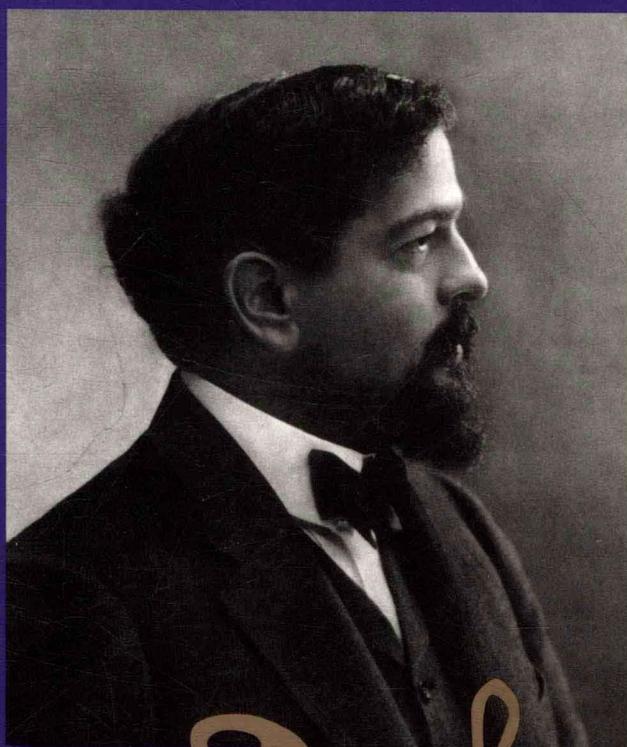


德彪西钢琴作品全集



钢琴作品 I 第7分册
Série I, Volume 7

编订：诺埃尔·李
Édition de Noël Lee



Claude Debussy

Œuvres Complètes
de
Claude Debussy



法国杜朗出版社提供版权



上海音乐出版社出版

克劳德·德彪西钢琴作品全集

钢琴作品 I 第7分册

Série I, Volume 7

Œuvres Complètes
de
Claude Debussy



法国杜朗出版社提供版权 © SMPH 上海音乐出版社出版

图书在版编目 (CIP) 数据

德彪西钢琴作品全集 钢琴作品 I 第 7 分册 / 诺埃尔·李编订;

张奕明译 - 上海: 上海音乐出版社, 2013.6

ISBN 978-7-5523-0205-9

I. 德… II. ①埃… ②张… III. 钢琴曲 - 法国 - 近代 - 选集 IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 067596 号

Copyright © 2002 by Éditions DURAND

Chinese translation copyright

© 2013 by Shanghai Music Publishing House Co., Ltd.

All rights reserved.

书 名: 德彪西钢琴作品全集 钢琴作品 I 第 7 分册

编 订: 诺埃尔·李

译 者: 张奕明

出 品 人: 费维耀

项目负责: 杨海虹

责任编辑: 杨海虹

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 7 号 邮编: 200020

上海文艺出版 (集团) 有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

上海文艺音像电子出版社邮箱: editor_cd@smph.cn

印刷: 上海图宇印刷有限公司

开本: 640×978 1/8 印张: 39 谱、文: 312 面

2013 年 6 月第 1 版 2013 年 6 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0205-9/J · 0165

定价: 98.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

克劳德·德彪西

Claude Debussy

钢琴作品 I 第7分册

Série I, Volume 7

钢琴四手联弹

Œuvres pour piano à quatre mains

编订: 诺埃尔·李

Édition de Noël Lee

Symphonie

Andante cantabile

Diane Ouverture

Triomphe de Bacchus

Intermezzo

L'Enfant prodigue

Divertissement

Printemps

克劳德·德彪西钢琴作品全集

由法国文化部、巴黎国立图书馆及国家科学研究中心赞助出版

荣誉编委会

克劳迪奥·阿巴多、卢西亚诺·贝里奥、皮埃尔·布列兹、
亨利·杜提耶、捷尔吉·利盖蒂、
奥利维埃·梅西安、小泽征尔

主 编

弗朗索瓦·吕索尔

主编助理

丹尼斯·赫林

编辑委员会

皮埃尔·布列兹、梅利亚姆·谢米尼、
马修斯·弗洛休斯、克劳德·海弗、
罗伊·霍瓦特、玛丽·洛夫

Œuvres Complètes de Claude Debussy placées sous le haut patronage
du Ministère de la Culture, de la Bibliothèque nationale de France
et du Centre national de la Recherche scientifique.

Comité d'Honneur :

Claudio Abbado, Luciano Berio, Pierre Boulez, Henri Dutilleux,
György Ligeti, Olivier Messiaen, Seiji Ozawa.

Rédacteur en Chef :

François Lesure

Rédacteur en Chef adjoint :

Denis Herlin

Comité de Rédaction :

Pierre Boulez, Myriam Chimènes, Marius Flothuis, Claude Helffer,
Roy Howat, Marie Rolf.

鸣 谢

Remerciements

L'éditeur du présent volume tient à saluer chaleureusement la mémoire de François Lesure qui a veillé soigneusement à la naissance du volume et qui a encouragé, avec un tact et une patience infinie, sa floraison. Il est également particulièrement redevable à MM. Denis Herlin et Edmond Lemaître pour leurs recherches et leurs travaux.

En outre, l'éditeur souhaite remercier les personnes et les institutions suivantes de lui avoir donné accès aux sources et aux documents, de lui avoir fourni divers renseignements et de l'avoir aidé à préparer ce volume : Mmes Brejneva (Musée Glinka à Moscou), Claire Brook, Myriam Chimènes, Catherine Massip (Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris) ; MM. Daniel Blumenthal, Vincent Giroud (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven), Christian Ivaldi, Rigbie Turner (The Pierpont Morgan Library, New York) ; les bibliothécaires du Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, Paris, et de la Bibliothèque de l'Institut de France à Paris.

总序

《克劳德·德彪西钢琴作品全集》共分三十四分册,由法国文化部、法国国家科学研究中心及巴黎国立图书馆赞助出版。全集分为以下几个部分:

- 1 钢琴作品
- 2 歌曲
- 3 室内乐
- 4 合唱作品
- 5 乐队作品
- 6 戏剧作品

置于每卷乐谱前面的前言都追溯了作品的创作背景,后面的评注包括版本来源、编订原则和版本变体。特别重要的版本变体在列表中用**黑体**突出。

所有已知的资料来源(草稿、手稿、样稿、版本、修订版、通信录、历史录音)都经过严格的考证。在能够确定的范围内,乐谱均按作曲家最终创作意图呈现。如果某部作品存在两种不同的已完成的重要版本,则两个版本均被列入。如果这种版本的变体只涉及该作品中的某个段落,则较早的版本可在附录中找到。迄今为止尚未出版或未完成的作品,只要是资料来源的情况允许,也都被列入出版的范围内。

编者改动的临时变音记号和休止符通常用稍小一号的字体加以区别。由编者加入的括号、连音线、弧线以及力度变化分别标记为: 。其他的编者标记以方括号标明。评注中详细阐释了编订工作进程。

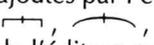
PRÉFACE GÉNÉRALE

L'Édition des Œuvres Complètes de Claude Debussy est publiée en 34 volumes sous le patronage du Ministère de la Culture, du Centre national de la Recherche scientifique et de la Bibliothèque nationale de France. Les volumes en sont répartis selon les catégories suivantes :

1. Œuvres pour piano
2. Mélodies
3. Musique de chambre
4. Œuvres chorales
5. Œuvres pour orchestre
6. Œuvres lyriques

Dans chaque volume, le texte musical est précédé d'un avant-propos retraçant sa genèse ; il est suivi de notes critiques décrivant les sources et la méthode d'établissement du texte. Avant l'Appendice, se placent les variantes dont les plus importantes sont indiquées par des références en **caractères gras**.

