

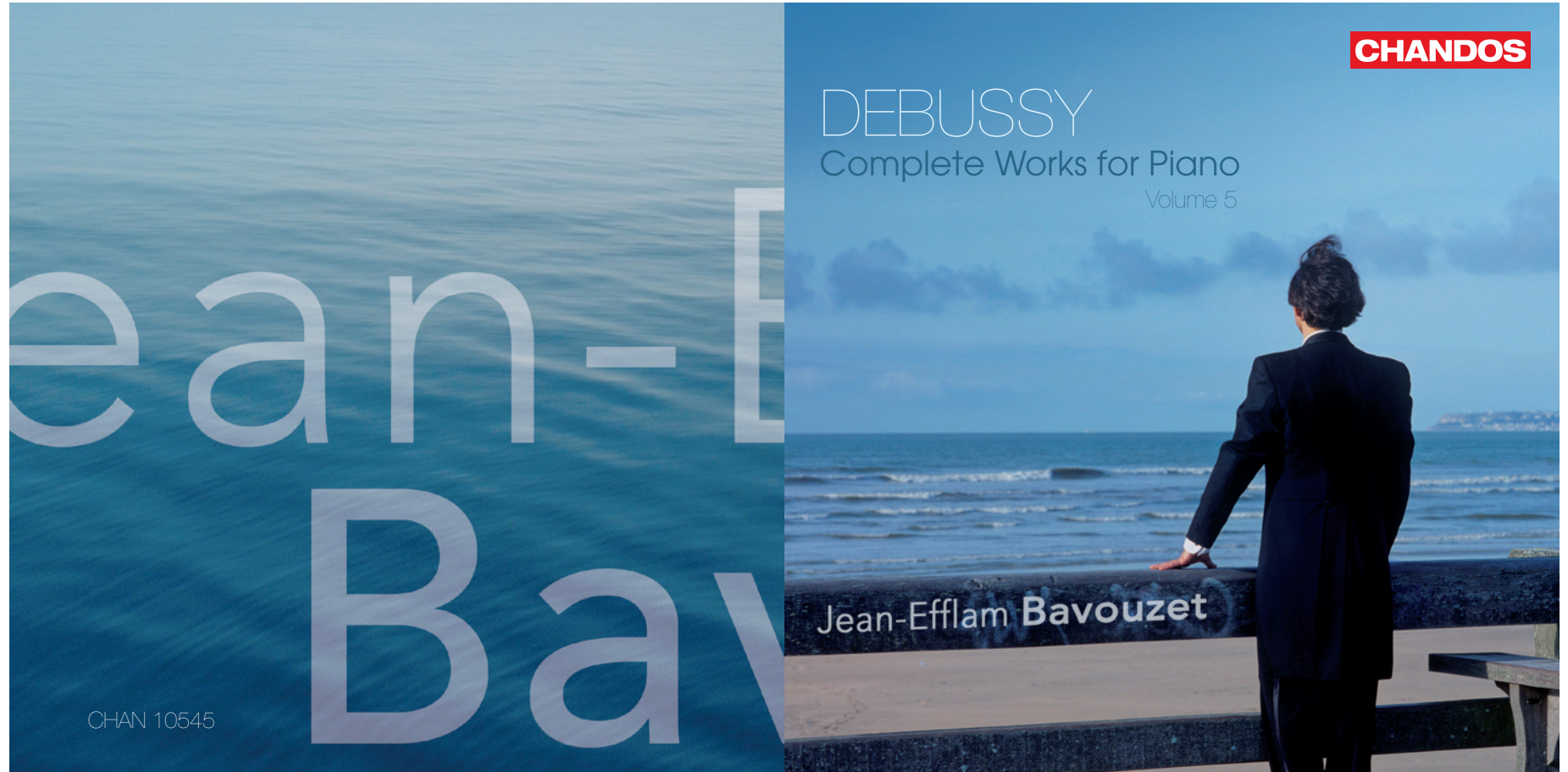
CHANDOS

DEBUSSY
Complete Works for Piano
Volume 5

Jean-Efflam Bavouzet

Jean-Efflam
Bavouzet

CHAN 10545





Achille-Claude Debussy, right, with André Caplet

Achille-Claude Debussy (1862 – 1918)

Complete Works for Piano, Volume 5

Khamma (1910 – 12)

19:37

Légende dansée

Personnages:

Khamma

Le Grand-Dieu Amun-Ra

Le Grand-Prêtre

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Prélude. Modérément animé (comme un lointain tumulte) – | 1:03 |
| 2 | Scène 1. Le Temple intérieur du Grand-Dieu Amun-Ra –
La statue du dieu, taillée dans de la pierre noire – énorme –
est impassible. L'après-midi est avancée. À travers les fenêtres
on aperçoit les lueurs étincelantes d'un coucher de soleil
orangeux. La ville est assiégée. Le Grand-Prêtre entre et
demeure un court instant à côté de la statue. Les adorateurs
étendent leurs offrandes. Le Grand-Prêtre, les bras levés en
un geste suppliant vers le Grand-Dieu, se retourne vers lui.
Prière pour obtenir le salut de la ville. À la fin de la prière,
le Grand-Prêtre attend anxieusement un signe du Dieu; mais
hélas! aucun ne se manifeste. Il fait signe à la foule de se
retirer. Le Grand-Prêtre sort par une plus petite porte, mais
voilà qu'au moment où il va franchir le seuil, une idée lui
vient, une lueur d'espérance jaillit de son visage; il semble
deviner le secret de la victoire et sort rapidement. | 3:49 |

[3]	Scène 2 – La grande porte s'ouvre et une légère forme voilée est doucement poussée dans le Temple par le Grand-Prêtre. Khamma, car c'est elle, cherche à s'enfuir. La peur de Khamma. Un doux clair de lune pénètre dans le Temple. Khamma s'avance lentement vers la statue aux pieds de laquelle elle se prosterne. Khamma se relève et elle commence les danses destinées à sauver la patrie.	2:41
[4]	Première Danse. Grave et lent – Animez – Revenez au Mouvement – Plus lent – Animez peu à peu –	3:28
[5]	Deuxième Danse. Assez animé – Plus animé peu à peu – Très animé –	1:35
[6]	Troisième Danse. Très lent – Plus pénétrant – Doucement contenu –	1:42
[7]	Au Mouvement – Soudain, Khamma remarque un étrange et léger balancement à la surface de la tête et des épaules de la massive statue de pierre. Et voilà que, lentement, les bras se sont soulevés des genoux juste assez pour que la paume des mains soit tournée en haut. Alors, soulagée de toute contrainte, Khamma danse, ivre de joie, d'amour et de dévotion. Un terrible éclair éclate; le tonnerre gronde. Khamma meurt.	1:49
[8]	Scène 3 C'est l'aube froide et grise du matin qui lentement devient rose. Au loin on entend, se rapprochant peu à peu, des acclamations et des cris de victoires. La porte du Temple	3:28

s'ouvre, le Grand-Prêtre entre suivi des porteurs de palmes et de fleurs. Le Grand-Prêtre et la foule aperçoivent le corps de Khamma. Le Grand-Prêtre bénit le corps de Khamma.

Jeux (1912 – 13)

16:56

Poème dansé

À Madame Jacques Durand. Hommage respectueux, Claude Debussy

Distribution:

Première Jeune Fille

Seconde Jeune Fille

Un Jeune Homme

[9]	Prélude. Très lent – Scherzando (Tempo initial) – Mouvement du Prélude – Tempo initial (Scherzando e molto grazioso) Le Rideau se lève sur le parc vide. Une balle de tennis tombe sur la scène. Un jeune homme, en costume de tennis, la raquette haute, traverse la scène en bondissant, puis il disparaît. –	2:05
[10]	Du fond, à gauche, apparaissent deux jeunes filles craintives et curieuses. Pendant un moment, elles semblent ne chercher qu'un endroit favorable aux confidences. –	1:01
[11]	Une des deux jeunes filles danse seule. L'autre jeune fille danse à son tour. Les jeunes filles s'arrêtent interloquées par un bruit de feuilles remuées. –	1:14
[12]	On aperçoit le jeune homme au fond, à gauche, qui semble se cacher; il les suit dans leurs mouvements, à travers les branches; il s'arrête en face d'elles. Elles commencent par	

	vouloir fuir, mais il les ramène doucement, et leur fait une nouvelle invitation. Il commense à danser. La première jeune fille court vers lui. –	1:14
13	Ils dansent ensemble. Il lui demande un baiser. Elle s'échappe. Nouvelle demande. Elle s'échappe, et le rejoint, consentante. Dépit et légère jalousie de la seconde jeune fille. Les deux autres restent dans leur amoureuse extase. Danse ironique et moqueuse de la seconde jeune fille. –	2:09
14	Le jeune homme a suivi cette dernière danse par curiosité d'abord, y prenant ensuite un intérêt particulier; il abandonne bientôt la première jeune fille, ne pouvant résister au désir de danser avec l'autre. 'C'est ainsi que nous danserons.' La seconde jeune fille répète la même figure, d'une manière moqueuse. 'Ne vous moquez pas moi.' Ils dansent ensemble. Leur danse se fait plus tendre. La jeune fille s'échappe et va se cacher derrière un bouquet d'arbres. Disparus un moment, ils reviennent presque aussitôt, le jeune homme poursuivant la jeune fille. Ils dansent de nouveau tous les deux. –	2:07
15	Dans l'emportement de leur danse, ils n'ont pas remarqué l'attitude d'abord inquiète, puis chagrine, de la première jeune fille qui tenant son visage entre ses mains veut s'enfuir. Sa compagne essaie en vain de la retenir: elle ne veut rien entendre. La seconde jeune fille réussit à la prendre dans ses bras. –	1:40

