In contrast, 'Pour un tombeau sans nom' is severely coloured by the whole-tone scale and ends with a 'distant plaint' whose chromaticisms belong more to the Middle East (which makes sense, as Bilitis was supposed to come from the Greek islands rather than the mainland). Monotony rules in the third piece, and dancing in the fourth, while 'Pour l'égyptienne' shows Debussy turning modern harmonies into the most natural things in the world. Finally, monotony returns with the rain, until the final hesitant, enigmatic reference back to the suite's opening bars. Was this a reference to real life? The publisher's assistant was to collect the score on 31 July 1914. The next day, France mobilized for war.

In that year of 1914, Stravinsky, having just about recovered from the production of *Le sacre du printemps* and its fallout, and with *Les Noces* now beginning on its



long and laboured genesis, very reasonably took time out to compose a few works on a smaller, less intense scale. These *Three easy pieces* for piano duet, with a very simple *seconda* part under a more elaborate *prima*, were no doubt intended to engage and amuse his two elder children, Theodore (aged seven) and Ludmila (aged six); at four years of age, Soulima might have been a bit young to take part but, as a future professional pianist, would no doubt have been listening intently. The composer's biographer Stephen Walsh notes the basic idea of 'modelling on a stereotype something which strongly suggests but does not in fact belong to that stereotype'—in this case, the world of the music hall and café concert that was to inspire composers such as Poulenc and Auric in the early 1920s. The *seconda* player is given tiny 'um-cha' figures that are each repeated throughout the piece ('um-cha-cha' in the 'Waltz'), and it's easy to underestimate Stravinsky's skill in managing these, so effortlessly exact is their harmonic progress. The 'March', dedicated to the pianist and composer Alfredo Casella (1883–1947), is based on the old Irish folk-song 'The blacksmith and his son' which Stravinsky had found in London the previous year. The 'Waltz', dedicated to Erik Satie, clearly does homage to the latter's technically simple piano music. The 'Polka' is dedicated to Diaghilev, with whom Stravinsky played the pieces in February 1915, venturing to explain to the impresario that he 'had thought of him as a circus ring-master in evening dress and top



hat, cracking his whip and urging on a horseback rider'. After a tense pause, Diaghilev finally decided to see the joke ...

The nineteen-year-old Francis Poulenc finished his Sonata for four hands in June 1918, while still under the influence of Satie's *Socrate* and its lessons of purity, balance and reserve. Certainly the sonata owes nothing to the essentially lyrical piano duets of Fauré, Debussy or Ravel. Instead 'purity' is at work in the C major without accidentals of the central 'Rustique', 'reserve' in its ostinatos and short-winded phrases. The outer movements, though, are a good deal less pure, the 'Prélude' testifying to Poulenc's enthusiasm for Bartók's *Allegro barbaro* and Prokofiev's *Sarcasms*. There is physical novelty too: in a display of unusual intimacy, the *prima* player's left hand starts below the *seconda*'s left hand. As in other Poulenc works of the time, folksy little snippets do duty for melodies. The 'Final' begins in purity, but this is soon sullied by locomotive-like hoots in the *prima* part, and the rest of the movement is driven by interplay between good and bad harmonic behaviour. The final 'sign-off'—a feature that was to recur throughout Poulenc's oeuvre—asks the question: has it overall been serious, comic, anxious, joyful, sarcastic, tender? Or a mixture of some or all of these? The simultaneous markings 'presto' and 'subito *ppp*' add to the emotional ambiguity.

ROGER NICHOLS © 2021

STEVEN OSBORNE

Steven Osborne is one of Britain's most treasured musicians whose insightful and idiomatic interpretations of diverse repertoire show an immense musical depth. His awards include the Royal Philharmonic Society Instrumentalist of the Year (2013) and two Gramophone Awards. His residencies at London's Wigmore Hall, Antwerp's deSingel, with the City of Birmingham Symphony Orchestra and most recently with the Royal Scottish National Orchestra are a testament to the breadth of his interests and the respect he commands.

Concerto performances take Steven Osborne to major orchestras all over the world, and he has enjoyed collaborations with many renowned conductors, whilst his recitals are publicly and critically acclaimed without exception. He has performed in many of the world's prestigious venues including the Vienna Konzerthaus, Amsterdam's Concertgebouw, the Berliner Philharmonie, Brussels' Palais des Beaux-Arts, Tokyo's Suntory Hall, the Kennedy Center in Washington and Carnegie Hall in New York, and is a regular guest at Wigmore Hall and New York's Lincoln Center. His chamber music partners include Alban Gerhardt, Paul Lewis, James Ehnes and Alina Ibragimova.

