

CLAUDE DEBUSSY
IMAGES RETROUVÉES

STÉPHANE TÉTREULT

OLIVIER HÉBERT-BOUCHARD



CLAUDE DEBUSSY
IMAGES RETROUVÉES

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

- | | | |
|-----|--|--------|
| 01. | Scherzo, L. 39 | [5:54] |
| 02. | Trio en sol, L. 5: II. Scherzo. Intermezzo | [4:05] |
| 03. | Intermezzo pour violoncelle et piano, L. 40b | [5:30] |
| 04. | Mazurka, L. 75 | [4:12] |
| 05. | Ballade, L. 78 | [9:44] |
| | Deux arabesques, L. 74 | |
| 06. | Arabesque n° 1 en mi mineur: Andantino con moto | [5:33] |
| 07. | Arabesque n° 2 en sol majeur: Allegretto scherzando | [4:28] |
| 08. | La damoiselle élue, L. 69b: Prélude | [5:56] |
| 09. | Morceau de concours, L. 117 | [0:56] |
| 10. | Masques, L. 110 | [5:46] |
| 11. | D'un cahier d'esquisses, L. 112 | [5:49] |
| 12. | L'isle joyeuse, L. 109 | [7:57] |
| 13. | Élégie, L. 146 | [2:55] |
| 14. | Children's Corner, L. 119a: VI. Golliwogg's Cakewalk | [3:27] |
| 15. | Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon, L. 150 | [2:42] |

Stéphane Tétreault, violoncelle / cello

Olivier Hébert-Bouchard, piano

Les arrangements de toutes les œuvres (à l'exception des pages 1 et 3) ont été réalisés par Olivier Hébert-Bouchard et Stéphane Tétreault.
The arrangements of all the works (except tracks 1 and 3) were executed by Olivier Hébert-Bouchard and Stéphane Tétreault.



« Claude Debussy, musicien français. »

Cette signature célèbre, que l'on retrouve sur les manuscrits du compositeur à partir de 1915, a profondément inspiré la sélection d'œuvres de cet album, notre deuxième opus du projet *Images oubliées*, centré sur le génie de Claude Debussy.

Images retrouvées, ce nouveau portail vers l'immense contribution de Debussy au répertoire pour piano, nous permet de creuser davantage l'identité du compositeur: patriote, amoureux, curieux, réfléchi, et peut-être avant tout, en quête de nouveauté. Ainsi, chaque œuvre de cet album ouvre une fenêtre sur un moment spécifique de la vie et de la carrière de Debussy. Dans ces pages de musique couvrant la quasi-totalité de ses années de création – de 22 ans à l'année de son décès –, des pièces que nous arrangeons ici pour violoncelle et piano, notre esthétique s'allie à celle de Debussy, conférant une nouvelle palette de couleurs à sa musique tout en s'accordant avec deux de ses grands talents: l'arrangement et l'orchestration.

Debussy avait en effet un intérêt notoire pour la transcription: pour plusieurs de ses opus orchestraux, il crée lui-même une réduction pour piano. Ces réductions servent dans des contextes divers, par exemple, comme partie de répétition pour un chanteur ou un corps de ballet, pour populariser l'œuvre auprès d'un public diversifié, pour donner à l'œuvre l'occasion d'être présentée à plusieurs reprises, ou encore dans un cadre différent, à la demande d'un mécène, d'un élève ou d'un ami (souvent pour être interprétée par celui-ci).

Par contre, Debussy délègue souvent l'orchestration de ses propres œuvres à ses collègues après avoir achevé les versions originales pour piano (André Caplet, Henri Büsser et Maurice Ravel en signeront notamment plusieurs). Son ouverture à la collaboration nous inspire à perpétuer cette tradition et à pousser plus loin notre travail d'adaptation, non seulement en créant une nouvelle relation de musique de chambre dans ces pièces conçues pour instrument seul, mais aussi en travaillant l'arrangement selon la période de la vie du compositeur dans laquelle on se situe. Ainsi, plus on se rapproche des dernières années d'écriture, plus le langage du violoncelle se complexifie, et plus il témoigne de l'inventivité de Debussy et de la grande connaissance technique de l'instrument qu'il a appris à maîtriser au fil de sa carrière.

Le *Scherzo* et l'*Intermezzo* échappent toutefois à cette règle, puisqu'il s'agit des seules œuvres de l'album composées à l'origine pour violoncelle et piano. Enfin, presque. On croit en fait que le *Scherzo* résulte d'un arrangement du *Nocturne* et *Scherzo* pour violon et piano, joué dans un salon parisien par Debussy et le violoniste Maurice Thieberg,

en 1882. Seul le changement de titre demeure mystérieux, celui de la pièce pour violon laissant sous-entendre l'existence de deux mouvements. Quant à l'*Intermezzo*, il apparaît comme seul vestige de la *Suite pour violoncelle et orchestre*, suite perdue dont le quatrième mouvement arrive en la possession du violoncelliste Gregor Piatigorsky en 1930. Malgré leur réelle appartenance au répertoire du violoncelle, ces deux opus sont souvent délaissés par les interprètes. On y trouve un Debussy plein de fougue et de caprices, qui démontre déjà une imagination fertile à travers des formes conventionnelles. Cette imagination ne fera que s'éveiller davantage dans sa production des années suivantes.