16	Pourtant, le jeune homme intervient en écartant leurs têtes doucement. Qu'elles regardent autour d'elles: la beauté de la nuit, la joie de la lumière, tout leur conseille de se laisser aller à leur fantaisie. –	1:34
17	Ils dansent désormais tous les trois. Le jeune homme, dans un geste passionné, a réuni leurs trois têtes, et un triple baiser les confond dans une extase. –	3:04
18	Une balle de tennis tombe à leurs pieds; surpris et effrayés, ils se sauvent en bondissant, et disparaissent dans les profondeurs du parc nocturne.	0:42

La Boîte à joujoux (1913) **28:01**
Ballet pour enfants

19	Prélude. Le Sommeil de la boîte –	11:56
	Premier Tableau. Le Magasin de jouets –	8:05
20	Deuxième Tableau. Le Champ de bataille –	5:07
21	Troisième Tableau. La Bergerie à vendre –	2:50
22	Quatrième Tableau. Après fortune faite –	Épilogue
		TT 64:47

Jean-Efflam Bavouzet piano

Debussy: Complete Works for Piano, Volume 5

Sir Charles Stanford subjected all music to what he called a 'piano test': if it did not stand up to being played on the piano, then it was not to be taken seriously. We may assume that this extreme position was a response to what he felt to be the undue influence of Rimsky-Korsakov, Debussy & Co. in ornamenting their scores with string harmonics, muted trumpets and exotic tinklings on celesta. What he perhaps did not know, certainly in the case of Debussy, was that the French composer's scores all went through a notational stage (known as a 'short score') which, if not specifically designed for piano, could be given a reasonably accurate performance on that instrument. And where ballets were concerned, obviously the choreographer had to rehearse the dancers to the accompaniment of a piano score that conformed to the rhythms and structure of the final orchestral product. The three piano versions recorded here were therefore intimately related to both the compositional and production processes (even if with *Khamma* and *Jeux* Debussy's imagination slightly outran human capabilities from time to time – Jean-Efflam Bavouzet plays

lightly edited versions, but also takes the opportunity where possible of adding details from the orchestral scores).

Khamma

The Canadian dancer Maud Allan signed a contract with Debussy in 1910 for an Egyptian ballet, originally entitled *Isis*. Unfortunately for all concerned, Debussy did this behind his publisher's back, and any number of vital details, such as length of score and size of orchestra, were unspecified, leading to unseemly wrangles. As late as 1916 Debussy was refusing to reduce the orchestra from ninety to forty players, asking Allan, 'what would you do if someone required you to dance with one arm and one leg?' Sadly, his general unhappiness with the project has affected subsequent critical responses to the score. In fact it is one of Debussy's most poetic and forward-looking works. The gloom of the temple of Amun-Ra, the menacing muted trumpet calls telling of the city under siege, the three varied dances of Khamma, called upon to save the city by dancing to the god, her death, the siege raised, the discovery by the high priest of

her body, and his final blessing – all these narrative 'signposts' are articulated by variations in harmony and texture, within an overall continuity that seems effortless. One feature must do for all: the way in which the dissonant trumpet calls, that 'send a shiver down your back', are finally made consonant as the siege is lifted. No question but that Debussy had Stravinsky's *Petrushka* in mind (the first one-fifth of the score, which is all that Debussy orchestrated, likewise contains a piano, retained by Koechlin in his orchestration of the remainder), but the atmosphere is entirely his own. Debussy never heard the work, which was first given in concert performance in 1924, six years after his death.

Jeux

In the midst of the negotiations over *Khamma*, Debussy wrote his second ballet, *Jeux*, for Diaghilev and saw it performed – which is not to say that it was problem-free. The action takes place late in the evening on a tennis court and involves just three dancers, a man and two girls with whom he flirts, using the retrieval of tennis balls as an excuse: not an overly detailed scenario, but for Debussy one that held 'that suggestion of something slightly sinister that the twilight brings' and indeed 'all that is needed to engender the rhythm of a musical atmosphere'. There

is some evidence that an early draft of the scenario included a plane crash, not surprisingly rejected by the composer, and certainly he had to accommodate Diaghilev's request to extend the ending of the score slightly. But his main complaint was over the choreography by Nijinsky, influenced by the dancer's recent visits to Émile Jacques-Dalcroze, which Debussy referred to as having 'trampled over my poor rhythms like some weed'. The première on 15 May 1913 was greeted largely with incomprehension; such is the elusiveness of Debussy's syntax. Then, a fortnight later, came the première of *Le Sacre du printemps* and, obliterated by the ensuing rumpus, *Jeux* disappeared into obscurity until rescued by Boulez and friends in the 1950s. Since then it has been established not only as one of the master's most magical works, but also as one of the most tightly constructed: nearly everything derives from the opening motto (three notes of an upward scale, then a drop of a third), culminating in the final climax as 'the young man, in a passionate gesture, brings their three heads together, and a triple kiss buries them in ecstasy'. This is disturbed by the arrival of another tennis ball, thrown by an unknown hand. The three dancers scatter and the ballet ends in one of Debussy's characteristic textural disintegrations.

La Boîte à joujoux

Two months after the première of *Jeux*, Debussy began work on his last ballet, based on an illustrated children's story by the artist André Hellé. The composer himself gave a succinct resumé of the plot:

a cardboard soldier is in love with a doll; he tries to let her know; but she betrays him with a polichinelle. The soldier finds out and terrible things happen: a fight between wooden soldiers and polichinelles. In short, the pretty doll's admirer is seriously wounded during the battle. The doll nurses him and... they all live happily ever after...

By the end of July 1913, as he told his publisher, Debussy 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 pretentiousness or pointless acrobatics'. By October the piano score was complete.

As with *Khamma*, he orchestrated only the very beginning of the work and never heard it or saw it on stage. Originally he wanted it performed by marionettes, but later changed his mind and asked for a production with children playing all the parts, with simple 'movements rather than traditional *ballet steps*'. Of all his works for the theatre, this is

the one he wrote with the most unaffected and untarnished delight, reflecting his deep love for his seven-year-old daughter. Among the numerous quotations are those from French folksongs, from 'The Soldiers' Chorus' in Gounod's *Faust*, from Mendelssohn's 'Wedding March' and from Debussy's own piano piece *The Little Nigar*. There's also a quotation (track 22, 0.45) from the English counting rhyme 'One, two, three, four, five, / Once I caught a fish alive', where the rhythm of the tune fits the first two lines of the second verse, 'Why did you let him go? / Because he bit my finger so'. Presumably this was a private reference shared between Debussy and Chouchou, who probably learnt the rhyme from her English nanny. In a typical joke, the composer refers to it as 'a celebrated polka danced with blatant disrespect for the author's intentions'. His friend André Caplet completed the orchestration of the ballet in 1919 and conducted the première, with adult dancers, on 10 December of that year. The first performance with marionettes did not take place until 1962 in Holland as part of the Debussy centenary celebrations.

© 2009 Roger Nichols

A note from the artist

Working on the preparation of the programme

for this disc and discovering the score for *Khamma* will remain the big surprise of this set for me. A few months ago, I discovered the piano version of *Khamma* almost by chance in a Parisian music shop. The score had passed me by, probably because it is not published by Durand, and was not part of my initial plan for the set. Even the orchestral score was still unknown to me, much to my shame. How surprised I was, then, to discover its richness and originality! And above all, its resemblance to the harmonic and formal language of *Jeux*!

It then seemed to me the obvious thing to bring together the versions for solo piano of the three almost contemporaneous ballets into one volume. But I reckoned without a few problems!

First of all, these three scores are, curiously, written in very different ways. The situation is the simplest for *La Boîte à joujoux*, as Debussy took particular care to produce the text, which is very clear and playable. However, it is an entirely different matter for *Khamma* and especially for *Jeux*. This is because, in addition to the two traditional staves, Debussy added significant musical elements above and below them, which he visibly left to the discretion of the pianist, who could choose whether or not to include them according to his or her own skill.

