

德彪西钢琴作品全集

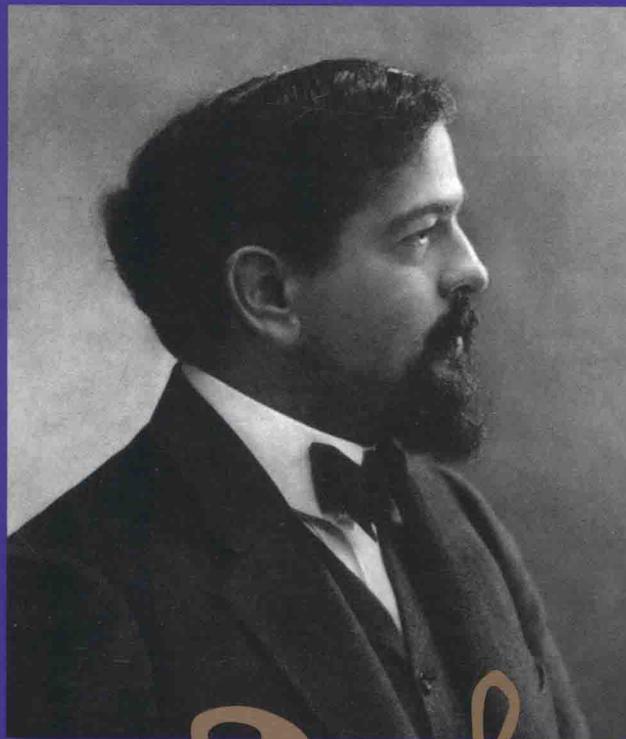


钢琴作品 I 第8分册

Série I, Volume 8

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8分册

Série I, Volume 8

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

图书在版编目 (CIP) 数据

德彪西钢琴作品全集 钢琴作品 I 第 8 分册 / 诺埃尔·李编订;

张奕明译 - 上海: 上海音乐出版社, 2013.6

ISBN 978-7-5523-0206-6

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 067611 号

Copyright © 1986 by Durand et Costallat

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 8 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: 崔 晶

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: 15.5 谱、文: 124 面

2013 年 6 月第 1 版 2013 年 6 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0206-6/J · 0166

定价: 56.00 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、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

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

Oeuvres Complètes de Claude Debussy placées sous le haut patronage
du ministère de la Culture, de la Bibliothèque nationale et du Centre
national de la recherche scientifique.

Comité d'Honneur:

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

Rédacteur en Chef:

François Lesure

Comité de Rédaction:

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

克劳德·德彪西

Claude Debussy

钢琴作品 I 第8分册

Série I, Volume 8

双钢琴

Oeuvres pour deux pianos

编订：诺埃尔·李

Édition de Noël Lee

Prélude à l'Après-Midi d'un Faune

Lindaraja

En blanc et noir

鸣 谢

Remerciements

L'éditeur tient à exprimer sa gratitude aux personnes qui l'ont aidé à préparer ce volume: Mme Denise Jobert-Georges des Editions Jobert; M. François Lesure; Dr Marie Rolf; Melle Myriam Chimènes; M. Roy Howat, et tout particulièrement M. Georges Beck dont la relecture de chaque partition fut une aide précieuse.

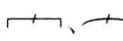
总序

《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及国家科学研究中心赞助出版。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

La présente édition des Oeuvres complètes de Claude Debussy est publiée en 33 volumes sous le patronage du Ministère de la Culture, du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Bibliothèque nationale. Les différents volumes en sont répartis dans les catégories suivantes :

1. Oeuvres pour piano
2. Mélodies
3. Musique de Chambre
4. Oeuvres chorales
5. Oeuvres pour orchestre
6. Oeuvres lyriques

Dans chaque volume, le texte musical est précédé d'une introduction retraçant sa genèse, et est suivie de notes critiques décrivant toutes les sources connues et les variantes. Les variantes les plus importantes sont indiquées par des numéros de mesure en **caractères gras**.

Le texte musical propose ce qui, dans l'intention du compositeur, est la version finale, pour autant que ceci puisse être assuré. Une certaine importance a été accordée aux esquisses, mais elles n'ont pas été considérées comme une source primordiale. Dans le cas où deux versions définitives d'une même œuvre présentent des différences significatives, les deux sont publiées. Quand ces variantes ne concernent que des passages isolés, modifiés dans une version ultérieure, la version la plus ancienne de ces passages est donnée en annexe. Les œuvres inédites jusqu'à présent sont publiées dans la mesure où l'état du manuscrit le permet. Les œuvres inachevées sont données en annexe.

Les altérations et silences de l'éditeur sont habituellement imprimés en petit caractère. Les crochets, les liaisons, les crescendos et les decrescendos, ajoutés par l'éditeur sont indiqués comme suit :



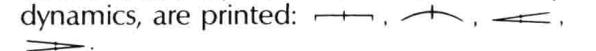
Les autres ajouts de l'éditeur sont mis entre crochets []. La démarche de l'éditeur est expliquée en détail dans les commentaires.

The present edition of the Complete Works of Claude Debussy is published in 33 volumes under the auspices of the Ministère de la Culture, of the Centre National de la Recherche Scientifique, and of the Bibliothèque Nationale. The various 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 an introduction retracing its genesis, and is followed by critical notes describing all known sources and listing the variants. The most important variants are indicated by their bar references being printed in **bold type**.

The musical text proposes the composer's final intended version, as far as this can be ascertained. Sketches are also taken into consideration but are not regarded as a primary source. In cases where two significantly different finished versions of the same work exist, both are published. When such variants involve only isolated passages, modified in a later version, the earlier version of these passages is given in an appendix. Works hitherto unpublished are published as far as the state of the manuscript allows. Unfinished works are given in appendices.

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 brackets []. Editorial procedure is explained in detail in the commentaries.

前言

这一册包含两类作品：第一类作品是为双钢琴所作的《林达拉哈》(《Lindaraja》)和《白与黑》(《En Blanc et Noir》)。第二类作品是作曲家自己改编成钢琴独奏版本的原乐队作品——《牧神午后前奏曲》(《Prélude à L'après-Midi d'un faune》)。另外两首由其他题材改编成双钢琴的作品没有包括在内。即钢琴与乐队的《幻想曲》(乐队部分被改编成第二钢琴),以及为半音竖琴和弦乐队所作的《两首舞曲》(《Deux danses》),独奏部分被改编成一架钢琴,弦乐部分被改编成另一架钢琴。

