

全国音乐院系教学总谱系列

Edition Eulenburg

No.1320

DEBUSSY
TROIS NOCTURNES
for Orchestra

德彪西
三首夜曲
为乐队而作



Eulenburg
湖南文艺出版社

原版引进

全国音乐院系教学总谱系列

CLAUDE DEBUSSY

TROIS NOCTURNES
for Orchestra

德彪西
三首夜曲
为乐队而作



Eulenburg
湖南文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

德彪西《三首夜曲》/ (法) 德彪西著. —长沙: 湖南文艺出版社, 2008. 9

(全国音乐院系教学总谱系列)

ISBN 978-7-5404-4222-4

I. 德… II. 德… III. 交响曲 — 总谱 — 法国 — 近代
IV. J657. 611

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 145158 号

© with permission of SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz, Germany

朔特音乐出版有限责任公司

Chinese language edition:

© 湖南文艺出版社

版权所有, 翻印必究。

著作权合同图字: 18-2008-151

德彪西
三首夜曲
为乐队而作

责任编辑: 孙 佳

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编: 410014)

网址: www.hnwy.net/music

湖南省新华书店经销

湖南新华印刷集团有限责任公司(邵阳)印刷

*

2008 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 850×1168mm 1/32 印张: 4

印数: 1—2,500

ISBN 978-7-5404-4222-4

定价: 25.00 元

本社邮购电话: 0731—5983102

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换。

PREFACE / VORWORT

From the summer of 1892 Claude Debussy was working on the setting of Maurice Maeterlinck's (1862–1949) Symbolist drama *Pelléas et Mélisande*; at the same time he was busy with another work, which we first learn of in a letter from the composer (9 September 1892) to his patron, Count André Poniatowski (1864–1955): 'Three *Scènes au Crépuscule* are almost finished, that is to say, the entire orchestration is determined and it is really only a question of writing it down.'¹ The title *Scenes in the Twilight* originates in a sequence of poems by Debussy's friend Henri de Regnier (1864–1936), that appeared in 1890 in the collection *Poèmes anciens et romanesques*.

In this period, literature and art in Paris were very much under the influence of Symbolism, that tendency which stemmed from the spirit of *wagnérisme*. Stéphane Mallarmé (1842–98) served as 'Spiritual defender' of its ideals, and every Tuesday an illustrious group gathered in his house in the rue de Rome; among them were not only Poniatowski and Regnier, but also Edouard Dujardin (1861–1949), founder of the *Revue wagnérienne*, Pierre Louÿs (1870–1925) and Oscar Wilde (1854–1900), Paul Verlaine (1844–96) and Stefan George (1868–1933), the painter Odilon Redon (1840–1916) and Gustave Moreau (1826–98) as well as the American impressionist James Abbott MacNeill Whistler (1834–1903), who gave his pictures musical titles (for example the four *Symphonies in White* of 1863/67). Debussy also was at that time still under the influence of Richard Wagner and was a welcome guest in Mallarmé's *salon*; Regnier's

Seit dem Sommer des Jahres 1892 arbeitete Claude Debussy an der Vertonung von Maurice Maeterlincks (1862–1949) symbolistischem Schauspiel *Pelléas et Mélisande*; parallel dazu beschäftigte ihn ein anderes Werk, von dem wir erstmals durch einen Brief des Komponisten (9. 9. 1892) an seinen Gönner, den Fürsten André Poniatowski (1864–1955) erfahren: „Drei *Scènes au Crépuscule* sind nahezu vollendet, das heißt: die ganze Orchestration liegt fest, und es ist nur mehr eine Frage des Niederschreibens!“ Der Titel *Szenen in der Dämmerung* geht auf eine Gedichtfolge von Debussys Freund Henri de Regnier (1864–1936) zurück, die 1890 in der Sammlung *Poèmes anciens et romanesques* (*Alte und schwärmerische Gedichte*) erschienen war.

Literatur und Bildende Kunst im Paris jener Zeit standen ganz im Zeichen des Symbolismus, dieser aus dem Geist des *wagnérisme* hervorgegangenen Strömung. Als „Gralshüter“ ihrer Ideale galt Stéphane Mallarmé (1842–1898), in dessen Domizil in der Rue de Rome sich jeden Dienstagabend eine illustre Gesellschaft zusammenfand: nicht nur Poniatowski und Regnier gehörten dazu, auch Edouard Dujardin (1861–1949), der Begründer der *Revue wagnérienne*, Pierre Louÿs (1870–1925) und Oscar Wilde (1854–1900), Paul Verlaine (1844–1896) und Stefan George (1868–1933), die Maler Odilon Redon (1840–1916) und Gustave Moreau (1826–1898) sowie der amerikanische Impressionist James Abbott MacNeill Whistler (1834–1903), der seinen Bildern musikalische Titel gab (etwa die vier *Symphonies in*

¹ Claude Debussy, *Lettres*, collected and edited by François Lesure, Paris 1980, p. 36. Original French quotations cf. p. XI.