The kind of skill that is required is much more subtle than the more obvious, flashy variety that involves being able to play very fast or very forcefully, or both at once. The pianist needs to be able to create the flawless illusion of several layers of sound exactly corresponding to each group of instruments: here, the call of the trumpets; there, the bass drum, the singing of the violins, the rumbling basses; and, above all this, the solos of the flutes, the clarinets, etc. So many times when preparing this recording, I regretted that I was not born with an extra hand!

Certain problems of performance, which I thought were insurmountable, were resolved at the last minute, such as at the end of *Khamma*. As I definitely wanted to include the ascending and descending chords overlaying the theme precisely articulated in the bass, I will admit that the option of a re-recording crossed my mind at one point. It was only when I was actually in the studio, boosted by the excitement and tension (and Ralph Couzens's categoric refusal!), that I found the solution.

The case is even more complex – and, to tell the truth, incomprehensible – for *Jeux*. On one hand, what Debussy wrote in his reduction for solo piano is genuinely unplayable in several places (I can picture

the aghast expression of the pianist for the Ballets russes when he received the score!). In other places, the text is so thin and meagre that it only calls up a very small part of the richness of the orchestral version, which goes visibly further. Consequently, in the first case, the text has to be made cleaner, and in the second, it must be enriched and extended. It was actually this frustration that led me a few years ago to write a version of the work for two pianos, one which is now published by Durand. However, for the logic of this CD, this time I had to produce a version for two hands, which was satisfying enough to the ear that it could do the fullest possible justice to this most fascinating of scores. I must admit that this version of *Jeux* for two hands is probably one of the most difficult works that I have ever played.

I believe that, in terms of the transcriptions, whatever is sometimes lost in richness and variety of timbre can be replaced, precisely due to this uniformity, by greater clarity and organisation in the musical discourse. Young conductors, disconcerted by the presentation of all the themes in *Jeux* that disappear as quickly as they appear, have said to me that they understood the score better after hearing it in the version for two pianos. In some passages, the presence of a reduced number of instrumentalists can sometimes

make it easier to achieve certain effects that are difficult to produce with a full orchestra, such as significant flexibility in terms of rhythm, or the rubato so often required by the composer. Moreover, specifically in terms of the programme for this disc, certain similarities with the piano works from Debussy's later period are all the more striking. I hope that this CD leaves anyone who is not yet familiar with the orchestral version of these three ballets curious to discover them not just 'En blanc et noir', but also in all the colours of the orchestra.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

It seems to me extremely difficult and, in truth, pointless for the performer himself to talk about his interpretation. There is a story that Heifetz, in answer to just such a request by a journalist, once said: 'I have nothing to say to you. My playing speaks for me. If you don't understand, it's your problem!'

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

- What does Debussy have to say to us today?
 - How can the performer be strictly faithful to the text and also play with a natural spontaneity?
 - How can such playing attain what Debussy called 'la chair nue de l'émotion' (the naked flesh of emotion)?
- These are questions we continually strive to answer...

© 2009 Jean-Efflam Bavouzet
 Translation: Elizabeth Long and
 Surrey Translation Bureau (STB Ltd)

Scenarios

Khamma

- 1 Prelude
- 2 Scene 1. The Inner Temple of the Great God Amon-Ra
 The vast statue of the god, carved out of black stone, is impassive. It is late afternoon. The glints of a stormy sunset are visible through the windows. The city is under siege. The High Priest enters and stands beside the statue for a moment. The worshippers hold out their offerings. The High Priest, with his arms raised in a gesture of supplication to the Great God, turns back towards him. Prayer to save

the city. At the end of the prayer, the High Priest anxiously awaits a sign from the God, but unfortunately, none comes. He makes a sign to the crowd to withdraw. The High Priest leaves through a smaller door, but just as he is about to cross the threshold, he has an idea and a ray of hope lights up his face: he seems to have guessed the key to victory and leaves quickly.

- 3 Scene 2
 The great door opens and a slight, veiled shape is gently pushed inside the Temple by the High Priest. Khamma, for it is she, tries to flee. Khamma's fear. Soft moonlight fills the Temple. Khamma advances slowly towards the statue and bows down at its feet. Khamma stands up once more and begins the dances that are destined to save the country.
- 4 First Dance
- 5 Second Dance
- 6 Third Dance
- 7 Suddenly, Khamma notices a strange, slight motion in the surface of the head and shoulders of the massive stone statue. Slowly, the arms rise just far enough above the knees for the palms of the hands to turn upwards. Now, free of any constraint, Khamma dances in an ecstasy of joy, love and devotion. There

is a terrible flash of light; thunder roars. Khamma dies.

- 8 Scene 3
 It is the cold, grey dawn of the morning, slowly turning to pink. In the distance, cheering and shouts of victory can be heard, getting closer and closer. The Temple door opens and the High Priest enters, followed by palm and flower bearers. The High Priest and the crowd see Khamma's body. The High Priest blesses Khamma's body.
- 9 Jeux
 Prelude. The curtain rises on an empty park. A tennis ball falls onto the stage. A young man in tennis clothes leaps across the stage with his racket in the air, then disappears.
- 10 Two timid, curious girls appear at the back, on the left. For a moment, they just seem to be looking for a good place to exchange secrets.
- 11 One of the girls dances alone. The other girl dances in her turn. The girls stop, taken aback by the sound of rustling leaves.
- 12 The young man can be seen at the back to the left, apparently hiding; he follows them through the branches as they move, then stops, facing them. At

- first, they want to run away, but he draws them back gently, and extends them a new invitation. He starts to dance. The first girl runs towards him.
- 13 They dance together. He asks her for a kiss. She breaks away. He asks again. She breaks away again, then comes back to him, consenting. The second girl is piqued and slightly jealous. The other two remain in their amorous ecstasy. The second girl performs an ironic, mocking dance.
 - 14 The young man follows the second girl's dance out of curiosity at first, but then takes a keener interest; he soon abandons the first girl, unable to resist the desire to dance with the second girl. 'We'll dance like that.' The second girl repeats the same figure mockingly. 'Don't make fun of me.' They dance together. Their dance becomes more tender. The girl breaks away and goes to hide behind a clump of trees. Having disappeared for a moment, they come back almost immediately, with the young man pursuing the girl. The two of them dance together again.
 - 15 Wrapped up in their dance, they have not noticed the expression of the first girl, first uneasy, then despondent, as she tries to run away, holding her head in her hands. Her friend tries in vain to keep

her there, but she refuses to listen. The second girl manages to pull the first into her arms.

¹⁶ However, the young man intervenes, gently moving their heads apart. They should look around them: the beauty of the night, the joy of the light, everything is telling them to abandon themselves to their imagination.

¹⁷ Now all three of them dance together. The young man, in a passionate gesture, brings their three heads together, and a triple kiss buries them in ecstasy.

¹⁸ A tennis ball falls at their feet; surprised and frightened, they leap away and disappear into the depths of the nocturnal park.

La Boîte à joujoux

¹⁹ Prelude. The Box Sleeps

First Tableau. The Toy Shop

²⁰ Second Tableau. The Battlefield

²¹ Third Tableau. Sheepfold for Sale

²² Fourth Tableau. After the Fortune Is Made
Epilogue

Translation: Surrey Translation Bureau (STB Ltd)

The insatiable enthusiasm and artistic curiosity of the French pianist **Jean-Efflam Bavouzet** have led him to explore a repertoire

ranging from Haydn, Beethoven, Bartók and Prokofiev to contemporary works by composers such as Bruno Mantovani and Jörg Widmann. A former student of Pierre Sancan, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne in 1986 and the Steven de Groote Chamber Music Prize at the Van Cliburn Competition in 1989. As well as performing, he has also recently completed a transcription for two pianos of Debussy's dance poem *Jeux*, which has just been published by Durand, with a foreword by Pierre Boulez with whom he has maintained a close relationship ever since their first appearance together in 1998, performing Bartók's Third Piano Concerto with the Orchestre de Paris.

Bavouzet performs with leading international orchestras such as the Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de France and Ensemble orchestral de Paris. Conductors with whom he has collaborated include Vladimir Ashkenazy, Valery Gergiev, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Jean-Claude Casadesus, Charles Dutoit, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano and Vassily Sinaisky.

Jean-Efflam Bavouzet has won multiple awards for his project to record Debussy's Complete Works for Piano, most notably a 2009 *BBC Music Magazine* Award for Volume 3 and a 2009 *Gramophone* Award for Volume 4 of the cycle (both in the Instrumental category).