In his twenty-two years as a Hyperion recording artist, Steven's thirty releases have accumulated numerous awards in the UK, France, Germany and the USA, including two Gramophone Awards, three Preise der Deutschen Schallplattenkritik and a Choc in *Classica* magazine, in addition to a clutch of Editor's Choices in *Gramophone*, and Recordings of the Year from *The Daily Telegraph*, *The Guardian*, *The Times* and *The Sunday Times*. His recordings span a wide range of repertoire including works by Beethoven, Schubert, Debussy, Ravel, Liszt, Stravinsky, Prokofiev, Rachmaninov, Medtner, Messiaen, Britten, Tippett, Crumb and Feldman.



© Benjamin Ealovega

Born in Scotland, Steven Osborne studied with Richard Beauchamp at St Mary's Music School in Edinburgh, and Renna Kellaway at the Royal Northern College of Music in Manchester. He won first prize at the prestigious Clara Haskil Competition in 1991 and the Naumburg International Competition in 1997. He is a Visiting Professor at the Royal Academy of Music and was elected a Fellow of the Royal Society of Edinburgh in March 2014.

PAUL LEWIS

Paul Lewis is one of the foremost interpreters of the Central European piano repertoire, his performances and recordings of Beethoven and Schubert having received universal critical acclaim. He was made a CBE in 2016 for his services to music, and the sincerity and depth of his musical approach have won him fans around the world.

This global popularity is reflected in the world-class orchestras with whom he works, including the Berlin Philharmonic, Chicago Symphony, London Symphony, Philharmonia, Bavarian Radio Symphony, NHK Symphony, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Royal Concertgebouw and Leipzig Gewandhaus orchestras. His close relationship with the Boston Symphony Orchestra led to his selection as Tanglewood's Koussevitzky Artist in 2020.

With a natural affinity for Beethoven and in relentless pursuit of understanding his works, Lewis was central to celebrations of the composer's 250th-anniversary year around the world in 2020. He took part in the BBC's three-part documentary *Being Beethoven*, and was due to perform concerto cycles at Tanglewood, the Tiroler Festspiele Erl, Palau de la Música Catalana and Palermo's Teatro Massimo. He has performed the cycle all over the world, including with the Melbourne Symphony, São Paulo State Symphony and Antwerp Symphony orchestras, and was the first pianist to play the complete cycle in a single season at the BBC Proms in 2010.

As a chamber musician, he is a regular at Wigmore Hall, having played there more than 100 times, and was one of the artists selected to play at the hall's Lunchtime Series at the start of the Coronavirus crisis. He works closely with tenor Mark Padmore in lieder recitals around the world, and together they have recorded three Schubert song cycles.

Lewis is co-Artistic Director of Midsummer Music, an annual chamber music festival held in Buckinghamshire. He is a passionate advocate of music education, and the



© Kaupo Kikkas

festival offers free tickets to local schoolchildren. He also gives masterclasses around the world alongside his concert performances. Lewis studied with Joan Havill at the Guildhall School of Music & Drama in London before going on to study privately with Alfred Brendel.

Lewis's awards include the Royal Philharmonic Society Instrumentalist of the Year, two Edison Awards, three Gramophone Awards, a Diapason d'Or, and the South Bank Show Classical Music Award, as well as honorary degrees from the universities of Liverpool, Edge Hill and Southampton.

Also available

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Piano Duets CDA67665

PAUL LEWIS, STEVEN OSBORNE pianos

'In this repertoire Lewis and Osborne are as one, touch and tone indistinguishable from one another ... this is a Schubert disc to return to and live with' (*Gramophone*) 'Osborne and Lewis have full measure of its inventive scope on a disc of outstanding, enlivening musicianship' (*The Daily Telegraph*)

GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE

SERGE PROKOFIEV (1891–1953)

Piano Sonatas Nos 6, 7 & 8 CDA68298

STEVEN OSBORNE piano

'There are so many towering performances of these harrowing works ... but I believe Steven Osborne caps them all ...

Hyperion's sound never flinches from Osborne's colossal bass in climaxes ... this is legendary stuff' (*BBC Music Magazine*)

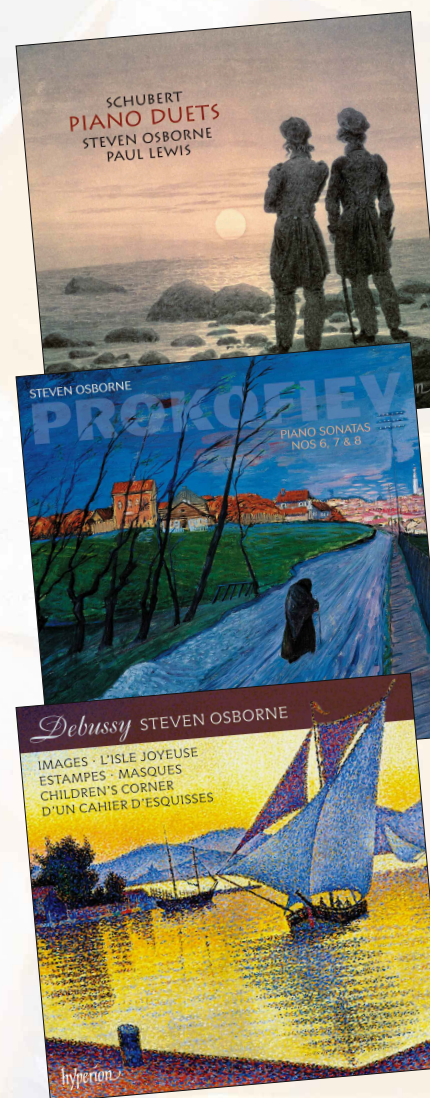
'No pianist in my experience has matched Osborne's finale for acuity of touch, pinpoint transparency and airborne suppleness' (*Gramophone*)