¹ in Claude Debussy: *Lettres*, gesammelt und herausgegeben von François Lesure, Paris 1980, S. 36. Originaltext der französischen Zitate s. S. XI.

poems had inspired his *Scènes au Crépuscule* and a series of pictures by Whistler suggested the title of the second version of the work: 'I have started on pieces for violin and orchestra that will bear the overall title of *Nocturnes*², he said in a letter (28 August 1894) to the painter Henri Lerolle (1848–1929). The work was to be dedicated to the Belgian violinist Eugène Ysaÿe (1858–1931) whose quartet had given the first performance of Debussy's String Quartet a few months earlier; in a letter to him (22 September 1894) the composer wrote in more detail about his project: 'The orchestra of the first [*Nocturne*] consists simply of strings, the second of flutes, four horns, three trumpets and two harps, while the third combines both groups. In short, it is an attempt to present a single tone-colour in different settings – as might correspond, for instance, to a painter's study in grey.'³

For at least two more years Debussy clung to this conception of his work and even (13 October 1896) asked Ysaÿe to make preparations for the première. 'After all, these *Nocturnes* can be played by no one but him: if Apollo himself were to ask me for them I would be compelled to refuse him.'⁴ It is likely that a difference of opinion and the resulting rift with Ysaÿe were the reason for Debussy's rejection of the second version of the *Nocturnes*; in their final form, the drafting of which he began in 1897, they were dedicated to the publisher Georges Hartmann (1843–1900), the French representative of the Mainz publishing house, Schott.

² Ibid, p. 68

³ Ibid, p. 69

⁴ Ibid, p. 83

White von 1863/67). Auch Debussy stand damals noch unter dem Einfluß Richard Wagners und war ein gern gesehener Gast in Mallarmés Salon; Regniers Gedichte hatten ihn zu den *Scènes au Crépuscule* angeregt, ein Bildzyklus Whistlers gab der zweiten Fassung der Komposition ihren Titel: „Ich habe mit Stücken für Violine und Orchester begonnen, die die Überschrift *Nocturnes* tragen werden“, heißt es in einem Brief (28.8.1894) an den Maler Henri Lerolle (1848–1929). Das Werk sollte dem belgischen Geiger Eugène Ysaÿe (1858–1931) gewidmet werden, der mit seinem Streichquartett wenige Monate zuvor Debussys *Quatuor à cordes* uraufgeführt hatte; in einem Brief (22.9.1894) an ihn äußerte sich der Komponist näher zu seinem Projekt: „Das Orchester des ersten [*Nocturnes*] besteht nur aus Streichern; das des zweiten aus Flöten, vier Hörnern, drei Trompeten und zwei Harfen, während das des dritten beide Kombinationen verbindet. Es handelt sich dabei kurz gesagt um den Versuch, eine einzige Farbe in verschiedenen Besetzungen wiederzugeben, was beispielsweise in der Malerei einer Studie in Grau entspräche.“

Noch wenigstens zwei Jahre lang hielt Debussy an dieser Gestalt seines Werkes fest und bat Ysaÿe schließlich (13.10.1896) sogar, die Uraufführung vorzubereiten: „Wer anders als er könnte im übrigen diese *Nocturnes* spielen: würde mich Apollo selbst um sie bitten, ich wäre gezwungen, sie ihm zu verweigern!“⁴ Wahrscheinlich waren Meinungsverschiedenheiten und der daraus resultierende Bruch mit Ysaÿe der Grund dafür, daß Debussy auch diese zweite Fassung der *Nocturnes* verwarf; in ihrer endgültigen Form, mit deren Ausarbeitung er 1897 begann, wurden sie dem Verleger Georges Hartmann (1843–1900) zugeeignet, dem französischen Repräsen-

² a.a.O., S. 68

³ a.a.O., S. 69

⁴ a.a.O., S. 83

At this time two decisive changes took place which had their effect on the *Nocturnes*; for one thing Debussy withdrew from *wagnérisme* – later he once called Richard Wagner a man ‘who needed to be only a little more human to be really great’⁵ – and for another he separated from his long-time companion Gabrielle (‘Gaby’) Dupont (1866–1945). In a letter from the composer (27 March 1898) to Pierre Louÿs he had this to say: ‘The three *Nocturnes* have felt the effects of my life: first they were full of hope, then full of despair, finally full of emptiness. By the way, whenever anything has happened in my life, I have always been completely unable to do anything.’⁶

Nevertheless the affair with Gaby dragged on till January 1899 and the private tensions must have considerably hindered the completion of the score; certainly it was not with Hartmann for engraving before the end of that year. The first performance took place at the Paris Concerts Lamoureux directed by Camille Chevillard (1859–1923). The first two pieces of the triptych, *Nuages* and *Fêtes* were first heard on 9 December 1900. In his capacity as music critic the composer Paul Dukas (1865–1935) reported on 9 February 1901 in the *Revue hebdomadaire*: ‘In the first part of these *Nocturnes*, whose “scenery” consists of the slow rolling of clouds across a motionless sky, the music is not intended, as one might perhaps have supposed, to express a meteorological phenomenon as such. The allusion is there, it is true, in the steady flow

tanten des in Mainz ansässigen Verlagshauses Schott.

In diese Zeit fallen zwei einschneidende Veränderungen, die auch in den *Nocturnes* ihre Spuren hinterlassen haben; zum einen sagte sich Debussy vom *wagnérisme* los – später einmal nannte er Richard Wagner einen Mann, „dem es nur an etwas mehr Menschlichkeit gefehlt hat, um ein ganz Großer zu sein“⁵ –, zum anderen trennte er sich von seiner langjährigen Lebensgefährtin Gabrielle („Gaby“) Dupont (1866–1945). In einem Brief des Komponisten (27. 3. 1898) an Pierre Louÿs heißt es dazu: „Die drei *Nocturnes* haben die Auswirkungen meines Lebens zu spüren bekommen: erst sind sie voll Hoffnung gewesen, dann voll Verzweiflung, endlich voll Leere! Ich habe übrigens jedesmal, wenn irgendetwas in meinem Leben geschehen ist, nicht das geringste tun können.“⁶