Other awards include the 2007 and 2008 Choc de l'année of the magazine *Le Monde de la Musique* and, for Volume 2, the 2008 Diapason d'or. Jean-Efflam Bavouzet is a Professor for Life in the Piano Department of the Hochschule für Musik in Detmold, Germany.



Jean-Efflam Bavouzet

© Guy Vivien

Debussy: Sämtliche Klavierwerke, Teil 5

Sir Charles Stanford unterwarf alle Musik dem von ihm so genannten "Klaviertest": Wenn sie nicht gut auf dem Klavier zu spielen war, konnte man sie nicht ernst nehmen. Man kann davon ausgehen, dass diese extreme Einstellung auf den von ihm als ungebührlich empfundenen Einfluss von Rimski-Korsakow, Debussy und Genossen zurückzuführen war, die ihre Partituren mit Streicherflageolet, gedämpften Trompeten und exotischem Celestageklimper verzierten. Ihm war womöglich, jedenfalls in Bezug auf Debussy, nicht bewusst, dass alle Partituren des französischen Komponisten ein (als Partiturauszug bekanntes) Notationsstadium durchliefen, das zwar nicht immer spezifisch auf das Klavier zugeschnitten war, sich aber mehr oder weniger getreu zur Darbietung auf dem Instrument eignete. Und was die Ballette anging, so musste der Choreograph natürlich mit den Tänzern zu einem Klavierauszug proben, der rhythmisch und strukturell der endgültigen Orchesterfassung entsprach. Die drei vorliegenden Klavierfassungen waren demzufolge eng mit den Kompositions- und Inszenierungsprozessen verbunden (auch wenn Debussys Phantasie

im Fall von *Khamma* und *Jeux* gelegentlich die menschlichen Fähigkeiten ein wenig überforderte – Jean-Efflam Bavouzet spielt leicht bearbeitete Fassungen, ergreift jedoch die Gelegenheit, wo immer möglich Details aus den Orchesterpartituren einzufügen).

Khamma

Die kanadische Tänzerin Maud Allan schloss 1910 mit Debussy einen Vertrag für ein ägyptisches Ballett, das ursprünglich den Titel *Isis* tragen sollte. Zum Nachteil aller Beteiligten tat Debussy dies leider ohne Wissen seines Verlags, und eine Menge wichtiger Einzelheiten, z.B. die Länge der Partitur und die Größe des Orchesters, wurden nicht festgelegt, was zu unerfreulichen Streitigkeiten führte. Noch 1916 weigerte sich Debussy, die Orchesterbesetzung von neunzig auf vierzig Musiker zu reduzieren, und fragte Maud Allan: "Was würden Sie tun, wenn jemand von Ihnen verlangte, mit nur einem Arm und einem Bein zu tanzen?" Leider hat seine allgemeine Enttäuschung über das Projekt in der Folge die Reaktion der

Kritiker auf die Partitur beeinflusst. Dabei handelt es sich um eines der poetischsten und am meisten vorausschauenden Werke Debussys. Die Düsternis des Amon-Ra-Tempels, die bedrohlichen Trompetenstöße, die von der Belagerung der Stadt künden, die drei abwechslungsreichen Tänze der *Khamma*, die dazu berufen ist, die Stadt zu retten, indem sie für den Gott tanzt, ihr Tod, Aufhebung der Belagerung, die Entdeckung ihrer Leiche durch den Oberpriester und sein letzter Segen – all diese "Wegweiser" in der Fabel werden durch Variationen von Harmonik und Textur im Rahmen einer mühelos wirkenden Kontinuität vermittelt. Ein bestimmendes Merkmal muss für alle stehen: Die Dissonanzen der Trompetenstöße, die einem "einen Schauder über den Rücken" jagen, werden schließlich zu Konsonanzen verwandelt, wenn die Belagerung aufgehoben wird. Es steht außer Frage, dass Debussy Strawinskys *Petruschka* im Sinn hatte (das erste Fünftel der Partitur, als einziger Teil von Debussy orchestriert, enthält ebenfalls ein Klavier, das von Koechlin in seiner Orchestrierung des restlichen Werks beibehalten wird), doch ist die Atmosphäre ganz seine eigene. Debussy bekam das Werk nie zu hören, denn es wurde erst 1924, sechs Jahre nach seinem Tod, in Konzertform uraufgeführt.

Jeux

Inmitten der Verhandlungen über *Khamma* schrieb Debussy sein zweites Ballett *Jeux* für Diaghilew und sah es aufgeführt – was nicht heißen soll, dass es damit keine Probleme gab. Die Handlung spielt spät abends auf einem Tennisplatz und umfasst nur drei Tänzer, einen Mann und zwei Mädchen, mit denen er flirtet, wobei er die Suche nach Tennisbällen als Vorwand benutzt: nicht gerade ein besonders detailliertes Szenarium, aber eines, das für Debussy "jene Andeutung von etwas leicht Unheil verkündendem" enthielt, "die mit dem Zwielicht einhergeht", und gar "alles, was nötig ist, um den Rhythmus einer musikalischen Atmosphäre zu erzeugen". Es gibt Hinweise darauf, dass in einem frühen Entwurf des Szenars ein Flugzeugabsturz vorkam, was der Komponist verständlicherweise ablehnte, und er musste mit Sicherheit auf Diaghilews Forderung eingehen, den Schluss der Partitur ein wenig zu verlängern. Aber seine Hauptbeschwerde galt Nijinskis Choreographie (beeinflusst von kurz zuvor erfolgten Besuchen des Tänzers bei Émile Jacques-Dalcroze), von der Debussy meinte, sie habe "meine armen Rhythmen wie Unkraut zertreten". Die Uraufführung am 15. Mai 1913 traf weitgehend auf Unverständnis; so schwer fassbar ist Debussys Syntax. Vierzehn Tage darauf

wurde *Le Sacre du printemps* uraufgeführt, und *Jeux* ging in dem dadurch ausgelösten Spektakel völlig unter, bis das Werk in den 1950er-Jahren von Boulez und Freunden aus der Versenkung geholt wurde. Seither hat es sich nicht nur als eines der bezauberndsten Werke des Meisters, sondern auch als eines seiner am dichtesten gestalteten etabliert: Fast alles ist aus dem anfänglichen Motto abgeleitet (drei Töne einer ansteigenden Tonleiter, dann ein Abstieg um eine Terz), und das Ganze gipfelt im abschließenden Höhepunkt: "Der junge Mann führt mit einer leidenschaftlichen Geste ihre drei Köpfe zusammen und ein dreifacher Kuss versenkt sie in Ekstase." Dies wird unterbrochen, wenn ein weiterer Tennisball eintrifft, geworfen von unbekannter Hand. Die drei Tänzer stieben auseinander, und das Ballett endet mit einer von Debussys charakteristischen strukturellen Auflösungen.

La Boîte à joujoux

Zwei Monate nach der Uraufführung von *Jeux* begann Debussy mit der Arbeit an seinem letzten Ballett auf der Grundlage einer illustrierten Kindergeschichte des Künstlers André Hellé. Der Komponist selbst verfasste eine knappe Zusammenfassung der Fabel:

Ein Pappsoldat hat sich in eine Puppe

verliebt; er versucht es ihr zu vermitteln, aber sie hintergeht ihn mit einem Polichinelle [ähnlich dem Hanswurst]. Der Soldat erfährt davon und es folgt eine schreckliche Schlacht zwischen hölzernen Soldaten und Polichinelles. Um es kurz zu machen, der Bewunderer der hübschen Puppe wird im Kampf schwer verwundet. Die Puppe pflegt ihn, und ... fortan leben sie alle glücklich und zufrieden ...

Ende Juli 1913 war Debussy, wie er seinem Verlag mitteilte, damit beschäftigt, "den alten Puppen von Chouchou [seiner Tochter] ihre Geheimnisse zu entlocken und zu lernen, wie man die Militärtrommel spielt". Im September war das erste Tableau fertig, und er meinte, er habe "versucht, geradlinig und gar 'amüsant' zu sein, ohne Großspurigheit oder unsinnige Verrenkungen". Im Oktober lag der Klavierauszug vollständig vor.