Toutes les sources connues (esquisses, manuscrits, épreuves, éditions, exemplaires annotés, correspondances, enregistrements historiques) sont systématiquement consultées et le texte musical proposé est celui qui peut être considéré comme définitif. Lorsqu'il existe deux versions d'une même œuvre, également achevées mais comportant des différences significatives, les deux sont publiées. Lorsque deux versions intéressent uniquement un passage isolé, la première d'entre elles est donnée en appendice. Les œuvres jusqu'à présent inédites et les œuvres inachevées sont publiées dans la mesure où l'état des sources le permet.

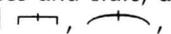
Les altérations et indications de dynamique de l'éditeur sont habituellement imprimées en petits caractères. Les crochets, les liaisons, les soufflets de crescendo et de decrescendo, ajoutés par l'éditeur, sont indiqués comme suit : . Les autres ajouts de l'éditeur sont toujours mis entre crochets. La démarche de l'éditeur est commentée en détail dans les notes critiques.

The present Edition of the Complete Works of Claude Debussy is being published in 34 volumes, under the auspices of the French Ministry of Culture, the Centre national de la Recherche scientifique, and the Bibliothèque nationale de France. The volumes are divided into the following categories:

1. Piano works
2. Songs
3. Chamber music
4. Choral works
5. Orchestral works
6. Theatrical works

In each volume, the music is preceded by a foreword retracing the music's genesis, and is followed by critical notes describing sources and editorial method. Before the Appendix comes the List of Variants, in which particularly significant variants are emphasized by bar references printed in **bold type**.

All known sources (sketches, manuscripts, proofs, editions, post-publication revisions, correspondence, historical recordings) are examined in detail. The musical text proposes the composer's final intended version, as far as this can be ascertained. In cases where a work exists in two significantly different finished versions, both are published. When such variants concern only isolated passages, the earlier versions are given in appendix. Works hitherto unpublished, and unfinished works, are published as far as the state of the sources permits.

Editorial accidentals and rests are normally distinguished by smaller type. Editorially added brackets, ties and slurs, and hairpin dynamics are printed . Other editorial additions are placed in square brackets. Editorial procedure is explained in detail in the critical notes.

前言

本册为德彪西的四手联弹作品，创作时间为1880—1887年。直到1890年，德彪西的名还为Achille，而不是Claude。本册共有八部作品，其中包含12首小品和乐章。这12首中的5首从未出版过。

除了《春天》之外，这些作品甚至从未在作曲家的信件中出现，那么德彪西是不是仅仅将这些四手联弹的作品看成是迈向最终乐队总谱的过渡形式呢？通过研究对比后我们发现，当德彪西创作乐队作品时，他并不采用这种过渡形式：他会用带着各种配器提示的三行五线谱（而不是四行五线谱）来打草稿。这种三行五线谱的形式（所谓的“小总谱”）对于大部分乐队作品来说已经足够了——比如，1880年左右的 *Diane au bois* 以及之后的《牧神午后前奏曲》。然而，本册中的作品是写在四行五线谱上的（两行高音谱表+两行低音谱表），所以应该不是乐队作品的草稿。

有一些音乐学家们^①认为这些四行五线谱作品可能是写给双钢琴的。

今天我们已经知道本册中所包含的五部作品是写给四手联弹的，尽管作曲家曾经计划过（甚至向世人宣布）这些作品可能出现的其他的体裁。这五部作品是：《交响曲》《如歌的行板》《黛安娜序曲》《凯旋的巴克斯》和《嬉游曲》。此外，本册中还有三部作品是由其他体裁改编过来的：《间奏曲》《浪子》中的两首节选以及《春天》。^②

① Marcel Dietschy 甚至认为1975年出版的拉威尔所写的短小的 *Frontispice* 亦为双钢琴作品，实际上是写给一架钢琴五只手的。

② 除了他本人的作品之外，德彪西终身对四手联弹以及双钢琴作品感兴趣。他在意大利美第奇别墅与 Paul Vidal 搭档弹奏四手联弹作品，在巴黎他的搭档是 Paul Dukas。之后他又为杜朗出版社将圣-桑的作品改编成四手联弹；将瓦格纳的《漂泊的荷兰人》序曲改编成双钢琴。1904年，他指导别人将他的弦乐四重奏改编成四手联弹版。1915年，他写信给 Jacques Durand：“……我要向你诉苦……关于 Peter 版的四手联弹改编曲。这些交响曲听起来不太妙，舒曼的交响曲尤其糟糕。此外，它们非常难演奏。”引用自 François Lesure 的文章“德彪西关于改编曲”。

创作时间

交响曲

1880年初夏，巴黎音乐学院的钢琴教授 Antoine Marmontel^③向年轻富有、热爱音乐的俄罗斯寡妇梅克夫人推荐了一位在视奏方面极具天赋的学生——德彪西。梅克夫人正在寻找一位可以陪她在夏天一起去西欧旅行的钢琴家。

众所周知，梅克夫人是柴科夫斯基的赞助人，她自己就是一位很优秀的钢琴家，当时她已经雇佣了两位俄罗斯音乐家为她的钢琴伴奏。1880年7月德彪西加入了梅克家族的旅行，从瑞士的因特拉肯城出发，去了法国的阿尔卡雄港口、尼斯城以及意大利的那不勒斯和佛罗伦萨。这次旅行一直持续到11月，德彪西的任务是给梅克家族的孩子上钢琴课，为其中一位女儿弹声乐伴奏以及与女主人一起弹奏四手联弹。

梅克夫人向这位法国青年介绍了柴科夫斯基的《第四交响曲》的四手联弹改编版——这部作品是题献给她的。后来她委托德彪西将《天鹅湖》第三幕中的三首舞曲（西班牙舞曲、俄罗斯舞曲、那不勒斯舞曲）——改编成钢琴四手联弹。然后她在莫斯科的 Jurgenson 出版社出版了这三首作品，并且特别叮嘱出版社不要透露改编者的名字，以免触犯巴黎音乐学院的校规。

在这段时间里，德彪西为与他合作的音乐家写作——《G大调钢琴三重奏》就是这样一部作品。通过与梅克夫人一起演奏，他熟悉了四手联弹这种体裁，以及其包含的曲目。在他返回巴黎的几个月后，他寄给梅克夫人他的第一首四手联弹作品——《交响曲》。梅克夫人给德彪西回信道（编者注：今天，我们要感谢这封回信。正因为它，我们才得以知道该作品的创作时间1881年2月20日）：“当我收到这首迷人的交响曲时，你不知道我有多高兴和惊奇！”^④该作品的手稿一度遗失，直到1925年才由一位数

③ Antoine Marmontel (1816-1898年)，1848-1887年任职于巴黎音乐学院。

④ François Lesure:《德彪西评传》，第52页。

学家 Bogouchevsky 在莫斯科的一堆四手联弹曲集中发现。1933年,该作品由莫斯科 N.Gilaiev 出版。今天,这部手稿存于莫斯科的格林卡博物馆。^⑤

如歌的行板

在封面上德彪西写了“行板”,但乐章提示却是“如歌的行板”。至于交响曲,作曲家在封面上写了:未完成的交响曲/行板/芭蕾旋律/终曲,没有提及“快板”,德彪西将作品名称和速度提示作了区分。除了“行板”没有其他提示:没有题献对象,没有日期,没有签名,没有注明“四手联弹”,这使人推测作品是另一部已被确定的大型作品,也即“交响曲”的一部分。

OC认为,E大调的《行板》作为一个慢板乐章,完美地接上了b小调的《快板》(即交响曲)。这两部作品使用了德奥传统的和声语言——交响曲的调性安排以及主题设计,甚至很勃拉姆斯化。当然,典型法国19世纪作曲家常用的和声“游移”也是存在的:比如添加了六度的主和弦、属九和弦,属十一和弦。乐句结构对称,转调明显,然而冗长而又拗口的乐段也值得注意。人们同样还会经常发现一种老是不太自信的、拘谨羞怯的特点。

1881年1月31日,在收到梅克夫人关于《交响曲》的赞扬信之前,德彪西将《如歌的行板》用于 Ernest Guiraud 作曲班期末考试的作业。^⑥评委们的评语如下: Ambrose Thomas(编者注:《迷娘》与《哈姆雷特》的作曲者):“一首很长的四手联弹作品,粗糙”; Charles Réty, Léo Delibes(编者注:《葛蓓莉娅》的作曲者):“四手联弹进行曲,原创性”; Théodore Dubois:“行板,钢琴四手联弹——第一主题很不错——整体看来太长了——在主调之外游弋的时间太久了”。^⑦