Le *Trio en sol* est probablement la deuxième pièce qui nous vient à l'esprit en pensant à Debussy et au violoncelle simultanément (après la *Sonate*). Première tentative du compositeur en musique de chambre, le *Trio* reflète également un jeune Debussy rempli d'idées, mais toujours à la recherche des sons qui forgeront plus tard sa signature. Le quatrième volume des *Cœuvres complètes de Claude Debussy* publiées par Durand (édité par Christophe Grabowski) comprend un arrangement pour piano seul du deuxième mouvement de ce trio, appelé à l'occasion *Intermède*. Le contexte de composition demeure à ce jour inconnu, mais qui dit arrangement dit arrangement; nous nous sommes donc prêtés au jeu.

À travers les *Deux arabesques*, la *Ballade* et la *Mazurka*, qui remportent un succès variable auprès du public de l'époque, Debussy continue ce parcours évolutif vers la maturité. La *Mazurka* est d'ailleurs toujours un peu snobée, ce qui est peut-être dû au manque d'enthousiasme initial du compositeur pour la pièce. En effet, il dit dans une lettre à Fromont, un de ses éditeurs: « Je n'ai vraiment aucun goût pour ce genre de morceau, en ce moment surtout. » Debussy ne mâche pas (jamais) ses mots, et pourtant, cette mazurka dévoile tout de même un charme indéniable, et une touche de coquetterie propre à ses œuvres de jeunesse, dont l'inspiration est fortement tirée des genres de salon et de la musique de Frédéric Chopin. Le titre *Mazurka* y fait également référence. On y entend aussi les balbutiements de son style « bergamasque », depuis la partie centrale. La pièce se transforme alors subtilement: l'expression est plus contemplative; la pulsation, plus souple; les lignes, plus fluides et vagabondes.

Cette manière d'écrire, dont Debussy sera le pionnier et qui deviendra l'une de ses marques, est d'autant plus évidente dans la *Ballade*. Tout d'abord publiée sous le titre *Ballade slave*, cette œuvre est teintée d'influences orientales, un penchant peut-être développé après avoir passé un certain temps chez la mécène Nadejda von Meck. Par son écriture modale, ses lignes éthérées, ses vagues d'arpèges et ses textures miroitantes, la *Ballade* présente un Debussy tel que nous le connaissons bien, et laisse présager son intérêt pour la musique exotique, qui se manifestera musicalement de façon beaucoup plus prononcée dans certaines compositions plus tardives (*Khamma*, *No-Ja-Li* ou *Le palais du silence*, *Six épigraphes antiques*, etc.). Passées tout d'abord inaperçues, les *Deux arabesques* deviennent rapidement très populaires, inspirant déjà plusieurs rééditions et orchestrations quinze ans après leur première publication. Comme la *Ballade*, elles puisent dans cette source d'inspiration infinie qu'est l'impressionnisme – particulièrement identifiable chez Debussy, bien que ce dernier rejette le terme tout au long de sa carrière. Leur nom même, « arabesques », en est

une interprétation: œuvres poétiques, abstraites, aux références visuelles mais non musicales, suggérant la souplesse et l'élégance; des caractéristiques importantes de plusieurs maîtres peintres associés au mouvement impressionniste. L'utilisation des gammes modales s'y fait ressentir plus que jamais – y compris les gammes par tons et les gammes pentatonales –, ainsi que la technique du «deux contre trois», soit la superposition de motifs rythmiques binaires et ternaires dans plusieurs voix, fréquemment employée par Debussy.

Le *Morceau de concours* (parfois appelé *Pièce de piano*), un exercice de composition quelque peu atypique, fut publié en 1905 dans un supplément de la revue *Musica*. À l'occasion d'un concours, les abonnés devaient deviner l'auteur de six morceaux anonymes à partir d'une liste proposée. Après Jules Massenet, Debussy fut le compositeur le plus trouvé. Au fil de ses vingt-sept mesures assez loufoques, ce morceau esquisse l'opéra-comique *Le diable dans le beffroi*, dont Debussy abandonnera la composition en 1912. La pièce restera dans l'ombre jusqu'en 1980, année où elle sera publiée officiellement par la maison Durand.