Wie bei *Khamma* orchestrierte er nur die ersten Takte des Werks und bekam es nie, auf der Bühne zu sehen oder zu hören. Ursprünglich wollte er, dass es von Marionetten dargestellt wurde, doch später änderte er seine Meinung und bat um eine Inszenierung, in der Kinder alle Rollen übernahmen, mit schlichten "*Bewegungen* statt traditioneller *Ballettschritte*". Von all seinen Bühnenwerken hatte er an diesem am meisten ungekünstelte und unverfälschte

Freude, was auf seine aufrichtige Liebe zur siebenjährigen Tochter zurückzuführen ist. Unter den zahlreichen Zitaten finden sich solche aus französischen Volksliedern, aus dem "Soldatenchor" in Gounods *Faust*, aus Mendelssohns "Hochzeitsmarsch" und aus Debussys eigenem Klavierstück *The Little Nigar*. Außerdem enthält das Werk ein Zitat (Nr. 22, 0.45) aus dem englischen Abzählreim "One, two, three, four, five, / Once I caught a fish alive", dessen Rhythmus auf die ersten zwei Zeilen des zweiten Verses passt: "Why did you let him go? / Because he bit my finger so." Dabei handelt es sich vermutlich um ein privates Einvernehmen zwischen Debussy und Chouchou, die den Reim wahrscheinlich von ihrem englischen Kindermädchen gelernt hatte. Mit einem für ihn typischen Scherz erklärt der Komponist das Zitat als "eine berühmte Polka, getanzt in unverhohlener Missachtung der Intentionen des Autors". Sein Freund André Caplet vervollständigte 1919 die Orchestrierung des Balletts und dirigierte die Uraufführung mit erwachsenen Tänzern am 10. Dezember jenes Jahres. Die erste Aufführung mit Marionetten fand erst 1962 in Holland im Rahmen der Feiern zu Debussys hundertstem Geburtstag statt.

© 2009 Roger Nichols

Übersetzung: Bernd Müller

Anmerkungen des Künstlers

Bei den Vorbereitungen des Programms für diese Einspielung die Partitur zu *Khamma* zu entdecken, war für mich die größte Überraschung dieses Projekts. Vor einigen Monaten fand ich die Klavierfassung von *Khamma* eher zufällig in einer Musikalienhandlung in Paris. Auf die Partitur war ich nie aufmerksam geworden, vielleicht weil sie nicht bei Durand erschienen ist, und ich hatte sie in meine ursprüngliche Planung nicht einbezogen. Auch die Orchesterfassung kannte ich noch nicht, wie ich eingestehen muss. Umso überraschter war ich daher, den Reichtum und die Originalität dieser Musik zu entdecken! Und vor allem ihre Ähnlichkeit zu der harmonischen und formalen Sprache von *Jeux*!

So erschien es mir das Sinnvollste, die Soloklavierfassungen der drei fast gleichzeitig entstandenen Ballettmusiken auf einer CD zusammenzubringen. Allerdings ergaben sich dabei einige Probleme!

Zunächst sind die drei Partituren eigentümlicherweise auf sehr unterschiedlicher Art notiert. Am einfachsten ist die Situation bei *La Boîte à joujoux*, da Debussy sich bei der Erstellung des Notentexts besondere Mühe gab und dieser daher auch besonders klar und spielbar ist. Ein ganz anderer Fall liegt hingegen bei

Khamma und vor allem bei *Jeux* vor. Dies liegt daran, dass Debussy bei diesen Werken über und unter den beiden üblichen Systemen zusätzliches musikalisches Material eingetragen hat, wobei er es dem oder der Ausführenden überließ, diese entsprechend dem persönlichen Können auszuführen oder zu ignorieren.

Die Art der hier verlangten Fähigkeiten ist wesentlich subtiler als die üblichen Anforderungen, bei denen es darum geht, sehr schnell oder sehr kraftvoll zu spielen, oder beides zugleich. Der Pianist muss in der Lage sein, die perfekte Illusion von mehreren gleichzeitigen Klangebene zu schaffen, die exakt mit der jeweiligen Gruppe von Instrumenten korrespondieren: hier der Ruf der Trompeten; dort die Basstrommel, der Gesang der Violinen, die polternden Bässe; und hoch über allem die Soli der Flöten, der Klarinetten und so weiter. Wie oft habe ich während der Vorbereitungen zu dieser Einspielung bedauert, nicht mit einer zusätzlichen Hand auf die Welt gekommen zu sein!

Bestimmte Probleme der Ausführung, die ich für unüberwindbar hielt, ließen sich in letzter Minute lösen, so zum Beispiel am Schluss von *Khamma*. Ich wollte unbedingt die das präzise im Bass artikulierte Thema überlagernden auf- und absteigenden

Akkorde mit einbeziehen und muss zugeben, dass mir irgendwann die Möglichkeit in den Sinn kam, die Passage in zwei Schritten aufzunehmen und übereinander zu montieren. Erst als ich schon im Studio und entsprechend aufgeregt und angespannt (und mit Ralph Couzens' kategorischer Weigerung konfrontiert!) war, kam ich auf diese Lösung.

Noch komplizierter – und, ehrlich gesagt, letztlich unverständlich – ist die Situation bei *Jeux*. Auf der einen Seite ist das, was Debussy in seiner Bearbeitung für Klavier solo schrieb, an mehreren Stellen wirklich unspielbar (ich kann mir den entgeisterten Gesichtsausdruck des Pianisten der Ballets russes vorstellen, als er die Noten erhielt!). An anderen Stellen ist der Notentext so dünn und mager, dass er nur auf einen ganz kleinen Teil des musikalischen Reichtums der Orchesterfassung zurückgreift, die sichtbar viel weiter geht. Entsprechend muss der Text im ersten Fall bereinigt werden, während er im zweiten angereichert und ausgedehnt werden muss. Es war eigentlich die damit verbundene Frustration, die mich vor einigen Jahren dazu brachte, eine Fassung des Werks für zwei Klaviere zu schreiben, die inzwischen bei Durand erschienen ist. Doch dieses Mal musste ich in Anbetracht der Konzeption dieser CD eine Fassung für nur zwei Hände

produzieren, die das Ohr so weit befriedigen würde, dass man das Ergebnis als eine angemessene Umsetzung dieser überaus faszinierenden Komposition empfindet. Ich muss zugeben, dass diese Fassung von *Jeux* für zwei Hände wohl eines der schwierigsten Stücke ist, die ich jemals gespielt habe.

Ich glaube, dass, was immer in den Transkriptionen hier und da an Klangreichtum und Vielfalt des Timbres verloren geht, gerade wegen dieser Geradlinigkeit durch größere Klarheit und Organisiertheit im musikalischen Diskurs wettgemacht werden kann. Junge Dirigenten, die sich irritiert zeigten von der Präsentation all der Themen in *Jeux*, die ebenso schnell wieder verschwinden wie sie auftauchen, haben mir gesagt, dass sie das Werk besser verstanden, nachdem sie es in der Fassung für zwei Klaviere gehört hatten. In einigen Passagen kann die Präsenz einer reduzierten Anzahl von Instrumentalisten manchmal bestimmte Effekte leichter erreichen lassen, als wenn sie von einem vollen Orchester produziert werden, zum Beispiel die unabdingbare rhythmische Flexibilität oder das von dem Komponisten so häufig verlangte Rubato. Hinzu kommt, besonders im Kontext des Programms für diese CD, dass gewisse Ähnlichkeiten mit den Klavierwerken aus Debussys späterer Schaffenszeit umso deutlicher auffallen. Ich

hoffe, dass diese CD alle diejenigen Hörer, die mit den Orchesterfassungen dieser drei Ballettmusiken noch nicht vertraut sind, neugierig macht, diese nicht nur "En blanc et noir" zu entdecken, sondern auch in allen Klangfarben der vollen Orchestrierung.

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

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

Selbst unter der ausgezeichneten Anleitung durch meinen Mentor Pierre Sancan ("Debussyist" par excellence und Rompreisträger für Komposition) brauchte ich bis in meine dreißiger Jahre hinein, um von der Musik Debussys wirklich bewegt

zu werden. Davor hatte sich mein Interesse an ihm auf die Originalität seiner Harmonik, die individuelle Struktur der Werke und seine Anforderungen an die Perfektion des Pianisten konzentriert ("Größere Schönheit ist immer möglich, die Perfektion kennt keine Grenzen", erklärte mir Sancan). Aber von echten Gefühlen konnte damals keine Rede sein. Anstatt eine angeborene Affinität zur Musik Debussys zu beanspruchen (wie im Fall französischer Pianisten oft geltend gemacht wird), betrachte ich mein Verhältnis zu seiner Musik als einen langen Reifeprozess, in dessen Verlauf ich auch gerne andere Einflüsse aufgenommen habe: die leichten Hände von Pianisten wie Gieseking, die Alchemie der Klangebenen eines Michelangeli, das Wesen (und das Pedalspiel) Richters, die Intensität eines Kocsis und den musikalischen Orientierungssinn eines Gulda.

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

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

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

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

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

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

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

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

- Was hat uns Debussy heute zu sagen?
- Wie kann der Interpret dem Text treu

bleiben und doch natürlich und spontan spielen?

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

Auf solche Fragen suchen wir ständig Antwort ...

