

**compact disc**  
**DIGITAL AUDIO**

Das Compact Disc Digital Audio System bietet die bestmögliche Klangwiedergabe auf einem kleinen, handlichen Tonträger. Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde.

Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist:

**[DDD]** = digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung.

**[ADD]** = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme; digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.

**[AAD]** = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung; digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte. Eine Reinigung erubrigt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefasst und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungsmittel oder Scheuermittel verwenden!

Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System offers the best possible sound reproduction on a small, convenient sound-carrier unit. The Compact Disc's superior performance is the result of laser optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording. This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code.

**[DDD]** = digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

**[ADD]** = analogue tape recorder used during session recording; digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

**[AAD]** = analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing; digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records. No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust, or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint free, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

Le système Compact Disc Digital Audio permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique. Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres.

**[DDD]** = utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.

**[ADD]** = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.

**[AAD]** = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage. Utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsillon. Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est remplacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être proscrire. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto. La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine.

Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice di tre lettere:

**[DDD]** = si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.

**[ADD]** = sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.

**[AAD]** = riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.

Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc, è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali. Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimosso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporcizia in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfilacciature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pulitore abrasivo deve essere mai usato sul disco. Seguendo questi consigli, il Compact Disc fornirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.

DIGITAL ARN 68021



Claude  
**DEBUSSY**

transcrit pour  
deux pianos par  
**ANDRÉ CAPLET**

*La Mer. Iberia. Gigue. Rondes de Printemps*

**FRANÇOISE THINAT - JACQUES BERNIER**



Livret en  
français, anglais  
allemand





André Caplet et Claude Debussy en 1898 (Archives Seuil, B.N.)



i, dans une même journée le matin rejoint le soir par une série de transitions infinies, chaque moment nouveau de chaque jour variable constitue, sous les ruées de la lumière, un nouvel état de l'objet, qui n'avait jamais été et ne sera jamais plus...».

Extraite d'un article que consacrait Clémentine en mai 1895 au travail du peintre Claude Monet, cette phrase pourrait s'appliquer avec rigueur, mot pour mot, aux recherches de Claude Debussy à la même époque, si le mot de «recherche» ne rendait un son pédant dont se serait gaussé à juste titre Monsieur Croche avec son ironie habituelle, mélancolique et lucide.

Pourtant, que de similitudes entre la démarche du peintre et celle du musicien ! En dehors de l'étiquette facile «d'impressionniste» qui ne leur rend pas vraiment justice, il y a cette même découverte de l'art japonais et des desseins de Hokusai et de Hiroshige, et surtout cette même obstination, à la fois sensuelle et douloureuse à force d'acuité, obsessionnelle, à décomposer et recomposer lumière et sons. Dans un miroitement fasciné et fascinant, ils recréent une nature précise et infinie, décryptant des cieux et des eaux si transparents et variés qu'ils en paraissent abstraits et que de ces notations multipliées, changeantes, mouvantes, suggestives, surgissent le son et la couleur à l'état pur.

Commencée à Bichain en 1903 avec d'autres sous-titres, **La Mer** (trois esquisses symphoniques : **De l'aube à midi sur la mer - Jeux de vagues - Dialogue du vent et de la mer**) fut terminée en février 1905. Il est amusant de voir Debussy critiquer en mars 1903 un ouvrage d'Alfred Bruneau, *Penthésilée*, et n'épargner qu'une partie de l'œuvre, celle où s'exprime «cet autre personnage qui plane et hurle, déchaîné... La Mer!». Mais il ajoute immédiatement : «La musique épuise, à enregistrer des cris trop humains, son essence première fondée sur le mystère. Rien n'est plus mys-

térieux qu'un accord parfait». Tout semble simple et clair sous la plume de Monsieur Croche antidilettante, et pourtant la composition de *La Mer* de Debussy renverse toutes les lois formelles établies. Dans une analyse célèbre, Jean Barraqué écrit : «Pour aborder cette œuvre, il faut abandonner les méthodes de l'analyse classique. En effet, la technique musicale est ici ré-inventée, non dans le détail du langage (...) mais dans la conception même de l'organisation et du devenir sonore, selon une démarche qu'on pourrait rapprocher de celle de Mallarmé. La musique y devient un monde mystérieux qui, à mesure qu'il évolue, s'invente en lui-même et se détruit.»



