



DEBUSSY
PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE
LA MER
IMAGES

ANIMA ETERNA BRUGGE
JOS VAN IMMERSEEL

ANIMA ETERNA BRUGGE
JOS VAN IMMERSEEL, DIRECTION

ZZT
313

CLAUDE ACHILLE DEBUSSY (1862-1918)

PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

LA MER, IMAGES

«Trois chefs-d'œuvre dans une nouvelle langue pour un nouvel orchestre »... C'est ainsi que Jos van Immerseel évoque le contenu de cet enregistrement, qui regroupe trois œuvres absolument essentielles de Claude Debussy.

Composées en l'espace d'une vingtaine d'années et témoignant de l'évolution de l'écriture de Debussy, ces œuvres ont fait éclore un nouveau langage orchestral. Jos van Immerseel et Anima Eterna le font vivre en alliant les couleurs d'instruments de l'époque de Debussy et la force d'une interprétation profondément inspirée et actuelle.

'Three masterpieces in a new language for a new orchestra.' That's how Jos van Immerseel sums up the programme of this new recording, which couples three absolutely essential compositions by Claude Debussy.

Written over a period of around twenty years and illustrating the evolution of the composer's style, these works gave birth to an entirely new orchestral idiom. Jos van Immerseel and Anima Eterna breathe new life into them by combining the colours of instruments of Debussy's time with the power of a deeply inspired and contemporary interpretation.



CLAUDE ACHILLE DEBUSSY (1862-1918)

ZZT
313

1 PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE (1894) 11'05
D'APRÈS UNE ÉGLOGUE DE STÉPHANE MALLARMÉ

LA MER, TROIS ESQUISSES SYMPHONIQUES (1903-05)

2 I. DE L'AUBE À MIDI SUR LA MER 09'07
3 II. JEUX DE VAGUES 07'35
4 III. DIALOGUE DU VENT ET DE LA MER 08'57

IMAGES (1905-12)

5 I. RONDES DE PRINTEMPS 08'53
6 II. GIGUES 08'08
7 III. IBERIA, A. PAR LES RUES ET PAR LES CHEMINS 07'52
8 B. LES PARFUMS DE LA NUIT 10'40
9 C. LE MATIN D'UN JOUR DE FÊTE 04'36

ANIMA ETERNA BRUGGE

JOS VAN IMMERSEEL, CONDUCTOR

ZZT
313



(Sauf mention contraire, tous les lieux cités sont situés à Paris)

Prélude à l'après-midi d'un faune

Achevé en septembre 1894. Debussy avait 32 ans.

Le *Prélude* a été créé par l'orchestre de la Société nationale de musique, le 22 décembre 1894 dans la Salle d'Harcourt, rue de Rochechouart, 40. La direction avait été confiée au jeune chef suisse Gustave Doret et le solo de flûte avait été interprété par Georges Barrère (1876-1944).

Le programme imprimé du *Prélude d'après une églogue de Stéphane Mallarmé* (1876) contenait un commentaire, vraisemblablement écrit par Debussy:

'La musique de ce Prélude est une illustration très libre du beau poème de Stéphane Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt des décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves d'un faune dans la chaleur de cet après-midi. Puis, las de poursuivre la fuite peureuse des nymphes et des naïades, il se laisse aller au soleil enivrant, rempli de songes enfin réalisés, de possession totale dans l'universelle nature.'

Il ne s'agit donc pas de musique descriptive ou de musique à programme : tout n'est qu'un rêve éphémère, imprégné d'un sensuel sentiment de lien avec la nature. Le lyrisme et le rythme du poème offrent des associations avec la musique et ont peut-être donné des impulsions musicales, mais rien de plus.

Le compositeur était sous le charme du poème de Mallarmé et a utilisé l'inspiration ainsi fournie comme 'ars inveniendi' pour parvenir à un tableau poétique

et admirablement musical. Au cours du processus de composition, Mallarmé s'est rendu chez Debussy (lettre de Debussy à Jean Aubry, datée du 23 mars 1910), qui lui a joué le Prélude au piano. Après un long silence, Mallarmé a déclaré :

'Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur.'

Mallarmé a également réagi à l'exécution orchestrale, à travers une lettre (23 déc. 1894):

'Mon cher ami,
Je sors du concert, très ému: la merveille! Votre illustration de l'Après-midi d'un faune, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirativement, Debussy. Votre Stéphane Mallarmé.'

Qu'est-ce qu'un faune exactement ?

Un faune (du latin, Faunus) est une divinité des bois et des champs chez les Romains, souvent identifiée au dieu grec Pan, un homme ou un diable avec des pattes de bouc. Le mythe raconte que Pan était amoureux d'une nymphe nommée Syrinx. Les nymphes sont les filles de Zeus. Ce sont des créatures qui vivent dans les rivières, les bois et les champs et qui sont représentées comme de gracieuses jeunes filles.

Pan poursuivait Syrinx et voulait l'embrasser. Les dieux entendirent sa supplique et transformèrent Syrinx en roseau de manière à ce que Pan étreigne cette plante des rives qui se balance doucement.

Pan coupa les tiges de roseau en petits tronçons et les lia ensemble, formant ainsi la flûte de Pan. Ainsi, il pouvait jouer ses mélodies d'amour et avait toujours Syrinx près de lui...

L'unité de temps et de lieu sont des notions non pertinentes dans les temps antiques. Le mythe est un concept global, il n'y a pas de déroulement dans le temps. On trouve des flûtes de Pan depuis des millénaires dans les cultures très anciennes de la Chine et de l'Asie du Sud-Est comme dans celles des Indiens d'Amérique du Sud. Ces flûtes ont chacune leur propre histoire.