被其他作曲家改编成双钢琴的德彪西作品有：《前奏曲》(《Prélude》)、《游行》(《Cortège》)、L'Enfant prodigue 中的《空气和舞蹈》(《Air de Dans》),改编者为 G. Choiselet (杜朗出版社, 1909);《小夜曲》(《Petite Suite》),改编者为 Henri Busser (杜朗出版社, 1908),这首作品还以双钢琴八手联弹的形式出版(杜朗出版社, 1910);两首《阿拉伯风格曲》(《Deux Arabesques》),改编者为 Léon Roques (1910),这首作品也被改编成双钢琴八手联弹的形式(杜朗出版社, 1911);《儿童乐园》(《Children's Corner》)中的第 1, 3, 6 曲,改编者为 Léon Roques (1912);《四重奏》(《Quatuor》),改编者为 Gustave Samazeuilh (1915);《夜曲》(《Nocturnes》),改编者拉威尔 (Fromont 出版社, 1909);《大海》(《La Mer》),改编者为 André Caplet (杜朗出版社, 1909),该作品还有另外一个双钢琴六手联弹的版本;为乐队而写的《意象集》(《Images》),改编者为 André Caplet (杜朗出版社, 1910—1913);《圣塞巴斯蒂安的殉难》(《Le Martyre de Saint Sébastien》)第一幕中的《前奏曲》(《Prélude》),改编者为 Lucien Garban (1912)。

为乐队而作的《意象集》(《Images》),最开始是计划为双钢琴而作(1905)。^① 德彪西作品全集目录还提及了德彪西于 1913 年提供给出版社一首名为《游戏》(《Jeux》)的双钢琴改编版本,但这个版本不知所终。

编订原则

本册的编辑主要改正了复制和印刷中的错误,补充了省略的内容,其次,纠正了作曲家的一些节奏计算错误。《牧神午后前奏曲》的问题比较复杂,因为乐队的版本无疑占据主导地位。因此在我们看来,作曲家对于这个双钢琴版本并不是非常细心(至少比那些为钢琴原创而写的作品来的马虎)。结果就是,乐队版本中的很多更正并没有出现在双钢琴版本上。很多首版中出现的微小而又显而易见的错误,应该归咎于作曲家那近似于速写的写作习惯。比如,高音谱表、低音谱表以及调号并不总是在每一行乐谱的开头出现,甚至在应该改变之处也不加以提示;临时升降号的漏写(例如,《牧神午后前奏曲》第 63 小节);平行的乐段只是用重复记号或者单词“bis”来表示,或者都不表示了(第 69 小节和第 70 小节的和声)。毫无疑问,作曲家本人对这些速写法了如指掌,然而,尽管德彪西十分细心,他仍然会在准备最终定稿时忽视这些细节。

另一个常见问题是德彪西对于节奏的计算错误。尽管本册中并没有出现像《烟火》(《Feux d'artifice》)前奏曲这么节奏复杂又充满疑惑的作品,但两类节奏计算不精确的情况仍然浮现。其一,《白与黑》(《En Blanc et Noir》)第三乐章第 9 小节处多出一个十六分音符;其二,《牧神午后前奏曲》(《Prélude À L'après-midi D'un Faune》)四分音符颤音与八分音符颤音在记谱中并无加以区分。也就是说,作曲家可能想当然地认为按照和声的变化,这些区别是显而易见的。在涉及两位或两位以上演奏者的作品中,演奏者之间的协调成为首当其冲的问题,乐谱上节奏的不精确将会带来很大的困难。因此,我们会像在和声上的精确度一样尽量在节奏模棱两可之处给出精确的解释。

对于原始资料的选用,我们将在评注中加以详细说

^① F. Lesure《德彪西作品全集目录》。上一段所列举的信息也来自于这个目录。

明,并列举了所有有问题的地方。编辑所添加的力度标记、休止符以及大音符前的临时升降号用小号字体印出;编辑所添加的小音符前的临时升降号用中括号 [] 标出;编辑所添加的连线以及力度记号的箭头被印为 。小节数字也为编辑所添加,以及其他的校正皆有注释。

牧神午后前奏曲

这部作品属于交响乐作品体裁,其历史以及分析在这里不加以展开。双钢琴的版本与乐队总谱几乎是同时创作,理由为:1894年10月23日——首演的前两个月(首演地点为Salle D'Harcourt,由国家协会组织,Gustave Dorret 指挥)——Georges Hartmann 将乐队总谱与双钢琴改编版的版权独家授权给德彪西。^②

拉威尔也改编了该《前奏曲》,然而体裁为一架钢琴四手联弹版本(Fromont,1910年3月);钢琴独奏版本的改编者为Leonard Borwick(Fromont,1914)。这部作品在德彪西在世之时的其他改编版本还包括由Gustave Samazeuilh 改编的长笛(或者小提琴)与钢琴版的重奏(Jobert,1925),和由Alexandre Cellier 改编的管风琴版本(Jobert,1925)。

将乐队作品改编成其他体裁的这种做法在一个没有唱片或者电台的社会非常重要。如此一来,音乐爱好者和音乐工作者就能够熟悉新作品的结构以及音符,更新曲目量。大约从1840年以来,作曲家们习惯于将其自己的乐队作品改编成钢琴四手联弹版本,而双钢琴版本相对少见。这些改编作品本身并不一定适合钢琴或者以钢琴为构思对象。比如说,尽管布拉姆斯为其四首交响曲亲自改编的钢琴四手联弹版非常令人信服。他们就像是原先乐队版本的见证人一样。这些改编版本并不一定被用作公开演奏,它们被用作学习,或在私人的聚会演奏。因此,我们不知道《牧神午后前奏曲》双钢琴版本“官方”的首演情况。

事实上《牧神午后前奏曲》的双钢琴改编版本没有像《白与黑》那样拥有双钢琴这个体裁所特有的对话性与对歌性。德彪西的写法几乎始终保持着线性流动,只是偶尔将重复的乐句或低音线条,交由两架钢琴轮流演奏。在他四手联弹版本的《大海》中,乐队色彩的缺失反而把乐曲中复杂的对位和声之间的交流突出了,就像一副油画被拍成了黑白照片那样,色彩的不足被结构本身的魅力所弥补。然而《牧神午后前奏曲》却不是这样的情况。该曲的魅力极大地依赖于乐队的配器渲染色彩,对位并不是那么富有对比性。因此,钢琴版本显得色调苍白,不如乐队版本令人满意。

林达拉哈

这首作品在德彪西在世时一直被忽视,甚至直到今天我们也未能在作曲家的通信中查到蛛丝马迹。根据Léon Vallas^③的说法,该乐曲的手稿在1926年前被发现的时候,是夹杂在一部乐队作品的手稿中间的。于是Jobert将这部名为《林达拉哈》的作品出版,与之一起出版的还有一首钢琴独奏版本,改编者为Roger-Ducasse。在1933年一场公开拍卖中——拍卖地为Salle Drouot——德彪西包括该作品在内的很多手稿都遗失了,然而,该手稿的一部分在1942年的一场关于德彪西的展览中又出现了。该展览是在巴黎的喜歌剧院举行的,目录中的第214号物品即为该手稿的6页半,然而该手稿的拥有者是谁并没有详解。

这部作品作于1901年4月,是德彪西第一部从头至尾都充满着西班牙风格的钢琴作品,标题也是西班牙式的。这个标题引起了诸多猜测。“linda”在西班牙语中为“漂亮”,那么在此处是不是隐射了一位漂亮的女士呢?这种猜测至少被部分地证实了,^④甚至一本关于作曲家的重要法文文献也毫不迟疑地将此标题与“某些摩尔血统的名妓”联系起来。^⑤ Francois Lesure 则声称Lindaraja 是位于格兰纳达的阿尔罕布拉宫内的一座庭院。^⑥