Hokusai : «La Vague»

Le premier mouvement nous entraîne par une progression mouvante vers les accords non conclusifs d'un «midi» lumineux. Admirablement distribué entre les deux pianos, le **Dialogue du vent et de la mer** avec ses changements de tempi n'a pas posé trop de problèmes pianistiques. Mais **Jeux de vagues**, qui «résiste à toute analyse», n'a été que dosage de points de suspension, de respirations, de césures, l'œuvre ne nous a semblé abordable qu'en renonçant aux méthodes sûres



du «deux pianos» et en gardant nos fantaisies propres dans le respect d'un texte qui vit de souffle et d'allusif.

Des trois **Images** pour orchestre, composées entre 1907 et 1911, la plus célèbre est sans conteste **Iberia**, au nom sonore, aux titres suggestifs : **Par les rues et par les chemins - Les parfums de la nuit - Matin d'un jour de fête**. Les deux autres *Images*, **Rondes de printemps** et **Gigues** (primitivement intitulées «gigues tristes» et qui devaient paraître avec *Iberia* dans un recueil d'*Images* à deux pianos) entourent le tryptique pseudo-espagnol de refrains français naïvement archaisants et de rythmes ironiquement écossais. Comme *La Mer* en 1905, la création d'*Iberia* fut accueillie par une totale incompréhension, tant du public que de la critique, décontenancés par une Espagne si peu folklorique. La transcription rend adroitement, par le passage des chants et des rythmes d'un clavier à l'autre, la complexité de la composition et l'extrême division des pupitres. Les thèmes enfantins des *Rondes* nous entraînent loin des rondos florissants et gaillardement nationaux des émules de Vincent d'Indy. Loin aussi, malgré les «gonfalons sauvages» de la chanson de printemps «La Maggiolata», mise en exergue par Debussy, des rythmes barbares du *Sacre du Printemps* d'un jeune Stravinsky mettant «ses doigts dans le nez de la musique». (Lettre de Debussy au critique Godet, du 4 Janvier 1916). Comme les gigues aux rythmes savamment décalés, comme les fandangos sournoisement voluptueux d'*Iberia*, tout est «image» ou mirage, accords déplacés, trios traînants puis frénétiques, puis abandonnés avec lassitude. Marcel Proust voyait flotter les nymphéas de Monet comme «l'effeuillement mélancolique d'une fête galante...». Ce sont peut-être les derniers échos de cette fête qui nous parviennent dans *Images*.

C'est une gageure que de tenter de restituer au moyen de deux claviers (à marteaux!) ces sons

proches de l'irréel, les timbres assourdis des cors, les trompettes «éternellement bouchées»...

Il existe une transcription à quatre mains de *La Mer* par Debussy. Nous avons choisi la version à deux pianos d'André Caplet, l'ami proche, le jeune frère en musique du compositeur, qui rend peut-être plus l'ampleur du poème symphonique. Dans cette œuvre comme dans les *Images*, André Caplet a su se faire le complice à la fois du compositeur et de ses futurs interprètes. La transcription reprend des lettres de noblesse et on réalise à présent ce qu'elle apportait, à un public cultivé, de contact intime avec la musique de son temps. Elle exige une connaissance intérieure et profonde de l'œuvre, de son mécanisme et de son imaginaire. Retrouver dans la mesure du possible ces timbres différenciés, lointains, ou nasillards et narquois, trop proches puis doux à s'évanouir, c'est bien travailler sur l'orchestration mais c'est aussi ne pas oublier l'œuvre pianistique de Debussy : *Préludes*, *Images*, travail au scalpel des *Etudes* qui doit nous garder de tout romantisme intempestif (ces «cris trop humains»). Les parfums de la nuit sont plus baudelairiens que sévillans et, tandis que Mr. Pickwick danse la gigue écossaise, les rondes se déroulent au jardin sous la pluie.

