

CLAUDE DEBUSSY

KLAVIERWERKE

Œuvres pour piano · Piano Works

Herausgegeben von · Editées par · Edited by
Eberhardt Klemm.

BAND IX · VOLUME IX

Zwei Klaviere zu vier Händen
2 Pianos à 4 mains · 2 Pianos for 4 hands

LINDARAJA
EN BLANC ET NOIR

Ausgabe nach den Quellen

EDITION PETERS · LEIPZIG

Edition Peters Leipzig
Bestell-Nr. 9078i
Revision Eigentum des Verlages
Copyright 1973 by Edition Peters, Leipzig
Vertrieb unter Beachtung der jeweils geltenden urheberrechtlichen Schutzfrist
Stich und Druck: VEB Röderdruck, Leipzig III-18-2.
Lizenz-Nr. 415-330/405/74
Printed in GDR

VORWORT

Claude Debussy (1862–1918) ist der größte französische Komponist nach Berlioz und einer der bedeutendsten Meister der neueren Musikgeschichte. Sein vielseitiges Œuvre umfaßt Orchesterwerke (*Prélude à l'Après-midi d'faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images* u. a.), Bühnenwerke (die Oper *Pelléas et Mélisande*, das Mysterienspiel *Le Martyre de St. Sébastien*, das Ballett *Jeux* u. a.), Kammermusik (darunter ein Streichquartett und drei Sonaten in verschiedener Besetzung) und zahlreiche Lieder und Gesänge. Die Domäne seines Schaffens liegt jedoch in der Klaviermusik. Gleich Chopin und Liszt hat er die Technik des Klavierspiels revolutioniert.

Es gibt, von Schönberg abgesehen, keinen Komponisten aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, der einen so großen Einfluß auf seine Zeitgenossen und selbst auf die folgende Generation gehabt hat wie Debussy. Seine harmonischen und koloristischen Entdeckungen sind sogar in die Film- und Unterhaltungsmusik eingedrungen, und der Jazz hat jahrzehntelang Debussys Akkord-Bestand nicht überschritten. Aber Debussy ist niemals das Haupt einer Schule geworden. Wenn man damals seine Musik als „knochenloses Klangvibrato“ abzuwerten versuchte, so meinte man in Wahrheit Eklektiker vieler Länder, die nur die klangliche Oberfläche nachgeahmt haben. Und diejenigen Kritiker, die Debussy *triste* und *morbide* nannten, urteilten zu pauschal. Sie ignorierten, daß dieser sicherlich sehr subtile Komponist durchaus auch zu Kraftausbrüchen, wenn auch gebändigten, fähig war; daß er rauschende Volksfeste in Musik setzte, sooft es die kompositorische Idee gebot. Debussy war nicht der „Mann im elfenbeinernen Turm“. Das beweisen seine mit dem Leben und mit der Natur verbundenen Sujets, nicht zuletzt auch sein Spaß an der Musik des Zirkus oder des Varietés, wie es an seinen dem Ragtime verwandten Cakewalks ersichtlich ist. Man hat früher ausschließlich den Harmoniker Debussy bewundert, den Melodiker hingegen kaum zur Kenntnis genommen. Vor allem das rhythmisch freie und im Ausdruck gelöste Spätwerk ist reich an melodischen Gestalten. Es ist klassizistisch, ohne die neoklassizistischen Tendenzen Strawinskys vorweggenommen zu haben.

Bereits zu seinen Lebzeiten wurde Debussy mit dem älteren malerischen Impressionismus in Verbindung gebracht. Seitdem gilt er unausrottbar als musikalischer Impressionist. Er selbst hatte gegen dieses Wort die gleiche Allergie wie

Schönberg gegen den Begriff „atonal“. Impressionist ist Debussy allenfalls in einigen Werken, Stimmungsmusiker – auch ein beliebtes Klischee – jedoch in keinem. Die innermusikalischen Sachverhalte seiner Musik sind freilich meist gegen einen dialektischen Verlauf, gegen eine „Handlung“ gerichtet, weshalb es hier keine antagonistischen Gedanken gibt; keine Themen, die durch immanente Entwicklung ein „Schicksal“ erleiden; keine Durchführungen im klassischen Sinn. Dennoch sind Debussys Werke – und das trifft besonders auf die Klaviermusik seiner mittleren Schaffenszeit zu – voller rhythmischer Kraft und dynamischer Impulse.