La forme du Prélude

Le Prélude compte 110 mesures. Si l'on tient compte des jonctions de vers incomplets, le texte de Mallarmé compte 110 vers. La musique ne s'attache pas à un déroulement temporel ou à une histoire et ne doit donc pas être pensée synchroniquement. Peut-être est-ce le Debussy symboliste qui est ici à l'œuvre : un nombre identique de mesures et de vers donne un cadre pour la création, un concept de l'«Ars inveniendi». La seconde partie en Ré bémol commence à la mesure 55 : exactement à la moitié de l'œuvre. Une symbolique des nombres chez Debussy, qui l'aurait cru ?

La Mer

Achévé en 1905.

En 1905, Debussy avait 43 ans.

Son père destinait le jeune Debussy à une carrière dans la marine. Il n'en a pas été ainsi, mais Debussy a toujours eu une énorme fascination pour la mer. Il écrit dans une lettre du 12 septembre 1903 au compositeur André Messager: 'J'ai conservé une passion sincère pour Elle' (la Mer).

Debussy annonce déjà à Edouard Colonne à la fin du mois d'août 1903 qu'il tra-

vaille à *La Mer*.

Le 12 septembre 1903, il écrit à Jacques Durand : 'Qu'est-ce que vous diriez de ceci:

La Mer, trois esquisses symphoniques

Mer belle aux Iles sanguinaires

Jeu de vagues

Le vent fait danser la Mer'

Debussy confie ceci à Jacques Durand (30 septembre 1903), en parlant d'Edouard Colonne :

'Il m'a écrit à ce sujet, mais je ne sais pas encore ce que je lui donnerai : dans mes projets, *la Mer* est destinée à Chevillard, parce que celui-ci a tout de même un meilleur orchestre...'

Il s'agissait de Camille Chevillard, qui créera *La Mer* deux ans plus tard, le 15 octobre 1905 (Concerts Lamoureux).

En novembre 1905, Durand publie *La Mer*.

Les titres suivants sont attribués aux trois parties :

De l'aube à midi sur la mer

Jeux de vagues

Dialogue du vent et de la mer

La couverture présente une image en couleur : *Le Creux de la vague au large de Kanagawa* de Katsushika Hokusai (1760-1849). Debussy collectionnait les estampes japonaises (*Les Estampes*). Sur la photo de 1910 de Debussy avec Stravinsky, on peut voir l'estampe d'Hokusai encadrée dans le salon de Debussy.

Le 28 juillet 1915, il écrit à Désiré-Emile Inghelbrecht à propos de la mer à Dieppe

'C'est tout de même beau, plus beau que *la Mer* d'un certain C.D., je le dis moi-même...

Les avis étaient partagés lors des premières exécutions. Les critiques notamment étaient très négatifs. Pierre Lalo, critique pour *Le Temps*, écrit même « Je ne vois pas de mer, je n'entends pas de mer, je ne sens pas de mer ».

Luc Knödler, auteur d'une très belle biographie de Debussy (Haarlem, 1989) écrit : '*La Mer* n'est pas une imitation de la mer, *La Mer* 'est' la mer.' Pourquoi faut-il autant de temps pour que l'on découvre la vraie force d'une composition ?

La Mer est un chef-d'œuvre, incontestablement, d'une fantaisie infinie, avec un art de l'orchestration – inspiré par Rimsky-Korsakov, il est vrai – tout de même très neuf par l'utilisation de possibilités sonores inconnues des instruments à vent français, par ses harmonies grandioses et la conscience de la forme.

Images: Rondes de printemps, Giges, Iberia,
Composé entre 1903 et 1912.
En 1912, Debussy avait 50 ans.

Dans une première phase, *Images* a été conçu pour deux pianos, une formation très appréciée en France autour de 1900. Les parties étaient alors *Iberia*, *Gigue triste* et *Rondes*. Très vite, Debussy a modifié ses plans, a commencé à écrire pour orchestre et a changé aussi bien certains titres que l'ordre des parties :

Chronologie des compositions:

-*Iberia* (1905-08)

-*Rondes de printemps* (1905-09)

-*Giges* (1905-12) :

André Caplet a dirigé l'œuvre le 18 mars 1922 selon l'ordre suivant :

-*Rondes de printemps*

-*Giges*

-Iberia

J'ignore si cet ordre avait été personnellement décidé par Caplet ou s'il s'agissait d'une suggestion ou d'une demande de Debussy. Caplet a corrigé avec Debussy les épreuves d'*Images* avant l'impression et est resté en contact permanent avec le compositeur jusqu'à ses dernières années de vie.

En ce qui me concerne, musicalement, cet ordre me semble le meilleur dans une situation de concert.

Vus les doutes chroniques de Debussy sur un ordre définitif depuis le début du processus de composition et le manque d'information sur sa décision finale, j'ai décidé de suivre l'ordre de Caplet.

Rondes de Printemps

Debussy introduit le thème de la chanson *Nous n'irons plus au bois*, chanson qu'il cite déjà largement dans ses *Images oubliées* de 1894 (en ajoutant : 'parce qu'il fait un temps insupportable', et une deuxième fois dans les *Estampes* (1903), dans *Jardins sous la Pluie*. Dans *Rondes de printemps*, cette chanson joue un rôle majeur à partir de la mesure 15/8 jusqu'à la fin de l'œuvre, aussi bien dans les solos en fragments dans l'accompagnement que dans les contrepunts. Cela reste une des œuvres les plus « modernes » de Debussy, pas toujours justement estimée par la critique. C'est une illustration de la quête permanente d'innovation durable de Debussy.

Gigues

'Gigues... Gigues tristes... Gigues tragiques... Peinture d'âme... Ame meurtrie dont la pudeur, cependant, s'inquiète et s'effarouche du lyrisme des épanchements. Aussi dissimule-t-elle bien vite des sanglots sous le masque

et la gesticulation anguleuse d'une marionnette grotesque' (André Caplet).