Immerhin zog sich die Affäre mit Gaby noch bis zum Januar 1899 hin, und die privaten Spannungen dürften die Fertigstellung der Partitur maßgeblich verzögert haben; sie lag Hartmann jedenfalls erst Ende dieses Jahres zum Stich vor. Die Uraufführung fand im Rahmen der von Camille Chevillard (1859–1923) geleiteten Pariser Concerts Lamoureux statt; zunächst erklangen am 9. Dezember 1900 die beiden ersten Stücke des Triptychons, *Nuages* (*Wolken*) und *Fêtes* (*Feste*). In seiner Eigenschaft als Musikjournalist berichtete der Komponist Paul Dukas (1865–1935) darüber am 9. Februar 1901 in der *Revue hebdomadaire*: „Im ersten Teil dieser *Nocturnes*, dessen ‚Dekor‘ aus dem langsamen Dahinziehen von Wolken an einem unbewegten Himmel besteht, [...] hat die Musik nicht, wie man vielleicht denken

⁵ Claude Debussy, ‘Richard Wagner – Parsifal et la Société des Grandes Auditions en France’, in *Gil Blas*, 6 April 1903; in Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, new edition Paris 1971, p. 139

⁶ In Debussy, *Lettres*, p. 90

⁵ Claude Debussy: *Richard Wagner – Parsifal et la Société des Grandes Auditions en France*, in *Gil Blas*, 6.4.1903; in: Claude Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*, Neuausgabe Paris 1971, S. 139

⁶ in: Debussy: *Lettres*, S. 90

of sumptuous chords, whose rising and falling progressions suggest the movement of airborne architecture. The imitation is there, distantly. But the ultimate significance of the piece still remains symbolic and, much as it appears to differ from previous works of the composer, this *Nocturne* has nevertheless one thing in common with them: it translates the analogy through analogy, by means of music whose combined elements – harmonic, rhythmic and melodic – seem to evaporate into an ether of symbols and to be reduced to a state of imponderability.⁷

Dukas's reference to the 'scenery' of *Nuages* corresponds with a programme note of Debussy's which reminds one of the 'study in grey' mentioned in connection with Ysaÿe. The rolling clouds, says the composer, 'die away in a grey gently tinged with white'.⁸ 'The word *Nocturnes* is to be understood in a general and descriptive sense. It is not concerned with the usual form of a nocturne but with all that such a concept can evoke by way of impressions and play of light.'⁹ Theoretically and practically Debussy anticipated with this his concept, formulated a few years later, of an 'open-air music', music 'of strong lines, vocally and instrumentally bold, which play in the open air and soar joyfully over the tree-tops. Harmonies which would sound odd in the closed atmosphere of the concert hall would surely come into their own in the open.'¹⁰ Light and movement characterize

könnte, die Aufgabe, klingender Ausdruck eines solchen meteorologischen Phänomens zu sein. Mit dem regelmäßigen Fluß prachtvoller Akkorde, deren Auf- und Absteigen an die Bewegung luftiger Architekturen erinnert, spielt sie allerdings darauf an. Die Nachahmung ist annäherungsweise vorhanden. Aber der letzte Sinn des Stücks bleibt doch ein symbolischer, und so sehr es sich auch von den vorhergehenden Werken des Komponisten zu unterscheiden scheint, hat dieses *Nocturne* dennoch dies eine mit ihnen gemein: es übersetzt die Analogie durch die Analogie, mittels einer Musik, deren sämtliche Elemente – Harmonik, Rhythmik und Melodik – gewissermaßen im Äther des Symbols verflüchtigt und wie auf den Zustand der Schwerelosigkeit reduziert zu sein scheinen.⁷

Das von Dukas angesprochene „Dekor“ der *Nuages* deckt sich mit einer Programmnote Debussys, die an die gegenüber Ysaÿe erwähnte „Studie in Grau“ denken läßt; Das Dahinziehen der Wolken, so äußerte der Komponist, „erstirbt in einem Grau, in das sich zarte weiße Töne mischen.“⁸ „Das Wort *Nocturnes* ist hier in einem allgemeinen und dekorativen Sinn zu verstehen. Es handelt sich also nicht um die übliche Form des Nocturnes, sondern um alles, was dieser Begriff an Impressionen und Lichterspiel erwecken kann.“⁹ Theoretisch und praktisch nimmt Debussy damit seine einige Jahre später formulierte Idee einer „Freiluftmusik“ vorweg, einer Musik „der großen Linien, der vokalen und instrumentalen Kühnheiten, die sich in der freien Luft entfalten und unbeschwert über den Wipfeln der Bäume schweben würden. Eine solche Harmonienfolge, die in der

⁷ In Paul Dukas, *Chroniques musicales sur deux siècles 1892–1932*, new edition Paris 1980, p. 145

⁸ Quoted in Paul Dukas, op. cit., p. 145

⁹ Quoted in Heinrich Strobel, *Claude Debussy*, Zurich 1940 (1961), p. 117

⁷ in: Paul Dukas: *Chroniques musicales sur deux siècles 1892–1932*, Paris 1948, Neuauflage Paris 1980, S. 145

⁸ zit. nach Paul Dukas: a.a.O.

