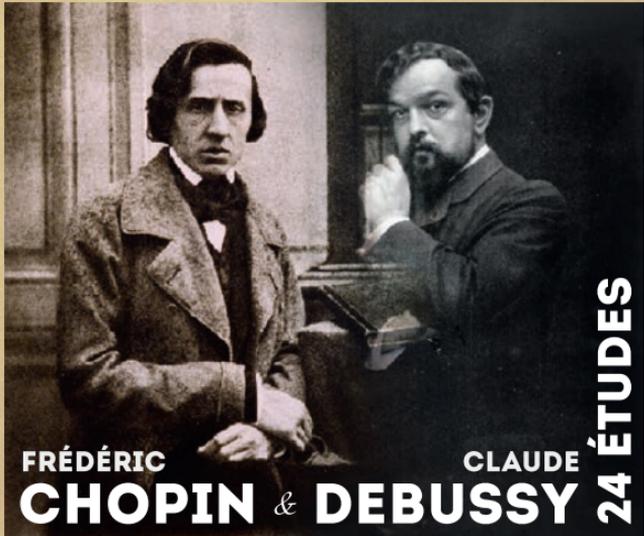


Moscow Conservatory
RECORDS



FRÉDÉRIC
CHOPIN & **CLAUDE**
DEBUSSY

24 ÉTUDES

"CORRESPONDANCE"

NATALIA TROULL, PIANO

THE MOSCOW CONSERVATORY COLLECTION

SMCCD 0288-0289

DDD/STEREO

TT: 83.13

“CORRESPONDANCE”

**Frédéric Chopin (1810 – 1849)
& Claude Debussy (1862 – 1918)
24 Études**

CD 1: 39.16

1	Pour les arpèges composés, L. 136 No. 11 (Debussy)	4.59
2	Étude No. 13 in A flat major, Op. 25 No. 1 (Chopin)	2.23
3	Étude No. 14 in F minor, Op. 25 No. 2 (Chopin)	1.34
4	Pour les huit doigts, L. 136 No. 6 (Debussy)	1.49
5	Étude No. 18 in G sharp minor, Op. 25 No. 6 (Chopin)	2.21
6	Pour les tierces, L. 136 No. 2 (Debussy)	3.44
7	Pour les quartes, L. 136 No. 3 (Debussy)	5.20
8	Étude No. 6 in E flat minor, Op. 10 No. 6 (Chopin)	3.20
9	Étude No. 20 in D flat major, Op. 25 No. 8 (Chopin)	1.22
10	Pour les sixtes, L. 136 No. 4 (Debussy)	4.41
11	Étude No. 22 in B minor, Op. 25 No. 10 (Chopin)	4.40
12	Pour les octaves, L. 136 No. 5 (Debussy)	3.00

1	Pour les degrés chromatiques, L. 136 No. 7 (Debussy)	2.27
2	Étude No. 23 in A minor, Op. 25 No. 11 (Chopin)	3.53
3	Étude No. 24 in C minor, Op. 25 No. 12 (Chopin)	2.51
4	Pour les “cinq doigts” – d’après Monsieur Czerny, L. 136 No. 1 (Debussy)	3.27
5	Étude No. 7 in C major, Op. 10 No. 7 (Chopin)	2.00
6	Pour les notes répétées, L. 136 No. 9 (Debussy)	3.51
7	Pour les agréments, L. 136 No. 8 (Debussy)	5.21
8	Étude No. 15 in F major, Op. 25 No. 3 (Chopin)	1.52
9	Étude No. 16 in A minor, Op. 25 No. 4 (Chopin)	1.55
10	Pour les accords, L. 136 No. 12 (Debussy)	4.39
11	Étude No. 19 in C sharp minor, Op. 25 No. 7 (Chopin)	4.55
12	Pour les sonorités opposées, L. 136 No. 10 (Debussy)	6.43

Natalia Troull, piano

Recorded at the Grand Hall of the Moscow Tchaikovsky Conservatory,
July – October, 2020

Sound Director: Mikhail Spassky
Engineers: Anton Nikolenko, Alexey Meschanov
Design: Alexey Gnisyuk
Executive producer: Eugene Platonov

© & © 2020 The Moscow Tchaikovsky Conservatory
All rights reserved.

“Correspondance”

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent...*

Charles Baudelaire

This disc presents a composition compiled by pianist Natalia Troull from two sets of Études written by the piano masters of the 19th and 20th centuries, Chopin and Debussy. Whoever we may regard as the major piano composers, these two them always stand at the origins of what we can call modern pianism. Chopin and Debussy embody an eternal vital principle. As we turn to their music, we reconnect with the basics of piano playing.

