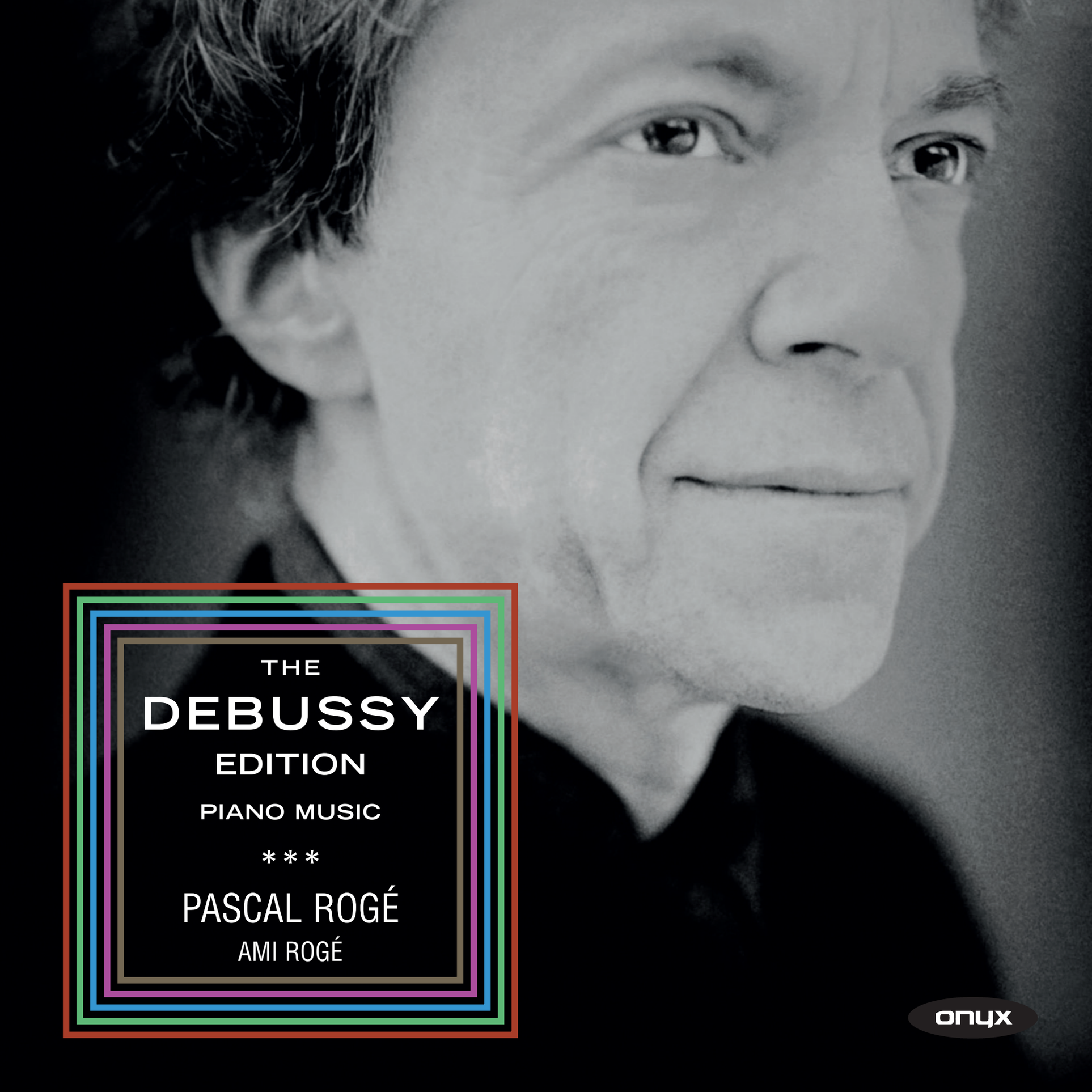

THE
DEBUSSY
EDITION
PIANO MUSIC
* * *
PASCAL ROGÉ
AMI ROGÉ
onyx

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

CD 1

Préludes

	Livre I	**40.04**
1	Danseuses de Delphes	2.56
2	Voiles	4.46
3	Le vent dans la plaine	2.09
4	‘Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir’	3.56
5	Les collines d’Anacapri	2.55
6	Des pas sur la neige	3.36
7	Ce qu'a vu le vent d'ouest	3.11
8	La fille aux cheveux de lin	2.17
9	La sérénade interrompue	2.43
10	La cathédrale engloutie	6.19
11	La danse de Puck	2.32
12	Minstrels	2.24
	Livre II	**37.48**
13	Brouillards	2.59
14	Feuilles mortes	3.08
15	La puerta del vino	3.02
16	‘Les fées sont d'exquises danseuses’	2.45
17	Bruyères	2.27
18	‘General Lavine’ – eccentric	2.39
19	La terrasse des audiences du clair de lune	5.03
20	Ondine	3.14
21	Hommage à Samuel Pickwick Esq. P.P.M.P.C.	2.16

22	Canope	2.54
23	Les tierces alternées	2.43
24	Feux d'artifice	4.18
	Total timing:	**77.52**

CD 2

Estampes

1	Pagodes	5.31
2	La soirée dans Grenade	5.40
3	Jardins sous la pluie	4.00

Children's Corner

4	Doctor Gradus ad Parnassum	2.30
5	Jimbo's Lullaby	4.16
6	Serenade for the Doll	2.43
7	The Snow is Dancing	2.47
8	The Little Shepherd	2.39
9	Golliwogg's Cakewalk	3.01

Deux Arabesques

10	Andante con moto	3.52
11	Allegretto scherzando	3.38

Suite bergamasque

12	Prélude	4.10
13	Menuet	4.28
14	Clair de lune	5.37
15	Passepied	3.55

16	**La plus que lente**	5.03
17	**Ballade**	7.27
18	**Mazurka**	2.59
19	**Le Petit Nègre**	1.50
	Total timing:	**76.23**

CD 3

Images I

1	Reflets dans l'eau	5.43
2	Hommage à Rameau	8.08
3	Mouvement	3.18

Images II

4	Cloches à travers les feuilles	5.15
5	Et la lune descend sur le temple qui fut	6.31
6	Poissons d'or	4.27
7	**L'Isle joyeuse**	6.31
8	**D'un cahier d'esquisses**	5.04

Pour le piano

9	Prélude	4.07
10	Sarabande	5.26
11	Toccata	4.20
12	**Berceuse héroïque**	5.04
13	**Page d'album** (Pièce pour l'œuvre du 'Vêtement du Blessé')	1.29

14	**Danse (Tarentelle styrienne)**	5.23
15	**Hommage à Haydn**	2.24
16	**Rêverie**	4.22
	Total timing:	**78.06**

CD 4

1	Étude 1 'pour les cinq doigts d'après Monsieur Czerny'	3.33
2	Étude 2 'pour les tierces'	4.14
3	Étude 3 'pour les quartes'	6.43
4	Étude 4 'pour les sixtes'	4.45
5	Étude 5 'pour les octaves'	3.02
6	Étude 6 'pour les huit doigts'	1.45
7	Étude 7 'pour les degrés chromatiques'	2.29
8	Étude 8 'pour les agréments'	6.12
9	Étude 9 'pour les notes répétées'	3.44
10	Étude 10 'pour les sonorités opposées'	7.26
11	Étude 11 'pour les arpèges composés'	5.00
12	Étude 12 'pour les accords'	5.11
	Total timing:	**54.23**