⁹ zit. nach Heinrich Strobel: *Claude Debussy*, Zürich 1940 (1961), S. 117

Debussy's programme note for the second piece too, though the earthly 'scenery' of *Nuages* appears transformed into the cosmic: 'Fêtes: that is the dancing rhythm of the atmosphere, of dazzling rays of light illuminated for a second; a procession of fantastic shapes draws near to the festivities and become lost in them. The background always remains the same: the festivities with their confusion of music and light which dance in a cosmic rhythm.'¹¹

While the enthusiasm of the audience for both the first two pieces was unanimous, *Sirènes* had a mixed reception at its first performance on 27 October 1901. Debussy wrote (7 November 1901) to his friend, the poet Paul-Jean Toulet (1867–1920): 'Was at Lamoureux a few Sundays ago: they played my *Nocturnes* there; a few people found it necessary to whistle loudly, especially in the third. This partiality towards the first two troubles me a little... and yet it seems to me that the voluptuous rhythms pleased you somewhat (no whistling!...)'.¹² Pierre Lalo (1866–1943), son of the composer Edouard, and one of the most influential Paris music critics, maintained in his concert review (*Le Temps*, 7 November 1901), however, that it was insufficient rehearsal of the women's choir – Debussy strengthen the orchestra with eight vocalizing soprano and mezzo-soprano voices in order to convey the beguiling song of the sirens – that alone was responsible for the partial failure of the third nocturne. Louis Laloy (1874–1944), one of Debussy's first biographers, later remarked of the triptych: 'The three *Nocturnes* for

Abgeschlossenheit eines Konzertsaaus ungewohnt schiene, würde im Freien sicherlich zu voller Geltung kommen'¹⁰. Licht und Bewegung kennzeichnen auch Debussys Programmnotiz zum zweiten Stück, wenngleich das irdische, „Dekor“ der *Nuages* in ein kosmisches verwandelt erscheint: „Fêtes: das ist der tanzende Rhythmus der Atmosphäre, von grellen Lichtbündeln für Augenblicke erhellt; ein Aufzug phantastischer Gestalten nähert sich dem Fest und verliert sich in ihm. Der Hintergrund bleibt stets der gleiche: das Fest mit seinem Gewirr von Musik und Lichtern, die in einem kosmischen Rhythmus tanzen!“¹¹

Während die beiden ersten Stücke das Publikum einhellig begeisterten, stießen die *Sirènes* (*Sirenen*) bei ihrer Uraufführung am 27. Oktober 1901 auf geteilte Resonanz. Dem befreundeten Dichter Paul-Jean Toulet (1867–1920) schrieb Debussy (7. 11. 1901): „An einem der letzten Sonntage spielte man bei Lamoureux meine *Nocturnes*; einige Leute sahen sich, vor allem beim dritten, zu lautstarken Pfiffen veranlaßt. – Diese Bevorzugung der beiden anderen betrübt mich ein wenig... und doch scheint es mir, als ob die Sinnlichkeit der Rhythmik Ihnen gefallen hätte (Keine Pfiffe!...)“¹² Pierre Lalo (1866–1943), Sohn des Komponisten Edouard und einer der einflußreichsten Pariser Musikkritiker, behauptete in seinem Konzertbericht (*Le Temps*, 7. 11. 1901) allerdings, allein die ungenügende Einstudierung des Frauenchores – um den betörenden Gesang der Sirenen wiederzugeben, verstärkt Debussy das Orchester um je acht vokalisierende Sopran- und Mezzosopranstimmen – sei für den partiellen Mißerfolg des dritten *Nocturnes* verantwortlich. Louis Laloy

¹⁰ Claude Debussy, 'La Musique en plein air', in: *La Revue blanche*, 1 June 1901; in Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 45

¹¹ Quoted in Heinrich Strobel, op. cit., p. 117

¹² In Debussy, *Lettres*, p. 113

¹⁰ Claude Debussy: *La Musique en plein air*, in: *La Revue blanche*, 1. 6. 1901; in: Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*, S. 45

¹¹ zit. nach Heinrich Strobel: a.a.O.

¹² in: Debussy: *Lettres*, S. 113

orchestra are not paintings of objects, or beings, clouds, festivities or sirens, but their light, their reflections, the vibrations they communicate through the air, their effect on the turbulent space.¹³

After Georges Hartmann's death on 22 April 1900 his nephew Bourgeat took over the publishing business. Two years later he transferred the rights on all Debussy's works to Eugène Fromont, who acquired with them the *Nocturnes*, as edited in 1900. The composer wrote (30 January 1914) to the conductor Gustave Doret (1866–1943) with information about his revision of the edition. 'As I have not got the parts of the *Nocturnes* I'm sending you the score with emendations.... In *Sirènes* in particular these are fairly extensive and tricky. Could you perhaps get a skilful copyist to do this rather tiresome work? Apart from errors there are quite a number of changes.'¹⁴

In connection with a performance planned by the Swiss conductor Ernest Ansermet (1883–1969) the following year in Geneva, Debussy wrote (24 October 1915) to Igor Stravinsky (1882–1971), from whom he had learnt of the project: 'The Swiss composer Doret is right: I have made a lot of changes in the *Nocturnes*. Unfortunately they are with a publisher (Fromont, rue de Colisée) with whom I have no more connections. Another problem is that at the moment there is no copyist capable of undertaking this difficult job. I will try again and see if I can find a way somehow of satisfying M. Ansermet.'¹⁵ Debussy's revision, however, was not published until 1930 by

(1874–1944), einer der ersten Biographen Debussys, bemerkte später über das Triptychon: „Die drei *Nocturnes* für Orchester sind kein Gemälde von Gegenständen oder Personen, Wolken, Festen oder Sirenen, sondern das ihrer Lichter, ihrer Reflexe und der Schwingungen, die sie der Luft übertragen, ihrer Wirkung auf den bewegten Raum¹³.“