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Piano Music CDA68161

STEVEN OSBORNE piano

'This is music-making of great subtlety and finesse which neither lovers of Debussy and French music nor those who value piano-playing on the highest artistic level will want to miss' (*Gramophone*) 'Steven Osborne has produced a recording that at its finest is truly mesmerising' (*BBC Music Magazine*)





Recorded in Saffron Hall, Saffron Walden, Essex, on 22 & 23 March 2020

Recording Engineer OSCAR TORRES

Recording Producer STEPHEN JOHNS

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician ROBERT PADGHAM

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXI

Front illustration: *Boaters rowing on the Yerres* (1877) by Gustave Caillebotte (1848–1894)

Private Collection / Bridgeman Images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



LA RECHERCHE DES INFLUENCES est un jeu favori des historiens de la musique, et l'une des premières règles à apprendre c'est que les influences passent souvent de manière clandestine, pour émerger des années plus tard transformées de façon presque méconnaissables. Ainsi, on aurait pu s'attendre à ce que la première visite de Debussy à Bayreuth au cours de l'été 1888 l'ait totalement tourné vers Wagner, mais dans l'immédiat il garda un coin de lui-même toujours français.

La *Petite suite* date probablement de la fin de l'année 1888. Elle fut imprimée en février 1889, et Debussy en donna la première exécution dans un salon privé le 1^{er} mars, avec son futur éditeur, Jacques Durand. C'est du matériel de salon idéal—ni trop lourd ni trop long, avec des rythmes faciles à appréhender et des thèmes inoubliables. S'il faut trouver des influences, alors c'est vers Delibes qu'il faut se tourner, ainsi que vers Fauré et, dans l'exubérant dernier mouvement, Chabrier : lors de la première exécution, Debussy se mit dans un état de surexcitation et laissa le pauvre Durand se démener... Ailleurs, une grande partie de la musique a un air pseudo-ancien bienséant, avec ses phrases précises et ses inflexions modales, comme dans les harmonies initiales d'« En bateau ».

On trouve les titres de ce mouvement et du suivant (« Cortège ») dans le recueil de poèmes de Verlaine *Fêtes galantes*, l'une des mines préférées de Debussy pour les textes de ses mélodies. Il est donc concevable qu'« En bateau » dépeigne le skiff au clair de lune qui « file gaîment sur l'eau qui rêve » et « Cortège » « Un singe en veste de brocart / Trotte et gambade devant elle / Qui froisse un mouchoir de dentelle / Dans sa main gantée avec art ». La seule identification certaine est le troisième mouvement, « Menuet », qui est une transcription de la mélodie *Fête galante* (1882) de Debussy sur des paroles de Théodore Faullin de Banville, décrite par le compositeur comme de

la « musique Louis XIV avec des formules de 1882 ». Le premier vers, « Voilà Silvandre et Lycas et Myrtil », présente des personnages de la *commedia dell'arte*.

Si les œuvres originales et les arrangements pour deux pianos étaient, pour des raisons évidentes, essentiellement destinés à la salle de concert, les besoins du salon français donnèrent lieu à un répertoire non moins remarquable d'œuvres pour piano à quatre mains. Et au sein de ce répertoire, la musique qui évoque des souvenirs d'enfance constitue un sous-ensemble très précieux. Ce qu'il y a de meilleur dans cette musique n'était peut-être pas destiné à être joué par un enfant de niveau moyen—comme *Mamère l'oye*, *Dolly* de Fauré comporte des moments difficiles.

Au cours de l'été 1892, Fauré entama une aventure avec Emma Bardac, une chanteuse mariée à un riche banquier, qui allait ensuite devenir la seconde femme de Debussy. Mme Bardac venait de donner naissance à son deuxième enfant, Régina-Hélène, surnommé Dolly car elle était toute petite, et cinq des six pièces de cette suite furent écrites pour elle sur une période de quatre ans (l'exception étant la « Berceuse », que Fauré gardait dans un tiroir depuis les années 1860).