Un instrument très particulier, le hautbois d'amour, joue le premier thème, 'doux et mélancolique'.

Iberia

Debussy n'a été qu'un très court moment en Espagne. Il était pourtant très bien informé sur le folklore espagnol par ses nombreuses lectures et, bien sûr, également par sa visite à l'exposition universelle de Paris en 1889. A cette occasion, il a aussi assisté aux deux concerts donnés au Théâtre du Châtelet, où l'orchestre Colonne, dirigé par Nicolai Rimsky-Korsakov, donnait un programme de musique russe, avec notamment le *Capriccio Espagnol*.

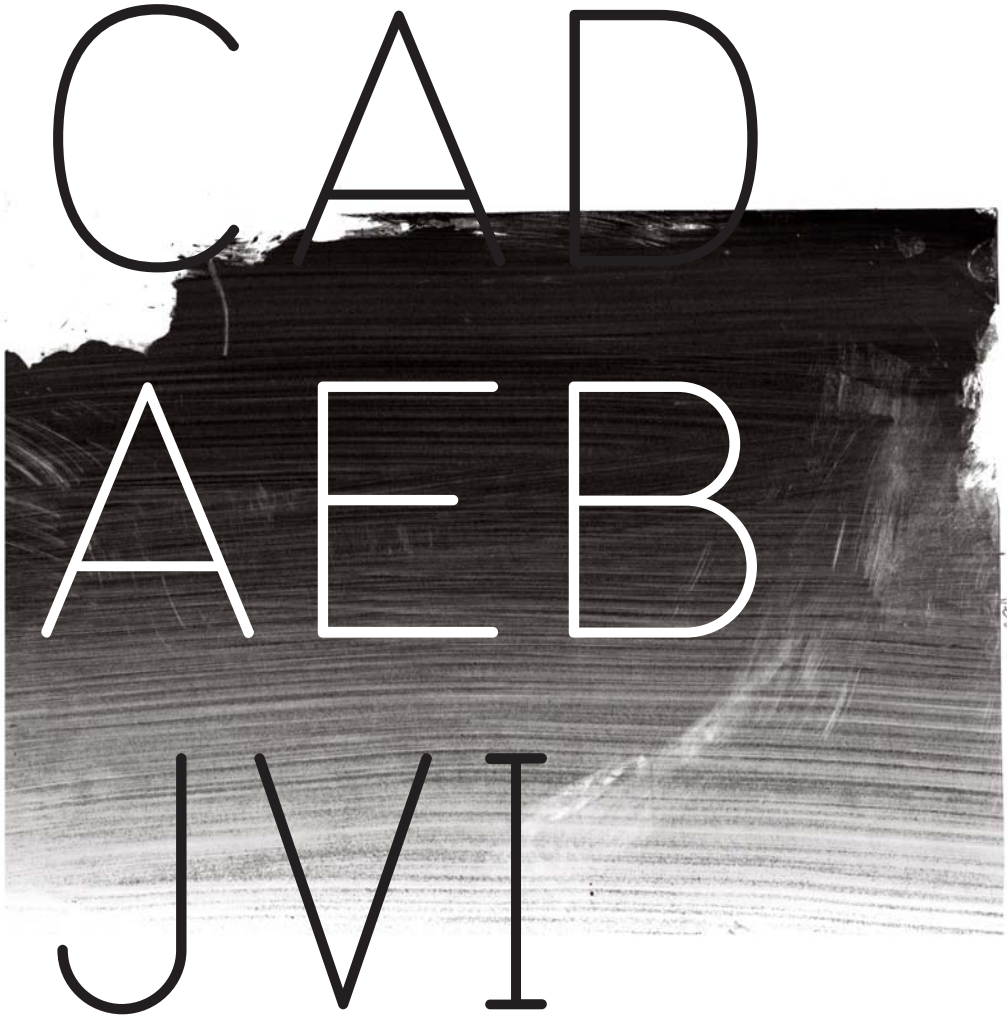
Selon Manuel de Falla, les œuvres « espagnoles » de Debussy sont encore plus espagnoles que les œuvres des compositeurs espagnols. Pourtant, c'est un mélange de folklore authentique et d'une grande fantaisie. Lettre à Jacques Durand (10 août 1908): '...C'est ainsi qu'en ce moment, j'entends les bruits que font les chemins en Catalogne, tout en même temps que la musique des rues de Grenade ...'

Iberia se compose de trois parties:

1. *Par les rues et par les chemins* (inspirée par la forme rondo)
2. *Les Parfums de la nuit* (l'atmosphère d'une nuit espagnole fascinante)
3. *Le Matin d'un jour de fête*, qui poursuit sans transition *Les Parfums*, ouvre ensuite un cortège d'une 'banda de guitarras'.

Cela a été une passionnante aventure pour tous les musiciens de pouvoir découvrir la richesse sonore de Debussy et de profiter de l'instrumentarium pour lequel il a composé.

Jos van Immerseel, 2011
(Traduction: Estelle Spoto)



ZZT
313

(Unless noted otherwise, all places mentioned are in Paris)

Prélude à l'après-midi d'un faune

Finished in September 1894. Debussy was aged thirty-two.

The *Prélude* was given its first performance by the orchestra of the Société Nationale de Musique on 22 December 1894 at the Salle d'Harcourt, 40 rue de Rochecouart. The conductor was the young Swiss musician Gustave Doret and the flute solo was played by Georges Barrère (1876–1944).

The printed programme for the performance of this work subtitled *Prélude d'après une églogue de Stéphane Mallarmé* (Prelude after an eclogue – Mallarmé's work was published in 1876) contained a note probably written by Debussy himself:

The music of this prelude is a very free illustration of the fine poem by Stéphane Mallarmé. It does not presume in any way to be a synthesis of the poem. Rather, it presents a series of backgrounds against which the desires and dreams of the faun stir in the afternoon heat. Then, wearying of pursuing the timorous flight of the nymphs and naiads, he succumbs to intoxicating sleep, filled with dreams, at last realised, of total possession amid universal nature.