Après l'immense succès de la *Suite bergamasque*, dans laquelle on retrouve le célebrissime «Clair de lune», l'éditeur de Debussy lui aurait commandé une seconde suite. Le compositeur, débordé à ce moment-là, envisage donc de former un triptyque avec quelques œuvres récemment écrites. Du moins, c'est ce que veut la rumeur. Cette idée d'une deuxième suite bergamasque relève plus probablement de la légende urbaine; néanmoins, l'idée de réunir *Masques*, *D'un cahier d'esquisses* et *L'isle joyeuse* en un seul opus à plusieurs mouvements déborde de cohérence. En effet, le musicologue Roy Howat (et plusieurs autres) évoque la forte relation de contraires entre *Masques* et *L'isle joyeuse*: «c'est comme si *Masques* était une danse de la mort, et *L'isle joyeuse* une danse de la vie» [traduction]. Ce cycle fictif n'est pas sans rappeler le *Gaspard de la nuit* de Maurice Ravel, tant par la forte et comparable identité sonore de ses trois mouvements que par son écriture pianistique très moderne, complexe, dramatique et virtuose. On pourrait croire à tort que *Masques* est une référence à la *commedia dell'arte*, mais, bien au contraire, Debussy décrit la pièce à la pianiste Marguerite Long en ces mots: «Ce n'est pas la comédie italienne, mais l'expression tragique de l'existence.» L'écriture sombre et violente de l'œuvre est certainement une conséquence directe de sa rupture difficile avec Rosalie Texier, sa première femme, qui tenta de s'enlever la vie d'une balle à l'estomac en apprenant sa relation avec Emma Bardac, sa future deuxième épouse. Dans cet arrangement, nous choisissons d'exploiter des techniques avancées de pizzicato, de jeté et de *col legno* (où la baguette de l'archet est utilisée pour créer un effet de percussion sur les cordes) pour traduire la précision et l'âpreté de l'écriture pour piano.

Offrant un bref répit à l'auditeur, *D'un cahier d'esquisses* brille par sa subtilité et ses atmosphères suspendues qui lui confèrent une magie propre. En raison de la particularité de son écriture sur trois portées, qui tient davantage d'une ébauche orchestrale que d'une œuvre conçue pour piano, beaucoup s'accordent à penser qu'on peut entendre à travers *Un cahier* les premières idées de ce qui deviendra le chef-d'œuvre symphonique *La mer*, que Debussy terminera

à peine un an plus tard. Fait notable, *D'un cahier d'esquisses* est créé par nul autre que Maurice Ravel, lors d'un concert de la Société musicale indépendante, en 1910. Par contraste, *L'isle joyeuse* nous plonge dans une source d'inspiration très précise. Dans le style des fêtes galantes, la pièce tire son histoire d'une toile d'Antoine Watteau, *Le pèlerinage à l'île de Cythère*. Colorée et exubérante (tout comme la musique de Debussy), la toile met en scène plusieurs personnages représentant le plaisir amoureux – Cupidon, Aphrodite, etc. – folâtrant sur la plage, illuminés par le soleil couchant. Mais la version de Debussy dépasse le cadre de cette toile. Les trois thèmes de l'œuvre, distincts et évocateurs (lyrique, dansant et déferlant, respectivement), se déploient en une succession de plus en plus rapprochée et culminent avec une apothéose évoquant le comble du sentiment amoureux: un rare moment chez Debussy. En comparant la pièce à son œuvre jumelle, François-René Tranchefort propose: «Si *L'isle joyeuse* reflète la joie du triomphe solaire de l'amour de Claude et d'Emma Bardac, *Masques* représente le tunnel oppressant qui y mène.»

Au courant de sa carrière, Debussy démontre un intérêt particulier pour le mouvement symboliste, duquel il s'inspirera pour plusieurs compositions – entre autres, son célèbre *Prélude* à «*L'après-midi d'un faune*». Pour sa cantate *La damoiselle élue*, qu'il compose en 1887-1888, il se base sur un texte du poète anglais Dante Gabriel Rossetti (traduit par Gabriel Sarrazin) dans lequel une jeune fille, du haut du paradis, se lamente de l'absence de son amant, pendant que ce dernier croit sentir sa présence sur terre. En 1906, Debussy travaille sur une réduction de la partie d'orchestre et transforme le prélude en une courte pièce autonome pour piano. Dès les premières mesures, la musique résonne des premiers mots du poème: «La damoiselle élue s'appuyait / Sur la barrière d'or du Ciel». Moment symphonique d'une rare beauté, l'œuvre est particulièrement remarquable puisqu'elle témoigne d'une période où le compositeur était fortement influencé par la musique de Richard Wagner. Quelques années plus tard, Debussy dira pourtant de Wagner qu'il «fut un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore». Comme le dit le proverbe français: «Il n'y a que les fous qui ne changent pas d'idée.»

Tout change pour Debussy en 1905. Fruit de sa dévotion à Emma Bardac, Chouchou est née. De son vrai nom Claude-Emma, la fille unique de Debussy devient en quelque sorte l'amour de sa vie. Il lui dédie en 1909 son *Children's Corner*, une série de six pièces inspirées du monde de l'enfance, mais non destinées à être jouées par des enfants, comme il serait facile de s'y méprendre. La *nanny* de Claude-Emma étant anglaise, Debussy décide de titrer la suite et chacun de ses mouvements en anglais. L'opus est ainsi rempli de clins d'œil à sa fille, même jusqu'à la dédicace: «À ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre.» Durant ces années privilégiées (Claude-Emma n'a que 12 ans à la mort de son père), Chouchou avait droit à des prestations privées de grande qualité, puisque son papa avait pris l'habitude de lui jouer des extraits de la pièce à sa requête. On peut facilement s'imaginer que «Gallivogg's Cakewalk» était un choix populaire en ces occasions. Bâtie sur les rythmes de la danse afro-américaine du milieu du XIX^e siècle, cette dernière pièce de l'opus met en lumière tout l'humour de Debussy, par son thème principal passant de pied de nez en pied de nez – l'utilisation des premières notes du prélude de

Tristan et Isolde suivie d'un motif staccato rappelant des enfants qui pleurnichent en est un bon exemple. Après le décès de Debussy, en 1918, le pianiste Alfred Cortot reprend la tradition, portant à Claude-Emma la délicate attention de rejouer l'œuvre pour elle. Celle-ci lui répond simplement: « Papa s'écoutait davantage ».