© 2009 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung: Stephanie Wollny und Andreas Klatt

Szenarien

Khamma

1 Präludium

2 Szene 1. Der innere Tempel des großen Gottes Amon-Ra

Die riesige aus schwarzem Stein gehauene Statue des Gottes steht unbeweglich da. Es ist später Nachmittag. Durch die Fenster sind die Lichtstrahlen eines stürmischen Sonnenuntergangs zu sehen. Die Stadt steht unter Belagerung. Der Hohepriester kommt herein und stellt sich für einen Augenblick neben die Statue. Die Anbetenden bieten ihre Opfer dar. Der Hohepriester, seine Arme in einer Geste der Anbetung des großen Gottes erhoben, wendet sich diesem wieder zu. Ein Gebet zur Rettung der Stadt. Am Schluss des Gebets erwartet der

Hohepriester gespannt auf ein Zeichen des Gottes, doch leider bleibt dieses aus. Er deutet der Menge gegenüber an, sie möge sich zurückziehen. Der Hohepriester entfernt sich durch eine kleine Tür, doch gerade als er deren Schwelle überschreitet, hat er einen Einfall und ein Hoffnungsstrahl erhellt sein Gesicht; er scheint den Schlüssel zum Sieg gefunden zu haben und verlässt schnell den Raum.

3 Szene 2

Die große Tür öffnet sich und eine zierliche verschleierte Gestalt wird von dem Hohepriester sanft in den Tempel geschoben. Khamma, denn sie ist es, versucht zu fliehen. Khammas Angst. Sanftes Mondlicht erfüllt den Tempel. Khamma nähert sich langsam der Statue und verbeugt sich zu deren Füßen. Khamma erhebt sich wieder und beginnt mit den Tänzen, die das Land retten sollen.

4 Erster Tanz

5 Zweiter Tanz

6 Dritter Tanz

7 Plötzlich bemerkt Khamma eine seltsame leichte Bewegung an der Oberfläche von Kopf und Schultern der mächtigen steinernen Statue. Langsam erheben sich die Arme gerade so weit oberhalb

der Knie, dass die Handflächen sich nach oben drehen können. Von ihren Hemmungen befreit tanzt Khamma nun in ekstatischer Freude, Liebe und Ergebung. Plötzlich erstrahlt ein schreckliches Licht und es ertönt ein ohrenbetäubender Donner. Khamma stirbt.

8 Szene 3

Die kalte, graue Morgendämmerung wandelt sich langsam zu rosa. In der Ferne sind jubelnde Siegesrufe zu hören, die langsam näherkommen. Die Tür des Tempels öffnet sich und der Hohepriester tritt ein, gefolgt von Palmwedel- und Blumenträgern. Der Hohepriester und die Menge erblicken Khammas leblosen Körper. Der Hohepriester segnet ihn.

Jeux

9 Präludium. Der Vorhang geht auf und wir erblicken einen menschenleeren Park. Ein Tennisball fliegt auf die Bühne. Ein junger Mann in Tenniskleidung springt mit erhobenem Schläger über die Bühne und verschwindet wieder.

10 Zwei schüchterne und zugleich neugierige Mädchen tauchen links im Hintergrund auf. Für einen Augenblick scheint es, als blickten sie sich nur nach einem geeigneten Plätzchen um, wo sie ihre Geheimnisse austauschen können.

11 Eines der Mädchen tanzt allein. Dann tanzt das andere Mädchen. Beide halten inne, als sie von dem Geräusch raschelnder Blätter überrascht werden.

12 Im linken Hintergrund ist der junge Mann zu sehen, der sich anscheinend versteckt; als die Mädchen sich bewegen, folgt er ihnen durch die Zweige des Gebüschs, dann hält er an und wendet sich ihnen zu. Zuerst wollen sie weglaufen, doch er zieht sie sanft zurück und macht erneut eine einladende Geste. Er beginnt zu tanzen. Das erste Mädchen läuft auf ihn zu.

13 Sie tanzen zusammen. Er bittet sie um einen Kuss. Sie reißt sich los. Er bittet sie erneut. Sie reißt sich wieder los, dann kehrt sie zustimmend zurück. Das zweite Mädchen ist pikiert und ein wenig eifersüchtig. Die beiden anderen verharren in ihrer verliebten Ekstase. Das zweite Mädchen mokiert sich in einem Tanz voller ironischer Gebärden.

14 Der junge Mann folgt dem Tanz des zweiten Mädchens zunächst aus Neugier, dann jedoch mit zunehmendem Interesse; bald verlässt er das erste Mädchen, da er sich dem Verlangen, mit dem zweiten zu tanzen, nicht entziehen kann. "So werden wir tanzen." Das zweite Mädchen wiederholt spöttisch dieselbe

Tanzfigur. "Mach' dich nicht über mich lustig." Sie tanzen zusammen. Ihr Tanz wird zärtlicher. Das Mädchen reißt sich los und versteckt sich hinter einer Baumgruppe. Nachdem sie für einen Augenblick verschwunden sind, kommen die beiden gleich wieder zurück, wobei der junge Mann das Mädchen verfolgt. Wieder tanzen die beiden zusammen.

15 In ihren Tanz vertieft bemerken die beiden nicht den Ausdruck des ersten Mädchens, das zunächst betroffen, dann verzweifelt ist, bis es weglaufen will, seinen Kopf in den Händen vergraben. Ihre Freundin versucht vergeblich, sie zurückzuhalten, doch sie weigert sich, zuzuhören. Schließlich gelingt es dem zweiten Mädchen, das erste in den Arm zu nehmen.

16 Doch nun greift der junge Mann ein, der die beiden sanft auseinanderschiebt. Er lädt sie ein, sich umzublicken: Die Schönheit der Nacht, das freudige Licht, alles fordert sie auf, sich ihrer Phantasie hinzugeben.

17 Nun tanzen alle drei zusammen. Der junge Mann führt mit einer leidenschaftlichen Geste ihre drei Köpfe zusammen und ein dreifacher Kuss versenkt sie in Ekstase.

18 Ein Tennisball fällt ihnen zu Füßen; überrascht und verängstigt springen sie

auf und verschwinden in der Tiefe des nächtlichen Parks.

La Boîte à joujoux

19 Präludium. Die Spieldose schläft

Erstes Tableau. Der Spielwarenladen

20 Zweites Tableau. Das Schlachtfeld

21 Drittes Tableau. Schafhürde zu verkaufen

22 Viertes Tableau. Nachdem das Glück gemacht ist
Epilog

Übersetzung: Stephanie Wolny

Die unersättliche Leidenschaft und künstlerische Wissbegierde des französischen Pianisten **Jean-Efflam Bavouzet** haben ihn veranlasst, ein Repertoire zu erkunden, das von Haydn, Beethoven, Bartók und Prokofjew bis hin zu zeitgenössischen Werken von Komponisten wie Bruno Mantovani und Jörg Widmann reicht. Als ehemaliger Schüler von Pierre Sancan gewann er 1986 den ersten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb Köln und 1989 den Kammermusikpreis "Steven de Groote" beim Van-Cliburn-Wettbewerb. Neben seiner Tätigkeit als Interpret hat er jüngst eine Transkription von Debussys Poème dansé *Jeux* für zwei Klaviere fertig gestellt, die soeben im Verlag Durand erschienen ist – der Band enthält ein Vorwort von Pierre Boulez,

mit dem er enge Beziehungen unterhält, seit sie 1998 bei ihrem ersten gemeinsamen Konzert Bartóks Drittes Klavierkonzert mit dem Orchestre de Paris aufführten.

Bavouzet tritt mit führenden internationalen Orchestern auf, darunter das Cleveland Orchestra, das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Orchestre de Paris, das Orchestre philharmonique de Radio France, das Orchestre national de France und das Ensemble orchestral de Paris. Zu den Dirigenten, mit denen er zusammengearbeitet hat, zählen Wladimir Ashkenazy, Waleri Gergiew, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Jean-Claude

Casadesus, Charles Dutoit, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano und Wassili Sinaiski.

Jean-Efflam Bavouzet hat für sein Projekt zur Einspielung sämtlicher Klavierwerke Debussys zahlreiche Preise gewonnen, insbesondere im Jahre 2009 einen Preis des *BBC Music Magazine* für Teil 3 und im selben Jahr einen ebensolchen der Zeitschrift *Gramophone* für den vierten Teil des Zyklus (beide in der Kategorie Instrumentaleinspielung). Weitere Auszeichnungen umfassen den Choc de l'année 2007 und 2008 des Magazins *Le Monde de la Musique* und für Teil 2 den Diapason d'or 2008. Jean-Efflam Bavouzet ist Professor auf Lebenszeit im Fach Klavier an der Hochschule für Musik Detmold.