Hence we are not dealing here with descriptive or programme music: all is but a fleeting dream, imbued with a sensual feeling for nature. The lyricism and rhythm of the poem evoke associations with the music and may perhaps have prompted certain musical impulses, but no more than that.

The composer was enchanted by Mallarmé's poem and used the inspiration it brought him as an 'ars inveniendi' to achieve a most beautiful musical and poetic ta-

bleau. During the process of composition Mallarmé went to visit Debussy, who played him the *Prélude* on the piano (letter from Debussy to Jean Aubry, dated 23 March 1910). After a long silence, Mallarmé said:

I was not expecting anything like that! This music draws out the emotion of my poem and gives it a more passionate setting than colour.

Mallarmé also left a reaction to the orchestral performance, in a letter dated 23 December 1894:

My dear friend,

I have just returned from the concert, greatly moved: what a marvel! Your illustration of *L'Après-midi d'un faune*, which presents no dissonance with my text, except indeed in going further into yearning and light, with delicacy, with malaise, with richness. I clasp your hands admiringly, Debussy.

Yours,

Stéphane Mallarmé.

What exactly is a faun?

The faun (from the Latin *Faunus*) was the Romans' god of the woods and fields, often identified with the Greek god Pan, a human or devil figure with goat's feet. The myth tells us that Pan was in love with a nymph called Syrinx. Nymphs are daughters of Zeus, creatures that live in rivers, woods and fields and are represented as graceful girls.

Pan pursued Syrinx and sought to take her in his arms. The gods heard her entreaties and transformed her into a reed, so that Pan ended up embracing the gently swaying riverside plant.

Pan cut the reed into short pieces and tied them together, forming what became

known as panpipes. Thus he could play his love-tunes on them and always keep Syrinx near him.

Unity of time and place were irrelevant ideas in the Archaic Era. Myth is a global concept, in which there is no sense of time passing.

Panpipes have existed for millennia in the ancient cultures of China and south-east Asia as well as in those of the South American Indians. Each of these instruments has its own history.

The form of the *Prélude*

The *Prélude* totals 110 bars. If one counts the incomplete lines of verse as one, Mallarmé's text likewise adds up to 110 lines. The music does not aim to represent a period of time elapsing or a story, and therefore should not be conceived in synchronous terms. Perhaps Debussy the Symbolist is at work here: an identical number of bars and lines of poetry provides a creative framework, a point of reference for the *Ars inveniendi*. The second section in D flat starts at bar 55, exactly halfway through the work. Number symbolism in Debussy: who would have thought it?

La Mer

Completed in 1905. Debussy was forty-three.

Debussy's father intended him for a seafaring career. Things did not turn out that way, but the sea always held an enormous fascination for the composer. In a letter of 12 September 1903 to the composer André Messager, he wrote: 'I have retained a sincere passion for it [the sea].'

Debussy already informed Édouard Colonne in late August 1903 that he was working on *La Mer*. On 12 September 1903, he wrote to Jacques Durand:

What would you say to this?

La Mer, trois esquisses symphoniques

Mer belle aux Îles sanguinaires

Jeu de vagues

Le vent fait danser la Mer

In a subsequent letter to Durand (30 September 1903) he mentioned Colonne:

He has written to me on this subject, but I don't know yet what I shall give him: in my projects, *La Mer* is intended for Chevillard, because after all, the latter does have a better orchestra . . .

The reference here is to Camille Chevillard, who was to premiere *La Mer* two years later, on 15 October 1905, at the Concerts Lamoureux.

Durand published *La Mer* in November 1905, with the three movements now bearing the following titles:

De l'aube à midi sur la mer

Jeux de vagues

Dialogue du vent et de la mer

The cover of the original edition shows a colour reproduction of *The Great Wave off Kanagawa* by Katsushika Hokusai (1760–1849). Debussy was a collector of Japanese prints (as is reflected in his piano pieces *Estampes*). In the 1910 photo of Debussy with Stravinsky, Hokusai's print may be seen framed in Debussy's drawing room.

On 28 July 1915 the composer wrote to Désiré-Émile Inghelbrecht after looking at the sea at Dieppe:

It really is beautiful, more beautiful than *La Mer* by a certain C. D.; even I must say so . . .

Opinion was divided at the first performances. The critics, especially, were extremely negative. Pierre Lalo, critic of *Le Temps*, went so far as to write: 'I see no sea, I hear no sea, I feel no sea.'

Luc Knödler, the author of a fine biography of Debussy (Haarlem, 1989), remarks: '*La Mer* is not an imitation of the sea; *La Mer* "is" the sea. Why does it always take so long before we discover the true power of a composition?'

La Mer is unquestionably a masterpiece, endlessly imaginative, with an art of orchestration that – albeit inspired by Rimsky-Korsakov – was still highly innovative in its use of timbral possibilities previously unknown in French wind instruments, its grandiose harmonies, and its formal conception.

Images: Rondes de printemps, Giges, Iberia

Composed between 1903 and 1912. Debussy was fifty in 1912.

The set of *Images* was initially conceived for two pianos, a very popular formation in France around 1900. The movements were then to be called *Iberia*, *Giges tristes* (Sad jigs), and *Rondes* (Round dances). But Debussy soon changed his plans, began to write the work for orchestra, and altered certain titles and the order of the movements. The chronology of composition was as follows:

-*Iberia* (1905-08)

-*Rondes de printemps* (1905-09)

-*Giges* (1905-12)

André Caplet conducted the work on 18 March 1922 in the following order:

-*Rondes de printemps*

-*Giges*

-*Iberia*

I don't know whether this order stemmed from a personal decision on Caplet's part or from a suggestion or request by Debussy. Caplet corrected the proofs of the *Images* with Debussy and was in constant contact with the composer in the last years of his life. It seems to me that, musically, it is the best sequence for concert performance.