Élégie et *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon* sont deux œuvres qui nous sont très chères. Saisissantes de dépouillement, elles témoignent d'une incroyable intériorité, que leur auteur a su traduire en choisissant des sons et des textures avec une grande parcimonie. Nous avons tenté d'en faire autant à travers ces deux adaptations. Il est difficile de s'imaginer la ligne triste et sombre qu'on entend tout au long d'*Élégie* jouée par un autre instrument que le violoncelle. Elle semble s'étirer jusqu'aux confins de l'infini, défiant toute pulsation et tout cadre en attribuant un caractère hanté, presque improvisé à ces deux pages de musique. La musique reflète ici la vie courante, puisque 1915 est synonyme de douleur pour Debussy. La France est en guerre, et l'homme souffre du diagnostic de cancer qu'il a reçu quelques années auparavant (il subit sa première opération en décembre, mois de composition d'*Élégie*). Pour reprendre les mots d'Ennemond Trillat, il s'agit d'une « synthèse de ses souffrances physiques et morales, confondant celles d'une France meurtrie et celles de son propre corps qui doit lutter contre un mal inexorable. »

Composée à peine un mois avant son décès, *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon* deviendra l'ultime opus de Claude Debussy. Retrouvée en novembre 2001, cette pièce au titre emprunté à Baudelaire et à son *Balcon* baigne encore dans une aura de mystère. Plusieurs histoires circulent: certains disent que l'œuvre a été écrite à la suite d'une soirée passée au coin du feu avec un déserteur, qui avait cogné à la porte de Debussy, demandant repas et logis; d'autres pensent que le compositeur aurait dédié le morceau à son marchand de charbon, qui avait facilité une livraison durant le rude hiver de 1916-1917, malgré la rareté du produit en temps de guerre. Debussy ouvre la pièce sur un passage de son prélude *Les sons et les parfums tourment dans l'air du soir* (toujours inspiré par Baudelaire), avant de tomber dans un autre profond moment de réflexion. Comme un artiste à la fin de sa vie, il contemple avec paix et mélancolie les années passées, tous ces moments vécus. Pour nous, c'est là la signification profonde de cette œuvre: une conclusion parfaite pour ce deuxième opus d'*Images oubliées*, quelque part entre le réel et l'imaginaire.

Images retrouvées vient toujours du même désir, celui de créer et de réinventer. Grâce au travail magistral de plusieurs musicologues, artistes et interprètes, ces *Images* peuvent finalement passer de perdues à retrouvées. Partout elles nous accompagnent, traçant un sillon profond dans notre imaginaire. Nous vous disions, à l'aube de ce projet, que nous voulions y représenter la beauté universelle de l'œuvre d'un artiste, tout simplement. Deux ans plus tard, nous espérons humblement que cette beauté continue de vous combler autant que nous, qu'elle trouve sa place dans vos pensées, sans qu'aucun effort ne soit fait pour la saisir.

© Olivier Hébert-Bouchard et Stéphane Tétrault 2024



« Claude Debussy, musicien français. »

This famous signature we can find on the composer's manuscripts from 1915 onwards deeply pervades the selection of works on this album, the second opus in our project Images oubliées, focused on the genius of Claude Debussy.

Through Images retrouvées, this new portal to Debussy's vast contribution to the piano repertoire, we can delve deeper into the composer's true character: patriotic, romantic, curious, thoughtful, and perhaps above all, hungry for new ideas. Each work on this album opens a window onto a specific moment in Debussy's life and career, spanning almost all his creative years—from the age of 22 to the year of his death. In this music we have arranged here for cello and piano, our sense of beauty blends with that of Debussy, giving his music a new range of tone colours while remaining faithful to two of his other great talents: arranging and orchestrating.

Debussy is known for his interest in transcription. For several of his orchestral works, he himself created a piano reduction. These reductions were used in various contexts, serving, for example, as a rehearsal part for a singer or corps de ballet; to enjoy more popularity across diverse audiences; or to have the work performed several times or in different settings, at the request of a patron or pupil or friend (most of the time to be performed by the latter).

On the other hand, Debussy often entrusted the orchestration of his own works to colleagues once he had completed the original piano versions—André Caplet, Henri Büsser and Maurice Ravel orchestrated several of them. His openness to collaboration was our source of inspiration to carry on the tradition and take our adaptations further, not only by creating a new chamber music idiom for these instrumental solo pieces, but also by arranging them based on the period of Debussy's life in which they were composed. As we move closer to the latter years of Debussy's writing, his cello language becomes increasingly complex, testifying to both his inventiveness and the great technical knowledge of the instrument that he learned to master over the course of his career.