《林达拉哈》的哈巴涅拉节奏与拉威尔的一首名为《哈巴涅拉》(《Habanera》)的短小的双钢琴曲类似,这点已经被这两位作曲家的传记作者指出并讨论。在这里简略地说明如下:1898年,由法国国家音乐协会举办的一场音乐会的开场曲目为《Sites auriculaires》。对于年仅23岁的拉威尔而言,这是他的作品的首次公开演出。《Sites auriculaires》共有两个乐章:作于1895年11月的《哈巴涅拉》和作于1897年12月的《钟声》(《Entre cloches》)。计划中的第三乐章《贡多拉之夜》(《Nuit en gondoles》)从未写成。这些萨蒂式的标题激怒了保守的听众。而演出中,特别是对第二首作品的演绎乏善可陈。两位钢琴家Marthe Dron 以及Ricardo Vines 对乐谱还不曾熟悉。在公众眼里,这场演出是一场惨败。然而德彪西却被吸引住了,因为他向年轻的拉威尔借了份乐谱。

根据梨丽·德彪西很久以后的回忆和Vallas的报告来看,德彪西并没有收到这份乐谱,更没有研究它。^⑦ 不管怎么说,《林达拉哈》是在这场音乐会之后的三年才创作,并且始终未被演奏。但是在1903年出现了《格拉那达之夜》(《La Soirée dans Grenade》)(《版画集》的第二乐章),德彪西使用了与《林达拉哈》相类似的模式,即哈巴涅拉节

② J.Barraqué, Debussy, 第93页(fac-sim.)。

③ L.Vallas, Claude Debussy et son temps, 第276页。

④ F.Lesure, Debussy et le syndrome de Grenade, 第106页脚注第21。

⑤ E.Lockspeiser, Debussy(ed.H.Halbreich), 第606页。

⑥ F.Lesure, Debussy et le syndrome de Grenade, 第106页。

⑦ L.Vallas, Claude Debussy et son temps, 第276页。

奏,在一个固定低音周围环绕变化着的和声。于是,拉威尔觉得有必要重申他对这个模式的“专利”。他是这么做的:在为《哈巴涅拉》(作为《西班牙狂想曲》的第三乐章 1907)配器时,他标明的作品创作日期为1895年。如果拉威尔知道《林达拉哈》早在1901年已经存在,他大概会更惊讶而烦恼吧!以下为拉威尔的《哈巴涅拉》第9—12小节。我们可以看到它与《林达拉哈》的第90—93小节十分类似。



此外,这两首西班牙风格的作品尚有很多不同。德彪西的风格更保守,更含蓄,他的《美丽的女郎》是蒙面的,或者是匿名的,我们好像看不到她。而拉威尔的作品色彩鲜艳、形象娇媚。德彪西使用了三连音——二连音的交替节奏模式: $\overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$ 并提示:“速度缓慢且具有灵活性。拉威尔使用的是更挑衅的卡门式的附点节奏: $\overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$ 或者 $\overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$ 并且提示:“En demi-teinte et d'un rythme las”。《林达拉哈》共有185个小节,动机层层叠加,上下堆砌;而拉威尔的作品只有64或者68个小节——小节数取决于若干小节是否被反复,然而动机却没有被充分地展开并发展。拉威尔的这首作品更亲切、感性,比较接近之后创作的《Pièce en forme de habanera》。对于《林达拉哈》来说,其距离感更大,光亮更持续,维度更多,最后消失于夜空中……空间感更大,光亮一直延伸到远处的地平线,慢慢消失在黑夜中。

白与黑

创作日期以及创作环境

《白与黑》创作于1915年6月4日至7月20日。时值第一次世界大战第二年,创作地为Pourville,接近诺曼底的Dieppe。德彪西与妻子在这里租了一间夏日别墅,名叫“Mon Coin”。6月30日德彪西寄信给他的出版商Jacques Durand,德彪西表达了他离开巴黎的愉悦之情:“我此时脑海中同时进行着好几个乐思,我争取把它们发展成一些双钢琴作品以及《游乐画两集》(《Fêtes galantes》)。”^⑧

作曲家此时创作颇丰,在完成了这首双钢琴作品之后,他又为钢琴独奏写了12首《练习曲》,6首计划内的室内乐奏鸣曲也完成了2首。他在这个夏天的通信见证了

这旺盛的创作力以及创作力迸发之后的成就感。在他返回巴黎之后的10月14日,他给友人Robert Godet写了封长信,描述了抵达巴黎之后对作曲的狂热:“我刚从海边的别墅‘Pourville-sur-mer’归来,那是一个不能再宏大与辉煌的地方。在那里我的灵感可以不断的涌出,这种情形已经一年多没有发生了。所以我拼命创作,这也是我唯一能做的事,相比之下,现在的我就好像行尸走肉,拼命创作,就好像没有明天一样。”三行之后,他又表达了对战争的感受:“当该说的都说了,该做的都做了,唯一剩下的就是如何面对恐惧。面对战争,我无法应对——以我的能力只能创作艺术,创造那一点点敌人无法剥夺的美丽。”^⑨ 这封信继续探讨着未来音乐的方向,并且发表了那句著名的关于斯特拉文斯基“危险地倒向了勋伯格”的言论。一年后,德彪西又去了一个完全不同的海边小镇。在那里他给相同的友人发了信件,表达了他对于Pourville以及Mon Coin的向往。^⑩

德彪西在写给出版社的信中涉及了更具体的问题。在发给Pourville 7月14日的信中提到:“我必须告诉你,我改变了第二首随想曲(为反对法国的敌人而作的叙事曲)的色调,(《白与黑》的三个乐章本来是作为三首随想曲出现的,后来随想曲这一名称被作曲家删除,译者注。)原来的色调太阴晦了,几乎就像戈雅的‘随想曲’那样具有悲剧性。然而我的修改并不会延后该作品的诞生。”^⑪ 两天后:“我附信寄给你第三首随想曲,第二首我还需要再‘扣留’几天。”^⑫ 一星期后的7月22日:“今天,我寄出了第二首随想曲,也收到了你的来信。这说明今天是个好日子。你可以看到路德的合唱曲是如何被‘转化’成法国的随想曲风格。接近乐曲的最后,胆怯的钟声奏响了马赛曲的片段。虽然我知道这么做不合时宜,但仍然情不自禁,因为此时此刻,森林里的每一棵树、每一粒鹅卵石都在为这首歌曲而激荡。”^⑬ 该信件的附言强烈地揭示了作曲家的创作方法:“直到现在,我还没有钢琴。这没关系,我反而更容易集中感情,从而避免了在键盘上即兴创作而分散了注意力。后者会很容易地让我屈服于自我陶醉之中。现在,Pleyel公司宣布将给我运来一架小型钢琴……愿灵魂安息!”