Le titre du deuxième mouvement, écrit pour le deuxième anniversaire (20 juin 1894) de Dolly, était une erreur de l'éditeur de Fauré, Hamelle, « Mi-a-ou » au lieu de « Messieu Aoul », le nom que donnait Dolly à son frère aîné Raoul, alors âgé de treize ans et plein d'entrain. « Le jardin de Dolly », un cadeau pour le Nouvel An 1895, est probablement l'un des plus jolis airs de tout le XIX^e siècle, alors que « Kitty-valse », composée pour les quatre ans de Dolly, était en fait un portrait de la chienne de la famille, Ketty. Après la passion presque adulte que libère la merveilleuse « Tendresse », dans la tonalité romantique par excellence de ré bémol majeur, Fauré revient à l'éclat enfantin dans « Le pas espagnol », seul exemple de musique



MAURICE RAVEL

espagnole de toute son œuvre. Selon la pianiste Marguerite Long, il fut inspiré par la statue d'un homme à cheval que Dolly aimait beaucoup.

Même si Ravel ne s'est jamais marié et pensait en fait que les compositeurs ne pouvaient s'adapter à cet état, il tenait en très haute estime sa propension à donner la vie à ceux qu'il préférait : les enfants. Parmi ses amis mariés, les émigrés polonais Cipa et Ida Godebski occupaient la première place dans son cœur—Misia, la demi-sœur de Cipa, devint la précieuse conseillère et intermédiaire de Diaghilev dans ses relations délicates avec le « beau

monde » parisien. Les Godebski avaient deux enfants, Mimie et Jean, et Mimie se souvint plus tard : « Je m'installais sur ses genoux et inlassablement il recommençait : " Il était une fois . . . " Et c'était *Laideronnette* ou *La belle et la bête*, et surtout les aventures d'une pauvre souris. »

C'est pour ces deux enfants que Ravel écrivit la version originale pour piano à quatre mains de *Ma mère l'oye*, espérant qu'ils en donneraient la première exécution. Mais, en fin de compte, ce sont deux autres enfants qui s'en chargèrent en avril 1910. Dans la « Pavane de la belle au bois dormant », Ravel voulait un tempo très lent et un jeu simple sans chercher à rendre chaque note expressive. L'histoire du « Petit poucet » raconte comment il laissa tomber sur le chemin des petites miettes de pain pour retrouver le chemin du retour à travers la forêt, mais les oiseaux les mangèrent toutes. Les tierces douces—dont la sonorité doit être très uniforme—dépeignent son cheminement, et les changements de mesure ses hésitations.

Dans « *Laideronnette, impératrice des pagodes* », Ravel se tourna naturellement vers la gamme pentatonique, bien que les pagodes en question ne soient pas en fait des temples chinois mais de petites créatures comme des insectes qui font de la musique avec des coquilles de noix. Il y a des similitudes évidentes entre certaines textures et « *Pagodes* » (d'*Estampes*) de Debussy, et aussi avec la musique orientale de gamelan que Ravel avait entendue à l'Exposition universelle de Paris en 1889.

Dans « *La belle et la bête* », le contraste entre les deux principaux personnages est obtenu simplement dans sa version pour piano à quatre mains en attribuant chacun d'entre eux à l'un des deux interprètes. Ici, Ravel semble rendre hommage aux *Gymnopédies* de Satie. Finalement, dans « *Le jardin féerique* », on trouve l'une des plus fortes évocations de la nostalgie que Ravel ressentit pour sa propre enfance. Style (« manière ») simplifié ; moyen d'expression



CLAUDE DEBUSSY, c1908

(« écriture ») raffiné. L'appariement précis des limites de la « manière » avec celles de l'« écriture » est indubitablement l'une des choses qui font de cette suite un chef-d'œuvre.

Après avoir mis en musique dans *Les chansons de Bilitis* en 1898 trois des poèmes en prose écrits en 1894 par son ami Pierre Louÿs, ce poète demanda à Debussy de composer de la musique de scène pour une récitation mimée de douze autres poèmes pour laquelle le musicien choisit un ensemble délicat de deux flûtes, deux harpes et célesta. Une seule exécution en fut donnée le 7 février 1901, après des répétitions dont Louÿs nota : « Je passe cette semaine toutes mes après-midis avec des femmes nues. C'est du joli. » Ces poèmes étaient des parodies de

ceux de Sappho, censée être une amie de Bilitis, une poétesse fictive, et une critique fit l'éloge de la musique comme « ingénieusement archaïque ». La partition resta ensuite nichée dans les papiers du compositeur jusqu'en 1914 où, encore plus gêné financièrement que d'habitude, il pensa à transformer six des épisodes en pièces pour piano à quatre mains—les *Six épigraphes antiques*. Il demanda et reçut la somme de 3000 francs, mais un projet d'orchestration ne prit jamais forme.