La magie des claviers «en noir et blanc» de ces grands paquebots de haut-bord que sont les pianos d'aujourd'hui (leurs sons impalpables, leur violence soudaine, leur éclat et même leur sonorité d'orgue émergeant ruisselants de la mer) nous a aidés à tenter de faire revivre une partie des visions de celui dont un autre visionnaire Jean Barraqué disait, en le comparant à Moussorgski : «Son art obéit aux lois de l'instant. Seul un génie ayant réalisé la parfaite maîtrise de ses reflexes, d'aucuns diraient de son instinct, parvenu au contrôle même de son inspiration la plus secrète, peut se permettre une telle liberté. Debussy était de cette nature.

Françoise THINAT et Jacques BERNIER



Debussy au piano (chez E. Chausson en 1983, B.N.)





f, in the same day the morning meets up with the evening through a series of infinite transitions, each new moment of each variable day constitutes, under the onrush of light, a new state of the object, which has never existed before, and never will again...».

Extract from an article written in May 1895 by Clémenceau on the work of the painter Claude Monet, this sentence could also be applied rigorously, word for word, to the research carried out by Claude Debussy at the same time, if it were not for the pedantic-sounding word «research» that Monsieur Croche with his usual irony, melancholic and lucid, would be right to ridicule.

And yet, how many similarities between the approach of the musician and that of the artist! Apart from the facile label of «impressionist» which does not really do them justice, there is their shared discovery of Japanese art and the drawings of Hokusai and Hiroshige, and above all the same persistence, at the same time sensual and painful by its intensity, obsessive, to break up and re-compose light and sounds. In a fascinated and fascinating shimmering, they recreate a nature that is precise and boundless, deciphering skies and waters so transparent and varied that they seem as if abstracted and that from these manifold notations, changing, shifting, suggestive, springs the sound and colour of the pure state.

Begun at Bichain in 1903 with other sub-titles, **La Mer** (The Sea) -Three symphonic sketches : **De l'aube à midi sur la mer** (The sea from dawn to noon) - **Jeux de vagues** (The play of the waves) - **Dialogue du vent et de la mer** (Conversation between the wind and the sea)- was completed in 1905. It is amusing to see Debussy criticise in March 1903 a work by Alfred Bruneau, *Penthésilée*, sparing but a part of the work, that which expresses «this other personality which hovers, roars, unleashed... The Sea!» But he added immediately afterwards : «The music, in expressing too

human cries, exhausts its initial essence founded on mystery. Nothing is more mysterious than a common chord». All seems simple and clear under the pen of Monsieur Croche anti-dilettante, and yet the composition of *La Mer* by Debussy upsets all the established formal laws. In a famous analysis, Jean Barraqué writes : «To broach this work, one must abandon classical analytical methods. Indeed, musical technique is here re-invented, not in the detail of language (...) but in the very conception of the organisation and evolution of the sound, a process one can compare to that used by Mallarmé. The music here becomes a mysterious world which, as it slowly evolves, creates and destroys itself».

The first movement carries us along by a mobile progression towards the non-conclusive chords of a luminous «noon». Admirably distributed between the two pianos, **Dialogue du vent et de la mer** with its changes in tempi did not pose too many pianistic problems. But **Jeux de vagues** which «defies all analysis», was nothing more than a quantity of suspension points, of breathing spaces, of caesura, the work only seemed to us accessible if proven methods of «two pianos» were abandoned and if we kept our own fantasies concerning the text which is made of the stuff or air and the allusive.