The Scherzo and Intermezzo are exceptions in that respect since they are the only works on the album originally written for cello and piano. Well, almost. The Scherzo is thought to be an arrangement of the Nocturne et Scherzo for violin and piano, which Debussy and violinist Maurice Thieberg performed in a Parisian salon in 1882. Only the title change

remains a mystery, as the title of the work for violin suggests the existence of two movements. The *Intermezzo* appears to be the only remnant of a lost suite for cello and orchestra, the fourth movement of which came into the possession of cellist Gregor Piatigorsky in 1930. Despite their place in the cello repertoire, these two works are often neglected by performers. Here we find a Debussy full of spirit and caprice, already demonstrating a fertile imagination within conventional forms. His imagination would only continue to flourish over the ensuing years.

The *Piano Trio in G Major* is without a doubt the second piece that comes to mind when thinking of Debussy and the cello (after his *Cello Sonata*). As Debussy's first attempt at chamber music, this trio also reflects a young composer brimming with ideas, yet still in search of the sounds that would later form his signature style. Durand's fourth volume of *Cœuvres complètes de Claude Debussy* edited by Christophe Grabowski includes an arrangement for solo piano of the Trio's second movement, which is occasionally called *Intermède*. The backdrop to the composition of the work remains unknown to this day, but arrangement means arrangement, so we answered the call.

Through his *Deux arabesques*, *Ballade* and *Mazurka*, which were met with varying degrees of success at the time, Debussy continued this evolutionary journey towards maturity. The *Mazurka* is still somewhat snubbed, perhaps due to Debussy's initial lack of enthusiasm for the piece. He wrote to Fromont, one of his publishers, "I really have no liking for this kind of work, especially these days [translation]." Debussy did not mince his words (he never did), and yet this mazurka still holds an undeniable charm and a touch of elegance typical of his early works, which are clearly inspired by salon genres and the music of Frédéric Chopin—the name "*Mazurka*" also refers to this. We can also detect the infancy of Debussy's "bergamasque" style in the middle section of the piece. The work then subtly transforms: the expression is more contemplative; the pulse, more supple; the lines, more fluid and meandering.

This style of writing, which Debussy pioneered and which became one of his hallmarks, is all the more discernible in his *Ballade*. First published as *Ballade slave*, the work is steeped in Eastern influences, a fondness Debussy perhaps developed after spending time with patron Nadezhda von Meck. With its modal styling, ethereal lines, waves of arpeggios and shimmering textures, the *Ballade* presents us a now recognizable Debussy while prefiguring his interest in exotic music, which would become much more obvious musically in some of his later compositions (*Khamma*, *No-Ja-Li* ou *Le palais du silence*, *Six épigraphes antiques*, etc.). Despite initially going unnoticed, *Deux arabesques* quickly gained popularity, already inspiring several new editions and orchestrations fifteen years after their first publication. As with *Ballade*, they draw on the infinite source of inspiration found in Impressionism—which is clearly identifiable in Debussy, although he rejected the term throughout his career. Their very name "arabesques" is an interpretation of Impressionism: poetic, abstract works with visual but not musical references, suggesting elegance and fluidity, which are characteristic

traits of many of the great Impressionist painters. More than ever, we can hear modal scales—including whole-tone and pentatonic scales—in Debussy's music, as well as two-against-three rhythms, a technique consisting in the superimposition of binary and ternary rhythmic motifs over several voices.

Morceau de concours (sometimes referred to as *Pièce de piano*) is a somewhat atypical composition exercise published in 1905 in a supplement to the magazine *Musica*. In a contest, subscribers were asked to guess the composer of six anonymous pieces from a list. After Jules Massenet, Debussy was the composer participants were most frequently able to identify. Over the course of its twenty-seven rather zany bars, this piece sketches out the comic opera *Le diable dans le beffroi*, which Debussy abandoned in 1912. The work remained in obscurity until 1980, when it was officially published by Durand.

Following the resounding success of *Suite bergamasque*, which includes the world-famous "*Clair de lune*", Debussy's publisher commissioned a second suite. As Debussy was overworked at the time, he decided to form a triptych with some of his most recent works. Or so it was rumoured. Although the idea of a second *Bergamasque suite* has probably more to do with an urban myth, the idea of combining *Masques*, *D'un cahier d'esquisses* and *L'isle joyeuse* into a single multi-movement opus is a highly relevant consideration. Musicologist Roy Howat (and many others) highlights the sharply contrasting characters of *Masques* and *L'isle joyeuse*: "It's like if *Masques* was a dance of death and *L'isle joyeuse* a dance of life." This hypothetical cycle is reminiscent of Maurice Ravel's *Gaspard de la nuit*, both in the similar and distinctive soundscapes of its three movements and in its very modern, complex, dramatic and virtuosic writing for piano. One might mistakenly think of *Masques* as a reference to *commedia dell'arte*, but here is how Debussy described the piece to pianist Marguerite Long: "It is not Italian comedy, but the tragic expression of existence [translation]." The work's dark, violent atmosphere is certainly the result of Debussy's painful break-up with Rosalie Texier, his first wife, who attempted to take her own life by shooting herself in the stomach upon learning of his relationship with Emma Bardac, his second wife-to-be. In this arrangement, we have chosen to employ advanced techniques of *pizzicato*, *ricochet* and *col legno* (where the strings are struck with the stick of the bow to create a percussive sound) to convey the precision and harshness of the piano score.