Comme le faisaient souvent les compositeurs français de l'époque, Debussy évoqua une vision pastorale de la Grèce antique au travers de mélodies et d'harmonies modales : la première pièce, avec un bémol à la clef, est en mode dorien basé sur sol, sans altérations accidentelles au cours des trente-six mesures. En revanche, « Pour un tombeau sans nom » est sérieusement coloré par la gamme par tons entiers et se termine par une « lamentation lointaine » dont les chromatismes relèvent davantage du Moyen-Orient (ce qui est logique, car Bilitis était supposée venir des îles grecques plutôt que du continent). La monotonie domine dans la troisième pièce et la danse dans la quatrième, alors que « Pour l'égyptienne » montre Debussy faisant des harmonies modernes la chose la plus naturelle au monde. Finalement, la monotonie revient avec la pluie, jusqu'à la dernière référence énigmatique et hésitante aux premières mesures de la suite. Était-ce une référence à la vie réelle ? L'adjoint de l'éditeur allait récupérer la partition le 31 juillet 1914. Le lendemain, la France se mobilisait pour faire la guerre.

En cette année 1914, alors que Stravinski se remettait à peine de la production du *Sacre du printemps* et de ses retombées, et abordait la longue et laborieuse genèse des *Noces*, il s'autorisa très légitimement à composer quelques œuvres de moindre envergure et moins intenses. Ces *Trois pièces faciles* pour piano à quatre mains, avec une très simple partie *seconda* sous une *prima* plus élaborée,



étaient sans doute destinées à impliquer et à distraire ses deux aînés, Theodore, qui avait alors sept ans, et Ludmila, six ; à quatre ans, Soulima était peut-être un peu jeune pour y participer mais, étant appelé à une carrière de pianiste professionnel, il a sûrement écouté attentivement. Le biographe du compositeur, Stephen Walsh, note l'idée de base consistant à « modeler sur un stéréotype quelque chose qui suggère fortement ce stéréotype mais en fait sans y appartenir »—dans ce cas, le monde du music-hall et du café concert qui allait inspirer des compositeurs comme Poulenc et Auric au début des années 1920. Le *secondo* se voit confier de minuscules figures « um-cha » qui sont chacune répétées du début à la fin de la pièce (« um-cha-cha » dans la « Valse ») ; et il est facile de sous-estimer l'habileté avec laquelle Stravinski les manie, tant leur progression harmonique est méticuleuse et naturelle. La « Marche », dédiée au pianiste et compositeur Alfredo Casella (1883–1947), est basée sur l'ancienne chanson traditionnelle irlandaise « The blacksmith and his son » (« Le forgeron et son fils ») que Stravinski avait trouvée à Londres l'année précédente. La « Valse », dédiée à Erik Satie, rend clairement hommage à la musique pour piano d'une grande simplicité sur le plan technique de ce dernier. La « Polka » est dédiée à Diaghilev, avec qui Stravinski joua ces pièces en février 1915, se hasardant à expliquer à l'impresario qu'il « avait pensé à lui comme à un maître de la piste de cirque en habit de soirée et haut-de-forme, faisant claquer son fouet et talonnant un cavalier ». Après un silence tendu, Diaghilev décida finalement de voir qu'il y avait là sujet à plaisanterie ...



À l'âge de dix-neuf ans, Francis Poulenc termina sa Sonate pour piano à quatre mains en juin 1918 ; il était encore sous l'influence de *Socrate* de Satie et de ses leçons de pureté, d'équilibre et de réserve. Il ne fait aucun doute que la sonate ne doit rien à la musique essentiellement lyrique pour piano à quatre mains de Fauré, Debussy ou Ravel. À la place, la « pureté » est à l'œuvre dans le do majeur sans accidents du « Rustique » central, la « réserve » dans ses ostinatos et ses phrases au souffle court. Toutefois, les mouvements externes sont beaucoup moins purs, le « Prélude » témoignant de l'enthousiasme de Poulenc pour l'*Allegro barbaro* de Bartók et les *Sarcasmes* de Prokofiev. Il y a aussi une nouveauté physique : dans une démonstration d'intimité inhabituelle, la main gauche de l'instrumentiste *primo* commence sous la main gauche du *secondo*. Comme dans d'autres œuvres de Poulenc à cette époque, de petites bribes rustiques servent de mélodies. Le « Finale » commence dans la pureté, mais elle est vite souillée par des sifflements comparables à ceux d'une locomotive à la partie *prima*, et le reste du mouvement est conduit par une interaction entre un comportement harmonique bon et mauvais. La « signature » finale—une caractéristique qui allait revenir dans toute l'œuvre de Poulenc—pose la question : cette pièce a-t-elle été globalement sérieuse, comique, angoissante, joyeuse, sarcastique ou tendre ? Ou bien un mélange de tout ou partie de ces caractéristiques ? Les indications simultanées « presto » et « subito *ppp* » augmentent l'ambiguïté émotionnelle.

ROGER NICHOLS © 2021
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

FRANZÖSISCHE WERKE ZU VIER HÄNDEN

UNTER MUSIKHISTORIKERN ist es eine beliebte Beschäftigung, Einflüsse festzustellen. Eine der ersten Regeln, die man dabei lernt, besteht darin, dass viele Einflüsse abtauchen, um dann Jahre später in veränderter, fast unerkennbarer Form wieder an der Oberfläche zu erscheinen. So könnte man also erwarten, dass Debussy im Sommer 1888 bei seinem ersten Bayreuth-Besuch völlig von Wagner eingenommen wurde, doch blieb ein Teil von ihm unauslöschlich französisch.