In view of Debussy's protracted doubts concerning the definitive order right from the start of the compositional process and our lack of information about his final decision, I have opted to follow Caplet's sequence of movements.

Rondes de printemps

Debussy introduces the theme of the song *Nous n'irons plus au bois*, which he had already quoted extensively in his *Images oubliées* of 1894 for piano (adding his own subtitle 'parce qu'il fait un temps épouvantable'), and again in *Jardins sous la pluie* from *Estampes* (1903). The song plays a prominent role in *Rondes de printemps* from the start of the 15/8 time until the end of the movement, in the solos but also, in fragmentary form, in the accompaniments and countermelodies. This is one of Debussy's most 'modern' works, not always given its due by the critics. It is an illustration of its composer's untiring search for lasting innovation.

Gigues

'Jigs . . . sad jigs . . . tragic jigs . . . The portrait of a soul . . . A wounded soul, yet one whose modesty is disturbed and frightened by the lyricism of these outpourings. And so it quickly conceals its sobs beneath the mask and the angular gesticulation of a grotesque puppet' (André Caplet)

A most unusual instrument, the oboe d'amore, plays the first theme, 'doux et mélancolique' (gentle and melancholy).

Iberia

Debussy only ever set foot in Spain very briefly. But he was very well informed about Spanish folklore through extensive reading, and of course also through his visit to the Universal Exhibition in Paris in 1889. On that occasion he also attended the two concerts at the Théâtre du Châtelet at which the Orchestre Colonne was conducted by Rimsky-Korsakov in a programme of Russian music including the *Capriccio Espagnol*.

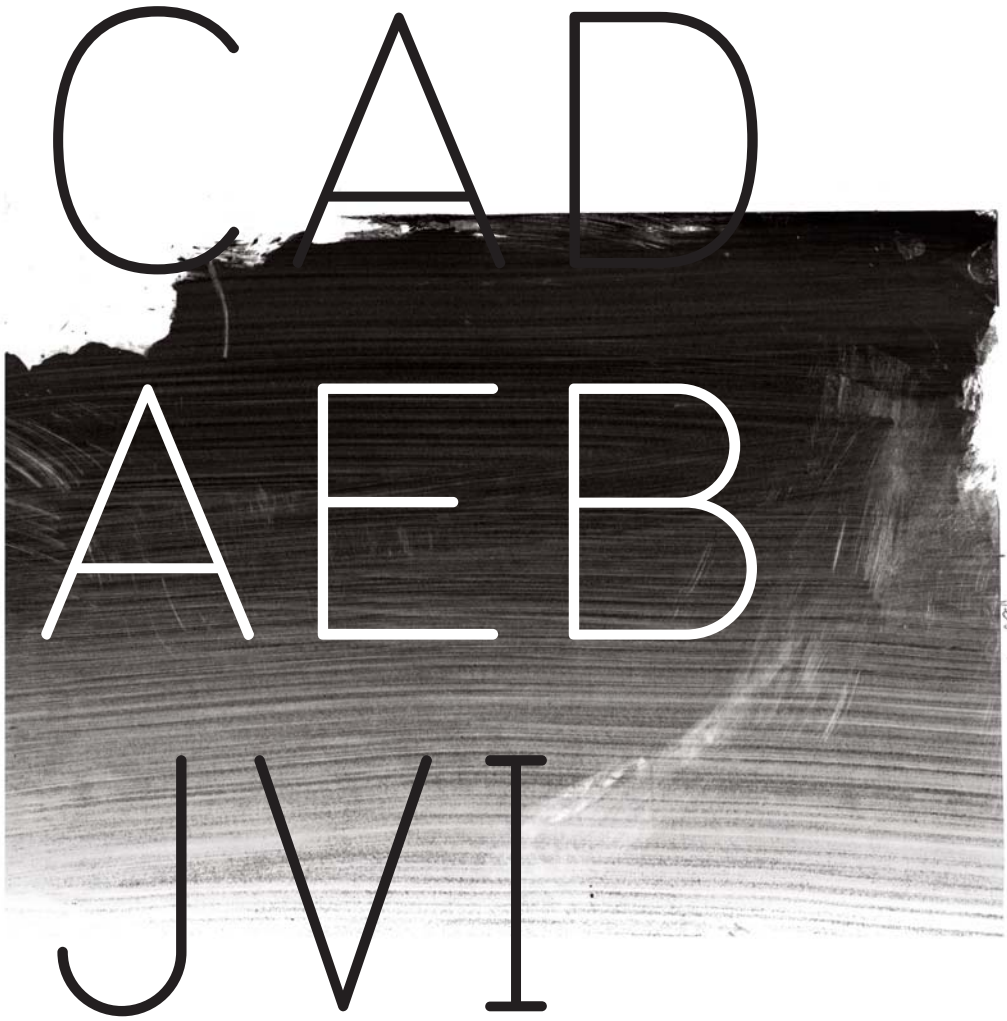
According to Manuel de Falla, Debussy's 'Spanish' works are actually more Spanish than those of genuine Spanish composers. Yet it is a mixture of authentic folklore and a great deal of imagination. As Debussy wrote to Jacques Durand on 10 August 1908: 'So, for example, at the moment I hear the sounds of the paths of Catalonia, at the same time as the music of the streets of Granada . . .'

Iberia consists of three parts:

1. *Par les rues et par les chemins* (Through the streets and the paths – inspired by rondo form)
2. *Les Parfums de la nuit* (The fragrances of the night – the atmosphere of a fascinating Spanish night)
3. *Le Matin d'un jour de fête* (The morning of a fiesta), which follows on from *Les Parfums* without a break, and opens with the procession of a 'banda de guitarras'.