Of the three **Images** for orchestra, composed between 1907 and 1911, the most famous is without doubt **Iberia**, with its sonorous name, its evocative titles : **Par les rues et par les chemins** (By streets and pathways) - **Les parfums de la nuit** (Perfumes of the night) - **Matin d'un jour de fête** (A feast day morning). The two other **Images**, **Rondes de printemps** (Spring rounds) and **Gigues** (Jigs) (originally called «gigues tristes» -«Sad jigs»-, which were to have appeared with *Iberia* in a book of *Images* for two pianos) surround the pseudo-Spanish triptych with French refrains naively archaic and rhythms ironically Scottish. As with *La Mer* in 1905, the creation of *Iberia* was received

with total incomprehension, as much by the public as by the critics, disconcerted by such an unfamiliar Spain. By means of the passage of songs and rhythms from one keyboard to another, the transcription cleverly renders the complexity of the composition and the extreme division of the instruments. The childlike themes of *Rondes* lead us far away from the hale and hearty nationalistic rondos of Vincent d'Indy. Far away too, despite the «wild standards» of the spring song the «Maggiolata», inscribed by Debussy, from the barbaric rhythms of the *Rite of Spring* by a young Stravinsky «mettant ses doigts dans le nez de la musique» - «cocking a snook at music»- (Letter from Debussy to the critic Godet, 4 January 1916). As with the jigs with their cleverly staggered rhythms, as with the fandangos cunningly voluptuous of *Iberia*, all is «images» or mirages, displaced chords, lingering triplets becoming frenzied, then abandoned wearily. Marcel Proust saw Monet's floating water-lilies as «the melancholy falling of leaves after a «fête galante...». It is perhaps the last echoes of that «fête» which reach us through *Images*.

It is attempting the impossible to reconstruct by means of two keyboards (of hammers!) these sounds close to the unreal, the muffled sounds of the horn, the trumpets «forever stopped»...

An arrangement of *La Mer* by Debussy for four hands exists. We have chosen the version for two pianos by André Caplet, the close friend, the young brother in music of the composer, which renders perhaps more the fullness of this symphonic poem. In this work as in *Images*, André Caplet knew how at one and the same time to be accomplice to the composer and to his future performers. The arrangement takes up its letters of nobility and one now realises what it brought to an educated public, intimate contact with the music of its time. It demands a deep, interior knowledge of the work, of its mechanics and its make-believe. To find again, as far as possible, these timbres differentiated one

from another, distant or nasal and derisive, too close then fading away so softly, is truly to study the orchestration but it is also not to forget Debussy's pianistic work : *Préludes*, *Images*, to examine the *Etudes* minutely, should protect us from any untimely romanticism (those «too human» cries). Perfumes of the night are more Baudelairean than Sevillian and, while Mr Pickwick dances the Scottish jig, the rounds take place in a garden in the rain.

The magic of keyboards «in white and black» of those mighty steamboats that are today's pianos (their impalpable sounds, their sudden violence, their sparkle and even their organ-like sounds emerging streaming from the sea) helped us in trying to revive some of the visions of one of whom another visionary, Jean Barraqué said, in comparing him to Mussorgsky : «His art obeys the laws of the moment. Only a genius having achieved perfect mastery of his reflexes, some would say of his instinct, able to control his most secret inspiration, may allow himself such freedom. Debussy was such a genius.

Françoise THINAT et Jacques BERNIER  
translated by Joséphine de LINDE



enn an einem selben Tag der Morgen den Abend durch eine Reihe von Übergängen einholt, so bildet jeder neue Augenblick von jedem neuen, wechselnden Tag unter dem Ansturm des Lichtes ein neuer Zustand des Objektes, das nie gewesen war und nie sein wird...».

Aus einem Artikel gezogen, den Clémenceau im Mai 1895 der Arbeit des Malers Claude Monet widmete, könnte dieser Satz mit Schärfe, Wort für Wort zu den Erforschungen von Claude Debussy



der selben Epoche passen, wenn das Wort «Erforschung» nicht einen schulmeisterlichen Ton wiedergäbe, über den Monsieur Croche sich mit seiner üblichen, melancholischen und klarsehenden Ironie zurecht lustig gemacht hätte.