CD 5

1	**Masques**	5.04
2	**Nocturne**	6.46
3	**Élégie**	1.53

	Petite Suite (four hands)	
4	En bateau	3.04
5	Cortège	3.07
6	Menuet	2.34
7	Ballet	2.53
8	**Marche écossaise** (four hands)	6.12
	Épigraphes antiques (four hands)	
9	Pour invoquer Pan, Dieu du vent d'été	2.14
10	Pour un tombeau sans nom	4.22
11	Pour que la nuit soit propice	2.16
12	Pour la danseuse aux crotales	2.04
13	Pour l'Égyptienne	3.01
14	Pour remercier la pluie au matin	2.06
	En blanc et noir (two pianos)	
15	Avec emportement	4.20
16	Lent. Sombre	7.00
17	Scherzando	3.58
18	**Lindaraja** (two pianos)	6.19
	Total timing:	**70.03**

Pascal Rogé *piano*
(duets with **Ami Rogé** *piano*)

Debussy: Music for piano

Although he wrote a few early piano pieces, like the evergreen *Deux Arabesques* (c.1890), Debussy had apparently developed as a composer of songs, opera and orchestral music before reaching his full pianistic maturity with his *Estampes* in 1903. Yet the piano was his chosen instrument, and the truth of this generally-held view can be questioned when we know that he played versions of what have become his best-loved pieces to Ricardo Viñes years before he wrote them down. His contract with Jacques Durand in July 1903 also shows that by then he had all the titles of his *Images* (both for piano and orchestra) in mind, even if he only finished them to his satisfaction in 1912. He did write some occasional pieces quite quickly, like *La plus que lente* in April 1910, and he completed most of the first book of Préludes between 7 December 1909 and 4 February 1910, secluding himself in his study over Christmas to achieve his goal. But this does not prevent a version of the main idea for the famous 'La fille aux cheveux de lin' dating from several years earlier, and nor does it mean that he composed the preludes in their published order – as was the case with his Études. So bringing the piano into the 20th century involved much reflection and aesthetic discretion, as well as a thorough knowledge of the achievements of his predecessors, and especially Chopin.

If, in general, Ravel followed the more virtuosic path established by Liszt, Debussy preferred Chopin's poetry and flexibility, absorbing his stylistic unity across different structures, his elegant proportions, innovative forms and avoidance of extreme dynamics. Like Chopin, however, Debussy could pull out all the stops when it was appropriate – as in *L'Isle joyeuse* – and we find late climaxes rising from the subterranean depths to the clear light of day (as in the Third Ballade) in pieces from the Second Arabesque onwards. Debussy frequently asked pianists 'to make me forget the piano has hammers', by which he implied that the keys should always be covered and caressed, rather than treating the fingers as hammers. Sensitivity, musicality, clarity and faithfulness to his texts were paramount for him, all reasons why he would have welcomed Pascal Rogé's mature interpretations.

Much has been written about Debussy and 'Impressionism', and if we regard his *Estampes* and *Images* as classic examples of a pianistic counterpart to the works of Monet et al., we should remember that 'vague impressionism' was originally a disparaging term that Debussy disliked. He considered himself more as a creator of 'realities' inspired by nature, literature, art and the exotic other. The closer we come to his immaculately precise scores, the more we should realize that they are the opposite of painting: in music, time moves on and we do not need to stand back for works to come into focus.

Debussy's revolution lay in melodic flexibility, his uniquely personal 'harmonic chemistry', and his layered, rhythmically alive textures, which may well have derived from the oriental gamelan, but in which it is often difficult to discern which part is the most significant – as at the start of 'Reflets dans l'eau', with its subtle 'reflections' of *La Mer* and its exploration of how light reflects and refracts and ripples spread across water in nature. We are in a different world from Fauré and even Ravel here in the way that melodic fragments emerge in the centre of the texture, rather than that centre being a harmonic filler between guiding outer parts. We are also in a world of unexpected tonal sidesteps and juxtaposed passages distinguished as much by their modality as the material they contain. Transformation and evolution are more in evidence than development *per se*, and there is no place for the 'almost right'. Most of these attributes can be found elsewhere in Debussy's mature piano music, in which the longer-breathed melodies of his earlier and later works by and large disappear.

What is found instead are subtle interrelationships between pieces that belong together. This is especially true of the two books of Préludes, for although Debussy himself only performed extracts from them, they nonetheless generate their own unities based on more than just their harmonic style and textures. In Book 1 the first three preludes belong together through a focus on a bass B flat, and the rising three-note figure that opens 'Danseuses de Delphes' recurs in the opening, whole-tone section of 'Voiles' and in chromatic form in bar 17 of 'Le vent dans la plaine', before being expanded at the start of 'Les sons et les parfums' as Debussy's explorations of nature move on. Then, in the last three preludes, the arch-shaped figure that begins the resonant plainchant of the monks in 'La cathédrale engloutie' finds an aerial equivalent in various places in 'La danse de Puck', before recurring in the quasi-pizzicato strummings halfway through 'Minstrels' (as Debussy heard them in Eastbourne in 1905).

Similar events occur in Book II (1911–13), like the way that the narrow-intervalled, centre-keyboard themes emerging in 'Les fées sont d'exquises danseuses', 'La terrasse des audiences du clair de lune', 'Ondine' and 'Canope' clearly belong together. The focal motive in 'Brouillards' gives us a subliminal foretaste of the final reference to the *Marseillaise* in 'Feux d'artifice', which also refers back to the C versus D flat major tonality that characterises 'La puerta del vino', as well as picking up on the C major tonality of the preceding study in 'Les tierces alternées'. So if you wonder how Debussy manages to reconcile evocations of Spain, India, Egypt and France with Peter Pan and the music hall, the answer lies in his 'harmonic chemistry', which in this second book shows a Stravinskian influence deriving largely from the revelations of his ballet *Petrushka*. You can hear these most obviously in his disguised quotation of the Stephen Foster song *Camptown Races* in 'General Lavine – eccentric', even if Debussy never dared to risk complete bitonality in his piano music.

Debussy's awareness of the music of other composers hardly ever shows itself obviously, despite the well-known parody of Wagner's *Tristan* Prelude in the 'Golliwogg's Cakewalk'. There are echoes of Fauré in the early Ballade and the *Suite bergamasque* (especially in the 'Menuet'), of Grieg and Russian music in the *Danse* (*Tarentelle styrienne*), as well as a reference to Chopin's Second Scherzo and his own Second Arabesque. Although Debussy regarded early pieces like the Mazurka and *Rêverie* as salon music, which he thought Fromont was wrong to republish in 1905, this rather reflects the extent to which his style had developed in the interim and the international acclaim he had achieved through *Pelléas et Mélisande* after 1902. For one might say that the famous 'Clair de lune', newly composed for the revised *Suite bergamasque* as published in 1905, is still essentially salon music, though of a far superior kind which reveals a greater awareness of piano sonorities, as well as the potential of proportional structuring.