然而,第二首随想曲仍然经历了修改。德彪西于7月24日再次写信:“虽然我猜想离这部作品的付印日期越来越临近,但我仍然需要立刻告诉你:在降E小调和E小调的6小节之间,要增添几个小节。也就是说,这几个小节本来在我的草稿中,但在再次抄写的时候,我将它们删除了,因为担心音乐显得太冗长。在经历了几昼夜的反复

⑧ 德彪西,《给友人的信》,第144页。

⑨ 德彪西,《给友人的信》,第159页。

⑩ 德彪西,《给出版商的信》,第136—137页。

⑪ 德彪西,《给出版商的信》,第137页。

⑫ 德彪西,《给出版商的信》,第138页。

⑧ 德彪西,《给出版商的信》,第134页。

思量之后——甚至有一夜彻夜难眠,我决定还是将它们保留。我将寄给你添加了这几小节之后的乐谱,以及经过我校订之后的《肖邦波兰舞曲集》。”^⑭最终,在8月5日的信中,德彪西先是谈了几句关于《大提琴奏鸣曲》的话题——我们可以感受到他故意克制的成就感,之后话题转移到了那添加的几小节上。信中用五线谱画出了这些小节所在的精确位置。他继续道:“出于对乐曲比例的考虑,我认为绝对有必要加上这几小节。此外,路德圣歌所带来的毒雾(或者说,其本身就代表毒雾)渐渐散去,一切变得越来越澄明,还其美丽的本色。”^⑮

之后,在11月1日,德彪西又给出版社写信,讨论校对事宜:“谢谢你,我刚刚在《白与黑》的陪伴下度过了一个迷人的星期日……我在争取用破纪录的速度审核乐谱,纠正错误!最后一页太短了,有些遗憾。”^⑯总的来说,排版有点拥挤。你知道的,我最喜欢第二首……也许那才是最‘原创’的一首。”^⑰

德彪西最后一次提到该作品的信是写给 Robert Godet 的,时间为1916年2月4日:“不要为《白与黑》想破脑袋。这些曲子着眼于凭借钢琴这件简单的乐器画出它们的颜色,表达出它们的感情。就如委拉斯开兹画笔下的灰色——希望你介意我提起他。”之后,他微妙地表达了自己的歉意,关于没有使用乐队乐器:“那个时候,乐队的演奏家们都在前线,留在后面的人们(我不知道他们的工作是什么),不能安慰失去了他们原来的位置,在那种情形下很容易犯错误。”^⑱

这部作品的三个乐章本来被称为《白与黑随想曲》,甚至在德彪西寄给 Durand 出版社的手抄本中,“随想曲”的称谓还在,只是后来被删去了。最初只计划两个乐章,因此在第二乐章的结束部有提示:“Fin des Caprices en blanc et noir”,不过后来被删去。

这些乐章被标以“*Avec emportement*”,之后“*Lent. Sombre*”,后来“*Sourdement tumultueux*”,最终“*Scherzando*”,没有独立的标题,然后每个乐章都引用了一段法语诗歌作为献辞。第一首作品的献辞来自古诺的歌剧《罗密欧与朱丽叶》的脚本,作者为 Barbier 和 Carré,为自由式翻译:

是谁站在彼处
无助地舞蹈
带着耻辱
令人伤感的耻辱

(想象这毛骨悚然的舞蹈发生在欧洲的战场上。)该乐章献给 A.Kussewitsky,其中的“A”代表“Alexandro-vitch”(亚历山德罗维奇),为谢尔盖·库塞维茨基在当时的曾用名。

第二乐章献给 Lieutenant Jacques Charlot,是 Jacques Durand 的侄子,也是他的合作者。他于1915年3月在前线阵亡。献辞取自 Francois Villon 的为《反对法国的敌人而作的叙事曲》(《*Balade contre les ennemis de la France*》)。第三乐章题献给“我的朋友斯特拉文斯基”,献辞为取自《Charles d'Orléans》的一行:“Yver, vous n'estes qu'un vilain.”这里,我们会情不自禁地联想到火鸟。以下为明显的一处。



(《火鸟》组曲,末乐章,乐队总谱,160号,1945年 Schott 版第128页。)



(第三乐章第25-28小节)

演奏提示

三个乐章中,速度与情绪的变化都非常多。根据德彪西的信件我们得知,节拍器的数字标记来自出版商。然而我们认为这是经过作曲家同意的。作曲家于1915年7月22日于诺曼底写信给 Jacques Durand 说:“我无法指定节拍器的数字标记。战后,Maetzel 先生(节拍器的发明者,译者注)在法国不再有代表性了。”^⑲从德彪西10月9号(即将返回巴黎之前)的回信看,Durand 一定也同意这个观点。在那封信中,德彪西说了那段著名的言论:“你知道我关于节拍器的数字标记的看法:他们只对一小节有效……三行之后,就‘随你便’了。”^⑳

与别的作品参考比较后我们得知,德彪西在晚期经常使用的符号“……//”仅仅表明时间节奏的细微差别,最后的“//”绝不表明停止或者暂停。而一个很特别的符号“。”出现在第二乐章的第一钢琴的 d_5 音旁,如果需要演奏它,非依靠一组非常别扭的琶音不可。事实上,此音由第二钢琴演奏,因此符号“。”的意思为第一钢琴演奏者要听到同伴演奏这个音而非自己演奏。

首演情况

1915年12月2日,德彪西和 Louis Aubert 在 Maison Durand 一起校对了《白与黑》的乐谱。首演于1916年1月22日,地点为 Polignac 公主的住宅,钢琴演奏家是 Walter

⑭ 同上,第140页。杜朗出版社在当时还请德彪西修订肖邦的钢琴作品。因为战争的关系,这些修订版本均已遗失。他所提到的增添若干小节的版本仍然不是最终版本,因为实际上最终是添加了16小节(E大调),而不是6小节。

⑮ 同上,第142-143页。

⑯ Durand 版第三乐章的最后一页仅有八行谱,而不是常规的十二行。

⑰ 德彪西,《给出版商的信》,第158-159页。

⑱ 德彪西,《给友人的信》,第149页。

⑲ 德彪西,《给出版商的信》,第138页。

⑳ 德彪西,《给出版商的信》,第158页。

Rummel 和 Thérèse Chaigneau-Rummel。这是一场名为 L'Aide affectueuse aux musiciens 的慈善音乐会。3月9日, Marie Panthès 和 Alexandre Mottu 在日内瓦的 Casino Saint-Pierre 演奏了此曲。1916年12月21日,作曲家与 Roger-Ducasse 在 Georges Guiard 女士的家里演奏此曲,这是一场为救助战俘而举办的“晨间”慈善音乐会。德彪西在一周后给 Robert Godet 的信中提到这场音乐会,他说:“一首刚创作的歌曲大受欢迎。”对《白与黑》却不置一词:“我伴奏了歌曲 Noël des enfants qui n'ont plus de maisons。我们演奏了三次……要知道这些观众是一群富有的中产阶级,他们通常都是硬心肠的!他们哭得那么伤心,使得我都有道歉的冲动了!”^①