Trotzdem, wieviel Ähnlichkeiten zwischen dem Verfahren des Malers und dem des Musikers! Jenseits des leichten Aushängeschildes vom «Impressionismus», das ihnen nicht wirklich Gerechtigkeit wiederfahren lässt, gibt es die selbe Entdeckung der japanischen Kunst und der Zeichnungen von Hokusai und Hiroshige, und vor allen Dingen der selbe, zwanghafte, gleichzeitig sinnliche und vor lauter Heftigkeit, schmerzliche Eigensinn, Licht und Töne zu zerlegen und wieder zusammensetzen. Sie erschaffen in einer, in Bann ziehenden und faszinierenden Spiegelung eine scharf umrissene und unendliche Natur wieder, indem sie die so durchsichtigen und mannigfaltigen Himmel und Gewässer entschlüsseln, so dass sie abstrakt erscheinen und dass aus diesen vielfachen, unstenen, sich ständig verändernden, die Fantasie anregenden, Notengebungen der Ton und die Farbe im reinen Zustand hervorquellen.

1903 in Bichain mit anderen Untertiteln begonnen, wurde **La Mer** (drei symphonische Skizzen : **De l'aube à midi sur la mer** (Auf dem Meer, von der Morgendämmerung bis zum Mittag) - **Jeux de vagues** (Wellenspiel) - **Dialogue du vent et de la mer** (Dialog zwischen dem Wind und dem Meer) im Februar 1905 beendet. Es ist lustig zu sehen, wie Debussy im März 1903 ein Werk von Alfred Bruneau, *Penthésilée*, kritisiert und nur einen Teil des Werkes auslässt, jener, wo sich «diese andere Figur ausdrückt, die schwebt und heult, entfesselt... La Mer (Das Meer)!». Aber er fügt sofort hinzu : «Die Musik erschöpft, wenn sie zu menschliche Schreie aufnimmt, ihr erstes, auf dem Mysterium gegründeten Wesen. Nichts ist geheimnisvoller als ein vollkommener Akkord». Alles scheint einfach und klar unter der Feder von Monsieur Croche, und dennoch stürzt die Komposition *La Mer* von

8

Debussy alle fest gesetzte formelle Gesetze um. In einer berühmten Analyse schreibt Jean Barraqué : «Wenn man dieses Werk in Angriff nimmt, muss man die Methoden der klassischen Analyse beiseite lassen. Die musikalische Technik ist in der Tat hier wieder erfunden, nicht in der Einzelheit der Sprache (...), aber in der Auffassung selbst der Organisation und der klanglichen Entwicklung, nach einem Verfahren, das man mit jenem von Mallarmé vergleichen könnte. Die Musik wird dort zu einer geheimnisvollen Welt, die, indem sie sich entwickelt, sich in ihr selbst erfindet und sich zerstört.».

Der erste Satz zieht uns in einer beweglichen Stufenfolge zu den nicht folgernden Akkorden eines lichtvollen «Mittags». Wunderbar zwischen den zwei Klavieren verteilt, hat der **Dialogue du vent et de la mer** mit seinen Tempiwechseln nicht zu zuviele pianistische Probleme gestellt. Aber **Jeux de vagues**, das «jeder Analyse widersteht», war nur Dosierung von Auslassungspunkten, Atmungen, Zäsuren ; das Werk schien uns nur angreifbar, wenn man auf die sicheren Methoden der «zwei Klaviere» verzichtet und seine eigenen Fantasien behält, im Respekt eines Textes, der von Eingebung und Anspielung lebt.

Von den drei **Images** für Orchester, zwischen 1907 und 1911 komponiert, ist **Iberia** unabstreitbar das berühmteste, mit klangvollen Namen, mit vielsagenden Titeln : **Par les rues et par les chemins** (Auf Strassen und Wegen) - **Les parfums de la nuit** (Die Düfte der Nacht) - **Matin d'un jour de fête** (Morgen eines Festtages). Die zwei anderen Bilder, **Rondes de printemps** (Frühlingsreigen) und **Gigues** (zuerst mit «traurige gigue») betitelt und die mit **Iberia** in einer Sammlung von **Images** für zwei Klaviere erscheinen sollten) umgeben das pseudo-spanische Tryptichon mit naif archaisierenden französischen Kehrreimen und ironischen schottischen Rhythmen. Wie *La Mer* im Jahre 1905 wurde sie Schöpfung **Iberia** mit totalem Unvers-

