

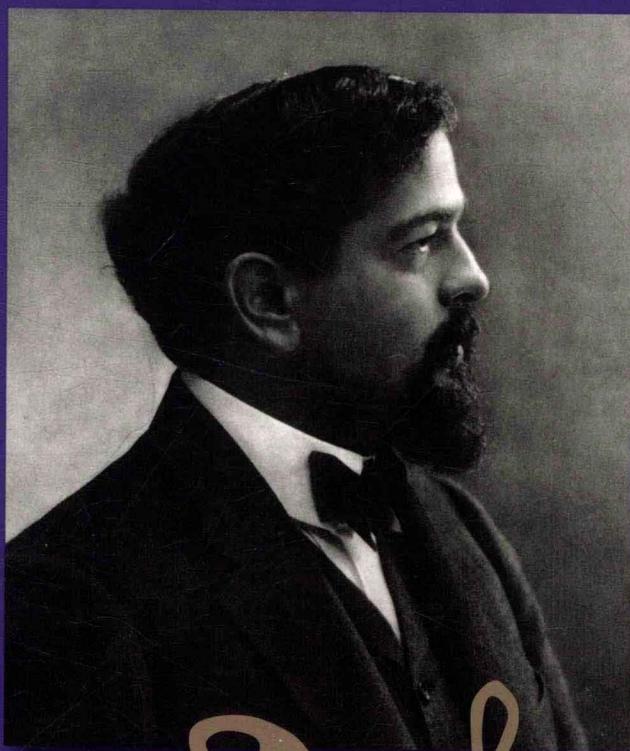
# 德彪西钢琴作品全集



钢琴作品 I 第3分册

Série I, Volume 3

编订: 罗伊·霍瓦特  
Édition de Roy Howat



*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3分册

Série I, Volume 3

Oeuvres 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 3 分册 / 罗伊·霍瓦特编订;

张奕明译 - 上海: 上海音乐出版社, 2013.6

ISBN 978-7-5523-0203-5

I. 德… II. ①罗… 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 067594 号

Copyright © 1991 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 3 分册

编 订: 罗伊·霍瓦特

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 陈涵卿 (见习编辑)

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](http://www.shwenyi.com)

上海音乐出版社网址: [www.smph.cn](http://www.smph.cn)

上海音乐出版社电子信箱: [editor\\_book@smph.cn](mailto:editor_book@smph.cn)

上海文艺音像电子出版社邮箱: [editor\\_cd@smph.cn](mailto:editor_cd@smph.cn)

印刷: 上海图宇印刷有限公司

开本: 640×978 1/8 印张: 26.5 谱、文: 212 面

2013 年 6 月第 1 版 2013 年 6 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0203-5/J · 0163

定价: 78.00 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3分册

Série I, Volume 3

编订: 罗伊·霍瓦特

Édition de Roy Howat

Estampes

D'un cahier d'esquisses

Masques

L'isle joyeuse

Images 1<sup>ère</sup> série

Images 2<sup>ème</sup> série

# 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

## 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, Luciano Berio, Pierre Boulez, Henri Dutilleux,  
Györgi 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.

# 鸣 谢

## Remerciements

Le Comité de rédaction et l'éditeur du présent volume tiennent à exprimer leur gratitude aux personnes et aux institutions suivantes qui ont aimablement laissé accès aux sources et documents, ou communiqué des renseignements : Mr Richard Andrewes ; Mr Ken Caswell ; Mlle Myriam Chimènes ; Mr Denis Condon ; Mme Nina Gubisch ; M. Claude Helffer ; Ms Julia Hennig ; M. Denis Herlin ; M. Noël Lee ; Mr Robert O. Lehman ; M. Jean-Jacques Lemoine ; Mr Roger Nichols ; Dr Robert Orledge ; M. Vlado Perlemuter ; Mme Denyse Rivière ; Mme Denise Paulme-Schaeffner ; Mr Richard Tonnesen ; Schott Frères, Bruxelles ; Durand S.A., Paris ; Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin ; the Rowe and Pendlebury Libraries, Cambridge ; California State College, Bakersfield ; the Pierpont Morgan Library, New York ; the Humanities Research Center of the University of Texas, Austin ; the Australian National Library, Canberra ; et the Wigmore Music Library, University of Western Australia. L'éditeur remercie tout particulièrement the University of Western Australia qui lui a offert un poste de recherche au sein du Department of Music.

# 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. 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, la méthode d'établissement du texte et les variantes dont les plus importantes sont imprimées en **caractère 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 oeuvre, également achevées mais comportant des différences significatives, les deux sont publiées. Les oeuvres jusqu'à présent inédites et les oeuvres inachevées sont publiées dans la mesure où l'état des sources le permet.

Les altérations et indications de dynamiques de l'éditeur sont habituellement imprimées en plus petits caractères. Les crochets, les liaisons, les soufflets de crescendo et de decrescendo, ajoutés par l'éditeur, sont indiqués comme suit :  $\left[ \right]$ ,  $\frown$ ,  $\leftarrow$ ,  $\rightarrow$ . Les autres ajouts de l'éditeur sont toujours mis entre crochets. La démarche de l'éditeur est commentée en détail dans l'apparat critique.

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, Paris. 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 the critical notes describing sources, editorial method and variants. Particularly significant variants are emphasized in the list of variants 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  $\left[ \right]$ ,  $\frown$ ,  $\leftarrow$ ,  $\rightarrow$ . Other editorial additions are placed in square brackets. Editorial procedure is explained in detail in the commentaries.

# 前言

本册中包括德彪西 1903-1907 年之间的所有主要钢琴作品,包括三部套曲以及本来计划创作第四部套曲的部分曲目。两部《意象集》是德彪西仅有的以“意象集”为名出版的作品,早先(1894年)的一套《意象集》未能在德彪西在世时出版,我们将它纳入全集第二册。<sup>①</sup>

## 创作时间

本册中的作品按照出版的顺序排列,《草稿本》例外。这部作品的手稿不知所踪,在德彪西的信件中也没有提及,但却由一家与德彪西毫无瓜葛的布鲁塞尔出版社出版。这部作品最迟于 1904 年 1 月完成(日期出现于现已丢失的手稿中),1904 年 2 月由巴黎一份杂志率先出版。<sup>②</sup>德彪西与杜朗出版社(Jacques Durand)的通信显示了本册中其他作品的最后成稿时间:《版画集》于 1903 年,《假面舞会》与《快乐岛》于 1904 年,两册《意象集》分别于 1905 年和 1907 年完成。<sup>③</sup>

德彪西从 Bichain(诺曼底北部 Yonne 省)寄给 Pierre Louys 的信中第一次提及了《版画集》。信的时间是 1903 年 7 月下旬,德彪西说,他刚刚完成了“格拉纳达之夜(Une[si]soirée dans Grenade)”(德彪西,1884-1918 年的信,第 125 页)。《版画集》印出的乐谱写明了创作日期为 1903 年 7 月,与德彪西在 1903 年 8 月写给 Jacques Durand 的信中信息一致。唯一的不同是,在信中德彪西提及了要多加一个小节(参见同上第 10 页):

你会看到《雨中花园》的第八页漏了一个小节,这是我的错误,因为手稿上就没有。然而,这个遗漏是有原因的,因为小节数的关系。Plato 与 Liane de Pougy 小姐对于这个“神秘的数字”有不同的解释。<sup>④</sup>

除此之外,他那些个性十足的信件显示出德彪西异常浓厚的对于版本视觉效果的兴趣,特别是封面和标题的颜色、纸张的材质、墨水的颜色、标题的字体以及花式等,还包括名字的缩写(参见同上第 10-13 页)。德彪西希望在封面上出现他的名字缩写,而不是全名(如同两年前出版的《为钢琴而作》的封面一样),然而由于版权等原因,这个要求被拒绝了。这个版本于 1902 年 10 月 24 日出版,<sup>⑤</sup>在后一天的一封信中,德彪西再一次感谢杜朗出版社的这个“光辉灿烂的版本”。(参见同上第 15 页)