作品风格

德彪西的信已经清晰地表达了他的意图,他谈到《白与黑》时所用的类比从相对暴烈的画家戈雅的风格跨越到相对细腻的画家委拉斯开兹的明显跨越。这种“跨越”可能体现于“Lent. Sombre”乐章(阴暗的慢板)中标有“Joyeux”(高兴)部分;也可能体现于喜剧性的战斗场景之后出现的“Scherzando”的那种任性和捉摸不透。

三个乐章构成三部曲模式。第一首:猛烈的开头——

沉没、压抑——又突然爆发,以强烈的感情结束。第二首为长大的慢乐章,从神秘、顺从,慢慢地演变成不安、动荡,乃至动乱、暴力,某种在德彪西其他作品中不常见的邪恶性,直到小号的召唤,然后又回到某种不稳定的安静。第三乐章相对分量较轻,冲突较少,一种苦乐参半的气氛,有时为强颜欢笑或强作天真,作品以一个安静的,几乎是讽刺般的大调和弦结束。

这部作品的和声语言与1915年左右的大部分作品一样,比较直接,不那么模棱两可,比如在第一乐章中的多调性的提示以及在慢乐章中大小二度作为不协和音程的 brutally 使用。就在这段时间里,德彪西将自己归类为“法国民族音乐家”,因此在他的创作中,法国18世纪音乐精神的影响是非常显著的。比如在第二乐章的开头部分,安静的和弦乐句以不同的形态在同一个地方徘徊。晚期浪漫主义的影响在此时此刻退居次席。然而德彪西特有的“商标”——以《牧神午后前奏曲》为代表作——还可以见到:下行的动机、重复的短句、催眠般的踏板低音。尽管牧神那可爱的,孤独的长笛在21年后变成了钢琴上孤单的灰色线条,那迷一般的午后森林也变成了荒凉的战场,对大自然的描写还在,那种“非人类”的情感还在。特别地,是对于小型结构的特别关注,以及拒绝对既定模式的使用。

^① 德彪西,《给友人的信》,第167页。

AVANT-PROPOS

Ce volume contient les œuvres que Debussy conçut, dès l'origine, pour deux pianos — *Lindaraja* et *En blanc et noir* — ainsi qu'une œuvre pour orchestre transcrite par lui-même : *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Deux autres transcriptions pour deux pianos n'ont pas été éditées ici : la *Fantaisie* pour piano et orchestre, où le deuxième piano réduit la partie d'orchestre, et les *Deux Danses* pour harpe chromatique et orchestre à cordes, où les deux pianos, l'un soliste, l'autre « orchestre », se répartissent la tâche.

D'autres compositeurs transcrivirent quelques œuvres de Debussy pour deux pianos : G. Choïsnel arrangea « Prélude », « Cortège » et « Air de danse » de *L'Enfant prodigue* (Durand, 1909) ; Henri Busser, la *Petite Suite* (Durand, 1908) qu'il publia également pour deux pianos à huit mains (Durand, 1910) ; Léon Roques, *Deux Arabesques* (1910) auxquelles il adjoignit lui aussi une version pour deux pianos à huit mains (Durand, 1911) ainsi que trois pièces (n^{os} 1, 3, 6) de *Children's corner* (1912) ; Gustave Samazeuilh, le *Quatuor* (1915) ; Maurice Ravel, les *Nocturnes* (Fromont, 1909) ; André Caplet, *La Mer* (Durand, 1909), avec, en outre, une version pour deux pianos à six mains et les *Images* pour orchestre (Durand, 1910-1913) ; et enfin, Lucien Garban, le « Prélude » du premier acte du *Martyre de Saint Sébastien* (1912).

On sait aussi que les *Images* pour orchestre, ont été conçues à l'origine, en 1905, pour deux pianos¹ ; Debussy avait également proposé à son éditeur, en 1913, de transcrire *Jeux* pour deux pianos, mais cette version n'a jamais vu le jour.

MÉTHODE D'ÉDITION

La révision des partitions se limitera pour l'essentiel à la correction des erreurs de copie ou de gravure et au rétablissement des signes oubliés ; accessoirement, elle sera l'occasion de remédier à quelques négligences et erreurs de calcul rythmique de la part du compositeur.

Dans le cas du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, le problème se complique quelque peu du fait que la partition orchestrale est la version principale de l'œuvre. Le compositeur a probablement attaché à la transcription beaucoup moins d'importance qu'il n'en eût accordé à une œuvre originale. Il en résulte que la partition d'orchestre a été revue et corrigée depuis sa composition mais que ces

corrections n'ont pas été reprises dans la version pour deux pianos.

Certaines petites erreurs, aisément reconnaissables dans les premières éditions, sont peut-être dues à l'habitude qu'avait prise Debussy de recourir, quasi systématiquement dans ses manuscrits, à une sorte de sténographie : les clés et l'armure ne sont pas toujours mentionnées à chaque portée ainsi que leurs changements ; quelques altérations isolées sont omises (cf. par exemple mes. 63 du *Prélude à l'après-midi d'un faune*) ; d'autres qui devraient se succéder ne sont pas notées dans l'ordre ; certains passages identiques sont désignés soit par des signes indiquant la répétition, soit par le mot « bis », ou sont simplement laissés en blanc (cf. l'harmonie des mesures 69 et 70 de l'esquisse définitive du *Prélude*) ; ailleurs, Debussy numérote une série de mesures afin de n'avoir, par la suite, lors de passages semblables, qu'à rappeler leur numéro (cf. la reprise des dix-huit premières mesures à la fin du mouvement initial d'*En blanc et noir*).

Un compositeur déchiffre sans problème son propre manuscrit ; même s'il est aussi minutieux que Debussy dans la préparation d'une esquisse définitive, il peut ne pas se rendre compte avant la gravure de l'obscurité de certaines annotations.

D'autres erreurs trouvent leur source dans la relative indifférence de Debussy devant la précision de la notation rythmique. Bien que, dans ce volume, rien ne dépasse en complexité les problèmes de notation rythmique de « Feux d'artifice », deux exemples suffiront à illustrer cette imprécision : le premier concerne la mesure 9 du troisième mouvement d'*En blanc et noir* où une double croche vient s'ajouter en surnombre aux accords tenus ; l'autre concerne le *Prélude à l'après-midi d'un faune* où Debussy ne distingue aucunement trémolos de noires et trémolos de croches. Il considère sans doute que cette distinction s'impose d'elle-même, à la seule vue des changements d'harmonie.

Dans les œuvres nécessitant plusieurs exécutants, une coordination parfaite et minutieuse se révèle d'une importance capitale, surtout lorsqu'il s'agit d'instruments à l'attaque aussi précise que celle du piano. C'est pourquoi nous avons opté tant pour la précision rythmique que pour l'exactitude harmonique.