In between came the suite *Pour le piano* (1901) with its impressive final Toccata, and where, for once, an earlier, less subtle version of the gently modal 'Sarabande' has survived from its publication in *Le Grand Journal* in February 1896. But the real breakthrough came with the *Estampes,* which seem to have been quickly notated in July 1903. 'Pagodes', with its famous multi-layered gamelan textures (first heard at the Universal Exhibition in Paris in 1889), nonetheless blends pentatonicism with Western chromaticism without obvious transitions. 'La soirée dans Grenade' imaginatively conjures up the sounds and dances of a Spanish night in a way that Manuel de Falla deemed 'miraculous' for a composer who loathed travelling and never ventured further into Spain than a day-trip to San Sebastián. Indeed, Debussy claimed that he could find all the inspiration he needed in his secluded Paris home. Lastly, 'Jardins sous la pluie', with its alternation of two French folk songs, is a more mature equivalent of the last of the *Images oubliées*, written for Yvonne Lerolle in 1894, without its echoes of Mussorgsky's *Boris Godunov.*

Then follow the elusive *Masques* and what is regarded by many as Debussy's greatest piano piece, *L'Isle joyeuse,* in which the island in question was Jersey, where Debussy eloped with Emma Bardac in the summer of 1904. If one studies them carefully,, they form a pair, both in their formal concepts and their allusions to the 18th-century *galant* world of Watteau's painting *L'Embarquement pour Cythère.* In a rare admission in 1914, Debussy told Désiré Walter that *L'Isle joyeuse* was 'less melancholy than Watteau: one meets here the masquers of Italian comedy, young women singing and dancing; all culminating in the glory of the sunset'.

The first collection of *Images* (1905) features another of Debussy's great admirations in its central 'Hommage à Rameau', another, more metrically flexible sarabande with a dynamic climax and expansive

proportions, and a perfect foil for the whirling *perpetuum mobile* that is simply titled 'Mouvement'. The second collection of 1907 comes closer to nature, and Debussy found he needed three staves to properly notate his layered textures representing bells and rustling leaves, and the at times oriental feel of 'the moon that descends behind the ruined temple'. This element persists in 'Poissons d'or', whose inspiration came from a pair of swimming golden carp on a Chinese lacquer panel in Debussy's study, whose tails you can hear playfully flicking as the piece unfolds.

Debussy also delighted in the world of children and their toys, especially that of his beloved daughter, Chouchou (Emma-Claude), whose musical interests he anticipated in his *Children's Corner* suite in 1906–8. From the child easily distracted into improvisatory reveries from practising Clementi's 'Gradus ad Parnassum' it was only a step away to the first of the twelve 1915 Études, whose initial springboard was a 'five-finger exercise' by 'Monsieur Czerny', which again quickly leads to something far more interesting. The first set of six is concerned with technical and digital problems, while Book II tackles pianistic problems such as repeated notes, contrasting sonorities and, finally, leaping chords and octaves which 'snap the left hand in almost Swedish gymnastics'. As such, they show the composer at the height of his pianistic powers as a direct descendant of Chopin, to whose memory they are dedicated.

Debussy completed so much piano music because of its sales potential, as witnessed by the numerous Durand re-editions during his lifetime and after. But he also attached importance to the piano duet format, as is evident from his charming *Petite Suite* of 1888–9 and the stirring *Marche écossaise,* based on the 'March of the Ancient Counts of Ross' in 1890. Then, in 1914, Debussy expanded and recast the best of his incidental music for Pierre Louÿs' *Chansons de Bilitis* of 1901 into the six *Épigraphes antiques* for piano duet. In 1901 he also made his first attempt at a Spanish, habanera-style piece for two pianos called *Lindaraja*, named after one of the Arab-inspired courtyards at the Alhambra Palace in Granada, or perhaps after the Moorish princess, Lindaraxa.

But far more important than these are the three pieces titled *En blanc et noir* of 1915. Originally to have been 'Caprices' inspired by Goya, the second piece in particular developed into a tribute to Debussy's friend, Jacques Charlot, who had been killed in action that March, prefaced patriotically with a quote from Villon's *Ballade contre les ennemis de la France.* Here, Luther's chorale *Ein' feste Burg* meets a disguised version of the *Marseillaise* and the trumpets of war during its unsettling evolution. The outer movements rather 'aim to derive their colour and feeling solely from the piano', ending with an energetic scherzando dedicated to Stravinsky.

© Robert Orledge, 2010

Pascal Rogé is one of the great interpreters of French piano music – his name is simply synonymous with the best playing of French repertoire in the world today.

For several years, Pascal has enjoyed playing recitals for four hands and two pianos with his partner in life and in music, Ami Rogé. Together, they have travelled the world appearing at prestigious festivals and concert halls. They have performed at New York's Carnegie Hall, the Hong Kong Joy of Music Festival, the Australian Festival of Chamber Music, the Beijing International Piano Festival, on tour in New Zealand and at Incontri in Terra di Siena in Tuscany, as well as the Salisbury International Festival, the Thaxted Festival, Music for Galway, The Sage Gateshead, Nottingham's Lakeside Arts Centre, London's Chopin Society, and the Petworth Festival.

Their recent tour of Japan saw them perform the premiere of *Ami Suite*, a new piece for four hands, written especially for them by the Japanese-American composer Paul Chihara.

Additionally they have made a growing number of orchestral appearances together, playing Poulenc's Concerto for two pianos and Mendelssohn's Concerto for two pianos in E major with orchestras including the Shanghai Symphony, the Hong Kong Sinfonietta, the Poznań Philharmonic, the Metropolitan Orchestra of Lisbon and the Jyväskylä Symphony Orchestra in Finland.

Pascal and Ami gave the premiere of a newly-commissioned concerto for two pianos by the composer Matthew Hindson with the Sydney Symphony Orchestra, conducted by Vladimir Ashkenazy, in 2011.

Debussy: Klavierwerke

Obwohl Claude Debussy schon in jungen Jahren einige Klavierstücke wie etwa die unvergänglichen, um 1890 entstandenen *Deux Arabesques* komponierte, führte ihn sein Entwicklungsgang offenbar zunächst auf die Gebiete des Liedes, der Oper und der Orchestermusik, ehe er dann im Jahre 1903 mit den *Estampes* seine wirkliche pianistische Reife erlangte. Da nun aber das Klavier sein ureigenstes Instrument war und man ferner weiß, dass er dem Pianisten Ricardo Viñes die frühen Versionen einiger Stücke, die später zu seinen beliebtesten Kreationen gehören sollten, schon Jahre vor ihrer Niederschrift vorspielte, darf diese allgemein geltende Ansicht bezweifelt werden. Aus dem Vertrag mit dem Verleger Jacques Durand, den er im Juli 1903 abschloss, erhellt fernerhin, dass er damals sämtliche seiner *Images* für Klavier *und* für Orchester bereits im Kopf hatte, auch wenn er sie erst 1912 zu seiner völligen Zufriedenheit beendete. Das

eine oder andere Gelegenheitsstück brachte er ziemlich rasch zu Papier (im April 1910 etwa *La plus que lente*), und der erste Band der Préludes entstand weitgehend vom 7. Dezember 1909 bis zum 4. Februar 1910, wobei sich Debussy über Weihnachten in seinem Arbeitszimmer eingeschlossen hatte, um sein Vorhaben auszuführen. Von dem Hauptgedanken der berühmten „Fille aux cheveux de lin" existiert indessen eine um Jahre ältere Version, und im Gegensatz zu den Études wurden die Préludes auch nicht in der veröffentlichten Abfolge komponiert. Um das Klavier ins 20. Jahrhundert zu bringen, waren also gründliche Reflexion, ästhetische Urteilskraft und die genaue Kenntnisse dessen nötig, was Debussys Vorgänger – und hier besonders Frédéric Chopin – geleistet hatten.