The great Frédéric Chopin was in fact an autodidact. His innovative and distinctive pianism was not learned by him from any of the rather ordinary musicians who taught him. Neither Wojciech Żywny nor Józef Elsner could teach Chopin his unique manner of “singing at the piano,” his pearly touch, and his amazing *rubato*. Having formed unusually early as a unique genius of the piano, Chopin obviously wanted to capture the set of his own laws of piano playing in two opuses of his *Études*. These works amazed and even horrified the musicians who heard them. So, Ignaz Moscheles, a reputable pianist of the time, said: “Before I heard Chopin’s incomparable performance of his *Études*, I considered them finger-breaking and non-performable.”

The personality of Debussy and his music were always a combination of two polar hypostases – complementing one another and contrasting, like front and side views, like negative and positive. One is a *fin-de-siècle* man, a sophisticated singer of “moonlight,” who is in vital need of the comfort of *dolce far niente*, while the other is a harbinger of the cruel twentieth century, a laconic witness to the losses of winter that is “nothing but a villain,” and a toiler patiently enduring the hardships of wartime. In the fashion of the 1880s, the broad face of one of them – like that of Zola and Bizet – is framed by a beard, his small sleepy eyes sink in the fleshy cheeks, his speech is quiet and vague. The face of the other seemed to be devoid of the front and represented just a profile, and “his overall appearance came off as a new knife” (*C. Debussy. Articles, Reviews,*

Conversations. M. 1964. P. 35). His manner of moving and speaking was harsh and impetuous, his judgments were aphoristic, witty, and categorical. We are describing Debussy – and Monsieur Croche, his creative alter ego.

Debussy praises living music and the “multiple soul” of nature and formulates his ideal of melody in beautiful aphoristic expressions – “divine arabesque,” harmony – “colors of consonances floating and changing their outlines,” forms – “endless variety, far from the nomenclature list of forms of the conservatory textbook,” and musical aesthetics in general: “Being there when the sun rises is more useful for a composer than listening to Beethoven’s Pastorale” (*Debussy. Articles, Reviews, Conversations. M. 1964. P. 38*).

Well, if so, may we carefully suppose on behalf of Debussy that it is more useful for a pianist to see the sunrise and hear the noise of waves than to grind at the Hanon exercises?

In February 1915, at the height of the First World War, Debussy was approached by a friend of his, the publisher Jacques Durand, with a request to make a new edition of Chopin’s Études. Debussy was incredibly excited about the idea, and the work distracted him from the growing depression and serious illness that had become a habitual background for his last years. In his correspondence with Durand, Debussy writes in some detail about his stoic mood from Pourville le Dieppe, a resort on the coast of the English Channel, where he and his family stayed in July and August 1915: “It seems to me, in the Parisian atmosphere, with its equal amount of pessimism and optimism, where everyone would like to have his own trench for morning breakfast (*during the bombing* –

O.S.), the customary common sense dissolves" (*Debussy. Letters. L.: Muzyka, 1986. P. 235*). There, far from Paris and its anxiety, Debussy felt a surge of inspiration and harmony with the life around him. Again, at the end of his life, he was imbued with all the beauty and freedom of Chopin's pianism and realized its extraordinary life-giving power. His *Études* were born from the awakened desire to enter into a creative dialogue with Chopin. There are twelve of them, and they generalize the novelties that he introduced into piano techniques. As the title suggests, each *étude* focuses on one kind of piano technique – conventional, or rediscovered, or newly created by Debussy. These new formulas of pianism are universal and all-embracing. Like the primordial phenomena of nature – snow, the sea, the forest, the song of birds, and gardens in the rain – they do not need descriptive interpretations. In the light of Debussy's confessions, the deep and universal meaning he put into the *Études* is obvious. Rejecting "human" descriptive interpretations, he leaves only designations of pianistic techniques, which are now clearly equivalent to natural phenomena for him. Debussy looked for a symbolic meaning in the images of nature all his life, and finally, on the verge of death, he saw them in all their disembodied nakedness.

Natalia Troull came to the fore of musical life after winning the International Piano Competition in Belgrade. Then there was the second prize at the Tchaikovsky Competition and the first one at the Monte Carlo Piano Masters. The pianist's performing manner has always been known for its romantic dom-

inant – if we do not understand romanticism narrowly as an artistic movement of the 19th century, but broadly, as Alexander Blok did in his speech before the actors of the Bolshoi Drama Theater in 1919: “Romanticism is a conventional designation of the sixth sense, if we take this word in its undisturbed, clear form. Romanticism is nothing more than a way to arrange, organize a person, a bearer of culture, for a new connection with the elements.”

The pianist performs the Chopin and Debussy études as a combined set where each of the Chopin études is followed by a Debussy one similar in terms of pianistic task or texture. Sometimes the parallels of the texture are not obvious, and she builds complex associative series, peculiar routes like in *The Garden of Forking Paths* (Borges) or *Hopscotch* (Cortázar). Every listener is free to follow the path proposed to him, listen to the études in a row, or choose his own route.