黛安娜序曲

这首作品是德彪西于1881年在巴黎音乐学院的作曲班上独立完成的。在与梅克夫人一家度过了愉快的一个假期后,德彪西又在莫斯科再次与之结伴,准备在这个夏天继续旅行。他先在莫斯科及其附近地区逗留了一段时间,然后随梅克夫人一家去了维也纳、威尼斯与佛罗伦萨。该曲的手稿上写着“1881年11月27日,罗马”。

《黛安娜序曲》来源于 Théodore de Banville 的一出英雄喜剧 *Diane au bois*, 此剧于1863年在巴黎上演。我们不

知道德彪西的原意是要创作一部康塔塔还是歌剧。他剔除了次要角色,以突出主要角色黛安娜与厄洛斯的冲突。然而这冲突是存在于诗意般的,阴影笼罩的背景之上的。梅特林克剧院已经距离德彪西不太遥远了。^⑧

仅存的手稿现暂存于纽约的 Pierpont Morgan 图书馆,手稿只剩下了第二幕第三、四场的一部分。500小节的音乐写于三行五线谱上,还有一些配器的提示,外加两行声乐谱(女高音黛安娜以及男高音厄洛斯)。

从与梅克夫人第二次旅行返回之后(由于音乐学院的严格院规,不得不及返回),德彪西继续学业。他将《黛安娜序曲》题献给他的作曲教授 Erenst Guiraud。1883年,他与这位教授共同着手创作 *Diane au bois*, 1884年,暂时搁笔,1885-1886年,在罗马又重新拿起,试图将其作为第二件作品呈交给罗马大奖委员会(此乃该委员会对获奖者的要求)。直到这个时候,德彪西才想到应该取得剧本创作者的授权,并且向其询问能否为这部作品添加合唱! 1885年11月,他在罗马写信给 Eugène Vasnier:“黛安娜给了我很多麻烦,我甚至找不到一句合适的乐句……因为,那必须是一句神奇般冷漠的不带有热情倾向的乐句……”^⑨几个月后,在离开罗马之前,德彪西放弃了这部作品。

《黛安娜序曲》显然是一部独立的四手联弹钢琴作品,而并非改编自 *Diane au bois*。这两部作品之间唯一的联系是一个代表狩猎女神的动机。这个动机首先出现在第7小节,之后在第39小节成了序曲的主题。在 *Diane au bois* 中,这个动机出现在第377小节,仅用了15小节,就勾勒出厄洛斯一次恼人的反击。然而,在这部还没写完的作品中,这个动机并没有与黛安娜联系起来。

凯旋的巴克斯

又一次, Théodore de Banville 的诗歌给了德彪西灵感。该诗歌名为《巴克斯由印度群岛凯旋》。^⑩这首诗歌为十三音阶,而不是法国诗歌中传统的十二音阶亚历山大诗体。《凯旋的巴克斯》是一首雄心勃勃的作品,号称由四个乐章组成——嬉游曲、行板、谐谑曲以及巴克斯进行曲——体裁为无声乐乐队。最开始的两个乐章已经完成了,但是直到现在还没第三乐章的踪影,第四乐章的开头缺失,仅存九页手稿,而且,出于作曲家之手的乐队总谱完全没有踪影。^⑪但是我们有一部原创的四手联弹作品——正如作曲家在封面上提示的,不是改编作品。根据第一页上的笔记以及谱表的设计,这些乐章的创作时间应该为1882年的前半年。

⑤ 1912年5月23日,德彪西给 Edouard Colonne 女士写了一张便条,其中有以三行五线谱形式出现的两小节,附言“第一交响曲,从未完成。”然而,该“第一交响曲”与这里的《交响曲》毫无关系。

⑥ Ernest Guiraud, 出生在新奥尔良,1859年罗马大奖的获得者,普法战争志愿者,1876年开始担任和声教授,1880年开始担任作曲教授直到1892年去世。

⑦ François Lesure 友情提供信息。

⑧ 参见 Eileen Souffrin 的文章“Debussy lecteur de Banville”。

⑨ 德彪西,通信集 1884-1918,第40页。

⑩ “凯旋的巴克斯”作为 Les Stalactites 的一部分,于1846年首次出版。德彪西所用的可能是1879年的 G. Charpentier 的版本。

⑪ 1928年,Choudens 公司出版了第一乐章的乐队总谱,改编者为 Marius François Gaillard;以及另一个为小乐队而做的版本,改编者为 Raoul Moreau。

间奏曲

再一次,这部作品的封面上写明了为交响乐团而作,然而在括号中添加了提示:“钢琴四手联弹谱”。乐队总谱现被美国的一个私人收藏家珍藏。

在标题之上,德彪西引入了六行诗歌,为海涅《抒情间奏曲》第38首之第5-10行(该诗歌共12行)

这谜一般的海岛幽灵
在月光下忽隐忽现
动听的音乐在回响
漂浮的雾气在舞蹈
歌声变得越来越诱惑
让人目眩神迷

值得注意的是,德彪西删去了最后两行:

那么我俩出发去远航
去向那没有希望的大海深处

舒曼的《诗人之恋》也用了这本诗集中的诗歌;勃拉姆斯于1884年在Lied *Meerfahrt*(作品96号,第四首)中也用了同一首诗歌的德文版,该作品出版于1886年。1899年,Guy Ropartz根据海涅的间奏曲为主题,创作了四首音诗,也以该段开始,只是用了另一个法语译本。

浪子。“前奏曲”,“行进与舞曲旋律”

1884年5月24日至6月18日,德彪西参加了罗马大奖的角逐,被隔离创作。他被要求写一首康塔塔(或者被称为抒情独幕剧),其歌词由大赛组委会向Edouard Guinand委托创作,其标题为《浪子》。选手们直接写出交响乐谱,然而隔离结束后的首次公开试听(先由组委会的音乐家会员试听,第二天由整个组委会试听,并且投票决定名次)却是通过钢琴演奏(二手或四手演奏,加上传统的三位歌手)。试听结束之后,28位会员(包括画家,音乐家中包括古诺)中有22人投票,最后德彪西胜出,获得罗马大奖。^⑫

嬉游曲

在本册包含的所有作品中,《嬉游曲》是最复杂,发展最完全的。然而,该作品的最后几小节遗失。这首作品长约12分钟,为单乐章,但包含五个部分:*Allegro scherzando—Un poco più mosso; Andantino; Allegretto vivo; Andante; Allegretto vivo—Più mosso*。

乐谱上没有日期记载,但是根据笔记推测,这部作品

^⑫ 1907年8月5日,德彪西写信给他的出版商:“你会在《浪子》的总谱中发现有很多意料之外的情况……我发现一支英国号坦然地演奏五度……甚至三度……看来英国号的发明真是耻辱。——关于比赛中的演奏,我的记忆有一些模糊,但是可能那并不缺少魅力。”(摘自《德彪西与编辑的通信》,第51页)

创作于1884年,具体时间可能为5月,在参加罗马大奖的比赛之前。然而,从作品的成熟度来看——特别是成熟的技巧和天才的想像力,人们有理由相信这部作品创作于德彪西获得罗马大奖之后。因为他直到1885年1月才离开巴黎前往美第奇别墅。^⑬这个年轻人才22岁,在他同期创作的许多歌曲中,他的天赋也显露无遗。

这部四手联弹作品具有紧凑而多样性的特点。甚至于在作曲家晚期的作品中——《小组曲》《苏格兰进行曲》《古代墓志铭》——作曲家也没有对键盘乐器提出这么高的要求。在《嬉游曲》中,一个典型的德彪西式创作技巧浮现了,即动机逆行。^⑭这种技巧在1894年《意象集》的第三首^⑮以及许多前奏曲(比如《雾》或者《亚麻色头发的少女》)中被用到。另外值得注意的是,作曲家改变了主题材料的性格。比如,亲密而妖媚的G大调行板部分的主题(其性格完全可以在某部马斯奈的歌剧中由大提琴奏出),在B大调的活跃小快板部分的结尾处重新出现,其性格变成了厚颜无耻和得意洋洋。