Maurice Ravel folgte generell eher dem virtuosen Weg, den Franz Liszt eingeschlagen hatte. Demgegenüber bevorzugte Debussy die Poesie und Flexibilität Chopins, von dem er die stilistische, strukturübergreifende Geschlossenheit, die eleganten Proportionen, die innovativen Formen und die dynamischen Beschränkungen übernahm. Wie Chopin konnte allerdings auch Debussy sämtliche Register ziehen, wenn ihm das, wie etwa in *L'Isle joyeuse* – angemessen erschien. Auch finden wir seit der zweiten *Arabesque* solch späte Steigerungen, die nach der Art der dritten Ballade aus unterirdischen Tiefen zum hellen Tageslicht emporsteigen. „Lasst mich die Hämmerchen des Klaviers vergessen", hat Debussy immer wieder von den Pianisten verlangt, womit er sagen wollte, dass man die Tasten wie verschleiert liebkosen und die Finger eben nicht wie Hämmer benutzen sollte. Vorrangig für den Umgang mit seiner Musik waren ihm Sensibilität, Musikalität, Klarheit und Notentreue, und genau deshalb hätten ihm gewiss auch Pascal Rogés reife Interpretationen gefallen.

Viel hat man über Debussy und den „Impressionismus" geschrieben, und wenn wir etwa in seinen *Estampes* und *Images* die klassischen Äquivalente zu Monet und anderen Malern hören, sollten wir bedenken, dass der Begriff der „vagen Impressionismen" ursprünglich ein Ausdruck der Verachtung war, den Debussy nicht mochte. Er verstand sich eher als Schöpfer von „Wirklichkeiten", die von der Natur, der Literatur, der Kunst und der fremdartigen Exotik angeregt wurden. Je näher wir seinen reinen, präzisen Noten kommen, desto mehr sollten wir bemerken, dass sie alles andere als pianistische Malerei sind: In der Musik schreitet die Zeit voran, und wir müssen nicht zurücktreten, um die richtige Brennweite für das jeweilige Werk zu finden.

Debussys Revolution steckte in seiner flexiblen Melodik, seiner ganz und gar persönlichen „harmonischen Alchimie" und seinen rhythmisch lebendigen Texturen, die er übereinander schichtete und die durchaus auf die fernöstliche Gamelan-Musik zurückgehen könnten: Häufig lässt sich nur schwer sagen, welche der Stimmen die wichtigste ist – wie zum Beispiel am Anfang der „Reflets dans l'eau", in denen sich auf subtile Weise *La Mer* spiegelt, während er die Reflexionen und Brechungen des Lichts auf der Wasseroberfläche

betrachtet und zusieht, wie sich kleine Wellen auf dieser natürlichen Oberfläche ausbreiten. Anders als in der Welt eines Fauré oder gar eines Ravel entstehen hier die melodischen Fragmente im Innern der Textur, so dass also dieses Zentrum gerade nicht die harmonische Ausfüllung zwischen den dominierenden Außenstimmen darstellt. Es ist dies auch eine Welt der überraschenden tonalen Ausweichungen, in der nach Modalität und Material unterschiedene Passagen unmittelbar nebeneinanderstehen können. Transformation und Evolution sind wichtiger als eigentliche Entwicklungen oder Durchführungen, und hier ist kein Raum für ein „Ungefähr". Die meisten dieser Merkmale sind auch in den anderen Klavierwerken des reifen Debussy zu finden, worin die umfänglicheren Melodien der früheren oder späteren Kreationen weitestgehend verschwinden.

Statt dessen findet man subtile Wechselbeziehungen zwischen den zusammengehörigen Stücken. Das gilt insbesondere für die zwei Hefte der Préludes, die – obwohl sie Debussy immer nur ausschnittsweise spielte – ihre ganz eigenen, nicht allein auf der Art der Harmonik und der Texturen beruhenden Beziehungen erzeugen. Die drei ersten Préludes des ersten Bandes verbindet der zentrale Basston B. Die aufsteigende Dreitonfigur vom Anfang der „Danseuses de Delphes" taucht in dem Ganztonabschnitt zu Beginn der „Voiles" und dann – in chromatischer Gestalt – im 17. Takt des „Vent dans la plaine" wieder auf, bevor eben diese Figur am Anfang von „Les sons et les parfums" erweitert wird, derweil Debussy seine Naturbetrachtungen fortführt. Die drei letzten Préludes des Bandes eint die bogenförmige Figur, mit der der klangvolle Mönchsgesang der „Cathédrale engloutie" anhebt: Sie findet ihre ätherische Entsprechung an mehreren Stellen der „Danse de Puck" sowie in der Mitte der „Minstrels", deren pizzikatohaftes Geklimper Debussy 1905 in Eastbourne gehört hatte.

Vergleichbare Dinge ereignen sich auch im zweiten Band (1911–13), wenn sich zum Beispiel in „Les fées sont d'exquises danseuses", „La terrasse des audiences du clair de lune", „Ondine" und „Canope" die kleinen Intervallschritte von der Mitte der Tastatur aus zu verwandten Themen entwickeln. Das zentrale Motiv der „Brouillards" lässt uns unterschwellig die Andeutung der *Marseillaise* in den „Feux d'artifice" entdecken, die ihrerseits auf das C-dur/Des-dur der „Puerta del vino" zurückblicken, während sie zugleich das C-dur der voraufgegangenen Etüde („Les tierces alternées") aufgreifen. Wer also wissen möchte, wie Claude Debussy seine spanischen, indischen, ägyptischen und französischen Evokationen mit Peter Pan und dem Varieté zu versöhnen wusste, findet die Antwort in seiner „harmonischen Alchimie", die in diesem zweiten Bande den Einfluss Igor Strawinskys erkennen lässt – und zwar vor allem die Offenbarungen des Balletts *Petruschka*. Wir können das ganz besonders deutlich an dem Stephen Foster-Song „Camptown Races" hören, der in „General Lavine – eccentric" versteckt ist, wenngleich Debussy in seiner Klaviermusik nie einen komplette Bitonalität riskierte.