Nach dem Tod von Georges Hartmann am 22. April 1900 übernahm dessen Neffe Bourgeat die Verlagsgeschäfte; er trat zwei Jahre später die Rechte aller Werke Debussys an Eugène Fromont ab, der damit auch die 1900 edierten *Nocturnes* erwarb. Dem Dirigenten Gustave Doret (1866–1943) gab der Komponist brieflich (30.1.1914) Kenntnis von seiner Revision der Ausgabe: „Da ich die Stimmen der *Nocturnes* nicht habe, sende ich Ihnen die korrigierte Partitur... Vor allem in den *Sirènes* ist die Sache ziemlich umfangreich und heikel. Könnten Sie vielleicht diese unangenehme Arbeit einem geschickten Kopisten anvertrauen? Abgesehen von Fehlern gibt es eine ganze Reihe Änderungen¹⁴.“

Anlässlich einer Aufführung, die der Schweizer Dirigent Ernest Ansermet (1883–1969) im Jahr darauf in Genf plante, schrieb Debussy dann (24. 10. 1915) an Igor Strawinsky (1882–1971), durch den er von dem Projekt erfahren hatte: „Der Schweizer Komponist Doret hat recht: ich habe in den *Nocturnes* sehr viel geändert. Leider sind sie in einem Verlag (Fromont, rue du Colisée) erschienen, mit dem ich nicht mehr verbunden bin. Ein anderes Problem ist die Tatsache, daß es zur Zeit keine Kopisten gibt, die in der Lage wären, diese schwierige Arbeit auszuführen! Ich werde weiter suchen und mich bemühen, Herrn Ansermet irgendwie zufriedenzustellen¹⁵.“

¹³ Louis Laloy: *Claude Debussy*, Paris 1909, quoted in Octave Séré (Jean Poueigh): *Musiciens français d'Aujourd'hui*, Paris 1911 (61921), p. 134

¹⁴ In Debussy, *Lettres*, p. 250

¹⁵ Ibid, p. 266

¹³ Louis Laloy: *Claude Debussy*, Paris 1909, zit. nach Octave Séré (Jean Poueigh): *Musiciens français d'Aujourd'hui*, Paris 1911 (61921), S. 134

¹⁴ in: Debussy: *Lettres*, S. 250

¹⁵ a.a.O., S. 266

Jean Jobert who had taken over the Fromont publishing firm in 1922. A preface to this new edition (J.J. 419) reads: 'The *Trois Nocturnes* were composed from 1898–1899 and performed shortly after at the Concerts Lamoureux.

In the course of the following year Debussy revised the instrumentation in his personal copy of the score. These revisions resulted in decisive changes and we find that it is not possible to withhold these from conductors and musicians any longer.

'With the authorization of Madame Claude Debussy we now present the definitive version of this masterpiece.

'A critical comparison of the old edition with the new will reveal profound differences, particularly in *Fêtes* and *Sirènes*, and show the developments which took place in Claude Debussy's art of orchestration, an art which reaches its peak in this work, a milestone in French symphonic writing.¹⁶

It should also be mentioned that in 1909 Maurice Ravel made an arrangement of the *Nocturnes* for two pianos and he launched this version, together with Louis Aubert, on 24 April 1911 in a concert of the Société Musicale Indépendante in the Paris Salle Gaveau.

After the symphonic suite *Printemps* (1887) and the *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892/94) the *Nocturnes* represent Debussy's first great orchestral work. While in the first two above-mentioned compositions the influence of Richard Wagner which must also have stamped the *Scènes au Crépuscule* is still clearly apparent, in the *Nocturnes* a decisive stylistic change is indicated. Louis Laloy was the first to label this

Debussys Revision wurde allerdings erst 1930 von Jean Jobert veröffentlicht, der 1922 die Verlagsgeschäfte Fromonts übernommen hatte. Im Vorwort dieser Neuausgabe (J. J. 419) heißt es dazu: „Die *Trois Nocturnes* wurden 1898–1899 komponiert und gelangten wenig später in den Concerts Lamoureux zur Aufführung.

Im Laufe der folgenden Jahre revidierte Claude Debussy in seinem Handexemplar der Partitur die Instrumentation. Aus diesen Revisionen wurden dann einschneidende Veränderungen, und wir haben uns außerstande gesehen, diese den Dirigenten und Musikern noch länger vorzuenthalten.

Mit der Genehmigung von Madame Claude Debussy legen wir nunmehr die definitive Fassung dieses Meisterwerkes vor.

Ein kritischer Vergleich der alten mit der neuen Ausgabe läßt, vor allem in *Fêtes* und *Sirènes*, wesentliche Unterschiede zutage treten und dokumentiert die Entwicklung von Claude Debussys Instrumentationskunst, die in diesem Werk, einem Meilenstein französischer Sinfonik, ihren Höhepunkt erreicht¹⁶."

Erwähnt sei noch, daß Maurice Ravel 1909 die *Nocturnes* für zwei Klaviere zu vier Händen bearbeitete und diese Fassung gemeinsam mit Louis Aubert am 24. April 1911 in einem Konzert der Société Musicale Indépendante in der Pariser Salle Gaveau aus der Taufe hob.

Nach der sinfonischen Suite *Printemps* (Frühling, 1887) und dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns, 1892/94) stellen die *Nocturnes* Debussys erstes großes Orchesterwerk dar. Während in den beiden erstgenannten Kompositionen der Einfluß Richard Wagners noch deutlich zu spüren ist, der auch die *Scènes au Crépuscule* geprägt haben dürfte, deutet sich in den *Nocturnes*

¹⁶ Preface to the Jobert edition (plate no. J. J. 419)