还有一个精彩之处:活跃的小快板的主题由第二钢琴奏出(第226小节)。在第276小节,第一钢琴又奏出了这个主题,然而时被放大一倍。第288小节,两架钢琴又同时奏出该主题,时值缩减一倍。这种在传统的对位作品中经常出现的技巧,德彪西以后几乎再也没有用过。

春天

这个标题在德彪西的作品中共出现过三次:第一次是一部写给女生合唱和乐队的作品,歌词选用了Comte de Ségur的诗歌。这部作品作于1882年5月,德彪西将其投稿给罗马大奖,但是年轻的作曲家没有入围。第二次出现这个标题是在1884年5月,是一部写给四声部合唱及乐队的作品,歌词选用了Jules Barbier的诗歌。作曲家也将其投给了罗马大奖。这次他入围了,并且最终获得第四名。关于第三首同名作品,德彪西可能间接地受到了波提切利名画《春》的启发。大约1887年2月份,在他逗留罗马期间,他构思了这部作品。这部共分为两个部分的作品是为乐队、钢琴以及合唱队而作,没有歌词。在一封日期为2月9日写给书商Emile Baron的信中,德彪西描述了他的意图:

我决定创作一部具有特殊色彩的作品,这种色彩能够传达最深的情感。它的标题为《春天》,但并不是一部描绘景色的作品,而更多的是出于人类主观的感情。

我要表述自然界万物缓慢而倍受磨难起源,然后

^⑬ John Clevenger以及Yves Lado-Bordowsky认为创作时间为1884年夏。

^⑭ 可参见第21小节起以及第210小节起。

^⑮ 参照OC,系列一第二卷。

逐渐发芽开花,最后在新一轮生命诞生的狂欢中结束。

这一切都没有标题,这表示了音乐并非一定要依靠文学或者文字的帮助才便于理解,音乐本身具有无可比拟的传达性。但是我不知道我有没有能力出色地完成这部作品。^⑩

德彪西与 August Savard 在美第奇别墅演奏了四手联弹版的《春天》,就在他将要离开罗马之前。在一封给罗马大奖协会的信中,德彪西解释了乐队总谱“在打包和装箱的商店里被意外烧毁”!^⑪

罗马大赛组委会显然并不相信这样的解释,他们警告德彪西“这样模糊的解释是艺术中真理的最危险的敌人”。^⑫

那么乐谱是不是被毁?我们现在仅能推测!1889年3月7日,也就是两年后,德彪西写信给肖松:

在此之前的一段时间,我都有重写《春天》总谱的念头……这不是一部真正意义上的合唱作品(合唱部分没有歌词,我把它当作乐队中的一种乐器看待),而是一部带合唱的交响组曲。因此,真正的精彩之处往往在乐队部分,合唱部分很困难,因为它与乐队混合的方式非常特别。一言蔽之,这是一首合奏曲,各种色彩的混合,传达起来要非常精致。^⑬

第一乐章的四手联弹版(声乐部分写在小号的五线谱上)于1904年2月15日至3月15日分三次刊登于Revue musicale杂志的副刊。它以“春天、为乐队及合唱而作,共分两部分”为标题,并附加插入评论如下:

这首组曲是德彪西寄自罗马的第二部作品。它与《中选的小姐》(几个月前寄来的第一部作品)有着完全不同的性格:没有忧郁,没有纷扰笑容的遗憾。这种笑容温和而素雅;这种欢乐轻松而纯洁,揭示了一个还没有经过生活考验的细腻的灵魂。我们将会注意到,这高贵的连绵不断的,与乐队呼应的歌声预示了第三首夜曲《海妖》。我们在这里刊登的是钢琴四手联弹谱,乐队总谱的缩编版本。这部作品的原创性非常强。Revue musicale杂志非常感谢德彪西先生提供了首次出版的机会。^⑭

同年,杜朗出版社出版了这两个乐章的四手联弹版本,两个声乐声部被缩编在了一行增补的五线谱上。最

终,在出版社的催促下,德彪西于1908年着手配器。在1908年9月给Jacques Durand的信中,德彪西写道:“关于《春天》,难道你看不到将钢琴四手联弹谱改编成乐队总谱的重重困难吗?”^⑮下一年,他邀请了Henri Busser帮忙。后者于1909年7月5日记录如下:

在Bois大街德彪西的住所,我待了很长时间……他请我为《春天》——他的第一部(原文如此)罗马期间的作品配器。原作的乐队总谱已经遗失!……他给我一份写了明确提示的乐队总谱。配器时,我向德彪西提了一些涉及到第二乐章的建议,他采纳了,并且改动了乐谱。^⑯

Busser按照他与德彪西共同商量的结果(比如缩减或重复的小节,新插入的乐段)修改了四手联弹谱。作曲家重新加工了四手联弹谱以及乐队总谱——两者都混入了声乐部分。Busser于1912年3月31日记录:“我带了《春天》的总谱给德彪西——他问我要的。他看上去很满意……但是他告诉我,他已经不喜欢这音乐了。自从《佩利亚斯》以来他已经‘进化’了很多。”^⑰1912年,杜朗出版社出版了新的四手联弹谱,1913年又出版了乐队总谱。本册中的乐谱依据于这两个版本。

1913年德彪西签署了一份合同,同意为一场演出创作一部芭蕾。演出时间为1914年5月,地点为伦敦的Alhambra剧院。脚本一开始名为《寂寞的宫殿》,之后改为《No-ja-li》。音乐的创作过程极其缓慢,最后作曲家建议索性用现成的《春天》。因此这部作品的乐队版本就因为这次演出的缘故被演奏了305次!^⑱

编订原则

虽然时隔四年,但《交响曲》与《嬉游曲》音乐上的差异是极大的。我们见证了年轻的音乐家在由钢琴(其钢琴生涯不总是成功的)转向作曲之后所迈出的第一步。这第一步一点儿也不具试验性,因为当时Achille(德彪西在“Claude”之前的名字)还对学院派的规则亦步亦趋。渐渐地,作曲家改变自己的风格,尝试不同的方向、音乐语言以及组织音乐材料的方法。在这些不同方向的探索中,他始终头脑清醒:“或许我所想要做的超过了我的能力,因为我没有先驱者,我有责任创造新的形式,”他在谈到Diane au bois时说。^⑲除了声音的好听必须占主导地位之外,年轻的Achille并没有其他的音乐理论可以遵循。

^⑩ 德彪西,《通信集1884-1918》,第49页。

^⑪ François Lesure,《德彪西作品全集目录》,日内瓦,Minkoff,1977,第61页。

^⑫ 德彪西,《通信集1884-1918》,第49页。

^⑬ 德彪西,《通信集1884-1918》,第57页。

^⑭ La Revue Musicale杂志,副刊,1904年2月15日,第24页。

^⑮ 德彪西与编辑的通信,第65页。

^⑯ Henri Busser, *De Pelléas aux Indes Galantes... de la flûte au tambour*. 第178页。

^⑰ 同上,第185页。

^⑱ Robert Orledge,《德彪西与剧院》。

^⑲ 德彪西,《通信集1884-1918》,第38页。

1880至1887年之间,德彪西创作了三重奏、本册中的四手联弹作品、许多歌曲(写给女高音 Marie Vasnier)、用于投稿给罗马大奖的声乐作品、以及许多遗失或还未被发现的作品。年轻的作曲家还与朋友圈内的音乐家一起演奏,不管他身在何处,始终保持演奏状态,始终保持与声音的接触,这也许解释了他的钢琴创作风格:富有想像力、变化无穷、色彩丰富、技巧十足,却也植根于传统,十分适合钢琴这件乐器。