Nur sehr gelegentlich verrät Claude Debussy in seinen Werken, was er von anderen Komponisten kennt. Es gibt freilich neben der bekannten Parodie des Wagnerschen *Tristan*-Vorspiels in „Golliwogg's Cakewalk" einige Nachklänge Faurés in der frühen Ballade und der *Suite bergamasque* (namentlich in deren „Menuet"). Dazu kommen Edvard Grieg und die Russen in der *Danse* (*Tarentelle styrienne*) sowie eine Anspielung auf Chopins zweites Scherzo und seine eigene zweite *Arabesque*. Frühe Stücke wie die Mazurka und die *Rêverie* galten Debussy als Salonmusik, und dass Fromont sie 1905 erneut auflegte, hielt er für einen Fehler. Daraus sprechen allerdings eher die stilistischen Entwicklungen, die sich in der Zwischenzeit vollzogen hatten, wie auch der internationale Ruhm, den der Komponist seit 1902 durch seine Oper *Pelléas et Mélisande* hatte erringen können: Denn eigentlich könnte man sogar die berühmte „Clair de lune", die 1905 im Zusammenhang mit der Revision und Publikation der *Suite bergamasque* entstand, als Salonstück bezeichnen – wenngleich als ein solches der höheren Art, dem die größere Kenntnis und die Beherrschung struktureller Proportionen zugute kam.

Inzwischen war die Suite *Pour le piano* (1901) mit ihrer eindrucksvollen Schlusstoccata entstanden, und da die leicht modale „Sarabande" bereits im Februar 1896 in *Le Grand Journal* abgedruckt worden war, blieb ausnahmsweise einmal die weniger subtile Frühfassung eines Debussy-Stücks erhalten. Der wirkliche Durchbruch kam mit den *Estampes*, die im Juli 1903 offenbar recht schnell komponiert wurden. In den berühmten, vielschichtigen Gamelan-Texturen, die man 1889 bei der Pariser Weltausstellung erstmals hatte hören können, mischen die „Pagodes" ohne offenkundige Übergänge östliche Pentatonik mit westlicher Chromatik. „La soirée dans Grenade" beschwört den Klang und die Tänze einer spanischen Nacht derart fantastisch, dass Manuel de Falla nur staunen konnte: „Wunderbar" erschien ihm diese Leistung für einen Komponisten, der das Reisen hasste und dessen einziger Abstecher auf die iberische Halbinsel in einem Tagesausflug nach San Sebastián bestanden hatte. Debussy behauptete allerdings, er könne alle nötigen Anregungen in der Abgeschlossenheit seiner Pariser Wohnung finden. Die „Jardins sous la pluie", in denen sich zwei französische Volkslieder abwechseln, bilden schließlich ein reiferes Gegenstück zum letzten der *Images oubliées* (1894) für Yvonne Lerolle, ohne dass jetzt aber irgendwelche Nachklänge aus Modest Mussorgskys *Boris Godunow* zu hören wären.

Darauf folgen die flüchtigen *Masques* sowie *L'Isle joyeuse,* die viele Kenner für Debussys größtes Klavierstück halten. Mit der „fröhlichen Insel" ist Jersey gemeint, wohin der Komponist im Sommer 1904 mit seiner Geliebten Emma Bardac ausriss. Wenn man die beiden Stücke sorgfältig analysiert, entdeckt man, dass sie ein Werkpaar bilden, und das nicht nur aufgrund ihrer formalen Konzeption, sondern auch durch die Anspielung auf Watteaus galanten *Aufbruch nach Kythera*. In einem Brief an Désiré Walter vom 13. Juli 1914 ließ sich Debussy zu einem seiner seltenen Geständnisse herbei, als er schrieb, seine *Isle joyeuse* sei „weniger

melancholisch als bei Watteau: Man trifft hier Masken der italienischen Komödie, junge Frauen bei Gesang und Tanz; alles endet in der Pracht der untergehenden Sonne“.

Die erste Folge der *Images* (1905) stellt wieder einen der Alten Meister ins Zentrum, die Claude Debussy sehr bewunderte: Seine „Hommage à Rameau“ ist eine weitere, metrisch flexiblere und umfangreich gestaltete Sarabande mit einer dynamischen Klimax – ein idealer Hintergrund für das wirbelnde Perpetuum mobile, das einfach als „Mouvement“ betitelt wurde. Die zweite Folge (1907) nähert sich stärker der Natur. Debussy stellte fest, dass er drei Systeme brauchte, um die strukturellen Schichten aus Glockenschlägen, Blätterrauschen und gelegentlich orientalischen Aromen, mit denen „der Mond hinter der Tempelruine versinkt“, ordentlich aufzuschreiben. Orientalisch gestimmt geht es mit den „Poissons d’or“ weiter: Debussy hatte in seinem Arbeitszimmer einen Wandschirm, dessen chinesische Lackmalerei zwei Goldkarpfen zeigte, und man glaubt förmlich zu hören, wie die beiden im Verlauf der Studie verspielt mit ihren Schwanzflossen schlagen.

Gleichermaßen liebte Debussy die Welt der Kinder und ihrer Spielsachen, vor allem die seiner geliebten Tochter Chouchou (Emma-Claude), deren Interesse an der Musik er mit seiner Suite *Children’s Corner* (1906–8) vorhersah. Nur ein Schritt trennt das Kind, das sich von Clementis „Gradus ad Parnassum“-Übungen leicht zu träumerischen Improvisationen verführen lässt, von der ersten der *Douze Études* (1915), die bei einer „Fünf-Finger-Übung“ des „Monsieur Czerny“ ihren Ausgang nahm, bald aber zu weitaus interessanteren Sachen führte. Die Kollektion der ersten sechs Etüden befasst sich mit Problemen der Technik und des Fingersatzes, während es im zweiten Band um pianistische Dinge wie Tonrepetitionen und Klangkontraste bis hin zu Akkord- und Oktavsprüngen geht, bei denen „die linke Hand in beinahe schwedischen Freiübungen herumhüpft“. Hier zeigt sich der Komponist auf der Höhe seiner pianistischen Fertigkeiten und als direkter Nachfahre Chopins, dessen Gedächtnis die Etüden gewidmet sind.

Dass Claude Debussy so viele Klavierstücke schrieb, lag an der Verkäuflichkeit seiner Kreationen, die bezeichnenderweise zu seinen Lebzeiten und darüber hinaus bei Durand vielfach wiederaufgelegt wurden. Doch auch das Klavierspiel zu vier Händen war ihm wichtig, wie seine zauberhafte *Petite Suite* (1888/89) und die spannende *Marche écossaise* (1890) nach dem „Marsch der alten Grafen von Ross“ zeigen. Die besten Stücke der Bühnenmusik zu Pierre Louÿs’ *Chansons de Bilitis* (1901) bearbeitete Debussy 1914 für seine vierhändigen *Six Épigraphes antiques.* Von 1901 datiert auch der erste Versuch eines Stückes im Stil einer spanischen Habañera: *Lindaraja* für zwei Klaviere ist entweder nach einem der arabischen Höfe in der Alhambra von Granada oder vielleicht auch nach der maurischen Prinzessin Lindaraxa benannt.

Weitaus wichtiger als diese Stücke ist *En blanc et noir* aus dem Jahre 1915. Der zweite der drei Sätze, die ursprünglich als „Caprices“ nach Francisco Goya gedacht waren, wurde zu einem Nachruf auf den Freund Jacques Charlot, der im März des Jahres an der Front gefallen war. Patriotisch beginnt das Stück mit einem Zitat aus Villons *Ballade contre les ennemis de la France*, und während des beunruhigenden Verlaufs trifft Martin Luthers Choral *Ein' feste Burg* auf eine verfremdete Fassung der *Marseillaise* sowie auf kriegerische Trompetenrufe. Demgegenüber wollen die Ecksätze „ihre Farbe, ihre Emotion ganz einfach vom Klavier beziehen“. Den Abschluss bildet ein energisches Scherzando, das Strawinsky gewidmet ist.