It was an exciting adventure for all the musicians to have the chance to discover the riches of Debussy's sound-world and to relish the instrumentarium for which he composed his music.

Jos van Immerseel, 2011
(Translation: Charles Johnston)



ZZT
313

(Tenzij anders vermeld zijn alle genoemde locaties in Parijs)

Prélude à l'après-midi d'un Faune
voltooid September 1894. Debussy was 32 jaar.

De *Prélude* werd gecreëerd door het orkest van de Société national de musique, op 22 december 1894 in de Salle d'Harcourt, rue de Rochechouart, 40. De dirigent was de jonge Zwitser Gustave Doret en de fluitsolo werd gespeeld door George Barrère (1876-1944).

Het gedrukte programma van de *Prélude d'après une églogue* (=herdersgedicht) *de Stéphane Mallarmé* (1876) bevatte een toelichting, waarschijnlijk door Debussy geschreven:

'La musique de ce Prélude est une illustration tres libre du beau poème de Stéphane Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt des décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves d'un faune dans la chaleur de cet après-midi. Puis, las de poursuivre la fuite peureuse des nymphes et des naïades, il se laisse aller au soleil enivrant, rempli de songes enfin réalisés, de possession totale dans l'universelle nature.'

Het gaat dus niet om descriptieve of programmatische muziek: alles is een vluchtige droom, doordrenkt van een sensueel natuurgevoel. Het lyrisme en het ritme van het gedicht bieden associaties met muziek en gaven wellicht muzikale impulsen, maar ook niet meer.

De componist was gecharmeerd door het gedicht van Mallarmé en gebruikte de

opgedane inspiratie als 'ars inveniendi' om te komen tot een bijzonder fraai muzikaal en poëtisch tableau. Tijdens het componeerproces kwam Mallarmé tot bij Debussy (brief van Debussy aan Jean Aubry dd. 23 maart 1910), die hem de Prélude voorspeelde op piano. Na een lange stilte zei Mallarmé:

'Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur.'

Mallarmé reageerde ook op de orkestuitvoering met een brief (23 dec.1894):

'Mon cher ami,
Je sors du concert, très ému: la merveille! Votre illustration de l'Après-midi d'un faune, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirativement, Debussy. Votre Stéphane Mallarmé.'

Wat is een Faune eigenlijk?

Een faun (van het Latijn, Faunus) is de bos- en veldgod van de Romeinen, vaak vereenzelvigd met de Griekse God Pan, een man- of duivelfiguur met bokkenpoten. De mythe vertelt dat Pan verliefd was op een nimf, genaamd Syrinx. De nimfen zijn dochters van Zeus. Het zijn wezens die rivieren, bossen en velden bewonen en als bevallige meisjes worden voorgesteld.

Pan achtervolgde Syrinx en wilde haar omarmen. De goden aanhoorden haar smeekbede en veranderden Syrinx in riet, zodat Pan het zacht wiegende oevergewas omhelste.

Pan sneed de rietstengels kort af en bond ze samen. Daardoor kreeg hij een Pan-

fluit. Zo kon hij zijn liefdesdeuntjes spelen en had Syrinx altijd bij zich...
Eenheid van tijd en plaats zijn irrelevante begrippen in de archaische tijd.
De mythe is een begrip als geheel, er is geen tijdsverloop.
In de oeroude culturen van China en Zuid-Oost Azië alsook deze van de Indianen
in Zuid-Amerika zijn er al tientallen eeuwen panfluiten. Die hebben allemaal hun
eigen geschiedenis.

Vorm van de Prélude

De Prélude telt 110 maten. De tekst van Mallarmé telt, rekening houdend met sa-
menvoegingen van onvolledige verzen, 110 verzen. De muziek houdt geen reke-
ning met een tijdsverloop of een verhaal, en kan dus niet synchroon gedacht
zijn. Wellicht is de symbolist Debussy hier aan het werk geweest: eenzelfde aan-
tal maten als verzen geeft een scheppingskader, een gegeven vanuit de 'Ars in-
veniendi. Het tweede deel in Ré bémol begint op maat 55: precies in de helft
van het werk. Getallensymboliek bij Debussy, wie had dat gedacht?

La Mer

Voltooid 1905.

In 1905 was Debussy 43 jaar.

Debussy was door zijn vader voorbestemd om in de zeevaart carrière te maken.
Dit gebeurde niet, maar Debussy had een enorme fascinatie voor de zee. In een
brief van 12 september 1903 aan de componist André Messager schrijft hij: 'J'ai
conservé une passion sincère pour Elle' (La Mer).

Debussy meldt reeds einde augustus 1903 aan Edouard Colonne dat hij werkt aan
La Mer.

Op 12 september 1903 schrijft hij aan Jacques Durand: 'Qu'est-ce que vous diriez
de ceci:

La Mer, trois esquisses symphoniques
Mer belle aux Iles sanguinaires
Jeu de vagues
Le vent fait danser la Mer'

Aan Jacques Durand (30 september 1903) zegt Debussy over Colonne:
'Il m'a écrit à ce sujet, mais je ne sais pas encore ce que je lui donnerai: dans mes projets, *la Mer* est destinée à Chevillard, parce que celui a tout de même un meilleur orchestre...'
Het was Camille Chevillard, die twee jaar later, op 15 oktober 1905, *La Mer* creëerde (Concerts Lamoureux).