他的那些歌曲创作于音乐学院之外,不用受累于规则束缚,因此展现了更多的革新——“和声的化学反应”。*Caprice*甚至 *Nuit d'étoile*(均创作于《交响曲》之前)以及 *Jane, La fille aux cheveux de lin*(创作于《黛安娜序曲》之前)都比同期钢琴作品大胆。²⁶

此外,对于不依附于歌词的纯器乐作品(包括与文学有联系的器乐作品,如《黛安娜序曲》《凯旋的巴克斯》《间奏曲》),德彪西也在寻找新的形式。1884年的《间奏曲》,一部“链条式”的作品,证明了德彪西驾驭复杂形式作品的的能力,也再一次证明了德彪西作为一个作曲家的自信——这种自信在写于几个月前的一首不能归类的歌曲 *Apparition*(歌词选自 Stéphane Mallarmé 的诗歌)中已经显露。

这些作品中的绝大多数都有着较为传统的标题:《交响曲》《如歌的行板》《序曲》《间奏曲》《嬉游曲》(该标题出现两次,一次是那部独立的作品,另一次是作为《凯旋的巴克斯》的第一乐章)。德彪西在之后再也没有用过这些标题,除非你将小提琴与钢琴奏鸣曲的“间奏曲”乐章计算在内。相对较为不传统的是《凯旋的巴克斯》中的酒鬼进行曲。进行曲一词仅在之后的《苏格兰进行曲》中出现过

一回。这一系列的标题在1887年之后立即被另一系列与肖邦有关的标题跟随:马祖卡,夜曲,叙事曲,圆舞曲,幻想曲。再往后的标题与视觉艺术相关:意象集,版画集,以及假面舞会。

出版原则

这些没有在作曲家生前出版的作品形成了一些编辑上的问题。²⁷首先,升降记号经常在这些德彪西未准备出版的手稿中遗漏。²⁸在他早期的作品中,其和声语言与当时传统的法国作曲家相距不远,特别是圣-桑与马斯奈。因此升降记号是否遗漏并不难判断。德彪西自己经常演奏这些作品,因此常疏忽于在谱上标注详细的和声与力度意图。在一些为某些专门场合或者某个专门的同行所写的四手联弹作品中,乐谱的某一行往往标注得比较详细,通过比较,我们可以为另一行,或者其他部分添补信息。

另一个问题关于两个钢琴家演奏同一个音符,以及某个钢琴家已经按下了某个音,而与此同时他的同伴必须要弹同一个音。通常这类“撞车”发生于低声部钢琴家的右手与高声部钢琴家的左手。如果两个钢琴家的乐谱分写于两页,那么这类情况出现的概率更大,然而即使两个钢琴家的乐谱写于同一页(钢琴I出现于钢琴II之上),这类情况也屡有发生。本版并没有对于此类情况给出建议,由演奏者自己决定如何调节。

四手联弹中经常出现的另一个类似的情况为,一个音刚演奏完,就立刻被同伴演奏²⁹;或者一只手要在另一只手的范围中间插入音符。³⁰

²⁶ 歌曲中这类大胆的作品还有许多,比如创作于1883年的令人惊奇的 *Cocquetterie posthume*。

²⁷ 更具体的信息参见第241页的编辑程序。

²⁸ 参见 Richard Langham Smith 的文章。

²⁹ 例子很多,比如,《交响曲》第164-165小节。

³⁰ 参见《如歌的行板》,第130-131小节。

AVANT-PROPOS

Ce volume réunit les œuvres écrites entre 1880 et 1887 pour un piano à quatre mains par Debussy qui, jusqu'en 1890, était connu par son premier prénom, Achille. Des huit titres présentés, comprenant douze pièces ou mouvements, cinq sont publiés ici pour la première fois. À l'exception de *Printemps*, ces œuvres ne sont jamais mentionnées, ne serait-ce qu'en passant, dans la correspondance du compositeur. Considérait-il la version à quatre mains comme une étape provisoire, le but ultime étant la partition d'orchestre ? Pourtant, lorsque Debussy compose directement pour l'orchestre, la démarche est tout autre : trois portées superposées que l'on appelle particelle, avec des ajouts fréquents de noms d'instruments, apparaissent. Celles-ci sont suffisantes pour noter la musique comme l'atteste celle du *Prélude à l'après-midi d'un faune* ou encore celle de *Diane au bois* dans les années 1880. Par contre, les manuscrits des partitions de ce volume se présentent sous la forme de deux systèmes de piano : le plus souvent le système supérieur est noté avec deux clefs de *sol* tandis que le système inférieur est noté avec deux clefs de *fa*. Ces deux systèmes de piano ont incité certains biographes d'autrefois à supposer qu'il s'agit d'œuvres pour deux pianos, supposition hâtive et erronée ¹.

À ce jour, cinq œuvres de ce volume ne sont connues que dans une version à quatre mains, même si une autre version avait été envisagée, voire annoncée : *Symphonie*, *Andante cantabile*, *Diane Ouverture*, *Triomphe de Bacchus*, *Divertissement*. À celles-ci, il faut ajouter les trois ouvrages transcrits par le compositeur à partir d'une autre formation : *Intermezzo*, les extraits de *L'Enfant prodigue* et *Printemps* ².

CHRONOLOGIE

Symphonie

Au début de l'été 1880, le professeur de piano de Debussy au Conservatoire de musique de Paris, Antoine Marmontel ³, a

proposé le nom d'un de ses élèves particulièrement doué en déchiffrage, à une jeune veuve russe, mélomane fortunée, qui cherchait un pianiste pour ses voyages en Europe occidentale pendant la saison estivale.

Nadejda von Meck est surtout connue comme la bienfaitrice et l'égérie de Tchaïkovsky. Elle jouait très convenablement du piano et, pour l'accompagner durant l'été, elle avait déjà engagé deux jeunes Russes, violoniste et violoncelliste. En juillet 1880, Achille partit donc pour Interlaken en Suisse où il rejoignit la famille von Meck pour leurs nombreux voyages et séjours qui s'étendirent jusqu'au mois de novembre – principalement à Arcachon, à Nice, à Naples et à Florence. Ses charges consistaient à donner des leçons aux enfants, à accompagner une des filles qui chantait et à jouer à quatre mains avec la maîtresse de maison.

Cette dernière initia tout de suite le jeune Français aux partitions de son cher Tchaïkovsky avec la transcription pour piano à quatre mains de la *Quatrième symphonie*, œuvre qui lui est dédiée. Par la suite, elle commanda à Debussy une transcription à quatre mains de trois danses – espagnole, russe, napolitaine – extraites du troisième acte du *Lac des cygnes* qu'elle fit publier à Moscou chez Jurgenson, précisant à l'éditeur qu'il ne fallait surtout pas indiquer le nom du transcritteur afin que celui-ci ne fût pas pris en défaut par le règlement du Conservatoire de Paris !

À cette époque, Debussy compose des œuvres pour des musiciens avec qui il joue ; c'est notamment le cas du *Trio en sol*. Déchiffrant de nombreuses compositions à quatre mains avec Madame von Meck, Debussy s'est familiarisé avec le répertoire et a probablement fait certaines esquisses sur place. En tout cas, quelques mois après être rentré à Paris, il envoie à Nadejda sa première œuvre à quatre mains, la *Symphonie*, que nous pouvons dater grâce à la réponse de la dédicataire. Le 20 février 1881, elle lui écrit : « [...] je suis touchée de l'aimable surprise que vous m'avez faite, par l'envoi de votre charmante symphonie ⁴. » On perd la trace du manuscrit de cet ouvrage jusqu'en 1925, date à laquelle un mathématicien, M. Bougouchevsky, le découvrit, à Moscou, dans un volume d'œuvres transcrites pour piano à quatre mains. Il fut édité en 1933 par N. Gilaïev. Depuis, ce manuscrit est conservé au Musée Glinka à Moscou ⁵.

1. C'est notamment le cas de Marcel Dietschy (voir Bibliographie). Cette méprise est courante : *Frontispice* de Ravel, œuvrette destinée à un piano à 5 mains, fut éditée en 1975 comme une œuvre pour deux pianos.