Die Freiheit der Form – nicht zu verwechseln mit deren Auflösung – bedeutet bei Debussy nicht etwa ein rhapsodisches Hinweggleiten von einem Takt zum andern, ein laxes Phantasieren über ein paar Klänge und melodische Fetzen. Im Gegenteil: Alles ist sorgfältigst komponiert, jedes Detail minutiös bezeichnet. Auch die Satzstruktur ist von hoher Organisation. So werden auf weite Strecken mehrere „Stimmen“, Linien oder Schichten kombiniert, die nur für sich genommen eines tieferen Sinnes entbehren. Sie sind nicht immer ohne weiteres erkennbar, müssen aber stets zu hören sein. Einer richtigen Interpretation hat daher eine genaue Analyse dieser Schichten vorherzugehen. Freilich besitzen sie unterschiedliches Gewicht und unterschiedliche Bedeutung; müssen also so differenziert wie nur irgend möglich gespielt werden, auch dort, wo die Bezeichnung *en dehors* (hervor-, abgehoben; eigentl. „nach außen“) fehlt. Oft macht es sich notwendig, sogar die Einzeltöne eines Akkordes in verschiedenen Stärkegraden zu spielen. Welcher Ton hier jeweils stärker als die übrigen zu nehmen ist, geht meist aus der Stimmführung hervor. Lang auszuhaltende Baßtöne oder -akkorde sollten sehr deutlich angeschlagen werden, damit ihre Tragfähigkeit garantiert ist. Keinesfalls dürfen sie sich mit den übrigen „Stimmen“ zu einem trüben Klangbrei vermischen. Selbst wenn ein Akkord unmittelbar in den nachfolgenden hineinklingt, muß ein abgestufter Anschlag für eine deutliche, logische Klanghierarchie sorgen. Erst sie macht das spezifisch Atmosphärische des Debussy-Stils aus. Debussys Klaviersatz verlangt oft ein taktelanges Aufheben der Dämpfung, also ein Niederdrücken des rechten Pedals (zuweilen angezeigt durch mehrere, ins Leere greifende kurze Bögen). Das bedeutet nicht, daß die Klänge verschwimmen

sollen. So warnt Debussy vor einem Mißbrauch des Pedals, der meist nur ein Mittel sei, „einen technischen Mangel zu verdecken“. Freilich fordert eine nuancierte Pedaltechnik größte Fertigkeit. Mancher geschickte Pianist wird stellenweise, wenn er eine Hand freibekommt, durch stummes Niederdrücken der Tasten und kurzen Pedalwechsel das Weiterklingen von störenden Tönen auszuschalten suchen. „Die Kunst, das Pedal zu benutzen, ist eine Art Atmen“, schrieb Debussy an Jacques Durand (1. September 1915). „So hatte ich es bei Liszt beobachtet, als er mir während seines Aufenthaltes in Rom erlaubte, ihm zuzuhören.“

Die minutiösen Artikulationsbezeichnungen Debussys wurden bereits erwähnt. Legato- und Phrasierungsbögen müssen stets genau beachtet werden, ebenso die Zeichen für das (etwas betonte) Tenuto (Strich über oder unter der Note) und das Portato (Punkt und Bindebogen zugleich). Staccatopunkte dagegen sind seltener. Die französischen Bezeichnungen *Cédez* (Nachgeben) und *Serrez* (Anziehen des Tempos) entsprechen dem *ritardando* oder *rallentando* bzw. dem *accelerando*. Rubatospiel und selbst winzigste Tempoveränderungen sind einzig dort gestattet, wo sie angegeben sind. Mit der Bemerkung *sans rigueur* (ohne Strenge) appelliert Debussy ganz besonders an die Intelligenz des Interpreten: hier soll er sich nicht der starren „Gewaltherrschaft des Rhythmus“ mechanisch überlassen, sondern geschmeidig (*souple*) und rhythmisch leicht flexibel spielen.

Debussy hat zwei Werke für zwei Klaviere zu vier Händen geschrieben. Es sind dies *Lindaraja* und *En blanc et noir*. *Lindaraja*, ein schwächeres Gelegenheitswerk, entstand im April 1901, im gleichen Jahr wie die Klaviersuite *Pour le piano*. Debussy mag dem Stück wenig Bedeutung zugemessen haben: Es lag ein Vierteljahrhundert lang unbeachtet unter Orchestermanuskripten und wurde erst posthum 1926 veröffentlicht. Es ist eine Art Vorstudie zu der zwei Jahre später komponierten *Soirée dans Grenade* (aus dem Klavierzyklus *Estampes*) und wird wie diese vom Rhythmus der Habanera beherrscht. In beiden Stücken (in *Lindaraja* nach *En animant un peu*) findet sich der gleiche charakteristische Zusammenklang von drei chromatisch benachbarten Tönen. Wie bereits im Vorwort zu Band VI erwähnt wurde, hatte dieser neuartige harmonische Effekt einen internen Prioritätsstreit zwischen Maurice Ravel und Debussy hervorgerufen.

Das zweite Werk dieses Bandes, *En blanc et noir*, entstand dem Autograph zufolge im Sommer 1915. Es ist die erste größere Komposition nach vielen Monaten, in denen Debussy untätig war: Der Beginn des ersten Weltkrieges hatte seine Schaffenskraft gelähmt.

Das aus drei Stücken bestehende Werk sollte ursprünglich *Caprices en blanc et noir* heißen, doch wurde das erste Wort dieses Namens noch auf dem Titelblatt des Autographs

durchgestrichen. Einiges spricht dafür, daß Debussy während der Komposition die berühmten *Caprichos* von Goya vor Augen hatte. Dann hätte auch der Titel *En blanc et noir* – „In Schwarz und Weiß“ – einen Sinn. Freilich ist der Titel doppeldeutig. Er meint zugleich: „auf weißen und schwarzen Tasten“. In dem Werk werden denn auch, wie in den zwei Monate später entstandenen zwölf *Études*, die spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten des Klaviers in bewunderungswürdiger Weise ausgeschöpft.

Alle drei Stücke sind Freunden gewidmet – Sergej Alexandrowitsch Kussewitzky, Jacques Charlot und Igor Strawinsky –, alle drei Stücke tragen ein Motto. Das erste Motto ist dem Opernlibretto *Roméo et Juliette* entnommen, das Jules Barbier und Michel Carré für Charles Gounod geschrieben haben. Die vier Verszeilen „Wer an seinem Platz bleibt – und den Tanz nicht mitmacht – gesteht leise ein – daß er etwas dagegen hat“ enthalten offensichtlich Anspielungen auf die Männer, die sich aus dem Kriege herauszuhalten suchten. Das zweite Motto ist der *envoi* (das Schlußgeleit) der *Balade gegen die Feinde Frankreichs* von François Villon. Das dritte schließlich ist der Anfang eines Gedichtes des altfranzösischen Lyrikers Charles d'Orléans, das Debussy schon 17 Jahre früher für gemischten Chor vertont hatte: „Winter, für uns bist du nur ein gräßlicher Kerl“.