D'un cahier d'esquisses offers the listener a brief respite, shining with subtlety and suspended moods that impart an air of magic to the work. Because of its atypical use of three staves, which resembles an orchestral score in its early stages more than a work intended for piano, many agree that we can hear in it the initial ideas of what would become the symphonic masterpiece *La mer*, which Debussy completed scarcely a year later. Noteworthy, *D'un cahier d'esquisses* was premiered in 1910 by none other than Maurice Ravel at a concert of the *Société musicale indépendante*. In contrast, *L'isle joyeuse* draws on a very specific source of inspiration. This work in the *fête galante* style is based on Antoine Watteau's

painting Pilgrimage to Cythera. Colourful and exuberant (as is Debussy's music), the painting features several characters expressing the pleasures of love—Cupid, Aphrodite, etc.—frolicking on the beach, illuminated by the setting sun. Debussy's version transcends the painting. The work's three distinct, evocative themes (lyrical, danceable and surging, respectively) unfold in ever-closer succession, culminating in the apotheosis of romantic love—a rare occurrence in Debussy's music. Comparing the work with its twin, François-René Tranchefort suggests, "While L'isle joyeuse reflects the joy of the radiant triumph of Debussy and Bardac's love, Masques represents the oppressive tunnel that leads to it [translation]."

Throughout his career, Debussy showed a particular interest in Symbolism, drawing inspiration from it for numerous compositions—including his celebrated Prélude à "L'après-midi d'un faune" (Prelude to "The Afternoon of a Faun"). His cantata La damoiselle élue, composed in 1887–1888, is based on the poem The Blessed Damozel by the English poet Dante Gabriel Rossetti (translated into French by Gabriel Sarrazin), which depicts a young lady in Heaven lamenting the absence of her lover while he, on Earth, believes he feels her presence. In 1906, Debussy reduced the orchestral part, transforming the prelude into a short, separate work for piano. From the opening bars, the music resonates with the first words of the poem: "La damoiselle élue s'appuyait / Sur la barrière d'or du Ciel" ("The blessed damozel leaned out / From the gold bar of Heaven"). This work, a symphonic moment of rare beauty, is particularly remarkable as it bears witness to a period when Debussy was strongly influenced by the music of Richard Wagner. However, a few years later, Debussy would describe Wagner as "a beautiful sunset that was mistaken for a dawn [translation]." As the French saying goes: Il n'y a que les fous qui ne changent pas d'idée ("Only fools never change their minds").

Everything changed for Debussy in 1905. The fruit of his devotion to Emma Bardac, Claude-Emma (nicknamed Chouchou) was born. She was Debussy's only child and became in a sense the love of his life. In 1909, he dedicated his Children's Corner to her, a series of six pieces inspired by the world of childhood, but not intended to be played by children, as it would be tempting to think. As Claude-Emma's nanny was English, Debussy decided to give the suite and each of its movements an English title. The whole work is full of nods to his daughter, right down to the dedication: "To my beloved little Chouchou, with tender apologies from her father for what follows." During these very special years—Claude-Emma was only 12 when her father died—Chouchou was treated to private performances of the highest quality, as her father had made a habit of playing excerpts from the piece for her at her request. One can easily imagine that "Golliwogg's Cakewalk" was a popular choice on these occasions. This final movement with mid-19th-century African-American dance rhythms reveals Debussy's sense of humour; a fine example is how the main theme mockingly moves from the first notes of the prelude to Tristan und Isolde to a staccato motif evoking whining children. Following Debussy's death in 1918, pianist Alfred Cortot

took up the tradition, offering Claude-Emma the delicate attention of playing the work again for her. She simply said, "Papa listened more carefully to himself [translation]."

Élégie and Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon are two works very dear to us. An incredible inwardness emerges from their strikingly unadorned simplicity, conveyed by Debussy's sparing choice of sounds and textures. We've tried to capture the same mood in our two adaptations. It is hard to imagine the sorrowful, sombre line we can hear throughout Élégie played by any instrument other than the cello. It seems to expand to the edge of infinity, defying all pulsation and boundaries while lending a haunted, almost improvisatory character to these two pages of music. Here the music is a reflection of everyday life, as for Debussy, 1915 is synonymous with suffering. France was at war, and Debussy was suffering from a cancer that had been diagnosed a few years earlier—he composed Élégie the month he underwent his first operation, in December 1915. In the words of Ennemond Trillat, 1915 was a "synthesis of his physical and moral sufferings, combining those of a battered France with those of his own body, which ha[d] to fight against an inexorable evil [translation]."

Composed only about a month before his death, Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon would become Claude Debussy's final work. Unearthed in November 2001, this piece with a title borrowed from Baudelaire and his Balcon is still shrouded in mystery. There are various stories: some say that Debussy wrote the piece after spending an evening by the fireside with a deserter who had come to his door, asking for food and lodging; others believe that he dedicated the piece to his coal merchant, who had secured a delivery during the harsh winter of 1916–1917, despite the wartime scarcity of the commodity. Debussy opens the work with a passage from his prelude Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir (again inspired by Baudelaire), before falling into another moment of profound reflection—like many artists at the end of their lives, who contemplate with both peace and melancholy the years gone by, all that life has served them. For us, this is the profound meaning of this work; a perfect conclusion to this second opus of Images oubliées, somewhere between reality and fantasy.

Images retrouvées stems from the same desire to create and reinvent. Thanks to the masterful work of several musicologists, artists and performers, these Images can at last go from lost to found. They accompany us everywhere, captivating our imagination. When we first embarked on this project, we said we simply wanted to expose the universal beauty of an artist. Two years on, we humbly hope that this beauty continues to delight you as much as it does us, that it finds a place in your thoughts and you may capture it effortlessly.

© Olivier Hébert-Bouchard and Stéphane Tétreault 2024
Translated by Traductions Crescendo



STÉPHANE TÉTREULT violoncelle / cello

Détenteur d'innombrables prix et distinctions, Stéphane Tétreault est le lauréat du Prix Virginia-Parker 2019 du Conseil des arts du Canada. Il a également remporté le Prix Opus 2023 de l'Album de l'année (*Transfiguration* avec Valérie Milot) et le Prix Opus 2022 de l'Interprète de l'année, décernés par le Conseil québécois de la musique. En 2016, il fait ses débuts avec l'Orchestre de Philadelphie, sous la direction du maestro Yannick Nézet-Séguin, et se produit au prestigieux Festival Gstaad Menuhin en Suisse. Au cours de la saison 2017-2018, il prend part à la première tournée européenne de l'Orchestre Métropolitain avec le maestro Nézet-Séguin et fait ses débuts avec le London Philharmonic Orchestra. Stéphane a partagé la scène avec le célèbre violoniste et chef d'orchestre Maxim Vengerov, les pianistes Marc-André Hamelin, John Lenehan, Jan Lisiecki, Louis Lortie, Alexandre Tharaud et Roger Vignoles, ainsi qu'avec les chefs Rune Bergmann, Tung-Chieh Chuang, Paul McCreesh, John Storgårds, Michael Tilson Thomas, Kensho Watanabe et bien d'autres. Stéphane a étudié pendant plus de 10 ans sous la tutelle du regretté violoncelliste et chef d'orchestre Yuli Turovsky. Il est titulaire d'une maîtrise en interprétation de l'Université de Montréal. Stéphane joue sur le violoncelle Stradivarius « Countess of Stainlein, Ex-Paganini » de 1707, qui lui est généreusement prêté par Madame Sophie Desmarais.

In addition to numerous awards and honours, Stéphane Tétreault received the Canada Council for the Arts's prestigious 2019 Virginia Parker Prize. He is also the laureate of the 2023 Prix Opus Album of the Year (Transfiguration with Valérie Milot) and the 2022 Prix Opus Performer of the Year, awarded by the Conseil québécois de la musique. In 2016, Stéphane made his debut with the Philadelphia Orchestra under the direction of Maestro Yannick Nézet-Séguin and performed at the Gstaad Menuhin Festival in Switzerland. During the 2017–2018 season, he took part in the Orchestre Métropolitain's first European tour with Maestro Nézet-Séguin and made his debut with the London Philharmonic Orchestra. Stéphane has performed with violinist and conductor Maxim Vengerov; he has worked with pianists Marc-André Hamelin, John Lenehan, Jan Lisiecki, Louis Lortie, Alexandre Tharaud, and Roger Vignoles and with conductors Rune Bergmann, Tung-Chieh Chuang, Paul McCreesh, John Storgårds, Michael Tilson Thomas, and Kensho Watanabe, amongst many others. Stéphane was a student of the late cellist and conductor Yuli Turovsky for more than 10 years. He holds a master's degree in Music Performance from the Université de Montréal. Stéphane plays the 1707 "Countess of Stainlein, Ex-Paganini" Stradivarius cello, generously loaned to him by Mrs. Sophie Desmarais.