2. À part ses propres œuvres, Debussy s'est penché toute sa vie sur l'écriture à quatre mains. Il a joué avec Paul Vidal à la Villa Medicis ainsi qu'avec Paul Dukas à Paris. Il a transcrit, pour les Éditions Durand, quatre œuvres de Saint-Saëns à quatre mains ainsi que l'*Ouverture du Vaisseau fantôme* pour deux pianos. En 1904 il supervise une transcription de son *Quatuor à cordes* qui finalement ne lui plait pas. En 1915, il écrivait à son éditeur Jacques Durand : « je vous signale [...] les déplorable arrangements à 4 mains de l'Édition Peters. Toutes les symphonies sonnent mal, surtout celles de Schumann qui, au surplus, sont d'une incommodité d'exécution notoire [...] » ; cité par François Lesure, « Debussy et les transcriptions » (voir Bibliographie).

3. Antoine Marmontel (1816-1898), professeur de piano de 1848 à 1887.

4. Cité par François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique*, p. 52 (voir Bibliographie).

5. Il y a lieu de mentionner ici une inscription dans l'album de Madame Édouard Colonne que Debussy a faite le 23 mai 1912. On y voit deux mesures sur trois portées avec l'indication « 1^{ère} Symphonie, à jamais inachevée ». Cependant, ces mesures n'ont rien à voir avec l'œuvre en question.

Andante cantabile

Sur la page de titre, Debussy note *Andante* mais l'indication de mouvement est « *Andante cantabile* ». Comme pour la *Symphonie*, où le compositeur a inscrit sur la page de titre *Symphonie en si mineur / Andante / Air de ballet / Final* sans indiquer le mot « *Allegro* », Debussy établit une distinction entre le titre de la pièce et l'indication de mouvement. Hormis ce seul mot « *Andante* », il n'y a pas d'autres précisions, ni dédicace, ni date, ni signature, ni spécification « *piano à quatre mains* », ce qui pourrait laisser supposer que cette pièce faisait partie d'une œuvre de plus grande envergure qui avait déjà été identifiée, en l'occurrence la *Symphonie*.

À notre avis, cet *Andante en mi* majeur remplirait bien le rôle de mouvement lent, placé après l'*Allegro en si mineur*. Les deux pièces utilisent un langage harmonique traditionnel – parfois même germanique –, la tonalité et le thème principal en tierces de la *Symphonie* sont assez brahmsiens. Il y a des « écarts » d'harmonie typiques du XIX^e siècle français : la sixte ajoutée aux accords majeurs de tonique, les doubles appoggiatures d'accords de neuvième et de onzième de dominante. La structure des phrases est bien carrée, les modulations sont assez prévisibles ; on relèvera toutefois des passages gauches, des remplissages trop évidents. On y trouve aussi souvent un charme contenu et timide qui n'est pas toujours très sûr de lui.

Le 31 janvier 1881, quelques semaines avant la lettre de remerciements de Madame von Meck pour la *Symphonie*, Debussy proposait l'œuvre à l'examen de la classe d'Ernest Guiraud⁶. Furent présents au jury : Ambroise Thomas qui nota « morceau à quatre mains long – duretés », Charles Réty, Léo Delibes qui nota « marche à quatre mains. De l'originalité », Théodore Dubois qui écrivit « *Andante piano 4 mains – 1^{er} motif assez bien – trop long comme ensemble – tonalité oubliée trop longtemps* »⁷.

Diane Ouverture

C'est indépendamment de la poursuite de ses études au Conservatoire de musique de Paris que Debussy composa cette œuvre en 1881. Ayant écrit à Madame von Meck pour lui proposer, de nouveau, ses services pendant l'été suivant, Debussy rejoint directement la famille à Moscou. Pendant deux mois, il visite la ville et voyage dans la région ; après quoi le cortège von Meck se met en route pour Vienne, Venise et Florence. Le manuscrit est daté et signé « *Corso. Rome. 27 Novembre. 1881.* ».

Ici, « *Diane* » vient d'une comédie héroïque de Théodore de Banville, *Diane au bois*, créée à Paris en 1863. Il reste à élucider si Debussy avait l'intention de composer une cantate dramatique ou un véritable opéra sur les deux actes de cette comédie. Les coupures que Debussy a faites dans la pièce en éliminant les personnages secondaires accentuent l'intérêt dramatique sur la confrontation, dans une atmosphère poétique et estompée, d'Éros et de Diane. Le théâtre de Maurice Maeterlinck n'est pas loin⁸.

Le seul manuscrit connu actuellement, en dépôt à la Pierpont Morgan Library à New York, ne comporte qu'une partie des scènes III et IV du deuxième acte de la pièce. Les cinq cents mesures de ce fragment sont écrites sur trois portées, avec quelques indications d'instruments, plus les portées pour le soprano (*Diane*) et le ténor (*Éros*).

Lorsque Debussy revient de ce second voyage avec les von Meck et qu'il réintègre le Conservatoire (en retard selon le règlement), à la fin de 1881, il dédie *Diane Ouverture* à son professeur de composition, Ernest Guiraud. Avec ce dernier, il travaille à *Diane au bois* en 1883, met son ouvrage de côté en 1884 puis le reprend à Rome en 1885 et en 1886 en vue d'en faire son deuxième envoi. C'est seulement à ce moment qu'il songe à la nécessité d'obtenir l'autorisation de l'auteur et qu'il lui demande la permission d'ajouter des chœurs ! En novembre 1885, depuis Rome, il écrit à Eugène Vasnier : « *Diane* me donne beaucoup de mal, je ne peux arriver à trouver une phrase qui m'en donne la physionomie comme je le voudrais, et de ce fait c'est assez difficile, car il faut une phrase d'une belle froideur, n'éveillant aucune idée de passion [...] »⁹. Quelques mois avant de quitter Rome, Debussy abandonne son projet.

Diane Ouverture est bien une pièce originale pour piano à quatre mains et non pas une réduction de *Diane au bois*. Le seul lien musical entre ces deux œuvres provient d'un motif que l'on peut aisément qualifier de signal de la déesse chasserresse. Ce motif apparaît pour la première fois à la mesure 7 et devient le thème principal de *Diane Ouverture* à la mesure 39. Dans *Diane au bois*, il survient à la mesure 337 (pendant une quinzaine de mesures seulement) pour souligner une réplique agitée d'Éros. Cette indication révèle que, dans le fragment que nous connaissons, ce thème n'est pas associé à Diane elle-même.

Triomphe de Bacchus

Debussy a encore été inspiré par un poème de Théodore de Banville, *Le Triomphe de Bacchos à son retour des Indes*¹⁰, à la métrique particulière, puisqu'il est écrit en vers de treize pieds. Il s'agit, cette fois, d'une œuvre d'envergure projetée pour orchestre sans intervention des voix annoncée en quatre mouvements – Divertissement, *Andante*, *Scherzo*, *Marche* et *Bacchanale*. Les deux premiers mouvements sont complets ; nous n'avons aucune trace du troisième mouvement ; le quatrième, dont le début manque, comprend neuf pages de manuscrit. À ce jour, aucune partition d'orchestre de la main du compositeur n'a été retrouvée¹¹. Nous sommes, de nouveau, en présence d'une véritable partition pour piano à quatre mains, comme le compositeur l'indique, et non pas d'une réduction. D'après la graphie de la page de titre et le dessin des clefs, on peut dater ces mouvements de la première moitié de 1882.

Intermezzo

De nouveau, il s'agit d'une œuvre annoncée « pour orchestre » suivie de l'indication entre parenthèses : « *partition piano à 4 mains* ». La partition d'orchestre appartient à une collection privée américaine.

Au-dessus du titre, Debussy a inscrit les vers 5 à 10 (sur 12) du chant n° 38 de *Lyrisches Intermezzo* de Heinrich Heine dans la traduction de Gérard de Nerval :

La mystérieuse île des esprits se dessinait
Vaguement aux lueurs du clair de lune ;
Là résonnaient des sons délicieux,
Là flottaient des danses nébuleuses.
Les sons devenaient de plus en plus suaves,
La ronde tourbillonnait plus entraînante...