Le choix et l'utilisation des sources sont indiqués pour chaque œuvre dans les notes critiques qui récapitulent toutes les variantes importantes et les notations ambiguës. Les altérations, nuances et soupirs rajoutés dans cette

1. F. Lesure, *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy* ; les transcriptions citées dans le paragraphe précédent y sont toutes répertoriées.

édition sont imprimés en petits caractères, les altérations aux petites notes figurent entre crochets []; les liaisons et nuances sont représentées par les signes \frown , \lrcorner et \rightrightarrows ; la numérotation des mesures est également un ajout de l'éditeur. Tous les autres changements sont expliqués au fur et à mesure.

PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

L'historique et l'analyse de cette œuvre figureront dans le volume consacré à la partition orchestrale et ne seront donc pas entrepris ici. La transcription pour deux pianos a été mise en chantier en même temps que la partition d'orchestre puisque, le 23 octobre 1894, deux mois avant la création de l'œuvre Salle d'Harcourt par la Société Nationale, sous la baguette de Gustave Doret, Debussy a signé un reçu délivré par Georges Hartmann, représentant l'éditeur E. Fromont, lui accordant des droits exclusifs sur la partition et la réduction pour deux pianos².

Maurice Ravel a également fait une transcription du *Prélude* mais pour un seul piano à quatre mains (Fromont, mars 1910) et Léonard Borwick pour piano seul (Fromont, 1914). Parmi les autres transcriptions réalisées depuis la mort de Debussy, il convient d'en mentionner une, pour flûte (ou violon) et piano, de Gustave Samazeuilh (Jobert, 1925) et une pour orgue d'Alexandre Cellier (*id.*).

À une époque où l'on n'avait encore inventé ni l'enregistrement phonographique ni la radio, la réduction d'une partition d'orchestre revêtait une importance considérable. Grâce à elle, en effet, un large public, rassemblé autour de pianistes amateurs, pouvait se familiariser avec les notes et la structure des œuvres nouvelles et raviver sa connaissance d'œuvres plus anciennes. Après 1840 environ, les compositeurs commencèrent à arranger leurs propres partitions d'orchestre, pour piano à quatre mains le plus fréquemment, moins souvent pour deux pianos. Ces arrangements avaient moins pour objet la création d'une œuvre parfaitement adaptée à un instrument que d'être fidèles à la partition d'orchestre originale (encore que les quatre symphonies de Brahms, arrangées par l'auteur pour piano à quatre mains soient habiles et pianistiques).

Ils n'étaient pas davantage destinés à une exécution publique, mais on les étudiait et on les jouait à l'occasion de soirées musicales privées. C'est la raison pour laquelle nous ignorons tout du jour où la version pour deux pianos du *Prélude* fut exécutée pour la première fois « officiellement ».

Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* ne répond pas totalement à l'une des exigences les plus caractéristiques de l'écriture pour deux pianos, le dialogue et l'antiphonie, au contraire d'*En blanc et noir* qui s'y prête à merveille. D'un bout à l'autre, Debussy maintient la qualité discursive et linéaire de la composition, ne répartissant que rarement entre les deux instruments un passage répété ou une ligne de basse. Dans la version de *La Mer* pour quatre mains — telle une photographie en noir et blanc d'une peinture à l'huile — la complexité du contrepoint et la structure du discours sont mises en évidence par l'absence de couleur orchestrale, absence que leur intensité compense partiellement.

En revanche, la structure du *Prélude* est davantage fondée sur la succession et l'opposition de coloris orchestraux que

sur des contrastes contrapuntiques; aussi, le piano réussit-il sans doute plus difficilement à faire oublier la version originale pour orchestre que plus tard avec *La Mer*.

LINDARAJA

Du vivant de Debussy on ignorait l'existence de cette œuvre et à ce jour on n'en a trouvé aucune mention dans la correspondance du compositeur. Selon Léon Vallas³, le manuscrit en a été découvert avant 1926, entre les feuillets d'une œuvre pour orchestre non identifiée. Jobert l'a alors publiée, en même temps qu'une version pour piano seul de Roger-Ducasse. Le manuscrit a disparu avec beaucoup d'autres du compositeur, lors d'une vente aux enchères, Salle Drouot, en 1933. Il semblerait qu'il ait été vu à l'occasion d'une exposition consacrée à Debussy en 1942 à l'Opéra-Comique car un manuscrit de six pages et demie figurait au catalogue sous ce titre, portant le numéro 214, mais sans aucune indication de propriété.

Datée d'avril 1901, cette œuvre est la première composition pour piano de Debussy à baigner d'un bout à l'autre dans une atmosphère espagnole et à porter un titre espagnol, titre qui n'a d'ailleurs cessé d'entretenir les spéculations. « Linda », en effet, signifie « jolie » en espagnol. De là à supposer qu'une jeune personne soit impliquée, il n'y a qu'un pas, allègrement franchi au moins une fois⁴. Un important ouvrage français consacré au compositeur va jusqu'à affirmer que le titre vient du « nom de quelque courtisane mauresque »⁵. François Lesure lève le voile sur le mystère en signalant que Lindaraja est le nom de l'un des patios de l'Alhambra à Grenade⁶.

La similitude existant entre le rythme de habanera de *Lindaraja* et le bref morceau pour deux pianos de Ravel nommé « Habanera » a déjà été étudiée par les biographes des deux compositeurs. Pour nous limiter à l'essentiel, en 1898, en ouverture à un programme de la Société Nationale de musique, un morceau appelé *Sites auriculaires* avait été annoncé. Pour le jeune Ravel, alors âgé de vingt-trois ans, c'était la première exécution publique de l'une de ses œuvres. Celle-ci comprenait deux pièces : « Habanera », écrite en novembre 1895, et « Entre cloches », de décembre 1897. Le troisième mouvement prévu, « Nuit en gondoles », n'a jamais été composé. Ce titre à la Satie a agacé les moins réceptifs aux tendances « nouvelles », et l'exécution, du moins celle de la seconde pièce, a été très approximative, les deux pianistes, Marthe Dron et Ricardo Viñes, réussissant avec peine à déchiffrer les notes. Ce fut un échec retentissant, mais Debussy fut fasciné par ce qu'il avait entendu et demanda au jeune compositeur de lui prêter une copie de son manuscrit.

Selon Vallas, Lilly Debussy aurait dit beaucoup plus tard que cette copie avait été oubliée entre les pages d'un de ses manuscrits d'orchestre avant qu'il ait eu le temps de l'étudier⁷.

Quoiqu'il en soit, *Lindaraja* a été composé trois ans après ce concert, mais n'a jamais été joué. Lors de l'exécution et de la publication, en 1903, de « La soirée dans Grenade » (le second mouvement d'*Estampes*), où Debussy recourt à ce même procédé — à savoir un rythme de habanera sur une

3. L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, p. 276.

4. F. Lesure, « Debussy et le syndrome de Grenade », p. 106, note n° 21.

5. E. Lockspeiser, *Debussy* (éd. H. Halbreich), p. 606.

6. F. Lesure, « Debussy et le syndrome de Grenade », p. 106.

7. L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, p. 276.

pédale ostinato entourée d'harmonies sans cesse changeantes —, Ravel se sentit obligé de revendiquer la paternité de son idée. C'est pourquoi, lorsqu'il orchestra « Habanera » pour en faire le troisième mouvement de la *Rhapsodie espagnole*, en 1907, il nota sur la partition la date de 1895. S'il avait eu connaissance de *Lindaraja* à ce moment-là, peut-être aurait-il été encore plus mécontent !