tändnis aufgenommen, sowohl vom Publikum als auch von der Kritik, die durch ein so wenig folklorisches Spanien aus der Fassung gebracht worden war. Die Bearbeitung gibt durch die Passage der Lieder und Rhythmen von einem Klavier zum anderen geschickt die Komplexität der Komposition und die äusserste Teilung der Pulte wieder. Die kindhaften Themen der **Rondes** lassen uns weit weg von den blühenden und national ausgelassenen Rondos der Rivalen von Vincent d'Indy gehen. Weit weg auch, trotz der «wilden Standarden» von dem Frühlingslied (Die «Maggiolata»), das Debussy als Motto benutzte, weit weg von den barbarischen Rhythmen des **Sacre du Printemps** (Frühlings Opfer) eines jungen Stravinskys, dessen «Finger in die Nase der Musik greifen» (Debussy, im Januar 1916). Wie die **Gigues** mit gekonnt verlagerten Rhythmen, wie die heimtückisch, schwelgerischen Fandango-Tänze von **Iberia**, so ist alles «Bild» oder Trugbild, versetzte Akkorde, gedehnte und dann hektische Triolen, dann mit Überdruß fallen gelassen. Marcel Proust sah die Seerosen Monets schweben, wie das «melancholische Entblättern eines galanten Festes...». Es sind vielleicht die letzten Widerhaken dieses Festes, die uns in **Images** erreichen.

Es ist ein Wagnis zu versuchen, mittels zweier Klaviere (mit Hämmern!) diese, dem Unwirklichen nahen Töne, diese gedämpften Klänge der Hörner, diese «ewig verstopften Trompeten» wieder zu geben...

Es gibt eine vierhändige Bearbeitung von Debussys *La Mer*. Wir haben die Version für zwei Klaviere von André Caplet, dem nahestehenden Freund, dem kleinen musikalischen Bruder des Komponisten gewählt, die vielleicht am besten den Umfang des symphonischen Gedichtes wiedergibt. In diesem Werk, wie in den **Images**, hat André Caplet gewusst, sich gleichzeitig ein Komplize mit dem Komponisten, als auch mit den zukünftigen Interpreten zu machen. Die Bearbeitung bekommt ihren Adelsbrief wieder und man begreift heute,

was sie einem kultivierten Publikum an tiefem Kontakt mit der Musik seiner Zeit brachte. Sie verlangt eine tiefe und innere Kenntnis des Werkes, seiner Mechanik und seiner Gedankenwelt. Im Raum des Möglichen, diese, sich unterscheidenden Klänge, fern oder nälend und spöttisch, bald zu nahe und dann sanft entschwindend, wiederzufinden, das heisst gut an der Instrumentierung zu arbeiten, aber auch das Klavierwerk Debussys nicht zu vergessen : **Préludes, Images**, Arbeit mit dem Skalpellen an **Études**, die uns von jeder überstürzten Romantik bewahren soll (diese «zu menschlichen Schreie»). Die Düfte der Nacht sind mehr Baudelaire ähnlich, als sevillanisch und während Mr. Pickwick die schottische Gigue tanzt, spielen sich die Reigen im Garten unter dem Regen ab.

Der Zauber der Klaviatur «in schwarz und weiss» dieser grossene Passagierdampfer, die die heutigen Klaviere darstellen (ihre ganz feinen Klänge, ihre plötzliche Heftigkeit, ihr Glanz und selbst ihr Orgelklang, der tiefend aus dem Meer hervortaucht), hat uns geholfen, einen Teil der Visionen desjenigen wieder aufleben zu lassen, von dem ein anderer Seher, Jean Barraqué, indem er ihn mit Mussorgski verglich, sagte : «Seine Kunst gehorcht den Gesetzen des Augenblicks. Nur ein Genie, das eine vollkommene Meisterschaft seiner Reflexe verwirklicht - einige würden von seinem Instinkt sprechen- und die Kontrolle selbst von seiner geheimsten Eingebung erreicht hat, kann sich eine solche Freiheit erlauben. Debussy war von dieser Art.

Françoise THINAT et Jacques BERNIER  
übersetzt von Maria-Elisabeth PLANK-SERFATY

© ARION PARIS 1986. Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1986. All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).