In november 1905 publiceert Durand *La Mer*.
De drie delen kregen de volgende titels:
De l'aube à midi sur la mer
Jeux de vagues
Dialogue du vent et de la mer

De omslag toont een kleurenprent *Le Creux de la vague au large de Kanagawa* van Katsushika Hokusai (1760-1849). Debussy was een verzamelaar van Japanse prenten (*Les Estampes*). Op de foto van Debussy met Stravinsky van 1910 ziet men de prent van Hokusai ingekaderd in Debussy's salon.

Op 28 Juli 1915 schrijft hij aan Désiré-Emile Inghelbrecht over de zee in Dieppe:
'C'est tout de même beau, plus beau que *la Mer* d'un certain C.D., je le dis moi-même...'

Bij de eerste uitvoeringen waren de meningen verdeeld. Met name de critici waren zeer negatief. Pierre Lalo, criticus van *Le Temps* schreef zelfs 'Ik zie geen zee, ik

hoor geen zee, ik voel geen zee.'

Luc Knödler, auteur van een prachtige Debussy-biografie (Haarlem, 1989) schrijft: '*La Mer* is geen nabootsing van de zee, *La Mer* 'is' de zee.' Waarom duurt het steeds zo lang voor men de ware kracht ontdekt van een compositie?

La Mer is ontegensprekelijk een meesterwerk, van een oneindige fantasie, een orkestratie-kunst die - weliswaar geïnspireerd door Rimsky-Korsakov - toch zeer nieuw was door het toepassen van ongekennde kleurmogelijkheden van de Franse blazers van zijn tijd, door de grandioze harmoniën en het vormbesef.

Images: Rondes de printemps, Gígues, Iberia,

Gecomponeerd 1903-1912.

In 1912 was Debussy 50 jaar.

Images werd in een eerste fase ontworpen voor twee piano's, een geliefde bezetting in Frankrijk voor en na 1900. De delen waren toen *Iberia*, *Gigue triste* en *Rondes*. Al gauw wijzigde Debussy zijn plannen, begon voor orkest te schrijven en wijzigde zowel een gedeelte van de titels als de volgorde:

Chronologie van de composities:

-*Iberia* (1905-08)

-*Rondes de Printemps* (1905-09)

-*Gígues* (1905-12)

André Caplet dirigeerde op 18 maart 1922 de volgorde

-*Rondes de Printemps*

-*Gígues*

-*Iberia*

Het is mij niet bekend of deze volgorde een persoonlijke beslissing was van Caplet of dat hij aan een suggestie of vraag van Debussy beantwoordde. Caplet corregeerde met Debussy de drukproeven van *Images* en bleef in voortdurend contact tijdens Debussy's laatste levensjaren.

Mij lijkt deze volgorde muzikaal de beste in een concertsituatie.

Gezien de langdurige twijfel van Debussy over een definitieve volgorde vanaf het begin van het componeerproces en het ontbreken van informatie over Debussy's uiteindelijke beslissing, heb ik besloten Caplet's volgorde te volgen.

Rondes de Printemps

Debussy introduceert het thema van het lied *Nous n'irons plus au bois*, een lied dat hij reeds ruim citeerde in zijn *Images oubliés* van 1894 (met de toevoeging: 'parce qu'il fait un temps insupportable', en een tweede keer in de Estampes (1903) in *Jardins sous la Pluie*. In *Rondes de Printemps* speelt dit lied een prominente rol vanaf de 5/8 maat tot het einde van het werk, zowel in de solo's als fragmentarisch in de begeleidingen, als in de contrapunten. Het blijft één van Debussy's meest 'moderne' werken, door de kritiek niet steeds juist ingeschat. Het is een illustratie van Debussy's rusteloze zoeken naar bestendige vernieuwing.

Gigues

'Gigues... Gigues tristes... Gigues tragique... Peinture d'âme... Âme meurtrie dont la pudeur, cependant, s'inquiète et s'effarouche du lyrisme des épanchements. Aussi dissimule-t-elle bien vite des sanglots sous le masque et la gesticulation anguleuse d'une marionnette grotesque' (André Caplet).

Een heel bijzonder instrument, de hautbois d'amour, speelt het eerste thema, 'doux et mélancolique'.

Iberia

Debussy is slechts heel kort in Spanje geweest. Toch was hij vrij goed geïnformeerd over de Spaanse folklore, door veel te lezen, en uiteraard ook door zijn bezoek aan de Parijse wereldtentoonstelling van 1889. Hij bezocht bij die gelegenheid ook de twee concerten in het Théâtre du Châtelet, waar het orkest Colonne geleid werd door Nicolai Rimsky-Korsakov in programma's met Russische muziek, met o.m. het Capriccio Espagnol.

Volgens Manuel de Falla zijn Debussy's "Spaanse" werken nog meer spaans dan de werken van Spaanse componisten. Toch is het een mengvorm van authentieke folklore en een grote fantasie. Brief aan Jacques Durand(10 augustus 1908): '... C'est ainsi qu'en ce moment, j'entends les bruits que font les chemins en Catalogne, tout en même temps que la musique des rues de Grenade...'

Iberia bestaat uit drie delen:

1. *Par les rues et par les chemins* (geïnspireerd op de rondovorm)
2. *Les Parfums de la nuit* (de sfeer van een fascinerende Spaanse nacht)
3. *Le Matin d'un jour de fête*, zonder onderbreking voortvloeiend uit *Les Parfums*, opent nadien met een optocht van een 'banda de guitarras'.

Het was een spannend avontuur voor alle musici Debussy's klankrijkdom te kunnen ontdekken en genieten op het instrumentarium waarvoor hij gecomponeerd heeft.