¹⁶ Vorwort der Ausgabe Jobert (Platten-Nr. J.J. 419)

change in Debussy's musical language as 'Impressionism' (a stylistic concept which the journalist Louis Leroy had coined in relation to a painting by Claude Monet (1840–1926) that was to be seen in an exhibition he had reviewed in the famous paper *Le Charivari* on 25 April 1874); Laloy called the *Nocturnes* 'the masterpiece of Impressionism',¹⁷ praise such as can hardly have pleased the composer. He hated more than anything the categorization of 'isms', which gave a name to each new trend in the arts. In his imaginary conversations with *Monsieur Croche*, his alter ego, Debussy took this line: 'I dared to suggest to him that people have tried, some in literature, some in painting (with considerable effort I threw in a few musicians) to shake off the dust of tradition, and that thereby they have achieved nothing other than to be treated as Symbolists or Impressionists; cosy concepts for discrediting one's own kind . . . "It is journalists and professionals who label them thus", said Monsieur Croche unhesitatingly, "it's not of the slightest significance. A great idea, still developing, gives these imbeciles grounds for ridicule."¹⁸ On the other hand one must bear in mind that Debussy himself called the *Nocturnes* 'impressions décoratives'. The key to this work, perhaps to Debussy's entire output, may lie in something he said in the last year of his life: his composition was nothing other than 'musical chemistry'.

Michael Stegemann
Translation Penelope Souster

eine entscheidende Stilwende an. Louis Laloy war der erste, der die veränderte musikalische Sprache Debussys als „Impressionismus“ bezeichnete (ein Stilbegriff, den der Journalist Louis Leroy nach einem Gemälde von Claude Monet (1840–1926) geprägt hatte, das auf einer Ausstellung zu sehen war, über die er am 25. April 1874 in der berühmten Zeitschrift *Le Charivari* berichtete); Laloy nannte die *Nocturnes* „das Meisterwerk des Impressionismus“¹⁷, ein Lob, das dem Komponisten kaum gefallen haben dürfte. Wie kein anderer haßte er die Klassifizierung in „Ismen“, die jeder neuen Strömung der Kunst einen Namen gab. In dem imaginären Gespräch mit *Monsieur Croche*, seinem Alter ego, nahm Debussy auch hierzu Stellung: „Ich wagte einzuwerfen, daß manche versucht hätten, teils in der Dichtung, teils in der Malerei (mit großer Mühe fügte ich dem einige Musiker hinzu) den alten Staub der Traditionen von sich zu schütteln, und daß damit nichts anderes erreicht worden sei, als daß man sie Symbolisten oder Impressionisten schimpfte; bequeme Begriffe, um seinesgleichen zu verunglimpfen . . . Es sind Journalisten und Fachleute, die sie so bezeichnen“, fuhr Monsieur Croche einfach fort, „das hat nicht das Geringste zu bedeuten. Eine herrliche Idee, die noch im Werden ist, gibt diesen Schwachköpfen Grund, sie lächerlich zu finden.“¹⁸ Andererseits ist zu bedenken, daß Debussy selbst die *Nocturnes* als „Impressions décoratives“ bezeichnete. Der Schlüssel zu diesem Werk, vielleicht zu Debussys gesamtem Œuvre, mag in einer Äußerung aus seinen letzten Lebensjahren liegen: sein Komponieren sei nichts anderes als „musikalische Chemie“.

Michael Stegemann

¹⁷ Laloy, quoted in Séré, *Musiciens français*, p. 137

¹⁸ Claude Debussy, 'L'Entretien avec M. Croche', in *La Revue blanche*, 1 July 1901; in Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 51

¹⁷ Laloy, zit. nach Séré: a.a.O., S. 137

¹⁸ Claude Debussy: *L'Entretien avec M. Croche*, in: *La Revue blanche*, 1.7.1901; in: Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*, S. 51

前言

克洛德·德彪西从 1892 年夏天起一直在忙着将莫里斯·梅特林克(1862-1949)的象征主义剧作《佩里阿斯与梅丽桑德》改编成歌剧,同时他还在忙着写另一首作品。我们最早从他致赞助人安德列·波尼亚托夫斯基(1864-1955)的信(1892 年 9 月 9 日)中得知这一点:“三首‘晨曦之景’快要完成了,也就是说配器已经确定,现在的问题只是找时间将它写下来。^①”“晨曦之景”这一标题源自于德彪西的朋友亨利·雷尼埃(1864-1936)在 1890 年代陆续创作并收集在《古代与浪漫诗歌集》中的几首诗作。

在这期间,巴黎的文学艺术在很大程度上处于象征主义的影响之下,而这种象征主义其实就是一种源自于“瓦格纳主义”的精神倾向。斯蒂芬·马拉美(1842-1898)充当了象征主义的“精神捍卫者”,每星期二都会有一群名流聚集在他位于罗马大街的家中,其中不仅有波尼亚托夫斯基和雷尼埃,还有《瓦格纳评论》的创始人爱德华·杜雅丹(1861-1949)、皮埃尔·路易斯(1870-1925)、奥斯卡·王尔德(1854-1900)、保罗·维兰(1844-1896)、斯蒂芬·乔治(1868-1933)、画家奥迪隆·雷东(1840-1916)和古斯塔夫·莫罗(1826-1898),以及喜欢用音乐标题命名自己作品的美国印象派画家詹姆士·阿波特·迈克尼尔·惠斯勒(1834-1903)(如他在 1863—1867 年完成的四幅《白色交响曲》)。德彪西当时仍然深受理查德·瓦格纳的影响,因而是马拉美沙龙中颇受欢迎的客人;虽然雷尼埃的诗作给了他创作“晨曦之景”的灵感,但真正确定这首作品第二版标题的却是惠斯勒的一系列绘画作品。“我已经开始写几首小提琴和乐队作品,完成后会将它们集体称作‘夜曲’^②。”他在致画家亨利·勒洛尔(1848-1929)的信(1894 年 8 月 28 日)中写道。德彪西准