一段更复杂的历史从其他作品中涌现。早在 1903 年 6 月 13 日,钢琴家 Ricardo Vines 在他的日记中写道,德彪西为他演奏了“新创作的《贝加莫组曲》三首中的两首”,特别提到了其中的一首曲子叫《欢乐岛》(L'île[原文如此] joyeuse),Vines 还提到了 7 月 4 日德彪西又一次向他演奏了这些作品,并于 1904 年 1 月 2 日演奏了所有的三首作品。此时,他已经“打定了主意”,这三首曲子归属于《贝加莫组曲》。<sup>⑥</sup>一些由出版商 Eugene Fromont 当时签署的广告为我们的故事提供了补充,当时在售的德彪西《贝加莫组曲》中就包括了《假面舞会》,《萨拉班德》与《欢乐岛》(L'île[原文如此] joyeuse)三首。

广告中所提到的三部曲并没有出版。1904 年到 1905 年,德彪西被迫准许 Fromont 出版了一些年轻时代的作品,其中就有一部早期的《贝加莫组曲》(1809 年),包括我们今天知道的四首小品。<sup>⑦</sup>可能正因为如此,德彪西放弃了先前广告中提到的《贝加莫组曲》及其属下的三首小品。在 1904 年 7 月 29 日,他将《假面舞会》和《欢乐岛》签约卖给了杜朗出版社。<sup>⑧</sup>

⑤ 此处的出版日期来自巴黎国家档案馆,属于“法定日期”。有关付印日期的细节取自杜朗出版社的档案。

⑥ Gubisch, 第 226-228 页。Gubisch 女士好心地与本版编辑核对了 Vines 的拼写。日记中的拼写确实是错误的。

⑦ 这些早期的作品属于德彪西的赞助人与出版商 Georges Hartmann 的遗产。他于 1900 年突然去世。其继承人将这些文件于 1902 年卖给了 Fromont,以重获 Hartmann 承诺给予德彪西却尚未实现的“利益”。

⑧ 合同现存于杜朗出版社的档案。拼写错误的标题并非出自德彪西之手。只有两首作品的信息,没有关于中间一曲的信息。事后的一封信未出版的写给 Fromont 女士的信,日期为 1905 年 4 月 21 日,解释了德彪西为何放弃出版 1890 年版《贝加莫组曲》:“就这样将这个组曲给你是愚蠢的,无用的。”之后德彪西又埋怨 Fromont 出版自己年轻时代的作品。

① 1894 年的《意象集》由 Theodore Presser Co., Bryn Mawr 于 1977 年出版。

② 对于这两次出版,现找不到任何相关资料。

③ 这些信件保存于杜朗出版社的文档中,现存于巴黎。大部分信件经过处理后得到出版,出版物名为《德彪西与编辑的信件》。

④ 这个小节可能是第 123 小节。在与编辑的通信中 Liane de Pougy(一个著名的舞女,妓女)被小心翼翼地以“X. de Z. 小姐”称呼。

1904年的7月中旬,当时德彪西正在泽西岛,与Emma Bardac私奔的途中。可能正是由于这场变故导致了三部曲计划的搁浅。最终《假面舞会》与《欢乐岛》被分别出版,而原定为三部曲中第二首的《萨拉班德》如石沉大海,杳无音讯。我们猜想这杳无音讯的三部曲之二可能与《草稿本》有关,因为在德彪西为Ricardo Vines演奏这部夭折的三部曲(1904年1月)之后的一个月,《草稿本》就被发表于某杂志。此外,《草稿本》作为《快乐岛》的序奏,非常合适:其最后一个降D大调和弦十分顺利地导入《快乐岛》的开头;其开头的节奏预示了《快乐岛》自第67小节开始的乐段,而第34、43以及第50-51小节的动机在《快乐岛》高潮尾声中(第220小节开始)以固定低音的形式出现。<sup>⑨</sup>然而,事实上这三首作品并没有并放在一起出版,所以在本册中仅仅按照作品完成日期和出版日期对这三部作品进行排列。

有些学者宣称《假面舞会》曾作为一系列《意象集》的第一首,但是这被证明是误解(详见第152页)。1907年7月下旬,德彪西在泽西岛对《假面舞会》进行了校对(《与编辑的通信》,第19页)。手稿上还能看到另一个日期为1904年7月,《假面舞会》可能与1903年德彪西首次弹给Vines听时的版本相比又有修改。同样的情况发生于《快乐岛》。对于该作品有一份1904年6月详实的描述草稿。德彪西还说过Emma Bardac曾经向他朗读过诗歌节选,所以该作品可能和诗歌又有些关系。直到1904年8月早期,德彪西还在为《快乐岛》的手稿而忙碌(《与编辑的通信》,第19-20页)。一个月之后,在收到校样时,德彪西写信给Jacques Durand:“亲爱的先生!这首曲子太难演奏了……看上去使用了所有‘攻击’钢琴的方式,结合了力量与优雅……如果允许我这么说的话。”(参见同上第21-22页)《假面舞会》在1904年9月28日出版,《快乐岛》于同年10月10日出版。

本集中的《意象集》第一册与《意象集》第二册在创作时酝酿思考的时间最久。早在1901年12月14日,Ricardo Vines就在日记中写道,德彪西为他演奏了:

“他将要完成12首作品中的两首。该12首中6首为独奏,另6首为双钢琴。我们听到的两首是《水中倒影》与《无穷动》,非常棒。”

(Gubisch,第224页)

这12首作品后来被写入了德彪西与杜朗出版社的合同中,日期为1903年7月8日。<sup>⑩</sup>直到1905年5月16日的一封信中,我们才又一次查到了《意象集》的线索。在该

⑨ 演奏者也经常将《草稿本》置于《假面舞会》与《快乐岛》之间演奏。更多关于《假面舞会》与《快乐岛》之间的关系,参考1987年的Howat版。

⑩ 合约现存于Durand出版社的档案中。合约中包括两册《意象集》,其标题与最终出版的版本一致,仅“无穷动”的拼写略有不同(可能是一个错误,因为合约中的标题不是出自德彪西之手)。剩下的六个标题(“为双钢琴或乐队而作”),构成两个系列。第一个系列为:IV.伊比利亚,V.悲伤的吉格舞曲,VI.春天的轮舞;第二个系列一片空白。只有第一个系列有了成果,成了《为乐队而作的意象集》。

信中,德彪西告知Durand第一集《意象集》的标题(《与编辑的通信》,第28页)。之后,在7月26日下一封信中,正在Eastbuorne度假的德彪西过分乐观地希望能够在下个星期给Durand一些“音乐”(《与编辑的通信》,第29页)。下一封信时间为8月7日星期二,更加详细地向Durand保证于下个星期能够寄出《第一集》,另外请求能够将这三部作品在一个标题下出版,而不分开<sup>⑪</sup>——可能是吸取了《假面舞会》与《快乐岛》的教训。

然而,直到八月中旬,上述被承诺的音乐仍然没有被寄出。在1905年8月19号的信中(仍然由Eastbuorne寄出),德彪西向Durand解释如下:

关于《意象集》我理解你的不耐烦。事情是这样的:我对第一首作品《水中倒影》还不甚满意,我决定用新的素材创作一首新作品,并运用下述我刚刚发现的和声“化学反应”……

(《与编辑的通信》,第31页)