Olga Skorbyashchenskaya,
Professor at St. Petersburg Conservatory,
Ph.D. in History of Arts

«Соответствие»

*Природа — строгий храм, где строй живых колонн
Порой чуть внятный звук украдкою уронит;
Лесами символов бредёт, в их чащах тонет
Смущённый человек, их взглядом умилен.
Как эхо отзвуков в один аккорд неясный,
Где всё едино, свет и ночи темнота,
Благоухания и звуки и цвета
В ней сочетаются в гармонии согласной...*

Шарль Бодлер

(пер. Эллис — Л. Кобылянский)

На этом диске представлена композиция, составленная пианисткой Натальей Труль из двух циклов мастеров фортепиано XIX-XX века – Этюдов Шопена и Этюдов Дебюсси. Кого бы мы ни включали в ряд главных фортепианных композиторов, двое всегда стоят у истоков того, что можно назвать современным пианизмом. Это Шопен и Дебюсси. Они воплощают вечное жизненное начало, обращаясь к их музыке, мы восстанавливаем связь с основами фортепианной игры.

Гениальный Фредерик Шопен был, по сути, автодидактом. Его новаторский и своеобразный пианизм не был усвоен им ни у кого из учивших его довольно обычных музыкантов. Ни Войцех Живный, ни Йозеф Эльснер не могли научить Шопена его уникальной манере «пения за роялем», его жемчужному туше, его потрясающему *rubato*. Необычайно рано сформировавшись как уникальный гений фортепиано, Шопен захотел, очевидно, запечатлеть свод своих законов фортепианной игры в двух опусах Этюдов. Эти произведения изумили и даже ужаснули услышавших их музыкантов. Так, серьёзный авторитет фортепианной музыки того времени Игнац Мошелес говорил: «До тех пор, пока я не услышал Этюды Шопена в его собственном несравненном исполнении, я считал их пальцеломными и неисполнимыми!».

В облике Дебюсси и в его музыке всегда сочетались две полярные ипостаси – дополняющие друг друга и контрастные, как фас и профиль, негатив и позитив. Один – человек *fin de siècle*, утончённый певец «лунного света», жизненно нуждавшийся в комфорте «*dolce far niente*», другой – предвестник жестокого XX века, лаконичный свидетель потерь «зимы, что всех злодеев злей», терпеливо сносящий тяготы военного времени труженник. Широкое лицо одного по моде 1880 годов – как у Золя и Бизе – обрамлено бородой, маленькие сонные глазки утонули в мясистых щеках, речь тиха и расплывчата. Лицо второго, казалось, было лишено фаса и представляло один профиль, а «общий его вид его производил впечатление нового ножа»[1]. (Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М. 1964. С. 35).

Манера двигаться и говорить была резка и порывиста, суждения – афористичны, остроумны и категоричны. Мы описываем Дебюсси – и господина Кроша, его творческое alter ego.

Дебюсси воспевает живую музыку и «множественную душу» природы и в прекрасных афористических выражениях формулирует свой идеал мелодии – «божественная арабеска», гармонии – «плывущие и меняющие свои очертания краски созвучий», формы – «бесконечное разнообразие, далёкое от номенклатурного перечня форм консерваторского учебника», музыкальной эстетики в целом: «Присутствовать при восходе солнца для композитора полезнее, чем слушать “Пасторальную симфонию” Бетховена» (*Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М. 1964. С.38.*).

Ну, если так, то и для пианиста полезнее видеть восход солнца и слышать шум волн, чем зубрить упражнения Ганона – осторожно предположим от имени Дебюсси и мы.

В феврале 1915 года, в разгар Первой мировой войны, к Дебюсси обратился его друг, издатель Жак Дюран с просьбой сделать новую редакцию шопеновских Этюдов. Работа эта невероятно увлекла Дебюсси и отвлекла его от нарастающей депрессии и тяжёлой болезни, ставшей привычным фоном для его последних лет. В переписке с Дюраном Дебюсси довольно подробно пишет о своём стоическом настроении из Пурвиль-ле-Дьеп, курортного городка на берегу Ла Манша, где он с семьёй находился в июле-августе 1915 года: «Как мне кажется, в парижской атмосфере, где постоянно возникает столько же пессимизма, сколько и оптимизма и где ка-