9





Photo Alain Hüter

**FRANÇOISE THINAT**, premier prix du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, lauréate de nombreux concours internationaux (Marguerite Long, Genève, Barcelone), poursuit parallèlement à sa carrière de concertiste une carrière de pédagogue. Pendant huit ans professeur au Conservatoire National de Région de Toulouse, actuellement professeur à l'Ecole Normale de Musique de Paris et au Conservatoire National d'Orléans, soliste à Radio France. Françoise Thinat, s'est fait une spécialité des textes difficiles, voire méconnus, tant en musique contemporaine qu'en musique française (Dukas, Déodat de Séverac, Magnard, Ropartz), tout en gardant une prédilection pour le grand répertoire romantique.

**FRANÇOISE THINAT**, prize winner of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, winner of several international competitions (Marguerite Long, Geneva, Barcelona), furthered her career as a concert artist while at the same time pursuing a career in teaching. Françoise Thinat, who taught for eight years in the Conservatoire National de Région de Toulouse, is currently teaching at the Ecole Normale de Musique de Paris, and at the Conservatoire National d'Orléans. She is also a soloist with Radio France and has made a speciality of difficult if not neglected works, of contemporary music as well as French music (Dukas, Déodat de Séverac, Magnard, Ropartz), while retaining a partiality for the great romantic repertory.

**FRANÇOISE THINAT**, als erste Preisträgerin des Conservatoire National Supérieur de Musique von Paris, Preisträgerin von zahlreichen internationalen Wettbewerben (Marguerite Long, Genf, Barcelona), geht sie gleichzeitig ihrer Karriere als Konzertmusikerin und als Pädagogin nach. Françoise Thinat, die während acht Jahren als Professor an der Ecole Normale de Musique de Région von Toulouse tätig war, ist zur Zeit Professor an der Ecole Normale de Musique von Paris und am Conservatoire National von Orléans und Solistin an Radio France; sie hat sich zur Spezialität schwere, verkannte Texte, sowohl in der zeitgenössischen, als auch in der französischen Musik (Dukas, Déodat de Séverac, Magnard, Ropartz) gemacht, indem sie aber ganz eine Vorliebe für das grosse romantische Repertoire bewahrt.

**JACQUES BERNIER** : Médaille d'Or du Conservatoire National de Région de Toulouse, titulaire du Prix International Montevideo et d'une licence de concert de l'Ecole Normale de Musique de Paris, Jacques Bernier a seize ans, en 1977, lorsqu'il devient le premier élève de Françoise Thinat au Conservatoire de Toulouse. Entre eux, beaucoup de travail, de complicité musicale, et au-delà des échanges professeur-élève, des découvertes et des recherches qui mènent à ce premier disque où se conjuguent deux tempéraments, deux personnalités pourtant très différentes mais animées du même amour de la musique.

**JACQUES BERNIER** : Winner of the Gold Medal of the Conservatoire National de Région de Toulouse, holder of the Prix International Montevideo and of a concert degree from the Ecole Normale de Musique de Paris, Jacques Bernier was sixteen years old in 1977 when he became Françoise Thinat's first pupil at the Toulouse Conservatory. Between them, much work, musical complicity, and beyond the teacher-student exchanges, discoveries and research which have led to this first recording in which two quite different temperaments, two separate personalities fired by their shared love of music come together.

**JACQUES BERNIER** ist Goldmedaillenträger des Conservatoire National de Région von Toulouse. Inhaber des Internationalen Preises von Montevideo und einer Konzertlizenz der Ecole Normale de Musique von Paris. Jacques Bernier ist 1977 sechzehn Jahre alt, als er der erste Schüler von Françoise Thinat am Konservatorium von Toulouse ist. Es existiert zwischen ihnen viel Arbeit und musikalischer Beistand, und jenseits des Austauschs zwischen Schüler und Professor, Entdeckungen und Erforschungen, die zu dieser ersten Schallplatte führen, wo zwei Temperamente sich zusammen tun, zwei dennoch verschiedene Persönlichkeiten, die aber von der selben Liebe zur Musik belebt sind.