两天以后德彪西又向杜朗出版社寄出一张明信片(未出版,详见脚注③),宣称新的版本已经完成——然而可能仅仅是草稿,因为接下来的一周(8月28日星期一)德彪西仍然在为没有寄出乐谱而道歉(《与编辑的通信》第32页)。可能Durand于9月11日收到了这封信。同一日,已经回到法国的德彪西又写信问Durand:

你没有试奏过《意象集》?……不是自吹,我认为这三首作品写得很棒,会在钢琴文献中占有一席之地……(就像Chevillard讲的一样),不是在舒曼左边就是在肖邦的右边……随便你怎么排。

(参见同上第33页)

9月29日,德彪西交还了校样,(参见同上第34页)10月11日,作品出版。

直到1907年10月,我们才有了关于第二册《意象集》的消息。

这是《意象集》……请叮嘱排版工人忠实地遵守所有的细节,包括所有细节的精确位置——对于钢琴演奏来说,这些都是极为重要的。

我将第二首的标题稍微更改了一下,使用了不可能出错的亚历山大诗体。<sup>⑫</sup>

⑪ “你不觉得将三首作品结合起来——就像比利时人说的那样(影射布鲁塞尔的libre esthétique运动)——更富有美感吗?此外,视觉设计也要更精巧及实际些,可以参考Peters的意大利设计,但是必须比这更富有美感。我承认我不再喜欢‘morceau détaché’……”根据原件显示这封信的日期应该是8月8日,然而在《与编辑的通信》第30页中,其日期被误写为7月27日。

⑫ 原信无日期,《与编辑的通信》第47页错误地定为1907年1月。最后两句提到的亚历山大诗体与1907年的手稿以及1903年的合约所示都不同,因此可能为出现时间介于两者之间的一个最终被放弃的标题。

在差不多时间出现的另一封信中,德彪西问杜朗出版社:“《意象集》的封面有没有可能像《版画集》一样,但只是把金色改成鲜红色?”<sup>⑬</sup>11月26日,德彪西在家里为两位题献对象——Louis Laloy 以及Ricardo Viñes——演奏了这些新作品(Gubisch,第229-230页)。看来德彪西在12月18日之前收到了印好的谱子,因为他送给Emma一份拷贝,之后很高兴地写信给Jacques Durand:“太完美了……谢谢!”(见于一封未出版的信,参见脚注③)。这部作品于1908年1月7日出版。

在1918年德彪西去世的时候,《版画集》已经被重印了8次,共9500册;《假面舞会》5次,共2800册;《快乐岛》6次,共7000册;《意象集I》7次,共8500册;《意象集II》5次,6000册,<sup>⑭</sup>关于《草稿本》的数据未知。

## 首演情况

《版画集》,1904年1月9日,Erard大厅,巴黎,演奏者Ricardo Viñes,音乐会由国家音乐协会组织。

《草稿本》1910年4月20日,Gaveau大厅,巴黎,演奏者Maurice Ravel,独立音乐协会的成立音乐会。

《假面舞会》与《快乐岛》,1905年2月10日,Aeolian大厅,巴黎,演奏者Ricardo Viñes。

《意象集I》,1905年12月14日,巴黎,《向拉莫致敬》演奏者Maurice Dumesnil,艺术之夜音乐会;1906年2月6日,农业大厅,巴黎,Ricardo Viñes 演奏了整套作品,此为“德彪西音乐节”的一部分。

《意象集II》,1908年2月21日,巴黎,演奏者Ricardo Viñes在Cercle Musical的一场音乐会上上演。

## 标题

在所有这些作品的标题中,能够追本溯源的仅有《意象集II》。其中“透过树叶间的钟声”来自Louis Laloy对德彪西关于一个农村习俗的描述:万圣节的晚上,从晚祷到为亡灵而举行的弥撒的这段时间内,钟声不息,“钟声回荡,从这个乡村传到那个乡村,穿过黄色的森林,回荡在夜晚的寂静中”(Laloy,第95页)。Laloy根据他本人的兴趣所在,可能也启发了德彪西创作了“月落荒寺”一曲,因为这首曲子后来被Laloy称为“我

们国家的共同梦想”(参见同上)。因为这些标题都产生于1903年中期,它们也许是德彪西与Laloy友情的一个成果,他俩的友情开始于1903年早期。“金鱼”受挂在德彪西家墙上的一幅日本漆绘版画的影响,所画的是黑底的金鱼。<sup>⑮</sup>

《版画集》这个总标题揭示了德彪西对于这些作品日本版画式异国风情的神往。《雨中花园》——根据Jacques-Emile Blanche(《版画集》的题献对象,他曾于1902年与1909年两次画了德彪西的肖像)的报道——产生于6月暴风雨中Blanche家的花园:

……所有人都回屋避雨——除了德彪西。他决定站在花园中最大程度地嗅嗅浸湿的泥土的气味,听雨滴在树叶上的声音。<sup>⑯</sup>

Roland-Manuel(第65页)回忆了一则关于《草稿本》的轶闻。德彪西告诉Viñes,他想创作一种风格,就好像从草稿本上摘录下来的那样,布满了即兴演奏的灵感。<sup>⑰</sup>这个作品的调性织体与主题材料都让人想到了《大海》,当时德彪西正在同时创作的一部作品。

《快乐岛》据说受到了Watteau的名画《划向西代尔岛的小船》(L'Embarquement pour Cythere)的影响(Vallas,第286页)。这幅画描写了一群贵族男女,幻想能到一个无忧无虑的爱情乐园。西代尔岛,是希腊神话中爱情与诗神游乐的美丽岛屿。画中Watteau就描绘了贵族男女们准备驶向该岛的情景。众所周知,德彪西的婚姻于1904年中期破裂,之后他与Emma私奔到了泽西岛。因此《假面舞会》与《快乐岛》可能有自传的成分。然而这种说法受到了某些美学上的批判。在最终的定论中,这两部作品的涵义也超越了狭隘的自传性。玛格丽特·朗夫人(第148页)回忆说,在德彪西的最后岁月中,他曾经斩钉截铁地说《假面舞会》是“存在本身的悲剧性”,而非“意大利戏剧”。

## 乐曲风格

从谱面上看,两册意象集的最大对比在于:《意象集I》始终写于两行五线谱之上(甚至于在极其困难的乐段都是如此,比如《无穷动》的结尾);而《意象集II》始终使用三行五线谱(有时候其中一行为空白)——这一区别德彪西延用到他后来创作的两册钢琴前奏曲中。尽管有时候在《意象集I》中仅用两行五线谱表是极其困难的,因为这是他非常个人化的一种表达方式,我们在本版本中不加以改动。在其他方面,这两套《意象集》有许多镜面的、

<sup>⑮</sup> 这幅画现藏于Maison Debussy, Saint-Germain-en-Laye。

<sup>⑯</sup> Blanche:“回忆”。Blanche所绘的德彪西肖像其标题为“雨中花园之回忆”。

<sup>⑰</sup> 很奇怪,这条信息并没有出现在Viñes的日记中。

<sup>⑬</sup> 原信的日期仅为“星期三”,没有包括在《与编辑的通信》中。

<sup>⑭</sup> 上述作品都是被作为套曲发行的——除了《快乐岛》。如果以单个作品为单位进行计算,那么到1918年3月为止,《塔》共发行了13200份拷贝;《格拉纳达之夜》共18400份拷贝;《雨中花园》43400份拷贝;《水中倒影》22000份拷贝;《向拉莫致敬》13000份拷贝;《无穷动》11500份拷贝;《透过树叶间的钟声》1000份拷贝;《月落荒寺》9500份;《金鱼》1000份拷贝。所有这些作品的发行量都远远超过《假面舞会》与《快乐岛》,正应了德彪西自己的判断,参见脚注①。