①克洛德·德彪西《书信集》,弗朗索瓦·勒絮尔收集并编辑,巴黎,1980,第 36 页。

——原注

②同上,第 68 页。——原注

备将这首作品题献给比利时小提琴家欧仁·伊萨伊(1858-1931),因为后者的四重奏团几个月前刚刚首演了德彪西的弦乐四重奏。德彪西在1894年9月22日致伊萨伊的信中更加详细地介绍了这首作品:“第一‘夜曲’的乐队部分只包括弦乐器、第二长笛、四把圆号、三把小号和两架竖琴,而第三乐章则包括了所有乐器。总而言之,这样做的目的是力图在不同环境中呈现一种单一音色——可以被比作画家对灰色的研究^③。”

在接下来的至少两年时间里,德彪西一直在忙着构思这首作品,甚至(在1896年10月13日)请伊萨伊为首演做好准备。“这些‘夜曲’的演奏只有他能胜任:即使阿波罗亲自向我请求这些作品,我也会拒绝的^④。”然而,德彪西与伊萨伊之间产生了意见分歧,两人的关系随之交恶,而这很可能导致了德彪西不再写出第二版。他于1897年开始写草稿,作品完成后,他将它题献给了乔治·哈特曼(1843-1900)——位于德国美因兹的朔特出版公司的法国分公司老板。

也就在这期间,两个重大的变故对这些“夜曲”产生了巨大影响。其一是德彪西退出了“瓦格纳主义阵营”——他后来有一次称理查德·瓦格纳是一个“需要略微多一点人情味才能成为真正伟大作曲家的”^⑤人。其二是他与相交了多年的伴侣加布里埃尔(“加比”)·杜蓬(1866-1945)分手。德彪西在致皮埃尔·路易斯的信(1898年3月27日)中写道:“这三首‘夜曲’表达了我的一生:先是充满希望,然后是充满绝望,最后充满空虚。顺便说一句,每当我的生活发生任何变化,我都会无法做成任何事^⑥。”

然而,与加比的关系一直拖至1899年1月,而私人生活中的这份紧

③同上,第69页。——原注

④同上,第83页。——原注

⑤克洛德·德彪西《理查德·瓦格纳——〈帕西法尔〉与法国试演协会》,《吉尔·布拉斯报》1903年4月6日;收录在克洛德·德彪西《克洛什先生与其他著作》,新版,巴黎,1971,第139页。——原注

⑥见德彪西《书信集》,第90页。——原注

张情绪一定极大地阻碍了总谱的完成,因为哈特曼直到当年年底前都还没有开始制版。首演在巴黎的拉穆勒音乐会上进行,指挥为卡弥尔·谢维拉(1859-1923)。这三首“夜曲”中的前两首——《云》和《节日》——最初于1900年12月9日首演。作曲家保罗·杜卡(1865-1935)作为乐评人在1901年2月9日的《周刊》上写道:“这些‘夜曲’的第一部分所描写的‘景色’为云朵缓缓飘过毫无动静的天空,但音乐并不像人们可能想象的那样表现这样一种景象。的确,不断流动的绚丽和弦能使人产生这种联想,但这些和弦的上行和下行进行却让人联想到建筑物在空中的运动,因此这种联想虽然存在却比较遥远。不过这首作品最终的意义仍然是象征主义式的,尽管看似与作曲家以前的作品不同,却与他以前的作品有着一个相同之处:它用类比来演绎类比,而且借用了音乐,各种组合在一起的元素——和声、节奏与旋律——似乎在虚无飘渺的象征中化作了乌有,最后仅剩一种无法理解的状态^⑦。”

杜卡所提及的《云》中的“景象”与德彪西本人所写的一份节目单介绍相符,使人联想起他在致伊萨伊的信中所说的“对灰色的研究”。德彪西说,这些翻卷的云朵“在略微泛白的灰色中渐渐消失”^⑧。“应该从描述的角度来泛泛地理解‘夜曲’这个词,它与一般的夜曲形式不同,而是夜曲这个概念通过印象和光的变化所能激发起的一切。”^⑨无论是从理论还是从应用的角度来说,德彪西用这首作品过早地提出了他几年后才会形成的“露天音乐”概念,即“有着强烈旋律线、无论是人声还是乐器都非常大胆、在露天演奏并能欢快地在树梢上翻飞的音乐。那些在音乐厅封闭的环境中听似怪异的和声一定能在露天展现它们真正的面目。”^⑩光与运

⑦保罗·杜卡《1892-1932年音乐大事记》,新版,巴黎,1980,第145页。

——原注

⑧引自保罗·杜卡,同上,第145页。——原注

⑨引自海因策希·施特罗贝尔《克洛德·德彪西传》,苏黎士,1940(1961年第5版),第117页。——原注

⑩克洛德·德彪西《论露天音乐》,《二分音符月刊》,1901年6月1日;收录在德彪西的《克洛什先生与其他著作》中,第45页。——原注

动也是德彪西为第二首曲子《节日》所写的节目单介绍中的特点,只是《云》中所描写的人间“景象”在这里似乎变成了天体“景象”:“《节日》:这是由节日气氛和突然照射进来的阳光组成的舞蹈性节奏;一队光怪陆离的物象接近节日并融化在其中。背景始终不变:节日上出现的混杂音乐和以天体节奏舞蹈的光线。”^①