Die *Petite suite* entstand wahrscheinlich gegen Ende des Jahres 1888. Sie wurde im Februar 1889 gedruckt und Debussy gab zusammen mit seinem zukünftigen Verleger Jacques Durand im Rahmen eines Privatsalons die erste Aufführung. Es handelt sich dabei um ideale Salonmusik—nicht zu mächtig und nicht zu lang, gut begreifliche Rhythmen und eingängige Melodien. Wenn man die Einflüsse sucht, so sollte man in Richtung Delibes, Fauré und—im Falle des lebhaften Finales—Chabrier schauen: in der ersten Aufführung ging mit Debussy hier die Begeisterung durch, so dass der arme Durand Mühe hatte, noch mitzukommen ... Anderswo zeichnet sich die Musik mit scharfgeschnittenen Phrasen und modalen Wendungen durch eine auf alt gemachte Geziemtheit aus, wie etwa in den Anfangsharmonien von „En bateau“.

Der Titel dieses Satzes sowie des nächsten („Cortège“) stammt aus dem Gedichtband *Fêtes galantes* von Verlaine, eine von Debussy bevorzugte Textquelle. Es ist daher möglich, dass mit „En bateau“ das Ruderboot dargestellt wird, wie es im Mondlicht „fröhlich über das träumende Wasser gleitet“, und dass in „Cortège“ „ein Affe in Brokatjacke vor seiner Herrin her trabt und springt, während sie, elegant behandschuht, mit einem Spitzentaschentuch winkt“. Die einzig sichere Identifizierung lässt sich im dritten Satz, „Menuet“, vornehmen—eine Transkription

von Debussys Lied *Fête galante* (1882) zu einem Text von Théodore Faullin de Banville, das der Komponist als „Musik Ludwig XIV. mit Ideen des Jahres 1882“ beschrieb. In der ersten Zeile, „Voilà Silvandre et Lycas et Myrtil“ werden die Figuren der *Commedia dell'arte* vorgestellt.

Während Originalwerke und Arrangements für zwei Klaviere aus offensichtlichen Gründen hauptsächlich für den Konzertsaal gedacht waren, verlangte der französische Salon ebenso ausgezeichnetes Repertoire für Klavier zu vier Händen. Und innerhalb dieses Repertoires ergeben Werke, mit denen Kindheitserinnerungen dargestellt werden, eine beliebte Untergruppe. Allerdings war die beste derartige Musik nicht unbedingt für durchschnittliche Kinder zum Spielen gedacht—ebenso wie *Ma mère l'oye* hat auch Faurés *Dolly* schwierige Stellen.

Im Sommer 1892 begann Fauré eine Affäre mit Emma Bardac, eine Sängerin, die mit einem reichen Bankier verheiratet war und die später Debussys zweite Ehefrau wurde. Mme Bardac hatte gerade ihr zweites Kind bekommen, Régina-Hélène, genannt Dolly, weil sie so klein war. Fünf der sechs Stücke dieser Suite entstanden für sie über einen Zeitraum von vier Jahren (die Ausnahme bildet die „Berceuse“, die Fauré seit den 1860er Jahren in einer Schublade aufbewahrt hatte).

Der Titel des zweiten Satzes, „Mi-a-ou“, welcher zu Dollys zweitem Geburtstag (20. Juni 1894) entstanden war, war ein Missverständnis von Faurés Verleger Hamelle—eigentlich hätte er „Messieu Aoul“ heißen sollen, Dollys Name für ihren älteren Bruder Raoul, der zu dem Zeitpunkt ein lebhafter 13-Jähriger war. „Le jardin de Dolly“, ein Neujahrsgeschenk für 1895, ist wohl eine der lieblichsten Melodien des gesamten 19. Jahrhunderts, während „Kitty-valse“, komponiert zu Dollys viertem Geburtstag, tatsächlich ein Porträt des Familienhundes Ketty ist. Nach der fast erwachsenen Leidenschaft, die sich in dem wunderschönen



„Tendresse“ in der urromantischen Tonart Des-Dur äußert, kehrt Fauré in „Le pas espagnol“—das einzige Beispiel spanischer Musik in seinem gesamten Oeuvre—zu kindlichem Glitzern zurück. Der Pianistin Marguerite Long zufolge war es von der Statue eines Mannes zu Pferde inspiriert, die Dolly besonders gefiel.