Debussy: Œuvres complètes pour piano, volume 5

Sir Charles Stanford soumettait toute musique à ce qu'il appelait "l'épreuve du piano": si elle ne supportait pas d'être jouée sur cet instrument, c'était qu'elle ne valait pas la peine d'être prise au sérieux. Nous pouvons supposer que cette position extrême était une réaction à ce qu'il jugeait être l'influence excessive de Rimski-Korsakow, Debussy et C^o, qui ornementaient leurs partitions d'harmoniques aux instruments à cordes, de trompettes bouchées, et de sonorités exotiques au célesta. Ce qu'il ignorait peut-être, notamment dans le cas de Debussy, c'est que toutes les partitions du compositeur français passaient par un stade de notation – la particelle – qui, sans être spécifiquement conçu pour le piano, pouvait être réalisé avec une précision raisonnable au clavier. Pour les ballets, les répétitions des danseurs étaient naturellement accompagnées à partir d'une partition pour piano qui se conformait aux rythmes et à la structure de l'œuvre orchestrale finale. Les trois versions pour piano enregistrées ici furent donc intimement liées au processus de composition et de production (même si, pour *Khamma* et *Jeux*, l'imagination de Debussy a parfois quelque peu dépassé les capacités

humaines – Jean-Efflam Bavouzet interprète des versions légèrement éditées, mais en profite aussi pour ajouter certains détails tirés de la partition orchestrale, chaque fois que c'est possible).

Khamma

En 1910, Debussy signa avec la danseuse canadienne Maud Allan un contrat pour un ballet égyptien, d'abord intitulé *Isis*. Il eut la fâcheuse idée, pour toutes les personnes concernées, d'agir dans le dos de son éditeur, et leur accord omit toute une série d'indications essentielles, comme la longueur de la partition ou la taille de l'orchestre, ce qui donna lieu à des querelles mesquines. En 1916 encore, il refusa de réduire l'orchestre à quarante musiciens, au lieu des quatre-vingt-dix prévus, rétorquant à Maud Allan: "Qu'est-ce que vous feriez si l'on vous demandait de danser avec un seul bras et une seule jambe?" L'insatisfaction générale du compositeur influença malheureusement par la suite les réactions des critiques à l'égard de cette partition, alors que c'est l'une des œuvres les plus poétiques et les plus novatrices de Debussy. Le caractère

lugubre du temple d'Ammon-Râ, les sonneries menaçantes des trompettes avec sourdine, annonçant le siège de la ville, les trois danses variées de Khamma, à qui il incombe de délivrer la cité en dansant en l'honneur du dieu, sa mort, la levée du siège, la découverte du corps de la jeune femme par le grand prêtre et sa bénédiction finale, tous ces "jalons" narratifs sont marqués par des variations de l'harmonie et de la texture, sans que cela nuise à la continuité apparemment sans effort de l'ensemble. Un seul exemple sera retenu ici: la façon dont les sonneries dissonantes de trompettes, qui "vous donnent froid dans le dos", deviennent finalement consonantes quand le siège est levé. Debussy se souvint indubitablement de *Petrouchka* de Stravinsky (dans le premier cinquième de l'œuvre, seul fragment orchestré par Debussy, on trouve aussi un piano, conservé par Koehlin dans son orchestration du reste de la partition), mais l'atmosphère de ce ballet ne doit rien à personne. Le compositeur n'entendit jamais cette œuvre, créée en concert en 1924, six ans après sa mort.

Jeux

Au milieu de ses négociations à propos de *Khamma*, Debussy écrivit pour Diaghilev son deuxième ballet, *Jeux*, et le vit interprété –

ce qui ne veut pas dire que tout se passa sereinement. L'action se déroule tard le soir sur un court de tennis, et fait appel à trois danseurs seulement: un jeune homme et deux jeunes filles avec lesquelles il flirte, la recherche de balles de tennis leur servant de prétexte. L'argument n'était pas particulièrement détaillé, mais contenait, selon Debussy, "ce je ne sais quoi d'un peu méchant qu'amène l'ombre" et, en fait, "tout ce qu'il faut pour faire naître le rythme d'une atmosphère musicale". Il semblerait qu'une première ébauche du scénario prévoyait un accident d'aéroplane, qui sans surprise fut rejeté par le compositeur, et l'on sait avec certitude qu'il dut accéder à la demande de Diaghilev d'allonger un peu la fin de la partition. Mais il fut surtout mécontent de la chorégraphie de Nijinsky, influencée par les récentes rencontres de ce dernier avec Émile Jacques-Dalcroze, estimant que le danseur avait "piétiné [s]es pauvres rythmes, comme une herbe mauvaise". La création, le 15 mai 1913, suscita surtout l'incompréhension; telle est la subtilité de la syntaxe debussyste. Deux semaines plus tard eut lieu la première du *Sacre du printemps*, causant un tel scandale que *Jeux* disparut dans les oubliettes pour n'en ressortir que dans les années 1950, grâce à Pierre Boulez et à ses amis. Depuis, ce ballet est considéré non

seulement comme l'une des œuvres les plus magiques du compositeur, mais aussi comme l'une des plus rigoureusement construites: presque tout dérive du motif initial (trois notes d'une gamme ascendante suivies d'un intervalle descendant de tierce), culminant dans l'apogée final: "Le jeune homme, dans un geste passionné, a réuni leurs trois têtes, et un triple baiser les confond dans une extase." Une balle de tennis, envoyée par une main inconnue, met fin à ce baiser. Les trois danseurs s'enfuient, et le ballet se termine par une de ces désintégrations de la texture caractéristiques de Debussy.

La Boîte à joujoux

Deux mois après la création de *Jeux*, Debussy commença à travailler à son dernier ballet, basé sur un livre illustré pour enfants, du peintre André Hellé. Le compositeur résuma lui-même succinctement l'intrigue dans ces termes:

un militaire de carton aime une poupée; il tâche de le lui démontrer; mais la belle le trompe avec un polichinelle. Le militaire vient à l'apprendre et il se passe des choses terribles: combat entre soldats de bois et polichinelles. Bref! l'amoureux de la jolie poupée est grièvement blessé au cours de la bataille. La poupée le soigne et... tout finit pour le mieux...

Dès la fin du mois de juillet 1913, Debussy écrivit à son éditeur: "J'arrache des confidences aux vieilles poupées de Chouchou [sa fille] et j'apprends à jouer du tambour." En septembre, le premier tableau était terminé, et il expliqua qu'il avait "essayé d'être clair, et même 'amusant', sans pose, et sans inutiles acrobaties". En octobre, toute la partition pour piano était achevée.

Comme pour *Khamma*, il orchestra seulement le tout début de l'œuvre et ne l'entendit, ni ne la vit jamais sur scène. À l'origine, il souhaitait qu'elle soit interprétée par des marionnettes, puis il changea d'avis et demanda que des enfants jouent tous les rôles, mais en réalisant "des *mouvements* et non pas des *pas de ballet* habituels". De toutes ses œuvres pour le théâtre, c'est celle qu'il écrivit avec le plaisir le plus franc et le plus sincère, et elle reflète son amour profond pour sa fille âgée de sept ans. Parmi les nombreuses citations de la partition figurent des chansons populaires françaises, des emprunts au "Chœur des soldats" du *Faust* de Gounod, à la "Marche nuptiale" de Mendelssohn, et à son propre *Petit Nègre*. On trouve aussi une citation d'une comptine anglaise, "One, two, three, four, five, / Once I caught a fish alive" (page 22, 0:45), où le rythme de la mélodie reflète en fait celui des deux premiers vers de la deuxième

strophe: "Why did you let him go? / Because he bit my finger so". Il s'agit probablement d'un clin d'œil à l'intention de Chouchou, qui avait sans doute appris cette comptine avec sa gouvernante anglaise. Avec son sens habituel de la plaisanterie, Debussy en parle comme d'"une polka célèbre [dansée] avec un évident irrespect pour la pensée de l'auteur". Son ami André Caplet acheva l'orchestration du ballet en 1919 et dirigea la création, par des danseurs adultes, le 10 décembre de cette même année. La première interprétation par des marionnettes n'eut lieu qu'en 1962 aux Pays-Bas, à l'occasion du centenaire de la naissance de Debussy.

© 2009 Roger Nichols
Traduction: Josée Bégaud

Note de l'interprète

Travailler à la préparation du programme de ce disque et découvrir la partition de *Khamma* resteront pour moi la grande surprise de cette intégrale. Il y a encore quelques mois je découvrais presque par hasard dans un magasin de musique parisien la version pour piano de *Khamma*. Sans doute, n'étant pas publiée par Durand, cette partition m'avait échappé et n'était pas incluse dans mon projet initial d'intégrale. Et même la partition orchestrale m'était à ma grande honte encore

inconnue. Quelle ne fut donc pas ma surprise quand j'en vis la richesse et l'originalité! Et surtout la ressemblance avec le langage harmonique et formel de *Jeux*!