**JOS VAN IMMERSEEL,
CONDUCTOR**

VIOLON I

Midori Seiler,
concertmeister
Balazs Bozzai
Brian Dean
Karin Dean
Gregor Dierck
Daniela Helm
Laura Johnson
Malina Mantcheva
Nicolas Mazzoleni
Laszlo Paulik
Martin Reimann
David Sonton Caflisch

VIOLON II

John Meyer
Rachael Beesley
Marieke Bouche
Barbara Erdner
Evan Few
Paulien Kostense
Maite Larburu
Liesbeth Nijs
Agnieszka Rychlik
Erik Sieglerschmidt
Joseph Tan
Nadja Zwiener

ALTO

Martina Forni
Laxmi Bickley
Manuela Bucher
Luc Gysbrechts
Esther van der Eijk
Jan Willem Vis
Frans Vos
Galina Zinchenko

VIOLONCELLO

Sergei Istomin
Mark Dupere
Caroline Kang
Hilary Metzger
Ute Petersilge
Mirjam Pfeiffer
Patrick Sepec
Regina Wilke

CONTREBASSE

Tom Devaere
Elise Christiaens
Joost Maegerman
James Munro
Love Persson
Christine Sticher

FLÛTE

Frank Theuns
Amélie Michel
Oeds van Middelkoop (+piccolo)
Charles Zebley (+piccolo)

HAUTBOIS

Fabrice Melinon
Jean-Marc Philippe

HAUTBOIS D'AMOUR

Elisabeth Schollaert

COR ANGLAIS

Stefaan Verdegem

CLARINETTE

Nicola Boud
Lisa Klevit-Ziegler
Philippe Castejon

CLARINETTE BASSE

Peter Rabl

BASSON

Augustin Humeau
Nicolas Favreau
Lisa Goldberg

CONTREBASSON

Emmanuel Vigneron

COR

Helen MacDougall
Martin Mürner
Karen Libischewski
Jörg Schultess

TROMPETTE

Thibaud Robinne
Sebastian Schärr
Nicolas Isabelle

CORNET À PISTON

Bruno Fernandes
Bruno Krattli

TROMBONE

Tim Dowling
Michael Scheuermann
Gunter Carlier

TUBA

Marc Girardot

HARPE ERARD

Marjan de Haer
Erik Groenestein-Hendriks

CÉLESTA MUSTEL

Jan Lust

TIMBALES

Jan Huylebroeck

PERCUSSION

Koen Plaetinck
Wim De Vlaminck
Barry Jurjus
Glenn Liebaut

Les instruments à vent, Percussions,
Harpes et Célesta sont tous des instru-
ments de facture française de l'époque
de Debussy.

Les instruments à cordes sont joués
avec des cordes en boyau.

Interparking, leader in the parking sector, has been, for more than 50 years, an acknowledged expert in the conception, development and operation of off-street public car parks. On a daily basis, 2000 collaborators help the customers of a network of 613 car parks and 285.000 parking places which extends in 344 cities across Europe.

Interparking car parks are often located in cities. Cities have always been places of culture where people get together. Most museums, theatres, shows and art galleries probably wouldn't exist if cities didn't exist. The success of culture is also built on the accessibility of it.

We want to make it more easy for people to gather by offering special tariffs, giving free parking tickets for events or supporting by other means. By endorsing the production of this CD we are assuring that Anima Eterna Brugge becomes more accessible. Keeping a part of the music history alive, preserving it for the future and distributing it.

We at Interparking believe that society expects us to play a role in shaping tomorrow's mobility. And it is this kind of commitment that will make the world move better. And we started it already today.

Roland Cracco
Managing Director of Interparking



© Alex Vanhee

ZZT
313

ZZT
313

RECORDED IN CONCERT AT THE BRUGES CONCERTGEBOUW, 9 FEBRUARY 2012,
WITH SOME CORRECTIONS FROM THE CONCERT AT DESINGEL IN ANTWERP ON 3 FEBRUARY 2012
LIVE RECORDING BY TRITONUS MUSIKPRODUKTION GMBH
RECORDING PRODUCER, EDITING AND MASTERING: STEPHAN SCHELLMANN
SOUND ENGINEER: MARKUS HEILAND

DIRECTOR OF PRODUCTIONS & ARTISTIC DIRECTOR OF ZIG-ZAG TERRITOIRES: FRANCK JAFFRÈS
EDITORIAL ASSISTANT: VIRGILE HERMELIN

ANIMA ETERNA BRUGGE
ARTISTIC DIRECTOR: JOS VAN IMMERSEEL
EXECUTIVE DIRECTOR: ANN TRUYENS
WWW.ANIMAETERNA.BE

ARTWORK BY ELEMENT-S: GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

This is an

o u t h e r e

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

The labels of the Outhere Group:



Full catalogue
available here

At the cutting edge
of contemporary
and medieval music



RICERCAR

Full catalogue
available here

30 years of discovery
of ancient and baroque
repertoires with star performers



Gems, simply gems



FUGA LIBERA

Full catalogue
available here

From Bach to the future...



Full catalogue
available here

The most acclaimed
and elegant Baroque label



R E C O R D S

Full catalogue
available here

A new look at modern jazz



Full catalogue
available here

Philippe Herreweghe's
own label

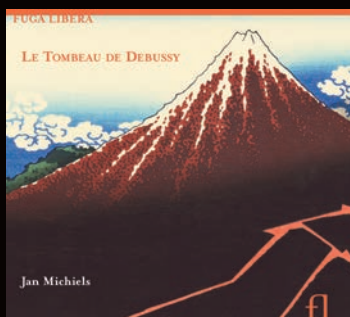
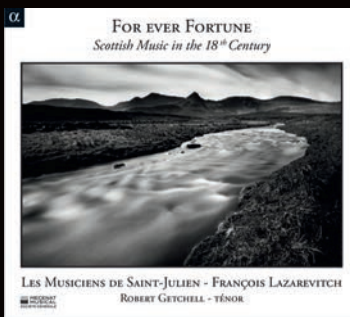


TERRITOIRES

Full catalogue
available here

Discovering
new French talents

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)

outhere

— IDOL —
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE