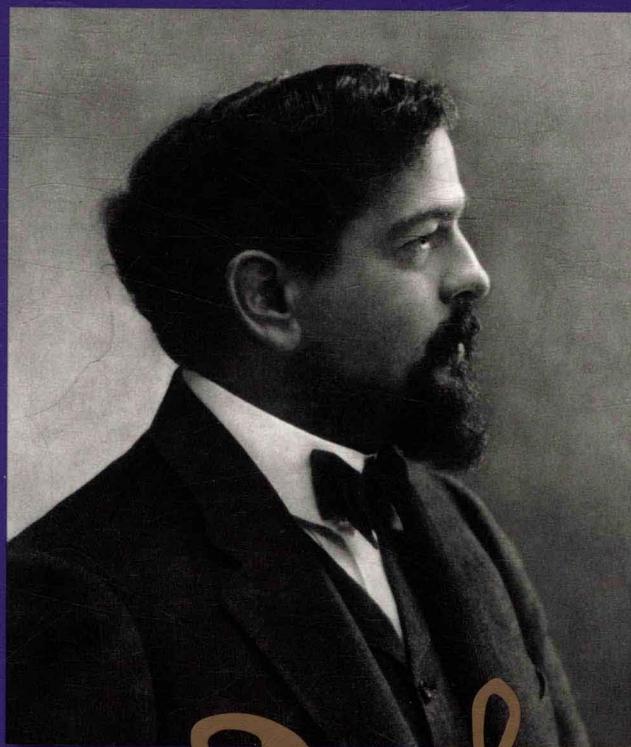


德彪西钢琴作品全集



钢琴作品 I 第4分册
Série I, Volume 4

编订：克里斯托夫·格拉博夫斯基
Édition de Christophe Grabowski



A large, stylized, handwritten signature of Claude Debussy in a golden-brown color, written across the bottom of the portrait area.

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

克劳德·德彪西钢琴作品全集

钢琴作品 I 第4分册

Série I, Volume 4

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 4 分册 / 克里斯托夫·格拉博夫斯基编订; 张奕明译 - 上海: 上海音乐出版社, 2013.6

ISBN 978-7-5523-0204-2

I. 德… II. ①克… 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 067595 号

Copyright © 2004 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 4 分册
编 订: 克里斯托夫·格拉博夫斯基
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: 16.5 谱、文: 132 面

2013 年 6 月第 1 版 2013 年 6 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0204-2/J · 0164

定价: 58.00 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4分册

Série I, Volume 4

编订：克里斯托夫·格拉博夫斯基

Édition de Christophe Grabowski

Morceau de concours

The little Nigar

Hommage à Haydn

La plus que lente

Six Épigraphes antiques

Berceuse héroïque

Pour l'Œuvre «du Vêtement du Blessé»

Élegie

Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon

(Intermède)

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

发 起 人

弗朗索瓦·吕索尔

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

丹尼斯·赫林

编辑委员会

皮埃尔·布列兹、梅利亚姆·谢米尼、
克劳德·海弗、罗伊·霍瓦特、玛丽·洛夫

责 任 编 辑

埃德蒙·勒梅特

Oeuvres 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.

Fondateur :

François Lesure

Comité d'Honneur :

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

Rédacteur en Chef :

Denis Herlin

Comité de Rédaction :

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

Responsable éditorial :

Edmond Lemaître

鸣 谢

Remerciements

L'éditeur est particulièrement redevable à MM. Denis Herlin et Edmond Lemaître pour l'aide efficace et constante qu'ils lui ont apporté tout au long de la préparation de ce volume.

Il tient à remercier également MM. Roy Howat et Alain Planès pour leurs précieux conseils, ainsi que M. Noël Lee pour la relecture attentive du texte musical.

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

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

本册将德彪西创作于各个主要作品之间的零碎小品收集在一起。并且包括了鲜为人知的钢琴独奏曲《六首古代墓志铭》。

创作时间

钢琴小品

这首比赛作品于1905年1月作为“音乐拼盘比赛”出现在 *Musical* 杂志的副刊上。该比赛要求读者——也就是参赛者——从18位作曲家的名字中找出所罗列的六首匿名小品的作曲者。提供作品的作曲家除了德彪西之外还有 Rodolphe Berger、夏米娜德、马斯奈、圣-桑以及 Gaston Serpette。这次比赛共吸引了530位参赛者,但只有一位全部猜对了作曲家,赢得了一等奖,奖品为一架钢琴。根据杂志四月刊公布的统计结果,德彪西共被猜对了218次,仅次于被猜对340次的马斯奈,名列第二位。这么高的猜对率表示了即使在德彪西的创作生涯早期,他的创作风格也被法国的音乐爱好者们所熟悉。

这里需要指出的是,《钢琴小品》非常完美地改编自一部本来计划写给乐队的作品,其密集的织体以及不同乐器音色的多样性都在这首钢琴作品中得以体现。为了满足杂志的要求,作曲家的主要乐思取材于 *Le Diable dans Le Beffroi* 的草稿(该作品为一首未完成的歌剧,其脚本为 Edgar Allan Poe 所写的一篇神话)。原本的舞台计划早于1902年底就开始设计,很明显它对于德彪西极为重要,因为他在该作品上耗费了十年的时间,最终还未完成。然而,这并不是最糟的,德彪西固执地在另一部同样取材于 Poe 神话的歌剧《厄舍古厦的倒塌》上花费了更多的时间,同样也没有完成。这两部舞台作品与他后来的成名作《佩利亚斯与梅里桑德》的美学观点有很大的不同,反映了德彪西观念的改变。德彪西承认他不再对“大型的作品抱有同情心”,而倾向于“结构紧凑的歌剧”。^①

这样的音乐理念也反映到了《钢琴小品》中。

小黑人

这部作品的缘起并不明确。它出版于1909年,首先出现于 Théodore Lack 写给钢琴初学者的专著《钢琴基本方法》中。由此看来,《小黑人》应该是《儿童园地》最后一曲(出版于前一年)的姊妹篇。在《小黑人》中,德彪西同样试验了节奏的变化与力度的对比。《小黑人》同样是一首步态舞——一种对雷格泰姆舞的模仿。雷格泰姆舞于1870年左右起源于美国,在20世纪早期风靡欧洲。几年后这部小品的主题又被用于芭蕾舞 *La Boîte à joujoux*, 在该剧中代表一位英国战士。该芭蕾舞与前面提到的两部作品《小黑人》《黑怪步态舞》一样,探索了儿童的世界。

向海顿致敬

与另外一首致敬曲——出现于《意象集 I》中的《向拉莫致敬》不同,这是一首受国际音乐协会委约的作品。国际音乐协会将其出版在1910年1月的 *Revue Musicale* 杂志上,用来纪念海顿逝世一百周年。一个月后,杜朗出版社发行了第二版。六首^② 预约的作品都采用了相同的短小主题——海顿名字的拼写:H(=B),A,Y(=D),D,N(=G)。第一个字母“B”在德文中等同于“H”,第三与第五个字母仅仅是根据七音音阶的音符与字母表的关系推算出来。

1910年1月20日,在与杂志编辑 Jules Écorcheville 的通信中,德彪西婉转地提到:“这是我对海顿的感谢——这部作品将会像一缕轻烟一样消散”。^③ 同样的,在1909年12月11日给 Jacques Durand 的信中,德彪西幽默地说:“这首作品是‘向海顿致敬’,不管是在地球上还是在其他什么星球上这是它唯一的目的!”看起来,这部作品对于德彪西来说无足轻重,然而杜朗出版社

① 该信息来源于德彪西接受 Charles Henry Meltzer 的一次访谈。

② 除了德彪西的作品之外,该杂志还刊登了保罗·杜卡斯的《悲歌前奏曲》、“Reynaldo Hahn”的主题变奏曲、丹第的《小步舞曲》、拉威尔的《小步舞曲》以及 Charles-Marie Widor 的《赋格》。

③ 巴黎,C. Ecorcheville 的收藏。

的档案以及法国国家档案馆的档案均反驳了这一观点,因为《向海顿致敬》以及拉威尔的《小步舞曲》(同样由Durand出版)是六首小品中仅有的通过“时间考验”的作品。^④

这首作品由里昂钢琴家Ennemond Tirllat于1911年3月11日在巴黎普莱耶尔音乐厅首演,该音乐会由国家音乐协会组织。

极慢板

这首作品出版于1910年,出版后立即由Léon Roques改编成由钢琴与小提琴演奏。关于这部作品的起源有三种假说。第一种假说,Harry Halbreich认为这部作品与一首圆舞曲有关。这首圆舞曲有两个版本,钢琴独奏版创作于1894年,双钢琴版创作于1905年,但是两个版本都没有留下任何痕迹。^⑤第二种假说,Maurice Dumesnil认为该作品为Leoni所写,Leoni是Carlton宾馆酒吧的小提琴家。^⑥第三种假说,罗伊·霍瓦特认为该作品发挥自马斯奈的*Valse très lente*——一部20世纪早期在巴黎的沙龙中极其受欢迎的同类型小品。^⑦

利用早期的素材进行创作,这种可能性不能被排除。第二种假说的依据是作品中小提琴化的旋律,但该作品的小提琴与钢琴版是由Léon Roques改编的,这似乎又驳斥了这种假说。^⑧根据德彪西细致的性格来看,第三种假说倒是很有可能。如果此说成立,那么该部作品便是作曲家对他那个时代音乐沉沦的见证。最后,这部作品的标题可以被看作是对库普兰那些异想天开的古怪标题的遥远回声,或者是对年迈的罗西尼的致敬,抑或是作曲家想与古怪的萨蒂做同一战壕战友的渴望。无论是哪种解释,该作品的标题仅应被视为对演奏速度的补充提示,而非作曲家的一言堂。同样地,molto rubato、con morbidezza(细腻!)以及appassionato之类的提示也不应该造成演奏速度的不流畅。这些提示只是强调圆舞曲——

经常被演奏得过分慢以及病态般的故作乡愁——(浪漫与富有感情)的一面。德彪西自己那具有说服力的录音显示了如何将极度细腻与清晰同时做到。该录音^⑨灌制于1912年,用的是Welte-Mignon的录音钢琴。这个录音还显示了德彪西许多自由化的处理。这些处理都是稍纵即逝的,因此也不具备持续的重要性。这可能展示了该作品即兴的一面。

在作曲家的通信中,这部作品仅被提及了一次,是关于乐队版本的。德彪西显然是对杜朗出版社的“御用”配器者不满意,因此决定亲自动手。他略带讽刺地写给他的出版商:

刚检查完《极慢板》的“小酒馆风格”配器版本。对我来说,给她佩戴上长号、定音鼓、三角铁等饰品意义不大,只能说这是一个连我自己都没有意识到的“豪华酒店”版本。另外,不是要冒犯Monsieur H. Mouton,此人是这方面的专家,一些滑奏是可以轻易避免使用的。我决定重新写一个不同的,更现实的配器。另外,一个细节:对于乐曲的开始,或者小酒馆,或者沙龙,两者不可兼得,因此几个小节的简短引子是不可或缺的……接下来,让我们不要仅限于小酒馆,想想“五点钟”吧,那是美丽的女性听众聚集地。^⑩

由此我们知道该圆舞曲的最初意图并非“家具”式的音乐,而是为了吸引沙龙中“美丽的女性听众”^⑪,以及音乐厅里的广大听众。

六首古代墓志铭

这部作品由戏剧配乐转化而来,在钢琴独奏版本之前,还有四手联弹版本。最初,这六首小品是写给一个不常见的组合的,即双长笛、双竖琴和钢片琴,用来伴奏Pierre Louÿs的《比利蒂斯之歌》。^⑫并于1901年2月在Joumal音乐厅演出,布景极为壮观。十四年之后,德彪西利用该作品的原素材进行了“重写”。1914年7月11日在写给Jacques Durand的信中,德彪西透露他原本计划创作一部交响乐组曲。^⑬然而,受到疾病的困扰,他放弃了这个计划,转而写了更简单一些的钢琴曲,这就是《六首古代墓志铭》的

④ 另两首由Durand出版的向海顿致敬曲均不太成功:丹第的作品最后一次印刷于1923年,杜卡斯作品的销量可忽略不计。相反的,德彪西与拉威尔作品的销售量保持常年不断。另两首作品——Reynaldo Hahn的主题变奏曲与Charles-Marie Widor的赋格——均只印刷了一次,前者为1913年(Heugel出版社),后者为1910年。

⑤ Edward Lockspeiser/Harry Halbreich,《德彪西》,第593以及687页。德彪西在给Henry Lerolle的信(1894年12月10日)中提及了该圆舞曲的钢琴独奏版:“告诉《意象集》的题献对象:她的作品中又多了一首!那是一首圆舞曲,为那些仅仅在圈椅中喜爱圆舞曲的人而作。”(该信现存巴黎,为私人收藏)。在德彪西于1905年5月16日给Jacques Durand的信中,他提及了该圆舞曲的双钢琴版本:“这些是你所要的标题:独奏钢琴:I.水中倒影,II.向拉莫致敬,III.无穷动;双钢琴:I.伤心的吉格、II.伊比利亚,III.圆舞曲?现在我需要把我自己关在一个门禁森严的地方”(摘自《与编辑的通信》,第27-28页。)

⑥ Maurice Dumesnil,“与德彪西交谈”,第156页。

⑦ 罗伊·霍瓦特记录于他自己的德彪西录音(德彪西,钢琴作品第三集,Tall Poppies录音,2002)上。

⑧ 一个重要的细节同样驳斥了这种假说:钢琴独奏版的降D大调不适合小提琴,因此在小提琴与钢琴版中被移到了G大调。后来出现的乐队版本也是G大调。如果德彪西的最初想法是写给小提琴,那他大概不会用降D大调。

⑨ 关于该录音,参见评注。

⑩ 《与编辑的通信》,第90页。

⑪ 参考保罗·魏尔伦《华宴集》中的“曼多林”一诗。

⑫ 1894年12月,这位作曲家的朋友在独立艺术书店出版了《比利蒂斯之歌》,首次由P.L.用希腊文翻译而来,在序言中,他宣称这些诗歌由王妃墓的墙上抄录而来。当然这纯粹是臆说,实际上他本人才是诗歌的创作者。1897年,德彪西将其中的三首谱写成音乐——《牧神之笛》、《垂发》以及《水精灵之墓》。

⑬ 这个计划在德彪西去世后由Ernest Ansermet完成。改编作出现于1932年,极为成功。

缘起。1915年,四手联弹版首先出现,紧接着钢琴独奏版也诞生了。

六首小品中的五首由早期的素材发展而来。^⑭ 我们可以看到,由于它们创作于德彪西的黄金时期,其和声语言比早期得到了加强。希腊调式、东方式样的装饰音、五声音阶、多种调性的上下叠置、多种节奏的上下叠置等这些手段都被“全副武装”上了,用来表现作曲家想象中的古希腊的异国风情,这异国风情在这些“墓志铭”中贯彻始终。

英雄摇篮曲

1915年1月1日,在一封给 Robert Godet 的信中,德彪西提到了这部作品的缘起:

根据每日电讯报的要求,我必须为《阿尔贝皇帝之书》写些什么。这是很困难的事情,因为对于一颗没有被《布拉班人之歌》(比利时国歌)的乳汁所哺育过的人来说,想要创作一首关于英雄的作品是没有灵感的。

结果就产生了《英雄摇篮曲》^⑮。

对于Émile Vuillermoz 询问德彪西关于乐队版本的问题,德彪西对作品的性格以及他想要的感觉做了详细的描述:

你对于摇篮曲的感觉是正确的,它的长度大小正好好像一张版画明信片……版画与油画是不同的。我在这里完全没有油画的想法。难道我们需要另一个浓墨重彩的375页以表达我们的感情?^⑯

这首摇篮曲是忧郁的、含蓄的“布拉班人之歌”。这是一张简单的名片,除了向受难的人表示致敬之外别无其他。

第一段摘录所提到的《阿尔贝皇帝之书》是一本“号角嘹亮”的声明书,发表了为数众多的政治界、艺术界、科学界等人士的宣言,间隔以插图与篇幅短小的音乐的乐谱,以声援比利时国王以及民众抗击德国侵略者的英雄壮举。卖书所得的钱,理所当然地捐给比利时的卫国战争。在众多的声援人士中,包括法国作曲家德彪西、圣-桑以及 André Messager。^⑰ 该书的策划者是英国小说家

Hall Caine 以及每日电讯报。该书有三种文字的版本,首先诞生的是英文版(1914年晚期),不久后又出版了法语版与佛兰德语版。

英国版出版之后,杜朗出版社又发行了法国第一版。乐队版本诞生于1915年6月,首演于10月26日,由 Camille Chevillard 指挥,演出地点为科洛纳——拉穆勒音乐厅。

正如第二段摘录所说的,德彪西的意图是创作一首含蓄的作品。这一点在他稍早的(1914年10月9日)写给 Jacques Durand 的信中表现得再明显不过:“我倒是愿意写一首英雄进行曲,然而,这类作品很容易被写成自大傲慢的庸俗之物。我害怕,更确切地说,是我不敢踏入这个陷阱……再说了,就像我以前说过的那样,在一个子弹打不到的地方写一首关于英雄的作品是可笑的……”^⑱ 关于他对于蹂躏下的比利时的致敬,他希望避免灿烂的效果,最好的表达悲哀的方式是低声细语。这首稳重而又庄严的作品其实一点儿都不缺乏表情与强力,爆发以“ff”,继之以长时间的安静,又继之以比利时国歌“布拉班人之歌”。乐队版本显得更细腻而变化多端,人们体会到一种对于理想的含蓄甚至犹豫不决的向往。接近结束之处,出现一声遥远的小号的号召,布拉班人之歌的动机再一次出现,宣布了最终的胜利——事实上的胜利还要等几年才出现。

《为受伤战士募捐衣物》而作

德彪西对于慈善事业的贡献也体现在了这首作品中。他的妻子是“为受伤战士募捐衣物”活动的强烈支持者,她说动德彪西组织了一场以此为目的的慈善音乐会。德彪西热情地参与了这项活动,^⑲ 甚至专门为此写了这首短小的舞曲风格的作品。在音乐会那天,他将手稿给了 Emma,并在乐谱一角写了“此为我的这首小东西的‘外套’,她的克劳德。1915年6月”

直到1933年才实现出版,出版社为美国的 Theodore Presser 公司。

悲歌

这首小品长期以来被认为是德彪西的最后一首钢琴作品,其仅存的遗迹为一部日期为1915年12月的手稿临摹本。该临摹本于一年后被收进了一本题献给亚历山德拉女王(丹麦)的华丽的金色书籍,该书的标题为 Pages inédites sur la femme et la guerre(关于女人与战争的未出版作品)。与上两首作品如出一辙,该曲为慈善的目的而作。出版商 Devambes 将卖书所得全部捐给由于法国战

⑭ 在通信中,我们归纳出这部作品与其“先驱”的关系如下: N° I - Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été → Chant pastoral (N° I); N° II - Pour un tombeau sans nom → Le tombeau sans nom (N° VII), Les courtisanes égyptiennes (N° VIII), Le souvenir de Mnasidika (N° XI); N° III - Pour que la nuit soit propice → Chanson (N° IV); N° IV - Pour la danseuse aux crotales → La danseuse aux crotales (N° X); N° VI - Pour la pluie au matin → La pluie au matin (N° XII)。我们注意到 Lockspeiser 的表格(第223页)并不完全精确。现在既然已经为这两部作品之前建立了联系,那么不妨再将 Louys 的诗歌附录于后(见附录 C, 第100页)。这样的话,这些音乐(由歌曲转化而来)与诗歌的联系就很明显了。

⑮ Lettres à deux amis, 第142-143页。

⑯ 摘自一封1916年1月25日的信,德彪西,通信集(1884-1918),第365-366页。

⑰ 其他法国倡议人士包括罗曼·罗兰、莫奈等人。

⑱ 德彪西,通信集(1884-1918),第347页。

⑲ 1916年12月21日,德彪西参加了“为受伤战士募捐衣物”的慈善音乐会,与 Roger Ducasse 一起演奏了白与黑。1917年3月,他自己组织了“衣被受伤战士”的慈善音乐会。在这方面他堪称楷模。

争而造成的孤儿。然而,在此事件之后,这首作品完全被埋没,直到1978年才由Jobert重新出版。

首演时,作曲家正经历他一生中最痛苦的时刻。德彪西在其癌症手术后的一周,创作了此曲(三年后,他仍旧死于此症)基于这个背景,所有的作品分析都指向了作曲家“绝望的真实记录”,甚至“精神与肉体的双重痛苦”。然而,即使是那类似大提琴般蜿蜒曲折,极富表情主题(缓慢而难过地展开于那几乎静止的,仅靠几个零星音符点缀的伴奏之上)的确唤起了痛苦的感觉以及顺从般的绝望,我们也不应该将其演绎成葬礼般悲痛。

燃烧的煤照亮夜空

在创作完《悲歌》之后的15个月里,德彪西完成了这首具有更光亮与理想化性格的作品。1917年2月9日,在给福列的一封信中,他宣泄着他的怒火:“寒冷,寻找煤。居家生活的不易,以及其他的痛苦让我一天天绝望。”这痛苦的情形持续了几星期。在德彪西给Tronquin先生——他的煤炭供应商的一系列信中,作曲家持续抱怨缺乏宝贵的煤所带来的痛苦。这位奇怪的煤炭供应商,看上去也是音乐爱好者,提出用作曲家的手稿来换煤。德彪西居然接受了这项提议,并慷慨地写了一首钢琴小品给他。这个不错的故事并没有不错的结局:贪婪的煤炭供应商变了卦,又重新开了价码,被尴尬而愤怒的作曲家拒绝了。

乐曲开头引用了歌曲“阳台”——《波德莱尔诗五首》中的第一首的歌词。德彪西在1880年代还为同样的歌词谱写过另一首歌曲。《波德莱尔诗五首》并不是该曲唯一的源泉,乐曲的最开始显然受到了前奏曲第一集第4首《暮色中的声音与芳香》的影响(又是一首受波德莱尔的一行诗影响的钢琴小品),同时,影响他的还有钢琴前奏曲——《骨壶》以及《三度交替》的影响,它们赋予了该作品一种随性的特性。

该作品的手稿在被历史遗忘了八十多年后,终于于2001年重见天日。感谢其拥有者Eric van Lauwe的授权,才使得该作能在此出版。

间奏曲

G大调钢琴、小提琴与大提琴三重奏为本册这首《间奏曲》之所本。这是德彪西最早的作品之一。年轻的Achille(德彪西曾用名)在1880年与梅克夫人逗留佛罗伦

萨期间创作了该三重奏,并与小提琴家Pachulsky、大提琴家Danilchenko一起在Oppenheim别墅梅克夫人的沙龙首演。作品的手稿上有这样的献辞“作曲家向他的老师Monsieur Émile Durand献上这些音符以及随之而来的友情”。事实上,德彪西一回巴黎就将此作作为友情与敬佩的见证献给了他在音乐学院的和声老师。这个故事由René Legouix与Maurice Dumesnil提供。这部《三重奏》的手稿分藏于密歇根州立大学与纽约的Pierpont Morgan图书馆。第一版于1986年由Henle出版社出版。

这首三重奏在德彪西所有的作品中具有特殊的地位。作为现在所知道的作曲家最早期的作品之一,它在作曲家早期的音乐语言以及其对古典曲式的理解方面提供了有价值的信息。在这部作品的基础上,作曲家的室内乐写作风格经过进化,最终出现了《弦乐四重奏》与晚期的三部奏鸣曲。

这首间奏曲为《三重奏》第二部分的钢琴改编版,以前从未出版过。手稿为Dumesnil所抄写,现存Theodore Presser出版社。因此,此版为首次出版得到手稿拥有者的许可。

编订原则

德彪西在校对的时候经常会添加力度、速度、性格、分句、重音以及连断法方面的标记。这些改动我们一般直接沿用于乐谱上,不在“评注”中加以说明,除非有歧义、多义的情况出现。

将《向海顿致敬》的手稿与两个版本相比较之后,我们发现差异极大,其原因为排版疏忽。为了避免“评注”变得过分冗长,只有在这些差异涉及到作曲家本人的改动时,我们才加以说明。

作曲家对于力度记号的位置的严格是出名的,在这方面他从不向出版社妥协。在此我们尽量遵照手稿的信息。在一些极少数的情况下,某些力度记号出现的位置以及适用长度被更改了。我们会在“评注”中说明。

关于音符符干的方向朝向问题,研究发现德彪西的态度比较开明,因此本版遵循现代惯例。只有在出现分声部情况时,我们才按照音乐声部清晰的原则,而非排版清晰的原则来设计。

AVANT-PROPOS

Le présent volume rassemble un éventail de pièces diverses composées en marge des grandes œuvres pendant la période de maturité créatrice de Debussy. Elles sont accompagnées d'une version peu connue pour piano seul des *Six Épigraphes antiques*.

CHRONOLOGIE

Morceau de concours

Cette pièce parut dans le supplément de la revue *Musica* de janvier 1905 à l'occasion d'un « concours de devinettes musicales » qui consistait à identifier, à partir d'une liste contenant dix-huit noms, les auteurs de six morceaux anonymes. Parmi ceux qui se prêtèrent à ce jeu, Debussy mis à part, figuraient : Rodolphe Berger, Cécile Chaminade, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns et Gaston Serpette. Ce concours éveilla un assez grand intérêt pour rallier 530 participants. Un seul réussit à indiquer sans erreur le nom de chacun des créateurs, et gagna ainsi le piano attribué au premier prix. D'après les résultats, publiés dans le numéro d'avril du même périodique, Debussy – reconnu 218 fois – se place en seconde position, derrière Massenet identifié, lui, par 340 lecteurs. Ce rang très honorable démontre que, dès cette époque, son style était reconnu par des mélomanes français.

À côté de cet aspect anecdotique, il faut préciser que le *Morceau de concours* représente une habile adaptation pour piano d'une page originellement destinée à l'orchestre, dont la densité et la diversité instrumentale se font ressentir fortement à travers l'écriture pianistique. Afin de satisfaire à la demande de *Musica*, le compositeur puisa dans un cahier d'esquisses pour *Le Diable dans le beffroi* (opéra inachevé, inspiré par un conte d'Edgar Allan Poe) dont il tira les idées principales. Ce projet initial d'œuvre lyrique remonte à la fin de l'année 1902. Debussy qui semblait y tenir beaucoup, le poursuivra pendant près de dix ans, avec toutefois moins d'opiniâtreté que pour celui de *La Chute de la maison Usher* – autre opéra, basé également sur le conte éponyme du même auteur et, tout comme le précédent, resté à l'état d'ébauche. Les deux œuvres devaient trancher nettement avec l'esthétique de *Pelléas*, et refléter ainsi le changement d'idées de leur créateur qui avoua ne plus avoir « beaucoup de sympathie pour les grandes dimensions en musique », et précisa, d'ailleurs, « s'intéresser à des formes condensées d'opéra ¹ ». C'est juste-

ment la concentration d'idées qui caractérise ce *Morceau de concours*.

The Little Nigar

Sa genèse est plus obscure. Publié en 1909 dans la *Méthode élémentaire de Piano* de Théodore Lack et destiné aux apprentis pianistes, *The Little Nigar* semble jaillir de la même inspiration que la dernière pièce du *Children's corner*, éditée un an auparavant. Debussy y exploite également les éléments rythmiques et les contrastes dynamiques particuliers au cake-walk – l'un des ancêtres du ragtime – apparu aux États-Unis vers 1870, et très en vogue, en Europe, au début du xx^{ème} siècle. Quelques années plus tard, le thème principal de cette miniature sera réutilisé pour évoquer le soldat anglais dans *La Boîte à joujoux* – ballet qui, comme les deux œuvres précitées, explore l'univers des enfants.

Hommage à Haydn

Contrairement à un autre hommage – celui rendu à Rameau qui appartient à la première série des *Images* – il s'agit ici d'une simple page de circonstance, écrite à la demande de la *Société Internationale de Musique*, et publiée dans le numéro de janvier 1910 de la *Revue Musicale*, destinée à commémorer le centenaire de la mort du premier des grands classiques viennois. Un mois plus tard, l'éditeur Durand, en assura une seconde édition.

Les six pièces constituant la partie musicale de la publication ² s'appuient toutes sur un même thème bref qui est la transcription musicale des lettres composant le nom : H = si, A = la, Y = ré, D = ré, N = sol. On remarquera que la première, la deuxième et la quatrième notes sont les équivalents français de la nomenclature musicale allemande, tandis que les deux autres proviennent de l'application de la série alphabétique des lettres à la série diatonique de l'échelle sonore.

Dans une lettre, datée du 20 janvier 1910 et adressée à Jules Écorcheville (le rédacteur de la revue), Debussy commenta avec modestie : « Mes remerciements à J. Haydn – cela s'en ira en fumée ³ ». De même, écrivant à Jacques Durand le 11 décembre 1909, il s'exprime avec ironie : « Ce morceau est un *Hommage à Haydn*, c'est même son seul objet ici-bas et

1. Propos tenus lors d'une interview donnée à Charles Henry Meltzer, cf. Claude Debussy, *Monsieur Croche*, p. 285-286 (voir Bibliographie).

2. À part la composition de Debussy, la *Revue musicale* contenait encore *Prélude élégiaque* de Paul Dukas, *Thème varié* de Reynaldo Hahn, *Menuet* de Vincent d'Indy, *Menuet* de Maurice Ravel, et *Fugue* de Charles-Marie Widor.
3. Paris, coll. C. Écorcheville.

dans n'importe quelle planète ! », probablement pour souligner le peu d'importance qu'il lui accordait. L'étude des archives de la maison Durand et du catalogue de la Bibliothèque nationale de France apporte un démenti à ses appréciations ; en effet, son *Hommage à Haydn*, ainsi que le *Menuet* de Ravel (publié également par Durand), sont les seules des six œuvres qui passèrent l'épreuve du temps ⁴.

La première exécution de cette pièce, assurée par le pianiste lyonnais Ennemond Trillat, eut lieu le 11 mars 1911, à Paris, lors d'un concert de la *Société Nationale de Musique*, à la salle Pleyel.

La plus que lente

Parue en 1910, elle fut aussitôt transcrite pour piano à quatre mains et pour piano et violon par Léon Roques. Trois hypothèses furent émises pour expliquer les circonstances de sa création. Harry Halbreich envisage un lien possible entre cette œuvre et une valse pour piano seul (1894) ou deux pianos (1905) ⁵, dont aucune trace n'a été conservée. D'après Maurice Dumesnil, elle aurait été écrite pour Leoni – le violoniste du bar de l'hôtel Carlton ⁶. Roy Howat, quant à lui, voit en elle une sorte de surenchère musicale par rapport à une pièce du même genre, très populaire dans les salons parisiens au début du xx^{ème} siècle : la célèbre *Valse très lente* de Jules Massenet ⁷.

L'idée d'une réutilisation de matériaux anciens n'est pas à exclure, mais à condition de prendre en compte la possibilité de leur refonte partielle sinon complète. Le caractère violonistique de la mélodie de cette valse témoigne en faveur de la seconde supposition. Toutefois, le fait que la version pour violon et piano soit signée par Léon Roques, semble la contredire ⁸. Connaissant la finesse d'esprit de Debussy, il serait fondé d'accorder plus de crédibilité à la troisième explication et d'apercevoir dans *La plus que lente* un clin d'œil du grand musicien français adressé à la décadence musicale de son temps. Enfin, ce titre peut aussi être interprété comme un écho lointain aux appellations fantasques de Couperin et du vieux Rossini, ou encore comme une timide

réminiscence des extravagances d'Érik Satie dans le même domaine. Cependant, quelle que soit son explication, il ne faut pas le considérer comme un indice supplémentaire limitant la vitesse d'exécution. De même, les indications telles que *molto rubato*, *con morbidezza* (avec douceur !) et *appassionato* ne doivent aucunement entraver la fluidité du tempo ; elles soulignent seulement le côté romantique et expressif de cette valse si souvent interprétée dans un tempo excessivement lent et avec une nostalgie plus que morbide. Debussy lui-même donne un exemple convaincant d'exécution à la fois très nuancée et limpide – son enregistrement a été réalisé vers 1912 sur rouleau de piano Welte-Mignon. En dehors des qualités mentionnées, ce document exceptionnel ⁹ surprend par un nombre considérable de libertés textuelles – spontanées pour la plupart donc sans signification permanente – qui ont probablement été favorisées par le caractère particulièrement propice à l'improvisation de cette pièce.

Dans la correspondance du compositeur, un seul propos se rapporte à *La plus que lente*, et plus précisément à sa transcription orchestrale. Mécontent de celle livrée par l'orchestrateur en titre de la maison Durand, Debussy décida de s'atteler personnellement à cette tâche. Il en fait part, ironiquement, à son éditeur :

En examinant l'orchestration « genre brasserie » de *la plus que lente*, elle me semble bien inutilement ornée de : Trombone, Timbales, Triangle, etc... et s'adresse alors à un genre « brasserie de luxe » que j'ignore ! – Par ailleurs, je ne voudrais pas contrister Monsieur H. Mouton, qui est probablement un maître du genre, mais il y a certaines maladroites que l'on peut facilement éviter ! Je me suis permis d'essayer une autre forme d'arrangement qui me paraît plus pratique. Un autre détail : il est impossible de commencer, de la même manière, dans une brasserie que dans un salon ; il faut absolument quelques mesures de préparation... Et puis, ne nous limitons pas aux seules brasseries, pensons aux innombrables "Five o'clock", où se rencontrent les belles écouteuses auxquelles j'ai pensé ¹⁰ !

Il en ressort clairement que la destination première de cette valse n'était nullement de devenir une musique « d'ameublement » mais, très certainement, de charmer de « belles écouteuses ¹¹ » dans les salons parisiens, et, pourquoi pas, un public plus large dans une salle de concert ?

Six Épigraphes antiques

Voici un exemple pleinement réussi de double transformation d'une musique de scène : en premier lieu, par une version pour piano à 4 mains ; et, ensuite, pour piano seul. L'origine de ces six miniatures remonte à une composition écrite pour l'ensemble insolite de deux flûtes, deux harpes et un célesta, destinée à l'accompagnement des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs ¹², mises en scène pour un spectacle donné à la salle des fêtes du *Journal*, le 7 février 1901. Quatorze ans plus tard, Debussy retravaillera la matière de cette œuvre et la transformera en

4. Deux autres hommages à Haydn, édités également par Durand, eurent peu de succès : le dernier retraitage de celui de d'Indy date de 1923 ; la pièce de Dukas se vend toujours, mais en infime quantité. Par contre, les œuvres de Debussy et de Ravel ont atteint un chiffre important d'exemplaires écoulés sur le marché musical. Pour ce qui est des deux compositions restantes, le *Thème varié* de Hahn parut chez Heugel, en 1913 ; et la *Fugue* de Widor ne semble avoir connu qu'un seul tirage, en 1910.

5. Cf. Edward Lockspeiser / Harry Halbreich, *Claude Debussy*, p. 593 et 687 (voir Bibliographie). La première œuvre est mentionnée dans une lettre de Debussy à Henry Lerolle du 10 décembre 1894 : « Dites à la Dédicataire des Images que sa collection s'est augmentée d'une nouvelle sus-dite ! C'est une Valse à l'usage des gens qui n'aiment cela que dans un bon fauteuil. » (Paris, coll. part). La seconde est décrite dans une lettre du 16 mai 1905 à Jacques Durand : « Voici les titres que vous me demandez :

piano	I. Reflets dans l'eau.
seul.	II. Hommage à Rameau.
	III. Mouvement.
	=
deux	I. Giges tristes.
pianos.	II. Ibéria.
	III. Valse ?

Et maintenant je vais tâcher de me faire enfermer dans une enceinte fortifiée. » (cité dans *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, p. 27-28, voir Bibliographie).

6. Cf. Maurice Dumesnil, « Conférences with Debussy », p. 156 (voir Bibliographie).

7. Cf. le livret joint à l'enregistrement de Roy Howat : Debussy, Piano Music vol. 3, Tall Poppies Records, 2002.

8. Un détail important le démentit également : le ton de ré bémol majeur original de la version pour piano seul – peu commode pour le violon – fut modifié en sol majeur, aussi bien par le transcritteur susnommé que dans la version orchestrale. Si le violon avait été le véritable premier destinataire de l'œuvre, Debussy aurait directement employé la seconde tonalité et l'aurait très certainement conservée, même après avoir remplacé cet instrument par le piano.

9. Voir également les commentaires relatifs à ce document dans Notes critiques « Description des sources », p. 77 et Établissement du texte, p. 79).

10. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, p. 90.

11. Allusion à la *Mandoline des Fêtes galantes* de Verlaine.

12. En décembre 1894, cet ami du compositeur publia à la Librairie de l'Art indépendant « *Les Chansons de Bilitis*, traduites du grec pour la première fois par P. L. ». Il déclarait, dans la préface du recueil, qu'il s'agissait de textes anciens découverts sur les murs du tombeau d'une courtisane ayant vécu au vi^{ème} siècle avant J. C. Bien entendu, cela n'était qu'une mystification, car ces textes sont bien de Louÿs. Dès 1897, Debussy mit en musique trois d'entre eux : *La Flûte de Pan*, *La Chevelure* et *Le Tombeau des Naiades*.

profondeur. Comme il est précisé dans une lettre à Jacques Durand du 11 juillet 1914, son intention première avait été d'en faire une suite d'orchestre¹³. Mais, déjà rongé par la maladie, il abandonna cette idée au profit d'une réalisation plus simple. C'est ainsi que naquirent les *Six Épigraphe antiques*. Leur version pour piano à 4 mains parut au début de l'année 1915 ; elle fut suivie, de peu, par la transcription pour piano seul.

Cinq des six titres de ce cycle constituent le développement ultérieur des éléments anciens¹⁴. Leur harmonisation qui relève du langage de l'extrême maturité de Debussy a été considérablement enrichie. Modes grecs, mélismes orientaux, gamme pentatonique, éléments polytonaux et polyrythmiques, telle est la panoplie des moyens utilisés pour dépeindre en musique l'exotisme raffiné de l'Orient hellénistique imaginé par le compositeur, dans lequel ces épigraphes nous transportent dès leurs premières notes.

Berceuse héroïque

Dans une lettre à Robert Godet du 1^{er} janvier 1915, Debussy retrace la genèse de cette composition :

Sollicité par le *Daily Telegraph*, j'ai dû écrire quelque chose pour *Le Livre du Roi Albert*. Ça [a] été très dur, d'autant plus que *La Brabançonne* ne verse aucun héroïsme dans le cœur de ceux qui n'ont pas été élevés « avec » ...

Le résultat de ces divagations prend le titre de : *Berceuse Héroïque*¹⁵.

À Émile Vuillermoz, qui l'interrogeait sur la version orchestrale, Debussy livre des précisions sur le caractère et les sentiments dont il voulait imprégner sa création :

Vous avez d'autant plus raison que, la *Berceuse* dont vous voulez bien vous occuper a précisément les dimensions d'une Estampe... Or, une estampe n'est pas une fresque, ce qui d'ailleurs n'entrait pas dans mes intentions. Et puis, nous faut-il encore 375 pages pour fixer notre émotion ?

Cette *Berceuse* est : mélancolique, effacée, la *Brabançonne* n'y hurle pas. Elle est une simple carte de visite, sans aucune prétention que de rendre hommage à tant de souffrances consenties¹⁶.

Le *King Albert's Book* évoqué dans la première citation est un vibrant témoignage d'admiration du monde civilisé envers le roi des Belges et son peuple, pour leur acte héroïque d'opposition à l'envahisseur germanique. C'est le romancier britannique Hall Caine et le journal *Le Daily Telegraph*, qui furent à son origine. Vendu au profit d'un fonds dont le but était de venir en aide à la Belgique dévastée par la guerre, ce volume présente des contributions de nombreuses personnalités du monde politique, artistique et scientifique, parmi lesquelles on trouve trois compositeurs français : Claude Debussy, André

Messenger et Camille Saint-Saëns¹⁷. Il existe en trois versions linguistiques : l'anglaise, étant la première, date de la fin de l'année 1914 ; la française et la néerlandaise sont légèrement postérieures.

Au moment même de la publication anglaise, paraît, chez Durand, la première édition française de la berceuse. Sa version orchestrale sort en juin 1915 ; elle est interprétée, le 26 octobre, aux Concerts Colonne-Lamoureux, sous la baguette de Camille Chevillard.

L'intention de Debussy, ainsi qu'il indique dans le second extrait, était de composer une œuvre discrète. Ce qui est exposé, d'une manière plus qu'explicite, dans une lettre antérieure datée du 9 octobre 1914 et adressée à Jacques Durand : « Si j'osais et si, surtout, je ne craignais pas le certain pompiérisme qu'attire ce genre de composition, j'écrirais volontiers une marche héroïque... Mais, encore une fois, faire de l'héroïsme tranquillement à l'abri des balles me paraît ridicule¹⁸... ». Dans son hommage à la Belgique meurtrie, il préféra éviter tout effet tapageur, en considérant peut-être que la meilleure façon d'exprimer la douleur, en musique, était de la murmurer. Cet œuvre sobre et grave ne manque, cependant, ni d'expression ni de force qui éclate dans un fortissimo violent désamorcé par un long silence, juste avant l'arrivée de la citation de la *Brabançonne*. Dans la version orchestrale, subtile et riche en nuances, une timide touche supplémentaire d'optimisme est à relever. À la fin de l'œuvre, sur un écho lointain d'appel de trompettes, le motif de la *Brabançonne* réapparaît encore une fois, annonçant, avec plusieurs années d'avance, la victoire finale.

Pour l'Œuvre du « Vêtement du Blessé »

Le dévouement de Debussy aux œuvres de charité se trouve également à l'origine de cette brève page. Sa femme, qui militait pour l'œuvre du « Vêtement du Blessé », sollicita son concours afin d'organiser un concert au profit de cette cause. Debussy y participa activement¹⁹ et composa même, pour cet événement, une courte pièce d'un caractère dansant. Le jour de sa fête, il offrit à Emma le manuscrit de cette œuvre, en inscrivant, au bas de la page, la dédicace suivante : « Pour le "vêtement", de ma petite Mienne / son / Claude. / Juin – 1915. »

La firme américaine Theodore Presser & Co. fut le premier éditeur de cette pièce qui ne parut pas avant 1933.

Élégie

Le fac-similé du manuscrit, daté de décembre 1915, publié un an plus tard dans un somptueux livre d'or dédié à la reine Alexandra, intitulé *Pages inédites sur la femme et la guerre*, est la seule trace conservée de cette pièce brève longtemps considérée comme l'œuvre ultime pour piano de Debussy. À l'instar des deux pièces précédentes, elle fut composée pour soutenir une cause charitable : son éditeur, Devambez, versa la totalité des bénéfices de la vente du livre au profit des orphelins français de la guerre. Après sa première publication, l'*Élégie* tomba dans l'oubli le plus complet ; elle n'en fut sortie qu'en 1978, par l'éditeur Jobert.

13. Ce projet de Debussy fut réalisé après sa mort par Ernest Ansermet qui, en 1932, orchestra d'une façon magistrale les *Six Épigraphe antiques*.

14. La liste des correspondances entre les épigraphes et leurs prédécesseurs se présente comme suit : N° I – Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été → Chant pastoral (N° I) ; N° II – Pour un tombeau sans nom → Le tombeau sans nom (N° VII), Les courtisanes égyptiennes (N° VIII), Le souvenir de Mnasidika (N° XI) ; N° III – Pour que la nuit soit propice → Chanson (N° IV) ; N° IV – Pour la danseuse aux crotales → La danseuse aux crotales (N° X) ; N° VI – Pour la pluie au matin → La pluie au matin (N° XII). Il est à noter que celles qui ont été établies par Lockspeiser (p. 223) sont, en partie, inexactes. Du fait de l'existence d'un lien direct entre les deux œuvres, il nous a paru utile de reproduire le texte des poèmes de Louÿs (voir Appendice C, p. 100). Ainsi, la relation entre la musique (originelle ou transformée) et la poésie est mise encore davantage en évidence.

15. *Lettres à deux amis*, p. 142-143 (voir Bibliographie).

16. Citation provenant de la lettre du 25 janvier 1916, Claude Debussy, *Correspondance (1884-1918)*, p. 365-366 (voir Bibliographie).

17. D'autres contributions furent également apportées par : René Bazin, Henry Bergson, Sarah Bernhardt, Anatole France, Paul Ernest Hervieu, Pierre Loti, Claude Monet, Marcel Prévost, Romain Rolland, Edmond Rostand et Jean Richepin.

18. Claude Debussy, *Correspondance (1884-1918)*, p. 347.

19. Le 21 décembre 1916, Debussy participa au concert organisé au profit du « Vêtement du Prisonnier de Guerre », en jouant à deux pianos avec Roger Ducasse *En blanc et noir*. En mars 1917, il organisa, lui-même, un autre concert en faveur de l'œuvre du « Vêtement du Blessé ». Son engagement fut vraiment exemplaire.

La création de cette œuvre coïncide avec un moment particulièrement douloureux de la vie du compositeur. En effet, Debussy l'écrivit une semaine seulement après avoir subi une grave opération pour un cancer – maladie qui allait l'emporter trois ans plus tard. Prenant en compte ces circonstances, tous les analystes qui se penchent sur ces deux pages, voient en elles « un authentique témoignage du désespoir », voire « une synthèse des souffrances morales et physiques » de leur auteur. Si le thème sinueux et expressif « de violoncelle » de l'*Élégie* – qui se déroule lentement et tristement sur un accompagnement statique entrecoupé de quelques rares notes à peine plus animées – évoque bien un sentiment d'amertume et de résignation, peut-être ne faut-il pas, pour autant, l'interpréter comme un chant funèbre.

Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon

Postérieure de quinze mois à l'*Élégie*, cette composition est d'un caractère infiniment plus lumineux et optimiste. De même, les circonstances de sa création n'ont rien de dramatique ; elles sont même assez pittoresques. Le 9 février 1917, dans une correspondance à Gabriel Fauré, Debussy exprime son exaspération : « le froid, la course au charbon, toute cette vie de misères domestiques et autres me désespèrent tous les jours davantage ». Cette situation pénible perdura pendant quelques semaines : une série de lettres adressées par Debussy à M. Tronquin – son marchand de charbon –, dévoile, combien la pénurie de ce précieux combustible lui était insupportable. Ce curieux personnage qui semblait apprécier la musique, réclama un manuscrit en récompense de ses services. Debussy accepta sa requête et lui offrit, généreusement, une courte pièce pour piano. Cette belle histoire prend une tournure moins heureuse, quand, à l'occasion de la livraison suivante, un appétit rapace conduisit Tronquin à réitérer la même demande. Mais, cette fois-ci, le compositeur, gêné et agacé, ne se laissa pas abuser.

La citation inscrite en exergue, fait référence au *Balcon*, le premier des *Cinq poèmes de Baudelaire*, et, indirectement, à une mélodie que Debussy composa sur ce texte vers la fin des années 1880. Cette allusion à Baudelaire n'est pas la seule, puisque les premières mesures de cette pièce évoquent le quatrième prélude du premier cahier : *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, également inspiré par un vers célèbre du poète. Ajoutons à cela les réminiscences de deux autres préludes du second livre : *Canope* et *Les tierces alternées*, qui parsèment cette œuvre et lui donnent l'allure d'une captivante improvisation.

Son manuscrit, resté dans l'ombre pendant plus de quatre-vingts ans, n'a refait surface qu'en 2001. L'aimable autorisation de M. Eric van Lauwe, propriétaire du document, a rendu possible la publication des *Soirs illuminés par l'ardeur du charbon* dans le présent volume.

Intermède

Le *Trio* en sol majeur pour piano, violon et violoncelle, sur lequel se fonde la transcription proposée dans l'Annexe, appartient aux compositions d'extrême jeunesse de Debussy. Le jeune Achille le composa en 1880, pendant son séjour à Florence auprès de Madame von Meck. Il assura également lui-même, avec le violoniste Pachulsky et le violoncelliste Danilchenko, sa première exécution dans le salon de sa protec-

trice, à la villa Oppenheim. Le manuscrit de cette œuvre porte en dédicace : « beaucoup de notes accompagnées de beaucoup d'amitiés / offert par l'auteur à son professeur Monsieur Émile Durand ». En effet, dès son retour à Paris, Debussy le remit, en signe de sympathie et de reconnaissance, à son ancien professeur d'harmonie au Conservatoire. L'histoire de ce document nous conduit ensuite, à René Legoux, puis, à Maurice Dumesnil. Il fait actuellement partie de deux collections américaines : Université du Michigan ; Pierpont Morgan Library, à New York. Sa première édition est récente et date de 1986 (Henle Verlag).

Ce *Trio* occupe une place particulière dans l'œuvre de Debussy. Étant l'une de ses premières compositions connues, il apporte de précieuses informations tant sur son langage musical de jeunesse que sur sa compréhension de la forme classique. Il constitue donc le premier point de référence qui facilite la connaissance de l'évolution de son écriture dans le domaine de la musique de chambre, à travers le *Quatuor à cordes*, et jusqu'aux trois dernières sonates de la période d'extrême maturité.

L'*Intermède* – transcription pour piano seul de la seconde partie du *Trio* – est un inédit. Son manuscrit, écrit de la main de Maurice Dumesnil, appartient à la maison Theodore Presser Co. La présente publication est ainsi sa première édition, avec l'accord de son actuel propriétaire.

REMARQUES SUR LA DÉMARCHE ÉDITORIALE

Au moment de la correction des épreuves, Debussy ajoutait souvent des indications supplémentaires de nuance, de tempo, de caractère, de phrasé, ainsi que des signes d'accentuation et d'articulation. Ces détails ne sont signalés dans la liste des Variantes que si une autre indication figure dans les sources manuscrites, ou lorsque l'intervention du compositeur nécessite une explication. Quant aux indications manquantes dans les éditions, mais présentes dans les autographes éditoriaux, elles ne sont commentées que s'il peut s'agir d'une suppression volontaire. Celles que nous considérons comme « oubliés évidents », ont été complétées tacitement.

Les deux éditions de l'*Hommage à Haydn* présentent, par rapport au manuscrit, de nombreuses différences qui ne sont, le plus souvent, que des libertés ou maladresses de gravure. Afin de ne pas encombrer inutilement les notes critiques, seules les modifications qui pourraient éventuellement provenir du compositeur ont été décrites.

La méticulosité du compositeur concernant l'emplacement de nuances est bien connue – son insistance auprès des éditeurs le prouve indubitablement. À cet égard, les *Œuvres Complètes* s'efforcent de suivre autant que possible les manuscrits. Toutefois, dans quelques cas rarissimes, leur emplacement et / ou leur longueur ont été modifiés. Les raisons de chaque intervention de cet ordre ont été expliquées dans les Notes critiques.

Pour ce qui est de l'orientation des hampes de notes, l'analyse des sources relatives à ce volume démontre que la position de Debussy était nettement plus flexible. Les *Œuvres Complètes* adoptent alors les conventions modernes, à l'exception des passages où la notation des autographes – privilégiant la conduite des voix – apporte plus de transparence au texte musical que celle proposée par les sources imprimées.

FOREWORD

This volume brings together various pieces composed in between the major works of Debussy's creative maturity. Also included is a little-known version for piano solo of the *Six Épigraphe antiques*.

CHRONOLOGY

Morceau de concours

This 'competition piece' appeared in the January 1905 supplement of the periodical *Musica* on the occasion of a "competitive musical puzzle" whereby readers had to identify, from a list of eighteen names, the composers of six anonymous pieces. Among those who joined in the game were – in addition to Debussy – Rodolphe Berger, Cécile Chaminade, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns and Gaston Serpette. The competition attracted the interest of 530 participants, of whom only one correctly identified the name of each composer, thus winning the first prize of a piano. According to the results published in the periodical's April number, Debussy – recognised 218 times – was placed in second position behind Massenet, whom 340 readers had identified. This very creditable position shows that, even at this early period, his style was recognisable to French music-lovers.

Quite apart from this anecdotal context, it should be pointed out that the *Morceau de concours* is a skilful adaptation for piano of a work originally intended for the orchestra, the density and the instrumental variety of which can be readily felt in the piano writing. In order to satisfy *Musica's* request, the composer took the main ideas from a sketch book for *Le Diable dans le beffroi* (an unfinished opera based on a tale by Edgar Allan Poe). The original stage project dated from late 1902, and it apparently held great importance for Debussy, as he worked on it for nearly ten years, though not with quite such stubbornness as was the case with *La Chute de la maison Usher*, another opera, also based on a tale by Poe, and a project that, like the preceding, never progressed beyond the draft stage. Both works were to mark a clean break with the aesthetic of *Pelléas*, thus reflecting Debussy's changing ideas. He admitted he no longer had "much sympathy for grand dimensions in music", adding that he was "interested in condensed forms for opera".¹ It is just this concen-

tration of ideas that characterises the *Morceau de concours*.

The Little Nigar [The Little Nigger]

The origin of this piece is more obscure. Published in 1909 in Théodore Lack's *Méthode élémentaire de piano* written for beginners, *The Little Nigar* seems to have had the same source of inspiration as the last piece in *Children's Corner*, published the previous year. In it, Debussy also exploits the rhythmic elements and dynamic contrasts typical of the cake-walk – one of the ancestors of ragtime – that emerged in the USA towards 1870 and that became very fashionable in Europe in the early twentieth century. A few years later, the main theme of this miniature was used to represent the English soldier in *La Boîte à joujoux*, a ballet that, like the two previously mentioned works, explores the world of the child.

Hommage à Haydn

Unlike another homage – that to Rameau in the first series of *Images* – this is a straightforward occasional work written at the request of the Société Internationale de Musique and published in the January 1910 number of the *Revue Musicale* commemorating the centenary of the death of the earliest of the great Viennese composers. A month later, the publisher Durand brought out the second edition.

The six pieces forming the musical part of the publication² are all based on the same short theme, a musical transcription of the letters comprising the composer's name: H (= B), A, Y (= D), D, N (= G). The first letter is treated as the German equivalent of B while the third and the fifth are permuted by applying the alphabet to the diatonic sequence of notes.

In a letter dated 20 January 1910 to Jules Écorcheville, the editor of the periodical, Debussy modestly remarked: "My thanks to J. Haydn – it will disappear in a puff of smoke".³ Similarly, in a letter to Jacques Durand of 11 December 1909, he ironically noted that "This piece is a *Hommage à Haydn*, in fact that is its only purpose on earth or on any planet!". This seems to be a way of underlining its lack of importance for him, but a study of the Durand archives and the catalogue of the

1. From an interview with Charles Henry Meltzer, cf. Claude Debussy, *Monsieur Croche*, p. 285-286 (see *Bibliographie*).

2. Apart from Debussy's composition, the *Revue musicale* included *Prélude élégiaque* by Paul Dukas, *Thème varié* by Reynaldo Hahn, *Menuet* by Vincent d'Indy, *Menuet* by Maurice Ravel, and *Fugue* by Charles-Marie Widor.

3. Paris, C. Écorcheville collection.