Pour illustrer la similitude entre les deux œuvres, qu'il suffise de comparer les mesures 9 à 12 du morceau de Ravel, avec les mesures 90 à 93 de *Lindaraja* :

Il existe néanmoins de nombreuses différences entre ces deux incursions en territoire espagnol. De prime abord Debussy se montre plus réservé, voire taciturne ; sa « jeune dame » est voilée, ou incognito, puisque nous ne la voyons pas vraiment, tandis que celle de Ravel est très colorée, une véritable coquette ! Debussy utilise le schéma alternatif triolet-duolet $\square \square \square \square$ et donne comme indication : « Modéré (mais sans lenteur et dans un rythme très souple) ». Ravel ajoute également le rythme pointé, plus provocateur, très « Carmen » $\square \square \square \square$ ou $\square \square \square \square$ mais donne comme indication : « En demi-teinte et d'un rythme las ». *Lindaraja* est composé de 185 mesures, avec superposition de motifs ; le morceau de Ravel compte 64 mesures, ou 68 selon que certaines sont répétées ou non, et il est moins développé ; c'est un morceau intimiste, sensuel, un peu comme la plus tardive *Pièce en forme de habanera*. Dans *Lindaraja*, les distances sont plus grandes, la lumière fuit vers l'horizon lointain, puis disparaît dans la nuit...

EN BLANC ET NOIR

DATE ET CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

En blanc et noir a été composé au cours de la Première Guerre mondiale, entre le 4 juin et le 20 juillet 1915, à Pourville, près de Dieppe, en Normandie. Debussy et sa femme y avaient loué, pour l'été, une villa dénommée « Mon Coin ».

Le 30 juin, dans une lettre à son éditeur Jacques Durand, Debussy a commenté avec optimisme son absence de Paris : « ... ayant en ce moment quelques idées, ... j'aimerais à les cultiver au profit de morceaux pour deux pianos et des *Fêtes galantes*⁸. »

Pour le compositeur ce fut une période féconde puisque, après avoir achevé son œuvre pour deux pianos, il entreprit la composition des *Douze Études* pour piano seul, ainsi que deux des six sonates qu'il projetait. Sa correspondance, au cours de cet été, témoigne de cette énergie créatrice, avec les angoisses et les satisfactions qui l'accompagnaient. Après son retour à Paris, dans une longue lettre à son ami Robert Godet, Debussy décrit, le 14 octobre, sa frénésie à compo-

ser : « Je reviens d'un séjour au bord de la mer, dans un endroit désolé de n'être plus cosmopolite et brillant : le tout s'appelle Pourville-sur-Mer. Là, j'ai retrouvé la possibilité de penser musicalement, ce qui ne m'était plus arrivé depuis un an... Il n'est certainement pas indispensable que j'écrive de la musique, mais je ne sais faire que cela, à peu près bien, j'avoue humblement ma peine de cette mort latente. Alors, j'ai écrit comme un enragé, ou comme un qui doit mourir le lendemain matin. » Trois lignes plus loin, on trouve un aveu qui est la contradiction de ce découragement qu'il avait ressenti presque tout le temps depuis le début de la guerre : « et, qu'à tout prendre, c'était lâcheté de ne penser qu'aux horreurs commises, sans essayer de réagir en reconstruisant, selon mes forces, un peu de cette beauté contre laquelle on s'acharne⁹. »

Il poursuit sa lettre en parlant des tendances de la musique contemporaine avec la fameuse référence au fait que « Stravinsky lui-même incline dangereusement du côté de Schönberg ». Une année plus tard, alors qu'il séjourne dans une ville côtière complètement différente, il dit, dans une autre lettre au même ami, combien il regrette Pourville et la villa « Mon Coin »¹⁰.

À son éditeur, Debussy écrivait des lettres concernant des problèmes plus concrets. Le 14 juillet, de Pourville : « ... Il faut que je vous confie que j'ai un peu changé la couleur du n° 2 des *Caprices* (Ballade de Villon contre les ennemis de la France) ; c'était trop poussé au noir et presque aussi tragique qu'un « Caprice » de Goya ! Cela ne retardera pas sensiblement mon envoi¹¹. » Puis, deux jours plus tard : « Par la même poste, je vous envoie le 3^e Caprice — il faut que je garde encore quelques jours le 2^e pour tout prévoir¹². » Une semaine plus tard, le 22 juillet : « Ce jour... j'ai mis le 2^e Caprice à la poste et j'ai reçu votre lettre. C'est un beau jour. Vous verrez ce que peut « prendre » l'hymne de Luther pour s'être imprudemment fourvoyé dans un « Caprice » à la française. Vers la fin, un modeste carillon sonne une pré-Marseillaise ; tout en m'excusant de cet anachronisme il est admissible, à une époque où les pavés des rues, les arbres des forêts, sont vibrants de ce chant innombrable¹³... » Le post-scriptum à cette lettre est extrêmement révélateur quant à ses méthodes de composition : « Je n'ai pas non plus de piano... jusqu'ici. Je n'en suis pas malade. Ce manque concentre l'émotion, en l'empêchant de se disperser dans des improvisations où l'on cède trop souvent au charme pervers de se raconter des histoires à soi-même. Voilà que la Maison Pleyel m'annonce l'envoi d'un piano démontable... Requiescat in pace ! »

Pourtant des révisions se sont encore révélées nécessaires dans le second *Caprice* puisque Debussy écrit dans une lettre du 24 juillet : « Malgré que je ne crois pas prochain le jour où vous donnerez les *Caprices* à la gravure, je vous préviens, tout de suite, qu'il y a entre l'épisode en *mi b* et les six mesures en *mi b* des mesures à ajouter... C'est-à-dire qu'elles existaient dans mon esquisse et, qu'en recopiant, je les supprimai, craignant qu'elles ne fissent longueur ! Après plusieurs nuits, dont celle qui porte conseil, je me suis décidé à les reprendre... Je vous enverrai la page augmentée des dites mesures, avec les épreuves « Chopin-Polonaises »¹⁴. » Enfin, le 5 août, après deux phrases au sujet de la nouvelle

9. C. Debussy, *Lettres à deux amis*, p. 144.

10. *Ibid.*, p. 159.

11. C. Debussy, *Lettres à son éditeur*, p. 136-137.

12. *Ibid.*, p. 137.

13. *Ibid.*, p. 138.

14. *Ibid.*, p. 140. Durand avait confié à Debussy la révision des œuvres de Chopin pour piano, les partitions des éditions importées n'étant plus disponibles en raison de la guerre. La réinsertion dont il est question ici n'est d'ailleurs pas encore définitive, puisqu'il y a maintenant 16 mesures en *mi* majeur, au lieu de 6.