对称的以及投影式的音乐节奏,反映出了“意象”的特点。《意象集II》更是试图在音乐性的结构上与《意象集I》“对称”(参见1983年Howat版,第140-149页)。这种镜面对称还延伸到了乐谱标题的视觉效果,第一集的标题均写于乐谱的右侧,第二集写于乐谱左侧。

从更广的范围来说,本册中的乐曲在记谱上都体现出一种很特别的一致性。《版画集》《假面舞会》《快乐岛》以及《意象集I》都展现了同一种记谱风格。这种风格从未在其他地方出现过(参见第151-154页)。《意象集II》偏离了这种记谱方式,但其第一版的版式设计,按照德彪西本人的指示,还是以《版画集》的设计为基础。

本册中的作品还显示了音乐结构比例上的类似与一致,特别是《水中倒影》《透过树叶间的钟声》以及《无穷动》中主高潮出现的位置——都在黄金分割点上。<sup>18</sup>德彪西关于结构清晰之渴求体现于他于1908年4月10日写给Georges Jean-Aubry的信上:

关于新创作的意象集, Vines 需要多花一些工夫,我们要礼貌地说服他。他至今还没有感觉到这些作品建筑意义上的结构感。不管他的技巧有多好,他曲解了乐曲的表情。<sup>19</sup>

(Cobb,第46页)

《塔》的节奏和织体毫无疑问受到了爪哇音乐的影响——德彪西在1889和1900年于巴黎举行的世博会上接触了这种音乐。同样的影响在《水中倒影》的结尾以及《透过树叶间的钟声》的开头以隐晦得多的方式显现。

作曲家Manue de Falla注意到德彪西仅在西班牙待了一个下午,但他却对《格拉纳达之夜》的西班牙风情赞不绝口:“奇迹!这是一个外国人仅出于直觉而描写的西班牙。真是奇迹!”(Falla,第207-208页)然而,拉威尔却感觉被侵犯了,因为《格拉纳达之夜》引用了他当时还未出版的《哈巴涅拉》中的一段。<sup>20</sup>这件事情却没有使得拉威尔对于《草稿本》(他首演了该作)的持久喜爱减退,而《草稿本》更有可能启发了他的《忧郁鸟》。<sup>21</sup>

<sup>18</sup> 德彪西关于“神圣的数字”的崇拜也可以与此联系起来,尽管我们并不能断言所提及这些作品的比例是设计好的。关于这个花体,参见Howat 1983。

<sup>19</sup> 这些信息也许部分解释了2月21日首演失败的原因。根据Vines的日记,仅仅《金鱼》小获成功,其他两首都“惨败”。(Gubisch,第231页)

<sup>20</sup> 《格拉纳达之夜》的第23-28小节明显使用了《哈巴涅拉》的节奏与和声的结合。《哈巴涅拉》作于1895年,本来收于双钢琴曲集Sites auriculaires,后于1907年被收入《西班牙狂想曲》。1898年《哈巴涅拉》双钢琴版本首演之后,据传德彪西向拉威尔借了一份乐谱。然而,上面所说的可疑的节奏与和声之结合,拉威尔本人也可能于无意中从德彪西的《牧神午后前奏曲》(1894年)中借用。“(牧神午后”排练号3)

<sup>21</sup> 有关对比性分析,参见Orenstein,第49页以及第159页,参见Howat 1983,第138-139页以及第189-192页。

《雨中花园》引用了两首法国儿歌“Do, do, l'enfant do”以及“Nous n'irons plus au bois”。其中的第二首还被1894年版的《意象集》,德彪西的早期歌曲“La belle au bois dormant”,以及乐队《意象集》之《春天的轮舞》所引用。

据Ricardo Vines回忆,1903年7月,德彪西为其演奏《快乐岛》以及另一首同时创作的乐曲:“我告诉他,这两首作品让我联想到了Turner的画。他立即回答,是的,在创作之前,他刚在伦敦Turner的画廊待了很长一段时间。”(Gubisch,第226页)《快乐岛》第7小节之后乐段的左手部分还让人联想到了李斯特的《艾斯特别墅的喷泉》。

## 记谱

德彪西《月落荒寺》中的节拍器数字是他所有作品中最详细的,这也充分体现了他自己后来说的节拍器数字“对于某小节适用,就像只开花一个上午的玫瑰花。”(《与编辑的通信》第158页)在这种思路的指引下,《金鱼》的节拍器数字看上去更适用于乐曲中段,而不是开头(尤其是第14-15小节)。<sup>22</sup>同样的,《草稿本》“T<sub>3</sub> lent”乐段的节拍器数字可能更适用于最后的 $\frac{6}{4}$ 拍乐段,而不是开头的 $\frac{6}{8}$ 拍乐段。至于更令人信服的《假面舞会》的节拍器数字,只能从录音中去寻找线索了。

德彪西自己《格拉纳达之夜》的录音显示出对第33-36小节以及67-77小节  与  节奏的拉伸。三连音倾向于  与  倾向于  与 。

另外一些记谱上的特殊符号需要做出解释。《水中倒影》第26小节出现的记号“ ”代表该音已经被另一只手演奏了(两个声部同时出现同一个音)——同样的记号还出现在《白与黑》与《古代墓志铭》中。《月落荒寺》第25-26小节的琶音连线(上行五线谱上方)也许表示主和弦必须在高音旋律之前由两手同时奏出。(这种记谱也许来自肖邦《升F大调前奏曲》作品28,第13首的结尾)《月落荒寺》结尾的标注“faites vibrer”与“laissez vibrer”一样,表示踩住踏板。《无穷动》的最后一个音符记为 。前奏曲《小妖精之舞》中也有一次类似的记谱 ,德彪西自己的演奏将其弹成跳音,却用踏板将之保持住(参见《德彪西钢琴作品全集I第5册》第168页)。《草稿本》第27-28小节的  也应作类似处理,而不应演奏成将八分音符与四分音符各弹两次——德彪西自己的录音也证实了我们的考证。(参见第159页)

<sup>22</sup> Ricardo Vines 1930年演奏的《金鱼》录音开始大约  $\text{♩} = 84$ ,这大概是在所有录音中最快的版本了。

## 记谱以及编订原则

德彪西的记谱是清晰而且符合逻辑的,所以编辑所介入的范围仅限于明显或者不明显的复制或印刷错误,以及任何由版本来源混乱而引起的对作曲家原意的模棱两可。这样的情况主要发生于《假面舞会》以及《快乐岛》,也许是因为当时德彪西的生活处于动荡中。

对乐谱的编辑避免改动纯钢琴演奏上的“问题”,比如《假面舞会》第189-190小节的两手分配——因为那里音乐的意图很清楚,没有歧义。同样,我们也没有改动《快乐岛》由第67小节开始左手十六分音符——正常情况下应为八分音符。

前后对应的乐句如果有不同的分句,我们也不求统一,因为这也许意味着德彪西要求演奏上的多样性。在某些很明显之处被改成了或者 (印刷的版本有时已经对手稿作了如上改动)。现在的版本遵从杜朗出版社的风格,将与写成与.