ждому хотелось бы иметь собственную траншею для утреннего завтрака (во время бомбёжек – О.С.), растворятся привычный нам здравый смысл» (*Дебюсси. Письма. Л.: Музыка, 1986. С. 235*). Здесь, вдали от Парижа и его тревог, Дебюсси почувствовал прилив вдохновения и гармонию с окружающей жизнью. Вновь, на исходе жизни, он проникся всей красотой и свободой шопеновского пианизма и осознал его необычайную живительную силу. Из пробудившегося желания вступить в творческий диалог с Шопеном родились его Этюды. Их 12, и они обобщают то новое, что он внёс в фортепианную технику. Каждый этюд – как явствует из заголовка – сосредоточен на одном виде фортепианной техники – традиционном или заново открытом или вновь созданном Дебюсси. Эти новые формулы пианизма универсальны и всеобъемлющи – и не нуждаются в программных истолкованиях, как первородные явления самой природы: снег, море, лес, пение птиц, сады под дождём. В свете признаний Дебюсси ясно, какой глубокий, универсальный смысл он вложил в Этюды. Отказываясь от «человеческих» программных истолкований, он оставляет только обозначения пианистических приёмов, которые для него, очевидно, равнозначны теперь явлениям природы. Всю жизнь Дебюсси искал символический смысл в образах природы – и, наконец, на пороге смерти, увидел их во всей развоплощённой обнажённости.

Наталья Труль вышла на авансцену музыкальной жизни после победы на Международном конкурсе пианистов в Белграде. Затем были вторая премия на конкурсе имени Чайковского и первая на конкурсе в Монте-Карло. В исполнительской манере пианистки всегда была ощутима романтическая доминанта – если понимать романтизм не узко, как художественное течение XIX века, а расширительно, как понимал его Александр Блок, когда в речи перед актёрами БДТ в 1919 году декларировал: «Романтизм – условное обозначение шестого чувства, если мы возьмём это слово в его незамутнённом, чистом виде. Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией».

Пианистка исполняет этюды Шопена и Дебюсси как объединённый цикл, за каждым Этюдом Шопена следует подобный по пианистической задаче или фактурному облику Этюд Дебюсси. Иногда параллели фактуры не явны, и она выстраивает сложные ассоциативные ряды, своеобразные маршруты «Сада расходящихся тропок» (Борхес) или «Игры в классики» (Кортасар). Каждый слушатель волен пройти предложенным ему путём, прослушать Этюды подряд или выбрать свой маршрут.

*О.А. Скорбященская,
Профессор Санкт-Петербургской консерватории,
кандидат искусствоведения*

«СООТВЕТСТВИЕ»**Фридерик Шопен (1810 – 1849)****и Клод Дебюсси (1862 – 1918)****24 этюда**

CD 1: 39.16

1	Сложные арпеджио, L. 136 № 11 (Дебюсси)	4.59
2	Этюд № 13 Ля-бемоль мажор, Op. 25 № 1 (Шопен)	2.23
3	Этюд № 14 фа минор, Op. 25 № 2 (Шопен)	1.34
4	Этюд для восьми пальцев, L. 136 № 6 (Дебюсси)	1.49
5	Этюд № 18 соль-диез минор, Op. 25 № 6 (Шопен)	2.21
6	Терции, L. 136 № 2 (Дебюсси)	3.44
7	Кварты, L. 136 № 3 (Дебюсси)	5.20
8	Этюд № 6 ми-бемоль минор, Op. 10 № 6 (Шопен)	3.20
9	Этюд № 20 Ре-бемоль мажор, Op. 25 № 8 (Шопен)	1.22
10	Сексты, L. 136 № 4 (Дебюсси)	4.41
11	Этюд № 22 си минор, Op. 25 № 10 (Шопен)	4.40
12	Октавы, L. 136 № 5 (Дебюсси)	3.00

1	Хроматические последования, Л. 136 № 7 (Дебюсси)	2.27
2	Этюд № 23 ля минор, Ор. 25 № 11 (Шопен)	3.53
3	Этюд № 24 до минор, Ор. 25 № 12 (Шопен)	2.51
4	Этюд для “пяти пальцев” по г-ну Черни, Л. 136 № 1 (Дебюсси).	3.27
5	Этюд № 7 До мажор, Ор. 10 № 7 (Шопен).	2.00
6	Повторяющиеся ноты, Л. 136 № 9 (Дебюсси)	3.51
7	Украшения, Л. 136 № 8 (Дебюсси)	5.21
8	Этюд № 15 Фа мажор, Ор. 25 № 3 (Шопен).	1.52
9	Этюд № 16 ля минор, Ор. 25 № 4 (Шопен)	1.55
10	Аккорды, Л. 136 № 12 (Дебюсси)	4.39
11	Этюд № 19 до-диез минор, Ор. 25 № 7 (Шопен).	4.55
12	Противоположение звучностей, Л. 136 № 10 (Дебюсси)	6.43

Наталья Труль, фортепиано

Записано в Большом зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, июль – октябрь 2020 года

Звукорежиссёр: Михаил Спасский

Инженеры: Антон Николенко, Алексей Мещанов

Дизайн: Алексей Гнисяк

Исполнительный продюсер: Евгений Платонов

© & © 2020 Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Все права защищены.



Natalia Troull