OLIVIER HÉBERT-BOUCHARD piano

Lauréat de nombreux concours internationaux, le pianiste Olivier Hébert-Bouchard s'est taillé une place sur la scène canadienne comme l'un des récitalistes les plus actifs de sa génération. Membre fondateur du Trio Émerillon, de l'ensemble Prisma et de Memento Mori, il entretient également une collaboration prolifique avec plusieurs musiciens québécois d'exception, notamment avec la flûtiste Ariane Brisson, le clarinetiste David Dias da Silva et le violoncelliste Stéphane Tétrault. Ses différents projets l'ont mené à se produire dans le cadre de quantité d'événements : Tanglewood on Parade, le Festival International du Domaine Forget, les séries de la Chamber Music Society of Lincoln Center, le Festival d'opéra de Québec, Les nuits magiques de Nice et les festivals Orford Musique et Musique et Autres Mondes, pour n'en nommer que quelques-uns. Ses projets ont aussi été sélectionnés par des organismes d'importance tels que Jeunesses Musicales Canada, Astral Artists et Bargemusic pour des tournées au Canada et aux États-Unis. Fort de ses études au Conservatoire de musique de Trois-Rivières – sa ville natale –, couronnées du Prix avec grande distinction à l'unanimité du jury, et grâce au soutien financier de la Manhattan School of Music, Olivier poursuit son parcours à New York, où il termine une maîtrise en interprétation avec grande distinction en 2011. Il enrichit ensuite sa formation en se perfectionnant auprès de pianistes et de pédagogues de renommée internationale à l'Université Mozarteum de Salzbourg (Autriche), à l'Institut Tanglewood de l'Université de Boston, à l'Académie internationale d'été de Nice et à la Juilliard School. Féroce de musique actuelle, Olivier s'investit beaucoup dans la valorisation du travail des compositeurs de la relève et a ainsi créé plusieurs œuvres nouvelles depuis le début de sa carrière. Ses talents d'arrangeur et sa passion pour le répertoire méconnu et les trésors cachés l'amènent par ailleurs à repousser les frontières d'un grand nombre d'orchestres de chambre. Depuis septembre 2021, Olivier est chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et à l'Université de Montréal.

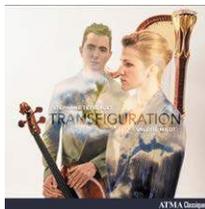
A prizewinner of many international competitions, pianist Olivier Hébert-Bouchard's success has led him to become one of the most sought-after recitalists of his generation on the Canadian scene. A founding member of Trio Émerillon, Prisma and Memento Mori, Hébert-Bouchard also enjoys fruitful collaborations with several outstanding Quebec musicians, including flautist Ariane Brisson, clarinetist David Dias da Silva and cellist Stéphane Tétrault. His various projects have seen him perform at a number of events: Tanglewood on Parade, the Festival International du Domaine Forget, the Chamber Music Society of Lincoln Center series, Nice's Nuits magiques as well as the Orford Music and Music and Beyond festivals, to name but a few. Major organizations such as Jeunesses Musicales Canada, Astral Artists and Bargemusic have selected his projects for tours in Canada and the United States. A native of Trois-Rivières, Hébert-Bouchard graduated from the Conservatoire de musique de Trois-Rivières with a prize of great distinction (awarded unanimously), and thanks to the financial support of the Manhattan School of Music, he continued his studies in the Big Apple, where he obtained his master's in performance with distinction in 2011. He completed his training through advanced programs with internationally renowned pianists and pedagogues at the Mozarteum University in Salzburg (Austria), the Boston University Tanglewood Institute, the International Summer Academy of Music in Nice and the Juilliard School. An ardent defender of contemporary music, he is committed to promoting the work of emerging composers and has performed several new works since he started his career. His talents as an arranger and his passion for lesser-known repertoire and hidden treasures have allowed him to push the boundaries of many chamber orchestras. Since September 2021, Hébert-Bouchard has been lecturing at the Université du Québec à Montréal (UQAM) and at the Université de Montréal.

Stéphane Tétéreault et Olivier Hébert-Bouchard chez /on ATMA Classique



Images oubliées
ACD2 2863

Stéphane Tétéreault

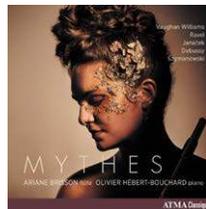


Transfiguration
ACD2 2865



Suite Tango
ACD2 2881

Olivier Hébert-Bouchard



Mythes
ACD2 2842

Nous souhaitons remercier le Conseil des arts de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada, la Fondation Père Lindsay et FACTOR pour leur précieux soutien, sans qui ce projet n'aurait pas été possible. / We wish to thank the Conseil des arts de Montréal, the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, the Fondation Père Lindsay and FACTOR for their invaluable support, without whom this project would not have been possible.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada). / We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Producteur délégué / Executive Producer
Guillaume Lombart

© 2024 Stéphane Tétéreault, sous licence exclusive avec Disques ATMA inc.
© 2024 Stéphane Tétéreault under exclusive license with ATMA Records Inc.



Conseil des arts
du Canada



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal



FACTOR

Fondation
Père Lindsay

Réalisation, enregistrement, montage et mixage / Produced, recorded, edited, and mixed by
Anne-Marie Sylvestre

Lieu d'enregistrement / Recording venue
Salle de concert du Domaine Forget (Québec) Canada
11 au 15 décembre 2023 / December 11 to 15, 2023

Graphisme du livret / Booklet design
Adeline Payette Beauchesne

Directeur général et artistique / General and Artistic Director
Michel Ferland

Éditrice du livret / Booklet Editor
Joannie Lajeunesse

Photo de couverture et photos à l'intérieur du livret / Cover photo and Booklet photos
© **Camille Tellier**