Obwohl Ravel nie heiratete und auch der Ansicht war, dass Komponisten sich für die Ehe nicht eigneten, hatte er doch die höchste Achtung vor der Institution aufgrund ihrer Tendenz, die ihm liebsten Menschen hervorzubringen: Kinder. Unter seinen verheirateten Freunden standen ihm die polnischen Emigranten Cipa und Ida Godebski am nächsten—Cipas Halbschwester Misia wurde später Diaghilews unschätzbare Beraterin und Vermittlerin bei seinen vielen heiklen Interaktionen mit dem Pariser *beau monde*. Die Godebskis hatten zwei Kinder, Mimie und Jean, und Mimie erinnerte sich später: „Ich kletterte oft auf seinen Schoß und er fing dann geduldig mit den Worten ‚Es war einmal ...‘ an. Und dann erzählte er *Laideronnette* oder *Die Schöne und das Biest* oder auch oft selbst ausgedachte Abenteuer Geschichten, die von einer armen kleinen Maus handelten.“

Eben für diese beiden Kinder komponierte Ravel die ursprüngliche Version von *Ma mère l'oye* für Klavier zu vier Händen, in der Hoffnung, dass sie die erste Aufführung geben würden. Letztendlich wurde die Suite aber von zwei anderen Kindern im April 1910 uraufgeführt. In der „Pavane des Dornröschen“ wollte Ravel ein sehr langsames Tempo und schlichtes Spiel, bei dem nicht jeder Ton expressiv aufgefasst werden sollte. In der Geschichte des „Petit poucet“ („Der kleine Däumling“) wird erzählt, dass die Brotkrumen, die er auf dem Weg in den Wald als Spur fallen gelassen hatte, von den Vögeln aufgepickt wurden. Die weichen Terzen—die klanglich ganz ebenmäßig sein müssen—stellen seine Reise dar, und die unterschiedlichen Zeitmaße sein Zögern.



In „Laideronnette, Kaiserin der Pagoden“ wandte Ravel sich verständlicherweise der pentatonischen Tonleiter zu, obwohl es sich bei diesen Pagoden nicht um chinesische Tempel handelt, sondern um kleine, insektenartige Geschöpfe, die mit Nusschalen Musik machen. Es ergeben sich hier deutliche Ähnlichkeiten zwischen einigen Texturen und Debussys „Pagodes“ (aus *Estampes*) sowie zu der orientalischen Gamelan-Musik, die Ravel bei der Pariser Weltausstellung 1889 gehört hatte.

Der Kontrast in „Die Schöne und das Biest“ zwischen den beiden Hauptfiguren wird in dieser Klavierduettversion einfach dadurch erreicht, dass sie jeweils einem Spieler zugeordnet werden. Hier scheint Ravel Saties *Gymnopédies* Tribut zu sollen. Schließlich findet sich in dem „Märchenhaften Garten“ eine besonders wirkungsvolle Darstellung der Sehnsucht, die Ravel für seine eigene Kindheit empfand. Der Stil (*manière*) ist vereinfacht, der Ausdruck (*écriture*) verfeinert. Die präzise Annäherung der Einschränkungen der *manière* mit denjenigen der *écriture* ist zweifellos eines der Elemente, die diese Suite zu einem Meisterstück machen.

Nachdem er 1898 mit *Les chansons de Bilitis* drei Prosagedichte (von 1894) seines Freundes Pierre Louÿs vertont hatte, wurde Debussy von dem Dichter gebeten, Begleitmusik zu einem gemimten Vortrag von zwölf weiteren Gedichten zu schreiben. Hierfür wählte der Komponist ein delikates, aus zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta bestehendes Ensemble. Am 7. Februar 1901 wurde eine einzelne Aufführung gegeben—über die Proben dafür äußerte Louÿs sich: „Diese Woche verbringe ich alle meine Nachmittage mit nackten Frauen. Es ist sehr schön.“ Die Gedichte waren Parodien auf die von Sappho, angeblich eine Freundin der fiktiven Bilitis, und in einer Rezension wurde die Musik als „raffiniert altertümlich“ gelobt. Daraufhin wurde die Partitur vom Komponisten in einer Schublade verstaubt, bis er 1914, als seine Finanzen noch schlimmer



waren als normalerweise, sich mit dem Gedanken trug, sechs der Episoden in Stücke für Klavier zu vier Händen umzuarbeiten—die *Six épigraphes antiques*. Er verlangte die Summe von 3.000 Francs, die er auch erhielt, doch eine angedachte Orchestrierung wurde nie realisiert.

Wie französische Komponisten dieser Zeit es oft hielten, erzeugte Debussy eine pastorale Vision des alten Griechenlands, indem er modale Melodien und Harmonien verwendete: das erste Stück, in dem ein B vorgezeichnet ist, steht in einem dorischen Modus, dem G zugrunde liegt; in den ersten 36 Takten kommen keine Akzidentien vor. „Pour un tombeau sans nom“ hingegen ist sehr von der Ganztonskala beeinflusst und endet mit einer „entfernten Klage“, deren chromatische Passagen eher in den Nahen Osten gehören (was nachvollziehbar ist, da Bilitis von den griechischen Inseln und nicht vom Festland stammen sollte). Monotonie herrscht im dritten Stück vor und Tanz im vierten, während Debussy in „Pour l'égyptienne“ moderne Harmonien in die natürlichsten Dinge der Welt verwandelt. Schließlich kehrt mit dem Regen die Monotonie zurück, bis am Ende ein zögernder, rätselhafter Verweis auf die Anfangstakte der Suite erklingt. War dies eine Anspielung auf das wirkliche Leben? Der Assistent des Verlegers sollte am 31. Juli 1914 die Partitur abholen. Am nächsten Tag erfolgte in Frankreich die Mobilmachung für den Krieg.