Robert Orledge

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Pascal Rogé ist einer der großen Interpreten französischer Klaviermusik, besser: Sein Name ist heute schlicht das weltweite Synonym für die beste Darstellung des französischen Repertoires.

Mit Ami Rogé, seiner Partnerin im Leben und der Musik, gibt Pascal seit etlichen Jahren auch gern gemeinsame Konzerte zu vier Händen oder an zwei Klavieren. Das Duo hat die renommiertesten Festivals und Konzertsäle der Welt besucht. Genannt seien hier die New Yorker Carnegie Hall, das Joy of Music Festival von Hongkong, das Australische Kammermusik-Festival, das Internationale Klavierfestival von Peking, eine Tournee durch Neuseeland, ein Besuch der Incontri in Terra di Siena, der Festivals von Salisbury und Thaxted (Essex), ferner Konzerte bei Music for Galway, in The Sage Gateshead, im Lakeside Arts Centre von Nottingham, bei der Londoner Chopin Society und dem Petworth Festival.

Während der jüngsten Japan-Tournee spielten die beiden Künstler die *Ami-Suite*, ein neues vierhändiges Klavierstück, das der japanisch-amerikanische Komponist Paul Chihara eigens für das Duo geschrieben hatte.

Daneben werden Pascal und Ami Rogé immer häufiger zu Orchesterkonzerten eingeladen, wobei sie gemeinsam das Doppelkonzert von Francis Poulenc und Mendelssohns Konzert für zwei Klaviere E-dur unter anderem mit dem Sinfonieorchester von Shanghai, der Hong Kong Sinfonietta, dem Philharmonischen Orchester Posen, dem Metropolitan Orchester Lissabon und dem Sinfonieorchester des finnischen Jyväskylä aufgeführt haben.

Pascal und Ami Rogé spielten im Jahre 2011 mit dem Sydney Symphony Orchestra unter Vladimir Ashkenazy die Uraufführung eines neuen Doppelkonzertes, mit dem der Komponist Matthew Hindson beauftragt wurde.

Übersetzung: Gudrun Meier

Debussy : Œuvres pour piano

Bien que quelques-unes de ses œuvres pour piano remontent à ses débuts, ainsi les *Arabesques* au charme inaltérable (1888-1891), Claude Debussy semble s'être affirmé en tant que compositeur d'abord dans les domaines de la mélodie, de l'opéra et de la musique d'orchestre avant d'atteindre sa pleine maturité pianistique avec les *Estampes* en 1903. Il y aurait toutefois de quoi remettre en question la véracité de cette idée largement répandue quand on sait que le piano était son instrument de prédilection et qu'il joua à Ricardo Viñes des versions de ses œuvres aujourd'hui parmi les plus prisées des années avant de les coucher sur le papier. Son contrat de juillet 1903 avec Jacques Durand montre également qu'il avait déjà en tête tous les titres de ses *Images* (aussi bien pour piano que pour orchestre), même s'il ne les acheva de manière pour lui satisfaisante qu'en 1912. Il lui arrivait d'écrire assez vite des pièces de circonstance, comme *La plus que lente* en avril 1910, cependant que l'essentiel du Premier Livre des Préludes fut achevé entre le 7 décembre 1909 et le 4 février 1910, Debussy n'ayant plus quitté son cabinet de travail durant la période de Noël afin d'atteindre le but fixé. Ce qui n'empêche nullement une version antérieure de l'idée principale du célèbre « La fille aux cheveux de lin » de remonter à plusieurs années en arrière, pas plus que cela n'implique qu'il ait composé les Préludes dans l'ordre de leur publication – comme ce fut aussi le cas des Études. Faire entrer le piano dans le XXe siècle supposait beaucoup de réflexion et de jugement sur le plan esthétique, mais aussi une connaissance approfondie des œuvres laissées par ses devanciers, et notamment Chopin.

Si, globalement, Ravel s'inscrit dans la mouvance virtuose issue de Liszt, Debussy préférait la poésie et la souplesse de Chopin, faisant siennes son unité stylistique dans des structures différentes, ses élégantes proportions, ses formes innovantes et sa manière d'éviter les extrêmes sur le plan dynamique. À l'instar de Chopin, néanmoins, Debussy savait aussi « tirer tous les jeux » quand la circonstance s'y prêtait, ainsi dans *L'Isle joyeuse*, de même que l'on trouve dans maintes pièces, à compter de la Deuxième Arabesque, des sommets d'intensité jaillissant finalement des profondeurs les plus secrètes pour atteindre la claire lumière du jour (à l'instar de la Troisième Ballade). Debussy demandait souvent aux pianistes « de faire oublier que le piano a des marteaux », ce par quoi il entendait qu'il fallait que les touches soient toujours comme recouvertes et caressées, et non de traiter les doigts comme des marteaux. Sensibilité, musicalité, clarté et fidélité à ses propres textes étaient pour lui des vertus cardinales, autant de raisons faisant qu'il aurait réservé le meilleur accueil aux interprétations abouties de Pascal Rogé.

On a beaucoup glosé sur Debussy et l'« impressionnisme », et si l'on voit dans ses *Estampes* et ses *Images* les exemples classiques d'une contrepartie pianistique aux œuvres de Monet et consorts, il ne faudrait toutefois

oublier que « vague impressionnisme » était à l'origine une appellation désobligeante que Debussy n'appréciait guère. Lui-même se considérait davantage tel un créateur de « réalités » inspirées par la nature, la littérature, l'art et un ailleurs exotique. Plus on approfondit ses partitions d'une précision immaculée, plus on réalise qu'elles sont à l'opposé de la peinture : en musique, le temps est en mouvement – nul besoin de se reculer pour que les œuvres prennent forme.

La révolution debussyste tient à la souplesse mélodique, à son « alchimie harmonique » personnelle et sans pareille, à ses textures en strates superposées rythmiquement pleines de vie, lesquelles furent peut-être inspirées du gamelan oriental mais sans que l'on puisse aisément discerner quelle composante en est la plus significative – ainsi au début de *Reflets dans l'eau*, avec ses subtiles « réflexions » de *La Mer* et son exploration de la manière dont la lumière se réfléchit, se réfracte et ondoie, se répandant à travers l'eau dans la nature. Nous sommes ici dans un monde différent de celui de Fauré et même de Ravel en ce que des fragments mélodiques émergent au centre de la texture, au lieu que ce centre apparaisse tel un remplissage harmonique entre des parties extérieures directrices. Nous sommes également dans un univers d'esquives tonales inattendues et de passages juxtaposés que caractérisent aussi bien leur caractère modal que le matériau qu'ils renferment. Transformation et évolution y sont plus en évidence que le développement pour lui-même, et il n'y a pas de place pour le « presque juste ». La plupart de ces attributs se rencontrent ailleurs dans la musique pour piano de maturité de Debussy, où les mélodies d'un souffle plus ample de ses œuvres liminaires et plus tardives ont pratiquement disparu.