德彪西有时在同音连线的后一个音符上加跳音点,因为这个音符为后一句断连奏的开头一音。我们将这个跳音点删除,因为它可能会引起演奏者的误解,将该音再演奏一次(见《格拉纳达之夜》第128小节以及《月落荒寺》第13小节)。德彪西自己在晚期的作品中也作了这样的

处理,以避免误读(可在一些前奏曲中找到该情况)。最后,德彪西自己的《格拉纳达之夜》录音也证实了我们的考证。

我们谨慎地考虑了一些与德彪西工作过的钢琴家的回忆,比如 Marcel Ciampi 和 Marguerite Long。Long 的意见同已出版的。关于 Ciampi 的意见,我们编辑曾经与 Perlemuter 先生、Julia Hennig 女士以及 Riviere 女士讨论过。后者还允许我们使用 Ciampi 的个人资料(其中并未发现任何来自德彪西本人的注释)。关于以上钢琴家的回忆,如果涉及到了乐谱的改动,我们都在参考文献中提到。

现在这个版本有时候与标准的印刷习惯有差异,这是为了符合德彪西的记谱习惯。这种情况以及版本的原始资料我们都会在评注中加以说明。编辑所添加的信息将会在第 IX 页中予以说明。编辑所添加的力度记号以及小音符前的临时升降号将会以 [ ] 注明,以示区别。用小括号标明的信息来自于原始资料,并非编辑所添加。有一些作曲家添加的,仅出于提醒目的的升降记号在原谱中用 ( ) 以小号字体标出。我们在这里将其改成大号字体,以与编辑所添加的信息做区别。有一些重要的文本分歧我们用添加的五线谱加以注明,这些文本分歧的来源可在第 151-156 页中找到。小节编号出自编辑之手。其他有分歧的问题在脚注中已注明。所有的修正都在参考文献中注明。

# AVANT-PROPOS

Le présent volume contient toutes les œuvres importantes pour piano écrites par Debussy entre 1903 et 1907, notamment trois triptyques et ce qu'il reste d'un projet de quatrième. Les deux séries d'*Images* sont les seules œuvres pour piano seul de Debussy publiées sous ce titre ; une série antérieure de trois *Images* pour piano, de 1894, restée inédite du vivant du compositeur, figure dans le volume 2 de la série 1 des *Oeuvres complètes*<sup>1</sup>.

## CHRONOLOGIE

Les œuvres sont présentées ici dans l'ordre de leur publication première. D'un cahier d'esquisses fait parmi elles figure d'exception, en ceci que le seul manuscrit autographe connu a disparu, que Debussy n'en fait jamais mention dans ses lettres, et que rien n'explique pourquoi l'œuvre fut publiée par un éditeur bruxellois avec qui il n'avait par ailleurs aucun lien. On sait que cette œuvre fut achevée au plus tard en janvier 1904 d'après le manuscrit perdu et que sa première date de publication eut lieu en février 1904 dans une revue parisienne<sup>2</sup>. La correspondance du compositeur avec Jacques Durand, éditeur des autres œuvres de ce volume, situe les derniers stades de leur composition : 1903 pour les *Estampes*, 1904 pour *Masques* et *L'isle joyeuse*, 1905 et 1907 pour les deux séries d'*Images*<sup>3</sup>.

La première mention des *Estampes* se trouve dans une lettre à Pierre Louÿs, écrite de Bichain (Yonne), à la fin juillet 1903 : Debussy y dit qu'il vient de composer « Une [sic] soirée dans Grenade » (Debussy, *Lettres 1884-1918*, p. 125). La partition imprimée des *Estampes* indique également comme date de composition 1903, suivant le renseignement donné par Debussy dans une lettre à Jacques Durand d'août 1903 (*Lettres à son éditeur*, p. 13). La seule précision musicale est relative à une mesure ajoutée sur épreuves en août (*ibid.*, p. 10) :

Vous verrez, à la page 8 de « Jardins sous la pluie », qu'il manque une mesure ; c'est d'ailleurs un oubli de ma part, car elle n'est pas dans le manuscrit. Pourtant, elle est nécessaire, quant au nombre ; le divin nombre, comme disait Platon et Mlle Liane de Pougy, chacun pour des raisons différentes, il est vrai<sup>4</sup>.

Pour le reste, ses lettres le montrent presque exclusivement préoccupé, de manière caractéristique, par l'aspect visuel des éditions - en particulier des pages de couverture et de titre, mais aussi la couleur et la qualité du papier, les couleurs d'encre, la disposition des titres et des ornements, dont son monogramme  (*ibid.*, p. 10-13). Debussy souhaitait faire figurer le monogramme sur la couverture à la place de son nom (comme il avait fait deux ans plus tôt avec *Pour le piano*), mais sa requête fut de toute évidence contrecarrée par les exigences du copyright. L'édition parut le 24 octobre 1903<sup>5</sup> ; dans une lettre datée du lendemain, Debussy remercie Durand « une fois de plus de leur splendeur éditoriale... c'est parfait... » (*ibid.*, p. 15).

Pour les autres œuvres, l'histoire est plus complexe. Dès le 13 juin 1903, le pianiste Ricardo Viñes nota dans son journal que Debussy lui joua « deux des trois pièces de sa *Suite bergamasque* », dont, précise-t-il, « l'île [sic] joyeuse ». Viñes rapporte ensuite que Debussy lui rejoua les mêmes nouvelles pièces le 4 juillet puis, le 2 janvier 1904, les trois pièces, que le compositeur était alors « en train de terminer », encore sous le titre général de *Suite bergamasque*<sup>6</sup>. Quelques annonces contemporaines de l'éditeur Eugène Fromont complètent ces renseignements, en annonçant la vente d'une *Suite bergamasque* de Debussy comprenant « Masques », une « 2<sup>e</sup> Sarabande » et « L'île [sic] joyeuse ».

Malgré l'annonce de Fromont, le triptyque projeté ne fut jamais publié en tant que tel. En 1904-1905, Debussy fut contraint de laisser paraître chez Fromont plusieurs pièces de jeunesse, dont une *Suite bergamasque* antérieure de 1890

1. Elles furent publiées pour la première fois en 1977 par Theodore Presser Co., Bryn Mawr, sous le titre *Images (oubliées)*.  
2. Voir p. 132 ci-dessous. On n'a trouvé aucun document original relatif à l'une ou l'autre des deux publications de *D'un cahier d'esquisses*.  
3. Les originaux de ces lettres, provenant des archives de Durand S.A., Paris, sont conservés à la Bibliothèque Gustav Mahler, Paris ; la plupart d'entre elles sont publiées, avec cependant des omissions et des erreurs de date, dans *Lettres de Claude Debussy à son éditeur* (voir sous *Références*, p. XXIII ci-dessous). Toutes les références aux sources bibliographiques sont données par le nom de l'auteur suivi de la date de la publication ou du titre abrégé si besoin ; les titres complets sont donnés p. XXIII ci-dessous. Les citations des lettres suivent ici les autographes.

4. Il s'agit de la mesure 123. Dans les *Lettres à son éditeur*, la danseuse et courtisane Liane de Pougy est discrètement désignée par « mademoiselle X. de Z ».  
5. Les dates de publication données ici sont celles du dépôt légal, dépôt obligatoire des nouvelles publications auprès de la Bibliothèque nationale, Paris. Les précisions concernant les tirages et les dates d'impression, sont empruntées au *Livre des cotages* des archives Durand.  
6. Gubisch, p. 226-228. Mme Gubisch nous a aimablement confirmé l'orthographe de « L'île » de Viñes, erronée dans l'article ; l'entrée du 4 juillet 1903 doit se lire, nous a-t-elle également précisé : « ses nouvelles pièces de piano », et non « ses derniers morceaux, *Pour le piano* ».

comprenant les quatre pièces que nous connaissons aujourd'hui sous ce titre<sup>7</sup>. C'est sans doute à la suite de cela que Debussy retira à Fromont ses nouvelles œuvres, et que, par un contrat du 29 juillet 1904, il céda tous les droits pour « Masques » et « Isle Joyeuse » [sic] à l'éditeur Durand<sup>8</sup>.