Im selben Jahr, 1914, hatte Strawinsky sich gerade von der Aufführung des *Sacre du printemps* und dem damit verbundenen Skandal erholt und die lange und mühsame Arbeit an *Les Noces* begonnen. Daher nahm er sich dazwischen verständlicherweise etwas Zeit, um kleinere und weniger intensive Stücke zu komponieren. Diese *Drei leichten Stücke* für Klavier zu vier Händen—mit einem sehr einfachen *Seconda*-Part unter einem etwas anspruchsvolleren *Prima*-Part—waren zweifellos für seine beiden älteren Kinder, Theodore (7) und Ludmila (6) gedacht; Soulima, das dritte Kind, war erst vier Jahre alt und



damit wohl etwas jung, um mitzuspielen, als zukünftiger professioneller Pianist wird er jedoch sicher konzentriert zugehört haben. Der Strawinsky-Biograph Stephen Walsh beschreibt das Konzept, „etwas einem Klischee nachzuempfinden, das zwar auf das Klischee verweist, allerdings nicht zu ihm gehört“—in diesem Falle ist es die Welt des Variététheaters und des Café-Konzerts, die Komponisten wie Poulenc und Auric in den frühen 1920er Jahren inspirieren sollte. Der *Seconda*-Spieler hat kleine „Um-Ta“-Figuren, die mehrfach wiederholt werden („Um-Ta-Ta“ im „Walzer“), und es wäre nur allzu leicht, Strawinskys Fertigkeit im Umgang damit zu unterschätzen, so mühelos präzise ist ihre harmonische Entwicklung. Der „Marsch“ ist dem Pianisten und Komponisten Alfredo Casella (1883–1947) gewidmet und basiert auf dem alten irischen Volkslied „The blacksmith and his son“, das Strawinsky im Jahr zuvor in London kennengelernt hatte. Der „Walzer“ ist Erik Satie gewidmet und huldigt offensichtlich dessen technisch simpler Klaviermusik. Die „Polka“ ist Diaghilew gewidmet, mit dem Strawinsky die Stücke im Februar 1915 spielte. Er erklärte dem Impresario dann, er habe ihn sich „als Zirkusdirektor in Abendgarderobe und Zylinder vorgestellt, der seine Peitsche schnalzen ließ und einen Reiter anfeuerte“. Nach einer angespannten Pause ließ Diaghilew sich schließlich dazu hinreißen, diese Bemerkung von der humorvollen Seite zu sehen ...

Der 19-jährige Francis Poulenc vollendete seine Sonate für Klavier zu vier Händen im Juni 1918, als er sich noch unter dem Einfluss von Saties *Socrate* und dessen Reinheit, Balance und Reserviertheit befand. Die Sonate weist jedenfalls keinerlei Parallelen zu den im Wesentlichen lyrischen Klavierduetten von Fauré, Debussy oder Ravel auf. Stattdessen macht sich die „Reinheit“ in dem C-Dur ohne Akzidentien in dem zentralen „Rustique“ bemerkbar und die „Reserviertheit“ in den Ostinati und kurzatmigen Phrasen. Die Außensätze sind allerdings deutlich weniger



rein; das „Prélude“ unterstreicht Poulencs Begeisterung für Bartóks *Allegro barbaro* und Prokofjews *Sarkasmen*. Es finden sich auch leibhaftige Neuheiten: mit ungewöhnlicher Intimität beginnt die linke Hand des *Prima*-Spielers unterhalb der Linken des *Seconda*-Spielers. Wie auch in anderen Werken Poulencs jener Zeit springen kleine volksmusikartige Schnipsel für Melodien ein. Das „Final“ beginnt rein, wird aber bald vom lokomotivartigen Tuten der *Prima*-Stimme besudelt und der restliche Satz wird bestimmt durch das Wechselspiel zwischen gutem und

schlechtem harmonischen Benehmen. Mit dem Schlusszeichen am Ende—ein Merkmal, das sich durch das gesamte Oeuvre Poulencs zieht—wird die Frage gestellt: war die Musik insgesamt ernst, komisch, angsterfüllt, fröhlich, sarkastisch oder zart? Oder eine Mischung aller oder einiger dieser Elemente? Die gleichzeitigen Anweisungen „presto“ und „subito *ppp*“ tragen zu der emotionalen Mehrdeutigkeit bei.

ROGER NICHOLS © 2021
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