8. C. Debussy, *Lettres à son éditeur*, p. 134.

Sonate pour violoncelle où transparait cette fierté que, modestement, il s'efforce de contenir, le compositeur parle de ces mesures supplémentaires, en précisant, grâce à des illustrations musicales, l'endroit exact où il convient de les insérer. Il poursuit : « C'est le souci des proportions qui m'a impérieusement commandé ce changement ; en outre c'est devenu encore plus clair et nettoie l'atmosphère des vapeurs empoisonnées qu'a répandues, pendant un instant, le choral de Luther, ou plutôt ce qu'il représente, car il est tout de même beau¹⁵. »

Le 1^{er} novembre, Debussy écrit une nouvelle fois à son éditeur à propos des épreuves : « Grâce à vous, j'ai passé un charmant dimanche dans la compagnie d'*En blanc et noir*... J'ai tenté le record des fautes ! Il est dommage que la dernière page finisse court¹⁶ !... En général, c'est un peu bourré. Pour les raisons que vous savez, je suis content du deuxième morceau... C'est, peut-être, le plus "trouvé"¹⁷. »

Une dernière lettre dans laquelle Debussy mentionne cette œuvre est adressée à nouveau à Robert Godet, et datée du 4 février 1916 : « Ménagez vos méninges quant à *En blanc et noir*... Ces morceaux veulent tirer leur couleur, leur émotion, du simple piano, tel les "gris" de Velasquez, si vous voulez bien ? ». Ensuite vient une explication discrète pour justifier l'absence de grandes formations instrumentales : « Et puis les musiciens d'orchestre sont au front, et ceux qui restent — je ne sais par quelle providence administrative — sont insupportables, ne pouvant se consoler d'"exécuter" leur habituelle Chevauchée des Walkyries, où il est si commode de bafouiller¹⁸ ! »

TITRES

À l'origine, les trois mouvements s'appelaient *Caprices en blanc et noir* ; le mot « Caprices » figure d'ailleurs sur la copie manuscrite que Debussy a envoyée à Durand, mais il a été biffé ultérieurement. Toutefois, seuls les deux premiers mouvements avaient été prévus puisque, à la fin du second mouvement, l'indication « Fin des Caprices en blanc et noir » a également été supprimée.

Les mouvements portant les indications « Avec emportement », puis « Lent. Sombre », plus loin « Sourdement tumultueux » et enfin « Scherzando », ne sont pas précédés de titres mais d'épigraphes reproduisant des citations de poètes français. Ainsi les quatre lignes de la première sont extraites du livret de *Roméo et Juliette* de Gounod dont les auteurs sont Barbier et Carré :

« Qui reste à sa place
Et ne danse pas
De quelque disgrâce
Fait l'aveu tout bas. »

(Il est permis d'imaginer que la danse en question était la danse macabre qui se déroulait alors sur les champs de bataille européens.) Le mouvement est dédié à « A. Kussewitsky », la lettre A signifiant « Alexandrovitch », prénom que Serge Koussevitsky utilisait en ce temps-là.

Le second mouvement est dédié au lieutenant Jacques Charlot, neveu et collaborateur de Jacques Durand, qui mourut au champ d'honneur en mars 1915. L'épigraphe est tirée de la *Ballade contre les ennemis de la France* de François Villon. Le troisième mouvement est dédié « à mon

ami Igor Strawinsky » et est précédé du vers de Charles d'Orléans : « Yver, vous n'êtes qu'un vilain. » Ici il serait possible de déceler certaines allusions à *L'oiseau de feu* dont l'une des plus frappantes est :



Chiffre 160 du mouvement final, p. 128 de la partition de la suite d'orchestre (1945, Édition Schott).



Mesures 25 à 28 du troisième mouvement.

INDICATIONS POUR L'EXÉCUTION

Dans les trois mouvements, les changements de tempo et les indications de climat sont très nombreux. À en juger par les lettres de Debussy, les signes métronomiques ont été ajoutés par l'éditeur, avec, sans doute, le consentement du compositeur. Ce dernier n'écrit-il pas de Normandie à Jacques Durand, le 22 juillet 1915 : « Je n'ai pas pu indiquer des mouvements métronomiques ; Monsieur Maetzel n'a plus de correspondant dans ce pays depuis la guerre¹⁹. » Durand a dû insister puisque Debussy lui répond le 9 octobre, avant son retour à Paris, par son célèbre commentaire : « Vous savez mon opinion sur les mouvements métronomiques : ils sont justes pendant une mesure, comme "les roses, l'espace d'un matin"... » Mais trois lignes plus loin on lit : « Faites donc comme il vous plaira²⁰. »

Il a été maintes fois souligné que le graphisme // utilisé dans ses dernières années par Debussy ne concerne que la durée et la fin des variations de tempo. Le // final n'indique jamais un moment d'arrêt ou une pause. Un signe inhabituel, • , apparaît dans le second mouvement, au piano I, jouxtant un ré₅ qui ne pouvait être obtenu que grâce à un arpège incommode. Étant donné que la même note est jouée au piano II, on a coutume de considérer que le signe • signifie que le musicien « entend » la note mais ne la joue pas.

PREMIÈRES EXÉCUTIONS PUBLIQUES

Le 2 décembre 1915, chez Durand, Debussy et Louis Aubert déchiffrent l'ouvrage sur les épreuves. La première exécution publique eut lieu le 22 janvier 1916 à l'hôtel particulier de la princesse de Polignac, avec, pour interprètes, Walter Rummel et Thérèse Chaigneau-Rummel. C'était un concert au bénéfice de « L'aide affectueuse aux musiciens. » Le 9 mars, Marie Panthès et Alexandre Mottu jouèrent l'œuvre au Casino Saint-Pierre à Genève. Le 21 décembre 1916, le compositeur et Roger-Ducasse l'exécutèrent au domicile de Madame Georges Guiard, lors d'un concert en matinée au bénéfice du « Vêtement du prisonnier de guerre ». Debussy mentionne ce concert dans une lettre à Robert Godet une semaine plus tard et commente le succès inattendu qu'avait obtenu une mélodie qu'il venait d'écrire, mais sans dire un mot d'*En blanc et noir* : « J'ai accompagné le Noël des enfants qui n'ont plus de maisons. Il a fallu le trisser... Cela se passait dans un monde de riches bourgeois au cœur habituellement dur ! Ils pleuraient, cher ami, au point que je me demandais s'il ne fallait pas leur faire des excuses²¹ ! »

15. C. Debussy, *Lettres à son éditeur*, p. 142-143.

16. La dernière page du troisième mouvement ne comporte que 8 portées au lieu de 12 habituelles, dans l'édition Durand.

17. C. Debussy, *Lettres à son éditeur*, p. 158-159.

18. C. Debussy, *Lettres à deux amis*, p. 149.

19. C. Debussy, *Lettres à son éditeur*, p. 138.

20. *Ibid.*, p. 158.

21. C. Debussy, *Lettres à deux amis*, p. 167.