Debussy était alors à l'île de Jersey, où il s'était enfui avec Emma Bardac à la mi-juillet 1904. Ce bouleversement de son existence mit peut-être un terme à son projet de triptyque, car *Masques* et *L'isle joyeuse* furent publiés séparément, et on n'entendit plus parler de la « 2<sup>e</sup> Sarabande » annoncée. Il n'est pas impossible que la pièce centrale perdue ait quelque lien avec *D'un cahier d'esquisses*, publié dans une revue - on le notera - un mois seulement après que Debussy eut joué le triptyque à Ricardo Viñes en janvier 1904. En outre, *D'un cahier d'esquisses* constitue un prologue particulièrement approprié à *L'isle joyeuse* : sa conclusion en ré bémol majeur s'enchaîne sans peine avec *L'isle joyeuse*, son rythme initial anticipe sur les mesures 67 sq. de *L'isle joyeuse*, et le motif introduit aux mesures 34, 43 et 50-51 revient sous forme d'un ostinato situé au climax de la coda de *L'isle joyeuse* (mes. 220 sq.)<sup>9</sup>. Il n'en demeure pas moins que les pièces ne furent pas publiées ensemble ; la présente édition conserve donc l'ordre d'achèvement et de publication.

Plusieurs auteurs ont prétendu que *Masques* avait été autrefois conçu comme la première d'une série d'*Images*, mais il semble que ce soit à la suite d'une erreur de lecture (voir p. 133 ci-dessous). Debussy corrigea les épreuves de *Masques* à Jersey fin juillet 1904 (*Lettres à son éditeur*, p. 19) ; étant donné que le manuscrit est également daté de « juillet 1904 », la pièce avait peut-être été retravaillée depuis que Debussy l'avait jouée à Viñes en 1903. Ce fut certainement le cas de *L'isle joyeuse*, dont il subsiste une esquisse substantielle datée de juin 1904. Debussy prétendait que l'extrait en question lui avait été dicté par Emma Bardac (voir p. 133 ci-dessous), mais il s'agit peut-être d'une licence poétique. Au début d'août 1904, Debussy, qui passait la fin de l'été à Dieppe, travaillait encore au manuscrit de *L'isle joyeuse* (*Lettres à son éditeur*, p. 19-20). Un mois plus tard, après avoir reçu les épreuves, il écrivit à Jacques Durand : « Mais, Seigneur ! que c'est difficile à jouer... ce morceau me paraît réunir toutes les façons d'attaquer un piano, car il réunit la force à la grâce... si j'ose ainsi parler » (*ibid.*, p. 21-22). *Masques* fut publié le 28 septembre 1904 et *L'isle joyeuse* suivit le 10 octobre.

Les deux séries d'*Images* semblent avoir eu la gestation la plus longue. Dès le 14 décembre 1901, Ricardo Viñes notait dans son journal que Debussy lui avait joué

«deux des douze morceaux qu'il veut composer pour le

piano, six pour deux mains et six à deux pianos. Les deux que nous avons entendus sont *Reflets dans l'eau* et *Mouvement* : merveilleux».

(Gubisch, p. 224)

Les douze pièces en projet firent ensuite l'objet d'un contrat entre Debussy et Durand daté du 8 juillet 1903<sup>10</sup>. Ensuite de quoi on n'en entend plus parler, jusqu'à une lettre à Durand du 16 mai 1905, dans laquelle le compositeur confirme les titres pour la première série (*Lettres à son éditeur*, p. 28). Dans une autre lettre datée du 26 juillet, Debussy, en vacances à Eastbourne, dans un excès d'optimisme, espère envoyer à Durand « de la musique » avant la semaine prochaine (*ibid.*, p. 29). Dans la lettre suivante, datée du mardi 7 août, il promet plus précisément la première série actuelle pour la semaine suivante, en le suppliant de publier les trois pièces en un seul volume plutôt que séparément<sup>11</sup> - songeant probablement aux déboires qu'il avait connus avec *Masques* et *L'isle joyeuse*.

A la mi-août, la musique promise n'était toujours pas envoyée, et dans une lettre du 19 août 1905, Debussy, toujours à Eastbourne, s'en explique à son éditeur :

Votre impatience au sujet des « Images » me touche ; mais voici ce qui m'arrive : le premier morceau, « Reflets dans l'eau », ne me plaît guère, j'ai donc résolu d'en composer un autre sur des données nouvelles et d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique...

(*Lettres à son éditeur*, p. 31)

Une carte postale datée du surlendemain seulement (inédite, voir note 3 ci-dessus) annonce l'achèvement de la version de remplacement - sans doute sous forme de brouillon, puisque la semaine suivante (le lundi 28 août), Debussy s'excuse encore de ne pas avoir envoyé la copie au net (*Lettres à son éditeur*, p. 32). Celle-ci était sans doute parvenue à Durand avant le 11 septembre, date d'une lettre où Debussy, de retour en France, lui demande :

Avez-vous joué les « Images »... ? Sans fausse vanité, je crois que ces trois morceaux se tiennent bien et qu'ils prendront leur place dans la littérature du piano... (comme dirait Chevillard), à gauche de Schumann, ou à droite de Chopin... *as you like it*.

(*ibid.*, p. 33)

Le 29 septembre Debussy avait déjà retourné les épreuves corrigées (*ibid.*, p. 34), et l'édition parut le 11 octobre.

C'est seulement en 1907 qu'il est à nouveau question de la deuxième série d'*Images* ; dans une lettre non datée à Durand, Debussy écrit :

Voici les « Images »... Voulez-vous être assez aimable pour adjurer votre graveur de respecter la mise en place des nuances — cela a une importance extrême et pianistique.

7. Les œuvres de jeunesse provenaient de la succession de Georges Hartmann, éditeur et bienfaiteur du compositeur, disparu soudainement en 1900. L'héritier de Hartmann, un certain général Bourjat, vendit ces œuvres pour recouvrer des « avances » non remboursées que Hartmann avait faites à Debussy (voir Dietschy, p. 136 n. 5 ; Lesure, p. 74).

8. Contrat dans les archives Durand, Paris ; les titres, ainsi orthographiés, ne sont pas de la main de Debussy. Il n'y est fait nulle mention d'une pièce intermédiaire. Une lettre inédite à Mme Fromont, datée du 21 avril 1905, révèle combien Debussy était navré par la publication imminente de la *Suite bergamasque* de 1890 : « vous donner [la *Suite bergamasque*] telle qu'elle est serait fou et inutile » ; dans cette même lettre, il s'irrite de voir Fromont republier d'autres œuvres de jeunesse (lettre autographe à la Pierpont Morgan Library, New York, dépôt F. Koch ; voir aussi Lesure, p. 68-69).

9. Ces parentés justifient dans une certaine mesure une solution pratique parfois adoptée par les exécutants, qui consiste à jouer *D'un cahier d'esquisses* comme pièce centrale entre *Masques* et *L'isle joyeuse*. Pour une étude plus approfondie des relations entre *Masques* et *L'isle joyeuse*, voir Howat 1987.

10. Contrat dans les archives Durand. Le contrat cite les titres des deux séries d'*Images* pour piano solo tels qu'ils furent ensuite publiés, à l'exception de la petite variante « Mouvements » (peut-être une erreur, puisque les titres ne sont pas de la main de Debussy). Les autres titres (« 2 pianos ou orchestre ») cités pour la première série sont : IV - Ibéria, V - Gigue triste, VI - Rondes ; pour la deuxième série les titres pour deux pianos sont laissés en blanc. Seule la première série des œuvres projetées pour deux pianos fut achevée, sous la forme des *Images pour orchestre*.