9. Claude Debussy, *Correspondance 1884-1918*, p. 40 (voir Bibliographie).

10. « *Le Triomphe de Bacchos* » fait partie du recueil *Les Stalactites*, éditées pour la première fois en 1846. Debussy a probablement utilisé l'édition de 1879 parue chez G. Charpentier : Théodore de Banville, *Poésies complètes : Les Cariatides, Les Stalactites, Le Sang de la Coupe, Roses de Noël*, Édition définitive.

11. Néanmoins, en 1928, l'éditeur Choudens publia une version du premier mouvement pour grand orchestre, réalisée par Marius François Gaillard, puis une version pour « orchestre restreint » par Raoul Moreau.

6. Ernest Guiraud, né à la Nouvelle-Orléans en 1837, Prix de Rome en 1859, engagé dans la guerre de 1870, professeur d'harmonie en 1876, de composition en 1880 jusqu'à sa mort en 1892.

7. Arch. Nat. AJ.37 206 ; informations aimablement transmises par François Lesure.

8. Voir l'article d'Eileen Souffrin, « Debussy lecteur de Banville » (voir Bibliographie).

Remarquons que Debussy a délaissé les deux derniers vers :

Cependant, nous deux, nous voguions
Sans espoir sur la vaste mer.

Robert Schumann puisa les textes des *Dichterliebe* dans le recueil de Heine. En 1884, Johannes Brahms utilise ce même poème, en allemand évidemment, pour le lied *Meerfahrt* (opus 96, n° 4) publié en 1886. Enfin, en 1899, Guy Ropartz débute ses *Quatre poèmes d'après l'Intermezzo de Henri Heine* avec ce texte dans une autre traduction.

L'Enfant prodigue. « Prélude », « Cortège et Air de danse »

Du 24 mai au 18 juin 1884, Debussy entre en loge pour concourir pour le Prix de Rome. Le texte, commandé par l'Académie des Beaux-Arts à Édouard Guinand pour la scène lyrique traditionnelle, s'intitule *L'Enfant prodigue*. Les candidats composent directement pour l'orchestre, mais les deux exécutions publiques (la première, juste en sortant de loge, devant les musiciens de l'Institut ; la seconde, le lendemain, devant l'Institut au grand complet – c'est à ce moment que le vote a lieu) se font au piano, à deux mains ou à quatre mains selon les besoins, avec les trois chanteurs prévus. À l'audition complète de cette scène lyrique à l'Institut, sur les vingt-huit membres votants, vingt-deux, dont les peintres et plus spécialement Gounod, ont donné leurs voix à Debussy pour le Grand Prix de Rome¹².

Divertissement

De toutes les pièces contenues dans ce volume, *Divertissement* est la plus complexe et la plus développée ; néanmoins, les mesures de la fin manquent. D'un seul tenant et d'une durée d'environ douze minutes, elle s'organise en cinq sections : *Allegro scherzando* qui mène à *Un poco più mosso* ; *Andantino* ; *Allegretto vivo* ; *Andante* ; *Allegretto vivo* qui mène au *Più mosso*.

D'après la graphie de la partition non datée, le *Divertissement* fut composé pendant l'année 1884, peut-être en mai, avant l'entrée en loge du compositeur pour l'obtention du Prix de Rome. Cependant, étant donné la maîtrise de la forme, l'imagination et surtout l'assurance du discours de ce jeune homme d'à peine 22 ans – assurance déjà montrée dans les mélodies de cette époque – il est loisible de penser qu'il fut écrit après l'obtention du Prix de Rome. Debussy en eut matériellement le temps car il ne partit pour la Villa Médicis qu'à la fin du mois de janvier 1885¹³.

L'écriture à quatre mains y est remarquablement variée et dense. Même dans les œuvres suivantes, la *Petite suite*, la *Marche écossaise*, voire les *Épigraphes antiques*, le compositeur ne sollicite pas tout le clavier autant que dans cette œuvre. L'on y trouve également un procédé qui deviendra assez typique des manières de Debussy : un motif tournant sur lui-même¹⁴. Ce procédé sera employé dans la troisième Image de 1894¹⁵ ainsi que dans plusieurs Préludes, comme « Brouillards » ou « La fille aux cheveux de lin » par exemple. Il faut aussi remarquer le changement d'éclairage du matériau thématique. On soulignera

12. Le 5 août 1907 Debussy écrit à son éditeur : « Vous saurez qu'il y a des choses très inattendues dans l'orchestration primitive de *L'Enfant prodigue*... j'y remarque un cor anglais qui, froidement, fait des Quintes... et même des Tierces... – C'est vraiment dommage que ce cor anglais reste à inventer. – Mes souvenirs de l'exécution qui en fut donnée à l'Institut sont un peu brumeux, mais cela ne devait pas manquer d'agrément. » (cité dans *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, p. 51, voir Bibliographie).

13. John Clevenger et Yves Lado-Bordowsky datent l'œuvre de l'été 1884 ; voir John Clevenger, « Achille at the Conservatoire 1872-1884 », *Cahiers Debussy*, n° 19 (1995), p. 32, et Yves Lado-Bordowsky, « La chronologie des œuvres de jeunesse de Claude Debussy (1879-1884) », *Cahiers Debussy*, n° 14 (1990), p. 3.

plus particulièrement celui qui intervient, voluptueux et intime à la fois, dans l'*Andante en sol* majeur, passage que l'on pourrait imaginer joué aux violoncelles dans un opéra de Massenet, et qui revient à la fin de l'*Allegretto vivo* en *si* majeur, bien cuivré et triomphant.

Un dernier commentaire concerne les notes du thème principal de l'*Allegretto vivo* jouées par le pianiste II à la mesure 226. Elles sont reprises en double augmentation par le pianiste I à la mesure 276, puis par I et II en diminution à la mesure 288 ; c'est là un procédé classique de contrepoint que l'on ne retrouvera guère plus chez Debussy !

Printemps

Ce titre paraît trois fois dans l'œuvre de Debussy. La première fois, c'est pour un chœur de voix de femmes et orchestre sur un poème du Comte de Ségur composé pour le concours d'admission au Prix de Rome en mai 1882. Le jeune compositeur n'est pas admis. La deuxième fois, c'est pour un chœur à quatre voix et orchestre, sur un poème de Jules Barbier, composé pour le même concours d'admission en mai 1884. Debussy réussit ; il est classé quatrième.

Quand, pour la troisième fois, Debussy composa un *Printemps*, il s'inspira indirectement de la *Primavera* de Botticelli. Vers la fin de son séjour, le 9 février 1887, Debussy écrit au libraire Émile Baron :

Je me suis mis dans la tête de faire une œuvre dans une couleur spéciale et devant donner le plus de sensations possible. Cela a pour titre *Printemps*, non plus le printemps pris dans le sens descriptif mais par le côté humain.

Je voudrais exprimer la genèse lente et souffreteuse des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à une vie nouvelle, en quelque sorte.

Tout cela naturellement sans programme, ayant un profond dédain pour la musique devant suivre un petit morceau de littérature qu'on a eu le soin de vous remettre en entrant. Alors vous devez comprendre combien la musique doit avoir de puissance évocatrice, et je ne sais si je pourrai arriver à l'exécution parfaite de ce projet¹⁶.

Il joue la version à quatre mains avec Auguste Savard à la Villa Médicis, peu de temps avant de la quitter, puis il explique, dans une note à l'Institut, que la partition d'orchestre a été « détruite par le feu chez le relieur à qui l'auteur en avait confié le cartonage¹⁷ » !

L'Institut juge ce deuxième envoi assez durement et met en garde Debussy « contre cet impressionnisme vague qui est un des plus dangereux ennemis de la vérité dans les œuvres d'art¹⁸ ». La partition fut-elle réellement détruite ? On peut s'interroger ! Deux ans plus tard, le 7 mars 1889, Debussy écrit à Ernest Chausson :

Il y a quelque temps déjà, j'avais eu l'idée de remanier l'orchestre du *Printemps* [...] Ça n'est pas un chœur (la partie chorale est *sans paroles* et considérée plutôt comme un groupe d'orchestre), c'est une *suite symphonique avec chœurs*. L'intérêt est donc le plus souvent dans l'orchestre, et

14. À partir de la mesure 21 et de la mesure 210, par exemple.