Ce que l'on y trouve, en revanche, ce sont de subtiles relations croisées entre des pièces allant ensemble. C'est particulièrement vrai des deux Livres des Préludes, car même si Debussy lui-même n'en jouait que des extraits, ils n'en génèrent pas moins leur propre unité, dont la base est bien plus que leurs simples style et textures harmoniques. Dans le Livre I, les trois premiers préludes sont associés *via* l'accent mis sur une commune pédale de *si* bémol, tandis que la figure ascendante de trois notes qui introduit « Danseuses de Delphes » reparaît dans la section par tons entiers de « Voiles » et sous forme chromatique à la mesure 17 de « Le vent dans la plaine », avant d'être élargie au début de « Les sons et les parfums », tandis que Debussy poursuit son exploration de la nature. Puis dans les trois derniers préludes, la figure en forme d'arche introduisant le sonore plain-chant des moines dans « La cathédrale engloutie » trouve un équivalent aérien en différents endroits de « La danse de Puck », avant de resurgir dans les tapotements quasi-pizzicato à mi-chemin de « Minstrels » (tels ceux que Debussy avait entendus à Eastbourne en 1905).

Des événements similaires se produisent dans le Livre II (1911–1913), ainsi la manière dont les thèmes sur intervalles étroits, au centre du clavier, qui émergent dans « Les fées sont d'exquises danseuses », « La terrasse des audiences du clair de lune », « Ondine » et « Canope », sont clairement reliés entre eux. Les motifs convergents de « Brouillards » nous donnent un avant-goût subliminal de la référence ultime à la *Marseillaise* dans « Feux d'artifice », renvoyant également à l'opposition de tonalité (*do – ré* bémol) qui caractérise « La puerta del vino », tout en renouant avec le ton d'*ut* majeur de l'étape précédente dans « Les tierces alternées ». Pour qui se demanderait comment Debussy réussit à concilier l'évocation de l'Espagne, de l'Inde, de l'Égypte et de la France avec Peter Pan et le music-hall, la réponse tient à son « alchimie harmonique » qui, dans ce second Livre, témoigne d'une influence stravinskienne découlant en grande partie de la révélation du ballet *Petrouchka* – ce que l'on entend de façon on ne peut plus évidente dans sa citation déguisée de la chanson (1850) de Stephen Foster *Camptown Races* dans *General Lavine – eccentric*, même si Debussy n'osa jamais se risquer à une complète bitonalité dans sa musique pour piano.

La conscience qu'avait Debussy de la musique des autres compositeurs ne se manifeste pratiquement jamais ouvertement, malgré la fameuse parodie du Prélude de *Tristan* de Wagner dans le « Golliwogg's Cakewalk ». On trouve des échos de Fauré dans la Ballade, œuvre de jeunesse, et la *Suite bergamasque* (en particulier dans le « Menuet »), de Grieg et de la musique russe – *Danse (Tarentelle styrienne)* – ainsi qu'une référence au Scherzo n°2 de Chopin et à sa propre Deuxième Arabesque. Le fait que Debussy ait rangé dans la catégorie musique de salon des pages anciennes comme Mazurka et *Rêverie*, que Fromont avait eu tort, selon lui, de republier en 1905, reflète avant tout combien son style avait entre-temps évolué et l'impact de la reconnaissance internationale acquise avec *Pelléas et Mélisande* après 1902. On serait tenté de dire que le fameux « Clair de lune », nouvellement composé pour la *Suite bergamasque* révisée en vue de sa publication en 1905, relève encore, par essence, de la musique de salon, bien que d'un genre très supérieur affirmant une plus grande conscience des sonorités du piano ainsi que du potentiel d'une structuration proportionnelle.

Entre-temps avait vu le jour *Pour le piano* (1901), avec son impressionnante Toccata de conclusion – la version ultime de la « Sarabande » délicatement modale se différencie par de nombreux points de détail de la version originale (« Souvenir du Louvre », n°2 des *Images* inédites de 1894), moins subtile et presque conforme à la version publiée en février 1896 dans *Le Grand Journal*. C'est toutefois avec les *Estampes*, qui semblent avoir été écrites rapidement en juillet 1903, qu'eut lieu la véritable percée. « Pagodes », avec ses fameuses résonances étagées inspirées du gamelan (instrument qu'il avait entendu pour la première fois lors de l'Exposition universelle de Paris de 1889), n'en mélange pas moins pentatonisme et chromatisme occidental sans transitions clairement définies. Manuel de Falla jugeait « miraculeuse » la manière dont « La soirée dans Grenade » évoque

avec inventivité sonorités et danses d'une nuit d'Espagne, surtout venant d'un compositeur qui répugnait à voyager et jamais ne s'était aventuré en Espagne, sauf pendant une simple escapade d'une journée, au-delà de Saint-Sébastien. De fait, Debussy se disait en mesure de trouver toute l'inspiration dont il avait besoin reclus dans son logis parisien. Enfin « Jardins sous la pluie », qui fait alterner deux chansons populaires françaises, apparaît tel un équivalent plus abouti de la dernière des *Images* inédites composées en 1894 pour Yvonne Lerolle, sans leurs échos du *Boris Godounov* de Moussorgski.

S'ensuivirent *Masques*, œuvre insaisissable, et celle qui pour beaucoup est perçue telle la plus grande page pianistique de Debussy, *L'Isle joyeuse* – l'île en question se trouve être Jersey, où Debussy était parti en amoureux avec Emma Bardac durant l'été 1904. Si on les étudie avec soin, ces deux pages semblent aller de pair tant sur le plan formel qu'à travers leurs allusions au monde galant et très XVIIIe siècle du tableau de Watteau *L'Embarquement pour Cythère*. Dans un rare témoignage de 1914, Debussy écrivit à Désiré Walter qu'il y avait dans *L'Isle joyeuse* « moins de mélancolie que dans Watteau : on y rencontre des masques de la comédie italienne, des jeunes femmes chantant et dansant ; tout se terminant dans la gloire du soleil couchant ».

Le premier cahier des *Images* (1905) reflète en son centre l'une des autres grandes admirations de Debussy à travers son « Hommage à Rameau », autre sarabande à la métrique souple, dotée d'un sommet d'intensité dynamique et de proportions chaleureuses, parfait repoussoir au virevoltant *perpetuum mobile* simplement intitulé « Mouvement ». Le second cahier, de 1907, se rapproche davantage de la nature ; Debussy ressentit le besoin d'y recourir à trois portées pour noter correctement les textures étagées évoquant cloches et bruissements de feuilles, également la sensation par instants orientalisante de « Et la lune descend sur le temple qui fut ». Cet élément se maintient dans « Poissons d'or » : Debussy en puisa l'inspiration dans les poissons de nacre et d'or d'un panneau de laque japonais qui ornait son bureau, dont on peut entendre la queue donner de légers coups capricieux au fur et à mesure de la progression de la pièce.