尽管听众无一例外地对前两首夜曲表现出了极度的狂热,《海妖》在1901年10月27日首演那天听众的反应却毁誉参半。德彪西1901年11月7日在致他的诗人朋友保罗-让·托列(1867-1920)的信中写道:“几星期前在拉穆勒音乐厅,他们演奏了我的‘夜曲’;有几个听众觉得必须吹口哨喝倒彩,尤其是第三首夜曲。这种对前两首夜曲的偏好让我感到有些不安……可是我觉得你们会喜欢其中那些给感官带来快感的节奏(而不是吹口哨喝倒彩!……)。”^②作曲家爱德华·拉罗的儿子皮埃尔·拉罗(1866-1943)是巴黎最具影响力的音乐评论家之一,他在评论该音乐会时认为(《时代》,1901年11月7日)第三首夜曲的部分失败完全归咎于女声合唱队的排练不充分——德彪西为了要表达海妖们诱人的歌声,特意用了八位女高音和女中音来加强乐队。德彪西最早的传记作家之一路易斯·拉洛伊(1874-1944)后来这样评价这三首夜曲:“这三首交响‘夜曲’所描写的既不是物体,也不是生灵、云朵、节日或海妖,而是这一切在空中交流时的光线、倒影和颤动,以及这一切对湍流空间产生的影响。”^③

乔治·哈特曼1900年4月22日去世后,他的侄儿博吉特继承了其出版事业。两年后,他将德彪西所有作品的版权转卖给了欧仁·弗洛蒙,其中就包括1900年编订的‘夜曲’。德彪西本人在1914年1月30日致指挥家古斯塔夫·多雷的信中告之,他已经修改了这三首“夜曲”,“由于我手头没有分谱,我现在将修改后的总谱寄给你……在《海妖》中的修

① 引自海因策希·施特罗贝尔,同上,第117页。——原注

② 见德彪西《书信集》,第113页。——原注

③ 路易斯·拉洛伊《克洛德·德彪西》,巴黎,1909,第134页。——原注

改,不仅多而且复杂。您能不能请一位有经验的抄谱员完成这项艰巨的工作?除了改正了其中的一些小错误外,我还修改了许多地方¹⁴”。

在瑞士指挥家欧内斯特·安塞梅(1883-1969)计划于次年在日内瓦演奏这首作品之际,德彪西于1915年10月24日致信伊戈尔·斯特拉文斯基(1882-1971),因为他是从后者那里得知这一计划的:“瑞士作曲家多雷是对的:我对‘夜曲’进行了很多修改,但遗憾的是这首作品在出版商(弗洛蒙,科利赛大街)手中,而我与他毫无联系。另一个问题是眼下没有抄谱员能够胜任这项艰巨的任务。我尽量看看是否还有别的办法能满足安塞梅先生。”¹⁵然而,德彪西的修改直到1930年才由让·约贝出版——他于1922年接手了弗洛蒙出版公司。新版(J.J. 419)的前言写道:“这三首‘夜曲’创作于1898-1899年,不久后在拉穆勒音乐会上首演。

“德彪西此后还在自己收藏的总谱样书上修改了配器部分,这些修改带来了重大变化,我们认为不应该再让指挥家和音乐家们接触不到这些。

“承蒙克洛德·德彪西夫人的授权,我们现在将这首杰作的最终版本奉献给大家。

“只要将旧版本与新版本进行仔细比较,就能看出其中存在着极大的区别,尤其是在《节日》和《海妖》中。这充分显示德彪西的配器艺术在这首作品中达到了顶峰,是法国交响音乐写作史上的一个里程碑。”¹⁶

还必须指出一点,莫里斯·拉威尔曾在1909年将这些“夜曲”改编成了钢琴四手联弹曲,并且于1911年4月24日在巴黎加维大厅举行的“音乐独立协会”音乐会上与路易斯·奥贝一起弹奏了这首改编作品。

“夜曲”是德彪西自交响组曲《春天》(1887年)和《牧神午后前奏曲》(1892—1894年)之后第一部伟大的交响作品。虽然理查德·瓦格纳的影响在前两首作品中仍然显而易见,但“夜曲”却有了明确的风格变化。路

¹⁴ 见德彪西《书信集》,第250页。——原注

¹⁵ 同上,第266页。——原注

¹⁶ 约贝版“夜曲”的前言(版号:J.J.419)。——原注

易斯·拉洛伊第一个将德彪西音乐语言中的这种变化称作“印象主义”[这一风格概念是记者出身的路易斯·拉洛伊创造的,他曾在一次展览会上看过克洛德·莫奈(1840-1926)的一幅画作,并且在著名的报纸《嘈杂声》上对此进行过评论];拉洛伊将这些“夜曲”称作“印象主义杰作”^{①7},这样的赞誉却很难讨作曲家的欢喜。他最痛恨给每一种艺术新趋势起一个名称的这种“主义化”做法。在假想的与克洛什先生(即老年的他)的对话中,德彪西这样写道:“我向他大胆提出,文学界和绘画界的一些人(我万般努力才加进去几位音乐家)力图抖去传统的灰尘,结果却发现自己只是被当成什么象征主义者或印象主义者;这些听似舒服的概念却在败坏同类人的声誉……克洛什先生毫不犹豫地说:‘是记者和教授们给他们贴上了这些标签,而这种标签毫无意义。一个仍在发展过程中的好点子给了这些傻瓜进行嘲讽的借口。’”^{①8}可是,人们必须记住一点:德彪西本人将这些“夜曲”称作“装饰性印象”。这首作品(或许德彪西的所有作品)的核心可能就是 he 年迈时所说的话:他的作品其实只是“音乐化学”。

迈克尔·斯泰格曼

(路旦俊 译)

①7 拉洛伊引自塞勒的《法国音乐家》,第 137 页。——原注

①8 克洛德·德彪西《与克洛什先生的对话》,刊登在《二分音符月刊》上,1901 年 7 月 1 日;收录在德彪西的《克洛什先生与其他著作》中,第 51 页。——原注