15. Voir OC, Série I, volume 2.

16. Claude Debussy, *Correspondance 1884-1918*, p. 49.

17. Voir François Lesure, *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Genève, Minkoff, 1977, p. 61.

18. Claude Debussy, *Correspondance 1884-1918*, p. 49.

les chœurs sont difficiles par la façon particulière dont ils se mélangent à l'orchestre. Pour tout dire c'est l'ensemble, le fondu dans les couleurs qui sont délicats à obtenir ¹⁹.

Une version pour piano à quatre mains du premier mouvement, avec les parties vocales sur des portées réduites, fut publiée en trois livraisons entre le 15 février et le 15 mars 1904 comme supplément de la *Revue musicale* sous le titre, « *Printemps*, Suite pour orchestre et chœur en deux parties » avec le commentaire suivant :

Cette *Suite* est le second envoi de Rome de M. Debussy ; antérieure de peu de mois à la *Damoiselle Éluë*, elle a cependant un tout autre caractère ; nulle mélancolie, nulle pitié n'en trouble le sourire. Mais ce sourire est doux et discret, cette joie reste légère et pure, et révèle une âme délicate que la vie n'a point encore éprouvée. On remarquera les gracieux appels de voix inarticulés, qui répondent à l'orchestre, et annoncent déjà Sirènes du 3^e *Nocturne*. Nous donnons ici la réduction de l'orchestre pour piano à quatre mains. L'œuvre est entièrement inédite, et la *Revue* est profondément reconnaissante à M. Debussy de lui en avoir donné la primeur ²⁰.

La même année, Durand édita les deux mouvements en version piano à quatre mains avec les voix ramassées sur une seule portée supplémentaire. Enfin, sous l'impulsion de son éditeur, Debussy commença une nouvelle orchestration de l'œuvre en 1908. Dans une lettre à Jacques Durand, datée du mois de septembre 1908, il interroge : « À propos de *Printemps*, voyez-vous un obstacle à ce que j'introduise un piano à quatre mains dans l'orchestre ²¹ ? » Mais l'année suivante, il appelle Henri Busser à la rescousse. Celui-ci note le 5 juillet 1909 :

Longue visite à Debussy dans son hôtel de l'avenue du Bois... Il me demande d'orchestrer *Printemps*, son premier [sic] envoi de Rome dont il a perdu le manuscrit !... Il me confie une copie pour piano à quatre mains, sur laquelle il a marqué des indications précises. Tout en écrivant l'orchestre, je suggère à Debussy quelques changements à apporter au deuxième mouvement, qu'il modifie dans le sens que je lui indique ²²...

Busser soumet également sa transcription de *Printemps* pour piano à quatre mains ; Debussy indique les modifications à faire, les mesures à supprimer ou à répéter, les passages nouveaux à insérer. Le compositeur note tout ceci à part, tant pour la version pour piano à quatre mains que pour la partition d'orchestre dans lesquelles les parties vocales ont totalement été intégrées -. Busser précise le 31 mars 1912 : « J'apporte à Debussy l'orchestration qu'il m'a demandée pour *Printemps*. Il s'en montre satisfait... mais il me déclare qu'il n'en aime guère la musique, tant il a évolué depuis *Pelléas* ²³ ». Les Éditions Durand publient la nouvelle transcription pour piano à quatre mains en 1912. La partition d'orchestre paraît en 1913. C'est sur ces deux dernières publications que les *Œuvres Complètes* s'appuient.

En 1913, Debussy signa un contrat pour la composition d'un ballet pour une nouvelle revue de l'Alhambra Theatre à Londres qui était programmée pour mai 1914. Le livret s'intitulait d'abord *Le palais du silence*, ensuite *No-ja-li*, mais l'œuvre naissait avec grande difficulté. Finalement le compositeur proposa

d'envoyer la musique de *Printemps* à la place du ballet. C'est ainsi que *Printemps* fut joué 305 fois au total, à l'orchestre, comme musique accompagnant la revue *Not likely* ²⁴ !

REMARQUES DE L'ÉDITEUR

La distance musicale qui sépare la *Symphonie* du *Divertissement*, qui est de quatre années seulement, est extraordinaire. Nous avons tout d'abord les premiers pas du jeune élève en musique qui se tourne vers la composition à la suite de quelques essais, plus ou moins aboutis, de pianiste. Ces premiers pas ne sont nullement hésitants car Achille suit assez consciencieusement les modèles proposés par le Conservatoire. Puis il les modifie au fur et à mesure et tente d'autres façons d'exprimer son langage et d'organiser son matériau. Il reste toujours lucide pendant ces recherches : « j'ai du reste entrepris un travail peut-être au-dessus de mes forces, cela n'ayant pas de précédent, je me trouve dans l'obligation d'inventer de nouvelles formes ²⁵ », remarque-t-il à propos de *Diane au bois*. Le jeune Achille n'a aucune théorie à proposer sauf celle, primordiale à ses yeux, de la prééminence du son.

Les sept années entre 1880 et 1887 voient naître le *Trio*, les œuvres à quatre mains réunies ici, de nombreuses mélodies écrites pour la voix aiguë et agile de Marie Vasnier, les œuvres vocales imposées pour le concours d'admission au Prix de Rome, plus quelques pièces qui ont disparu ou qui n'ont pas encore été découvertes. Le jeune compositeur joue également avec les musiciens de son entourage, où qu'il soit. Ce contact avec le son explique peut-être son écriture de clavier : variée, pleine, imaginative, souvent assez virtuose, parfois influencée par quelques conventions pianistiques de l'époque mais toujours idiomatique.

Les mélodies, composées en dehors des classes et donc des contraintes du Conservatoire, témoignent davantage de son goût pour l'innovation, de ses expériences vers une autre « chimie harmonique ». *Caprice*, et même *Nuit d'étoiles*, composées avant la *Symphonie*, ou *Jane* et la mélodie *La fille aux cheveux de lin* venant avant *Diane Ouverture* nous font voir plus de hardiesse de langage que ses œuvres de piano ²⁶.

De plus, dans ses œuvres instrumentales, Debussy cherche de nouvelles formes abstraites non dictées par un texte chanté même si celles-ci ont d'abord été inspirées par une œuvre littéraire : *Diane*, *Triomphe de Bacchus*, *Intermezzo*. La réussite, en 1884, de la pièce « à charnières » qu'est le *Divertissement* confirme sa maîtrise d'une forme complexe et son assurance de compositeur, maîtrise qu'avait déjà montré *Apparition*, mélodie exceptionnelle composée quelques mois auparavant sur un poème de Stéphane Mallarmé.

Les titres de la plupart de ces œuvres sont traditionnels : *Symphonie*, *Andante cantabile*, *Ouverture*, *Intermezzo*, *Divertissement* (titre de la pièce et aussi du premier mouvement du *Triomphe de Bacchus*). Il en abandonnera définitivement l'usage, à moins de considérer le mot « Intermède » de la *Sonate pour violon et piano* comme une francisation de « *Intermezzo* ». La « Marche et Bacchanale » du *Triomphe de Bacchus* est moins traditionnelle ; le mot paraît plus tard dans *Marche écossaise*. Notons que les titres de la période qui suit 1887 s'inspirent de l'univers de Chopin – *Mazurka*, *Nocturne*, *Ballade*, *Valse*,

19. *Idem*, p. 57.

20. *La Revue Musicale*, supplément du 15 février 1904, p. 24.

21. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, p. 65.

22. Henri Busser, *De Pelléas aux Indes Galantes... de la flûte au tambour*, p. 178 (voir Bibliographie).

23. *Idem*, p. 185.

24. Voir Robert Orledge, *Debussy and the Theatre* (voir Bibliographie).

25. Claude Debussy, *Correspondance 1884-1918*, p. 38.

26. Il y a bien d'autres exemples de mélodies dont l'étonnante *Coquetterie posthume* de 1883.