Debussy aimait aussi énormément le monde des enfants et leurs jouets, notamment ceux de sa fille adorée, Chouchou (Emma-Claude), dont il avait anticipé les intérêts musicaux dans sa suite *Children's Corner* de 1906–1908. De l'enfant se laissant aisément distraire du *Gradus ad Parnassum* de Clementi pour se perdre dans des rêveries improvisées, il n'y a qu'un pas vers la première des douze Études de 1915, intitulée « Pour les cinq doigts, d'après Monsieur Czerny » et qui très vite conduit à quelque chose de beaucoup plus intéressant. Le Livre I, qui compte six études, traite de problèmes techniques et digitaux, cependant que le Livre II abordent différentes difficultés pianistiques telles que les notes répétées ou les sonorités opposées, avant de finir en accords bondissants et sauts d'octaves, page qui « rompt la main gauche à une gymnastique presque

suédoise ». En tant que telles, ces Études montrent le compositeur à l'apogée de ses moyens pianistiques, descendant direct de Chopin à la mémoire duquel elles sont dédiées.

Debussy composa quantité de pièces pour piano en raison de leur potentiel de vente, comme l'attestent les nombreuses rééditions Durand tout au long de sa vie et après. Mais il s'intéressa également au piano à quatre mains : en témoignent sa charmante *Petite Suite* (1888–1889) et l'enthousiaste *Marche écossaise sur un thème populaire, ou Marche des anciens Comtes de Ross* (1891). Puis en 1914, Debussy augmenta et redistribua le meilleur de sa musique de scène (1900, créée l'année suivante) pour les *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, dont il fit les *Six Épigraphes antiques* pour piano à quatre mains. De 1901 date également son premier essai d'une pièce regardant du côté de l'Espagne, sorte de habanera pour deux pianos intitulée *Lindaraja*, d'après l'une des cours d'inspiration arabe du palais de l'Alhambra de Grenade, ou peut-être d'après une princesse maure, Lindaraxa.

Beaucoup plus importantes apparaissent toutefois les trois pièces de 1915 intitulées *En blanc et noir*. À l'origine « Caprice » inspirés de Goya, la deuxième pièce, en particulier, prit la forme d'un hommage à son ami le lieutenant Jacques Charlot (neveu de Jacques Durand, son éditeur), tué au champ d'honneur en mars de cette même année 1915, patriotiquement précédé d'une citation d'après la *Ballade contre les ennemis de la France* de Villon. Le choral de Luther *Ein' feste Burg*, au cours de son inquiétant déploiement, y croise une version déguisée de la *Marseillaise* et des trompettes guerrières. À propos des mouvements extérieurs, Debussy écrira : « ces morceaux veulent tirer leur couleur, leur émotion du simple piano, tels les "gris" de Velázquez », le cycle s'achevant sur un énergique *scherzando* dédié à Stravinski.

Robert Orledge

Traduction : Michel Roubinet

Pascal Rogé est l'un des grands interprètes de la musique de piano française – son nom est tout simplement synonyme des meilleures interprétations de ce répertoire français actuellement.

Depuis plusieurs années, Pascal a plaisir à donner des récitals à quatre mains et à deux pianos avec sa compagne dans la vie et dans la musique, Ami Rogé. Ensemble, ils ont parcouru le monde pour se produire dans les salles de concert et les festivals les plus prestigieux. Ils ont joué au Carnegie Hall de New York, au festival Joy of Music de Hong Kong, au Festival australien de musique de chambre, au Festival international de piano de Pékin, en tournée en Nouvelle-Zélande et aux « Incontri in terra di Siena » en Toscane, ainsi qu'au

Festival international de Salisbury, au Festival de Thaxted, à Music for Galway, à The Sage Gateshead, au Lakeside Arts Centre de Nottingham, à la Chopin Society de Londres et au Festival de Petworth.

Leur récente tournée au Japon leur a permis de donner la création de *Ami Suite*, nouvelle œuvre à quatre mains écrite spécialement pour eux par le compositeur américano-japonais Paul Chihara.

En outre, ils se produisent de plus en plus ensemble avec orchestre, jouant le Concerto pour deux pianos de Poulenc et le Concerto pour deux pianos en *mi* majeur de Mendelssohn, notamment avec l'Orchestre symphonique de Shanghai, le Hong Kong Sinfonietta, le Philharmonique de Poznań, l'Orchestre métropolitain de Lisbonne et l'Orchestre symphonique de Jyväskylä en Finlande.

Pascal et Ami ont donné en 2011 la création d'un concerto pour deux pianos nouvellement commandé au compositeur Matthew Hindson, avec l'Orchestre symphonique de Sydney sous la direction de Vladimir Ashkenazy.

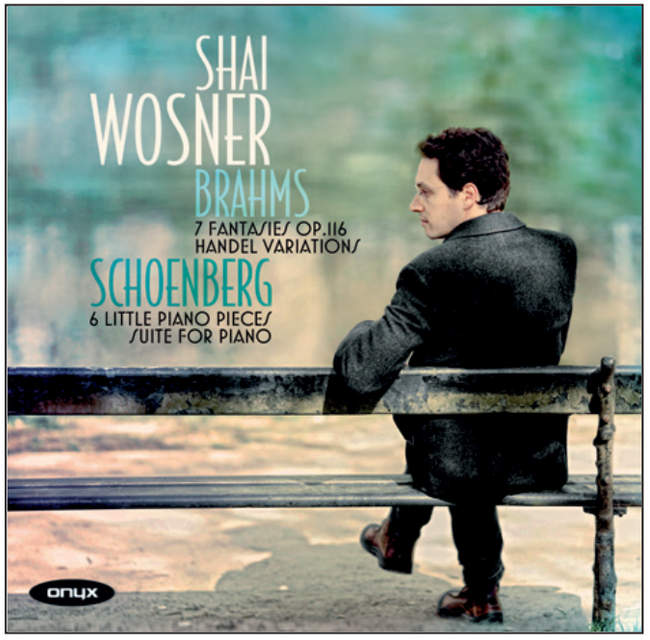
Traduction : Dennis Collins

Executive producer for ONYX: Paul Moseley (CD 1–3), Matthew Cosgrove (CD 4 and CD 5)
Producer: Christopher Pope (CD 1), Marijke Roos (CD 2–3), Jean-Claude Gaberel (CD 4–5)
Balance engineer: Jean-Claude Gaberel, Marijke Roos (CD 5, 4–18)
Recording location: Salle de Musique, La Chaux-de-Fonds, Switzerland, January 2004 (CD 1), 28–30 December 2005 (CD 2), 16–18 November 2007 (CD 3), 16–17 July 2009 (CD 4 and CD 5 4–18), 4–5 March 2010 (CD 4), March 2011 (CD 5 1–3)
Photos: Tshi (www.tshizerbia.com)
Front cover and logo design: FEED
Booklet design: CEH
Design: Jeremy Tilston for White Label Productions Ltd
www.onyxclassics.com
www.pascalroge.com

Also available on ONYX

ONYX 4035
Beethoven: Diabelli Variations
Bach: Partita no.4
Stephen Kovacevich

ONYX 4082
Beethoven: Piano Sonatas 5, 11, 12 & 26
Jonathan Biss



ONYX 4055
Brahms · Schoenberg
Shai Wosner

ONYX 4073
Schubert: Piano Sonatas D840 & D850 etc.
Shai Wosner

www.onyxclassics.com
ONYX 4095