11. « Ne trouveriez-vous pas plus esthétique - comme disent les Belges [allusion au mouvement bruxellois de la "Libre Esthétique"] - de réunir ces trois morceaux ? dans un format élégant et commode, le format Peters, à l'italienne, par exemple, mais mieux disposé !... J'avoue que je n'aime plus beaucoup le "morceau détaché", qui a le défaut d'avoir l'air provisoire et qui traîne, orphelin, dans tous les coins... » (La date de cette lettre, prise dans l'autographe, devrait sans doute se lire « 8 août » [le 7 était un lundi] ; dans les *Lettres à son éditeur*, p. 30, la lettre est datée par erreur du 27 juillet.)

J'ai un peu modifié le titre de la 2<sup>e</sup> « Image », ce qui nous donne un alexandrin sans défaut<sup>12</sup>.

Dans une autre lettre à Durand de la même période, Debussy lui demande : « Ne serait-il pas possible que la couverture de l'édition des *Images* ressemble à celle des « Estampes » par le papier et la disposition, simplement en changeant *l'or en sanguine*<sup>13</sup> ? » Le 26 novembre, Debussy joua les nouvelles pièces chez lui à deux des dédicataires, Louis Laloy et Ricardo Viñes (Gubisch, p. 229-230). Le 18 décembre, Debussy avait manifestement reçu la partition imprimée, puisqu'il en dédicaca ce jour-là un exemplaire à son épouse Emma, et écrivit, ravi, à Durand : « C'est parfait et... merci ! » (lettre inédite, voir note 3 ci-dessus). Le volume parut le 7 janvier 1908.

À la mort de Debussy en 1918, le volume des *Estampes* avait été retiré huit fois, soit 9 500 exemplaires au total ; *Masques* cinq fois, 2 800 exemplaires au total ; *L'isle joyeuse* six fois, 7 000 exemplaires au total ; la première série d'*Images* sept fois, 8 500 exemplaires au total ; et la deuxième série cinq fois, 6 000 exemplaires au total<sup>14</sup>. On ne connaît pas les chiffres pour *D'un cahier d'esquisses*.

## PREMIÈRES AUDITIONS PUBLIQUES

*Estampes* : 9 janvier 1904, salle Erard, Paris, par Ricardo Viñes, concert de la Société nationale de musique.

*D'un cahier d'esquisses* : 20 avril 1910, salle Gaveau, Paris, par Maurice Ravel, concert inaugural de la Société musicale indépendante.

*Masques et L'isle joyeuse* : 10 février 1905, salle Aeolian, Paris, par Viñes.

*Images*, première série : 14 décembre 1905, « Hommage à Rameau » seul, par Maurice Dumesnil, concert des *Soirées d'Art* ; 6 février 1906, la série complète, salle des Agriculteurs, Paris, par Viñes, dans le cadre « Festival Debussy ».

*Images*, deuxième série : 21 février 1908, Paris, par Viñes, lors d'un concert du Cercle musical.

## TITRES

On ne connaît les sources précises des titres que pour la deuxième série d'*Images*. « Cloches à travers les feuilles » vient d'une tradition rurale telle que Louis Laloy l'a rapportée à Debussy, « le touchant usage du glas qui sonne depuis les vêpres de la Toussaint, jusqu'à la messe des Morts,

12. Lettre autographe non datée, datée à tort de janvier 1907 dans *Lettres à son éditeur*, p. 47. Les deux dernières phrases concordent exactement avec des détails de la partition autographe datée d'« Octobre 1907 » (voir p. 134 ci-dessus). Étant donné que le titre « Et la lune descend sur le temple qui fut », apparaît de manière identique dans l'autographe de 1907 et le contrat de 1903, le titre dont Debussy dit qu'il a été modifié devait être une version intermédiaire (sans doute un alexandrin moins parfait).

13. Lettre autographe datée seulement « Mercredi », absente de *Lettres à son éditeur*, citée dans Orledge, p. 25.

14. Toutes les pièces furent également publiées séparément ; si l'on ajoute les chiffres de ces tirages à ceux des volumes, on arrive en mars 1918 à un total de 13 200 exemplaires de « Pagodes », 18 400 de « La soirée », 43 400 de « Jardins », 22 000 de « Reflets », 13 000 de « Hommage », 11 500 de « Mouvement », 10 000 de « Cloches », 9 500 de « Et la lune descend » et 10 000 de « Poissons ». Toutes dépassent de beaucoup les ventes de *Masques* et de *L'isle joyeuse*, justifiant les commentaires de Debussy cités dans la note 11 ci-dessus.

traversant, de village en village, les forêts jaunissantes dans le silence du soir » (Laloy, p. 95). Laloy, qui s'intéressait à l'Orient, est peut-être responsable avec Debussy de la conception du titre « Et la lune descend sur le temple qui fut », pour cette pièce que Laloy décrivit ensuite comme un « pays de rêve où volontiers nous allions de compagnie » (*ibid.*). Ces titres étaient fixés, comme nous l'avons vu ci-dessus, au milieu de 1903, sans doute l'un des premiers fruits de l'amitié qui était née entre Debussy et Laloy au début de cette même année. Quant à « Poissons d'or », le titre fait référence à un panneau de laque japonais, noir et or, suspendu au mur chez Debussy (reproduit dans Schmitz, p. 46)<sup>15</sup>.

Le titre global des *Estampes* semblerait indiquer que Debussy souhaitait rendre dans ces pièces les qualités évocatrices et exotiques de l'estampe japonaise. Selon Jacques-Emile Blanche (qui fit le portrait de Debussy en 1902 puis en 1909, et à qui sont dédiées les *Estampes*), « Jardins sous la pluie » lui aurait été inspiré par un orage survenu dans le jardin du peintre par un après-midi de juin :

... chacun se réfugia dans la maison, mais Claude refusa de nous imiter, décidé à jouir pleinement de l'odeur de la terre mouillée, et du doux cliquetis, sur les feuilles, des gouttes d'eau<sup>16</sup>.

Roland-Manuel (p. 65) raconte quant à lui une anecdote expliquant le titre de *D'un cahier d'esquisses* : Debussy aurait confié à Viñes qu'il souhaitait concevoir des formes qui paraissent improvisées, comme tirées d'un cahier d'esquisses<sup>17</sup>. La tonalité, les textures et le matériel thématique rappellent également *La Mer*, que Debussy composait au même moment.

*L'isle joyeuse*, a-t-on dit, lui aurait été inspirée par « L'embarquement pour Cythère » de Watteau (Vallas, p. 286) ; mais cette filiation est souvent contestée pour des raisons esthétiques. La rupture du premier mariage de Debussy au milieu de 1904 et sa fuite à Jersey avec Emma Bardac sembleraient prêter une dimension autobiographique à *Masques* et à *L'isle joyeuse*, du moins dans leurs versions finales - d'où peut-être l'orthographe définitive du mot *isle*. Quoi qu'il en soit, les versions définitives semblent avoir dépassé leurs origines bergamasques : selon Marguerite Long (p. 148), Debussy se montra par la suite catégorique, à propos de *Masques* : « Ce n'est pas la *Comédie Italienne* ! mais l'expression tragique de l'existence ».

## CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES

Visuellement, au sein du présent volume, c'est entre les deux séries d'*Images* que le contraste est le plus frappant : la première série est notée tout du long sur deux portées (au prix parfois de certaines difficultés, notamment vers la fin de « Mouvement »), tandis que la deuxième série utilise tout du long trois portées (dont une reste parfois vide) - distinction que Debussy reprendra plus tard dans ses deux livres de *Préludes*. Cet aspect de sa présentation paraît délibéré et a donc été conservé tel quel dans la présente édition. Les deux

15. Ce panneau se trouve maintenant dans la Maison Debussy, Saint-Germain-en-Laye.

16. Blanche, « Souvenirs ». Dans Martin, p. 66, le portrait de Debussy par Blanche est intitulé « Souvenir de "Jardins sous la pluie" ».