Il m'a paru alors évident de regrouper en un volume les versions pour piano seul des trois ballets presque contemporains. Mais c'était compter sans quelques difficultés!

Tout d'abord ces trois partitions sont curieusement écrites de manière fort différentes. Pour *La Boîte à joujoux* la situation est la plus simple: Debussy ayant mis un soin particulier à la réalisation de son texte qui est très claire et jouable. Mais pour *Khamma* et *Jeux* en particulier il en est tout autrement. En effet, en plus des deux portées traditionnelles, Debussy a rajouté au dessus et en dessous des éléments musicaux importants qu'il a laissés visiblement à la discrétion du pianiste: à lui de les intégrer ou non selon sa virtuosité.

Cette virtuosité demandée est bien plus subtile que celle, plus évidente et "tape-à-l'œil", qui consiste à pouvoir jouer très vite ou très fort ou les deux à la fois. Il faut pouvoir donner l'illusion parfaite de plusieurs plans sonores correspondants précisément à chaque groupes d'instruments: ici l'appel des trompettes, là la grosse caisse, le chant des violons, les basses qui grondent et, au dessus de tout cela, les solos de flûtes, de

clarinettes etc... Oh! Combien de fois pendant la préparation de cet enregistrement ai-je regretté de n'être pas né avec une main supplémentaire!

Certains problèmes de réalisation qui me paraissaient insurmontables se sont résolus à la dernière minute, par exemple à la fin de *Khamma*. Voulant absolument inclure les montées et descentes d'accords superposées au thème scandé à la basse, je peux avouer que l'option d'un re-recording m'a à un moment effleuré l'esprit. Ce n'est que dans le studio même, poussé par l'excitation et la tension (et le refus catégorique de Ralph Couzens!) que j'ai trouvé la solution.

Pour *Jeux* le cas est encore plus complexe et à vrai dire incompréhensible. D'une part, en plusieurs endroits, ce que Debussy a écrit dans sa réduction pour piano seul est proprement injouable (j'imagine la tête effarée du pianiste répétiteur des Ballets russes quand il a reçu la partition!). Ou alors, le texte est si mince et pauvre qu'il ne rend compte que d'une très faible partie de la richesse de la version orchestrale visiblement ultérieure. Il faut donc dans l'un épurer le texte et dans l'autre l'enrichir et l'étoffer. C'était à vrai dire cette frustration qui m'avait poussé à écrire, il y a quelques années, une version à deux pianos

aujourd'hui publiée chez Durand. Mais pour la logique de ce disque il me fallait cette fois réaliser une version à deux mains assez satisfaisante à l'oreille pour pouvoir, aussi pleinement que possible, rendre justice à cette partition des plus fascinantes. Je peux avouer que *Jeux* dans cette version à deux mains est sans doute l'une des œuvres les plus difficiles qu'il m'ai été donné de travailler.

À mon avis pour les transcriptions, ce que l'on perd parfois en richesse et variété de timbres peut être remplacé, justement à cause de cette uniformité, par une plus grande clarté et organisation du discours musical. De jeunes chefs d'orchestre, décontenancés dans *Jeux* par l'agencement de tous ces thèmes disparaissant aussi vite qu'ils surviennent, m'ont dit avoir mieux compris la partition après l'avoir écouté dans sa version pour deux pianos. Pour certains passages, la présence d'un nombre réduit d'instrumentistes peut rendre parfois plus facilement certains effets difficiles à réaliser par un orchestre entier, comme une grande flexibilité rythmique ou un rubato si souvent demandé par le compositeur. En outre, dans le cas particulier du programme de ce disque, certaines similarités avec les œuvres pianistiques de la dernière période debussyste sont d'autant plus frappantes. Pour ceux qui ne connaîtra

pas encore ces trois ballets dans leur version orchestrale, puisse ce disque leur donner la curiosité de les découvrir non plus "En blanc et noir", mais également parées de toutes les couleurs de l'orchestre.

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

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

Même en suivant les excellents conseils de mon maître Pierre Sancan (grand Debussyste et Prix de Rome de composition), ce n'est seulement que la trentaine passée que je me suis surpris à être réellement ému par la musique de Debussy. L'intérêt que je lui portais jusqu'alors se concentrait sur son originalité harmonique, la structure propre à chacune de ses pièces et le raffinement

qu'il exige du pianiste ("cela peut toujours être plus beau, il n'y a aucune fin dans le raffinement" disait Sancan). Mais de véritable émotion, il n'était alors pas question. Plutôt que de revendiquer une interprétation innée de Debussy (comme on le prête souvent aux pianistes français), mon affinité à sa musique a évolué au cours d'une longue maturation durant laquelle j'avoue bien volontiers avoir aussi été inspiré par la légèreté d'un Gieseking, l'alchimie des plans sonores d'un Michelangeli, la pâte (et la patte!) d'un Richter, l'intensité d'un Kocsis et le sens de la direction musicale d'un Gulda.

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

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

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

- Les pièces isolées, de salon ou de la

dernière période et les deux petits cycles (*Suite bergamasque* et *Children's Corner*).

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

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

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

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

- Que nous dit Debussy aujourd'hui?

- Comment respecter son texte et le rendre naturel?

- Comment par ce naturel accéder à ce que Debussy décrivait comme "la chair nue de l'émotion"?

Questions auxquelles on essaie continuellement de répondre...

© 2009 Jean-Efflam Bavouzet

L'enthousiasme insatiable et la curiosité artistique du pianiste français **Jean-Efflam Bavouzet** l'ont conduit à explorer un répertoire allant de Haydn, Beethoven, Bartók et Prokofiev aux œuvres contemporaines de compositeurs tels que Bruno Mantovani et Jörg Widmann. Ancien élève de Pierre Sancan, il a remporté le premier prix du Concours international Beethoven de Cologne en 1986 et le prix de musique de chambre Steven de Groote du Concours Van Cliburn en 1989. Outre son activité de pianiste, il a également récemment achevé une transcription pour deux pianos du poème dansé *Jeux* de Debussy, qui vient juste d'être publiée par les Éditions Durand, avec une préface de Pierre Boulez avec qui il entretient des liens étroits depuis leur premier concert ensemble en 1998, dans le Troisième Concerto pour piano de Bartók avec l'Orchestre de Paris.

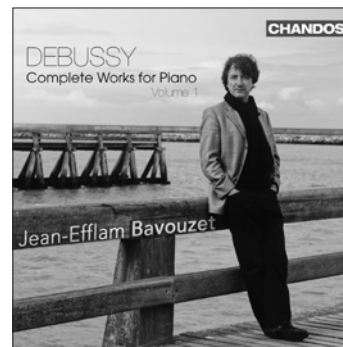
Bavouzet se produit avec des orchestres de réputation internationale tels que le Cleveland Orchestra, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre national de France et l'Ensemble orchestral de Paris. Il a collaboré avec de nombreux chefs, notamment Vladimir

Ashkenazy, Valery Gergiev, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Jean-Claude Casadesus, Charles Dutoit, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano et Vassily Sinaisky.

Jean-Efflam Bavouzet a remporté de nombreux prix pour son enregistrement des œuvres complètes pour piano de Debussy, tout particulièrement un prix du *BBC Music*

Magazine en 2009 pour le Volume 3 et un prix du *Gramophone* en 2009 pour le Volume 4 (tous deux dans la "catégorie instrumentale"). D'autres prix incluent le "Choc de l'année" du magazine *Le Monde de la Musique* en 2007 et en 2008, et le "Diapason d'or" en 2008 pour le Volume 2. Jean-Efflam Bavouzet est professeur à vie dans le Département de piano de la Hochschule für Musik de Detmold en Allemagne.

Also available



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 1
CHAN 10421



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 2
CHAN 10443

Also available



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 3
CHAN 10467



Debussy
Complete Works for Piano, Volume 4
CHAN 10497

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

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

Chandos 24-bit recording

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

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

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineers Paul Quilter (5 and 6 May 2009) and Jonathan Cooper (14 and 15 July 2009)

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 5 and 6 May & 14 and 15 July 2009

Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet by Guy Vivien

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2009 Chandos Records Ltd

© 2009 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10545

Achille-Claude
DEBUSSY (1862–1918)

Complete Works for Piano, Volume 5

- | | | |
|---------|--|-------|
| 1 - 8 | Khamma (1910–12)
Légende dansée | 19:37 |
| 9 - 18 | Jeux (1912–13)
Poème dansé | 16:56 |
| 19 - 22 | La Boîte à joujoux (1913)
Ballet pour enfants | 28:01 |

TT 64:47

Jean-Efflam Bavouzet piano

DEBUSSY: COMPLETE WORKS FOR PIANO, VOL. 5 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10545

© 2009 Chandos Records Ltd © 2009 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

DEBUSSY: COMPLETE WORKS FOR PIANO, VOL. 5 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10545