17. Curieusement, le journal de Viñes ne semble pas y faire allusion - à moins que *D'un cahier d'esquisses* ne fût effectivement la pièce centrale de la *Suite bergamasque* que Debussy lui joua le 2 janvier 1904, ce qui correspond très précisément à la date qui se trouve sur le manuscrit *D'un cahier d'esquisses*.

séries jouent, musicalement, sur leur titre d'*Images*, avec des structures musicales qui se reflètent, et la deuxième semble aller encore plus loin en reflétant presque littéralement certaines structures musicales et architecturales de la première (voir Howat 1983, p. 140-149) ; cet effet de miroir s'étend, de manière pittoresque, aux emplacements des différents titres dans les éditions originales, placés au fer à droite pour la première série et à gauche pour la deuxième.

A une échelle plus vaste, le contenu du présent volume témoigne dans sa présentation d'une cohérence rare chez Debussy : les *Estampes*, *Masques*, *L'isle joyeuse* et la première série d'*Images* ont une présentation manuscrite quasi identique, qu'on ne retrouve nulle part ailleurs dans la production du compositeur (voir p. 131-134 ci-dessous) ; et si le manuscrit de la deuxième série s'en écarte, la présentation visuelle de la première édition, conformément aux indications du compositeur, est modelée sur celle des *Estampes*.

Les pièces du présent volume sont également, parmi les œuvres pour piano de Debussy, celles où l'on trouve le plus systématiquement des proportions spécifiques dans l'architecture formelle - qui apparaissent le plus clairement dans les principaux climax de « Reflets dans l'eau », « Mouvement » et « Cloches à travers les feuilles », placés exactement suivant le nombre d'or<sup>18</sup>. Une lettre adressée par Debussy à Georges Jean-Aubry le 10 avril 1908 témoigne de ce souci de clarté architecturale :

A propos des nouvelles Images, il faudra persuader doucement Viñes qu'il a besoin de les beaucoup travailler..! Il n'en sent pas encore clairement l'architecture et, malgré son incontestable virtuosité, il en fausse l'expression<sup>19</sup>.

(Cobb, p. 46)

« Pagodes », dans certains de ses rythmes et textures, reflète incontestablement la musique javanaise que Debussy entendit aux Expositions universelles de Paris en 1889 et 1900. La même influence est décelable, sous une forme plus masquée, dans les sonorités conclusives de « Reflets dans l'eau » et dans les textures rythmiquement stratifiées des premières mesures de « Cloches à travers les feuilles ».

Manuel de Falla, notant que Debussy n'avait passé en Espagne qu'un après-midi de toute son existence, considérait que « la force d'évocation concentrée dans les quelques pages de la "La soirée dans Grenade" tient du prodige quand on pense que cette musique fut écrite par un étranger guidé presque par la seule vision de son génie » (Falla, p. 207-208). Maurice Ravel, en revanche, était gêné par une quasi citation de sa propre « Habanera », encore inédite alors, dans « La soirée »<sup>20</sup>. Cela n'atténua cependant en rien l'admiration durable que Ravel portait à *D'un cahier*

d'*esquisses*, dont il donna la première audition publique, et qui influença sans doute ses « Oiseaux tristes ».

« Jardins sous la pluie » cite deux chansons enfantines françaises, « Do, do, l'enfant do » et « Nous n'irons plus au bois » ; cette dernière rattache la pièce non seulement à la troisième des *Images* de 1894 (voir note 1 ci-dessus), mais aussi à la mélodie antérieure de Debussy, « La belle au bois dormant » et à *l'Image* pour orchestre postérieure, « Rondes de printemps ».

Ricardo Viñes rapporte quant à lui que lorsque Debussy, en juillet 1903, lui joua les premières versions de *L'isle joyeuse* et l'une des pièces qui les accompagnaient, il songea aussitôt aux tableaux de Turner. Lorsqu'il en fit part au compositeur, celui-ci « a répondu que, précisément, avant de les composer, il avait passé un long moment dans la salle des Turner, à Londres ! » (Gubisch, p. 226). En outre, la figuration de main gauche aux mesures 7 sq. de *L'isle joyeuse* rappelle les « Jeux d'eaux à la Villa d'Este » de Liszt.

## NOTATION

Les indications métronomiques de Debussy pour « Et la lune descend sur le temple qui fut » sont les plus détaillées de toute son œuvre, et illustrent une remarque qu'il fit ultérieurement, selon quoi ces indications valent pour « une mesure, comme "les roses, l'espace d'un matin" » (*Lettres à son éditeur*, p. 158). Dans cette optique, l'unique indication de « Poissons d'or » s'applique sans aucun doute davantage aux parties centrales de la pièce qu'à la section initiale (en particulier mesures 14-15)<sup>22</sup>. De même, l'indication « Très lent » pour *D'un cahier d'esquisses* doit probablement se comprendre en fonction de la section finale à  $\frac{6}{4}$  plutôt que du début à  $\frac{6}{8}$ . Une indication métronomique plus suspecte dans *Masques* a été reléguée dans les variantes.

On relève dans l'enregistrement sur rouleau de « La soirée dans Grenade » par Debussy un certain étirement des rythmes  et  aux mesures 33-36 et 67-77 ; les groupes de triolets sont étirés légèrement pour se rapprocher de la valeur , et  et  sont à leur tour accentués pour devenir approximativement  et .

Certaines autres notations demandent peut-être à être expliquées. Le symbole « o » à la mesure 26 de « Reflets dans l'eau » indique vraisemblablement une note « fantôme » dont l'autre main rend déjà compte (Debussy emploie à nouveau cette notation dans les *Epigraphes antiques* et dans *En blanc et noir*). Les liaisons d'arpègement aux mesures 25-26 de « Et la lune descend » indiquent probablement que l'accord principal doit se faire entendre simultanément aux deux mains avant la note supérieure (notation peut-être empruntée aux dernières lignes du prélude en *fa* dièse, op. 28 n° 13 de Chopin). Pour ce qui est de la dernière note de « Mouvement », notée , le prélude « La danse de Puck » tel qu'enregistré par Debussy sur rouleau de piano mécanique explique une notation analogue,  : la dernière note est jouée staccato et ensuite brièvement tenue au moyen de la pédale (voir OC, I, 5, p. 153). La notation  aux mesures 27-28 de *D'un cahier d'esquisses* appelle un traitement semblable (plutôt qu'une quelconque double

18. L'allusion de Debussy au « divin nombre », citée ci-dessus p. XI, pourrait y faire référence, mais on ne sait pas avec certitude si ces proportions étaient consciemment voulues. Pour plus de détails sur ces structures voir Howat 1983, *passim*.

19. Ceci explique peut-être le piètre accueil réservé à la première audition du 21 février ; d'après le journal de Viñes, seul « Poissons d'or » connut un léger succès, les deux autres étant « un véritable fiasco » (Gubisch, p. 231).

20. Les mesures 23-28 de « La soirée » rappellent à l'évidence une combinaison harmonique et rythmique de la « Habanera » de Ravel, composée en 1895 pour les *Sites auriculaires* à deux pianos et ensuite intégrée à la *Rapsodie espagnole* de 1907. Debussy aurait prétendument emprunté la partition de la « Habanera » à Ravel après sa première exécution à deux pianos en 1898. Mais Ravel lui-même aurait pu prendre inconsciemment l'harmonie en question dans un passage important (chiffre 3) du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, qui date de 1894.

21. Voir Orenstein, p. 49 n. 2 et 159 ; voir aussi les analyses comparatives dans Howat 1983, p. 138-139, 189-192.

22. L'enregistrement de cette pièce réalisé par Viñes en 1930 (Columbia LF 41) commence à peu près à  $\text{♩} = 84$ . C'est l'une des interprétations les plus véloces de cette pièce disponible en disque.