Das „schwärzeste“ und zugleich eindeutigste Stück der Sammlung ist das mittlere. Es ist ein Kriegsstück. Alles deutet darauf hin: das (erwähnte) Motto, die Widmung – Leutnant Jacques Charlot war am 3. März 1915 gefallen –, der musikalische Inhalt. Der Lutherchoral *Ein feste Burg ist unser Gott*, der mehrmals drohend, in verzerrter Gestalt zitiert wird – bezeichnend die Vortragsangaben *lourd* und *rude* –, steht hier als tönende Allegorie für das imperialistische Deutschland. Debussy hat aus seinem Abscheu vor dem deutschen Militarismus nie ein Hehl gemacht. An seinen Verleger Jacques Durand schrieb er: „Sie werden sehen, was aus der Lutherschen Hymne zu machen ist, wenn sie sich unklugerweise in ein französisches Capriccio verirrt. Gegen Ende stimmt ein bescheidenes Glockenspiel eine vorzeitige Marseillaise an; wobei ich mich wegen des Anachronismus entschuldige; er ist zulässig in einer Zeit, da die Pflastersteine auf den Straßen, die Bäume in den Wäldern von diesem zahllosen Gesang erbeben.“ (22. Juli 1915)

Die meisten Debussy-Biographen haben *En blanc et noir*, sofern sie das Werk überhaupt erwähnen, merkwürdig distanziert besprochen. Allenfalls galt es als rätselhaft. Seine Bedeutung wurde erst in den letzten Dezennien so recht erkannt. Alle drei Stücke des Zyklus gehören zu Debussys besten Werken. Besonders das kühne, visionäre Mittelstück ist eins der großartigsten musikalischen Dokumente des 20. Jahrhunderts.

AVANT-PROPOS

Claude Debussy (1862–1918) est, après Berlioz, le plus grand compositeur français et un des grands maîtres de la musique moderne. Son œuvre, très diverse, comprend de la musique d'orchestre (*Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images* etc.), de la musique de scène (un opéra, *Pelléas et Mélisande*, un mystère, *Le Martyre de Saint Sébastien*, le ballet *Jeux*, etc.), de la musique de chambre (un *Quatuor à cordes* et trois sonates pour divers instruments) et de nombreuses mélodies. Mais c'est dans les compositions pour piano qu'on trouve ses plus grandes créations et l'on peut dire que, tel Chopin et Liszt, il a révolutionné la technique de cet instrument.

Aucun compositeur du début du siècle – Schönberg mis à part – n'a eu sur ses contemporains et même sur la génération suivante une influence égale à celle de Debussy. Ses découvertes dans le domaine de l'harmonie et du coloris ont même été reprises par le cinéma et la musique légère, et pendant des dizaines d'années le Jazz n'a pas été plus inventif que Debussy dans le domaine des accords. Mais Debussy n'a jamais été un chef d'école. En essayant, jadis, de rabaisser sa musique en la qualifiant de «vibratos sonores désossés», on visait, en réalité, les divers compositeurs éclectiques qui dans maints pays, ne lui ont guère emprunté que l'élément superficiel des sonorités. Et les critiques qui qualifiaient Debussy d'homme *triste et morbide* ont formulé un jugement par trop dépourvu de nuances. Ils ignoraient que ce compositeur, certes très subtil, était capable d'éclats de vigueur, tout disciplinés qu'ils fussent, qu'il transposa en musique la vie débordante des fêtes populaires chaque fois qu'il trouva motif à création. Debussy n'était pas «l'homme à la tour d'ivoire». Ses sujets, puisés dans la vie et la nature, le plaisir qu'il prenait à la musique de cirque et de variété, comme le manifestent ses *Cakewalks*, proche du *Ragtime*, nous en fournissent les preuves. Chez Debussy on admirait, autrefois, uniquement le maître de l'harmonie et on ignorait presque entièrement le mélodiste. Son œuvre de la dernière période surtout, avec ses rythmes libres et son expression dégagée, est riche en formes mélodiques. Il y a là du pur classicisme qui cependant n'a pas anticipé les tendances néoclassiques de Stravinsky.

Déjà de son vivant, on crut pouvoir établir un rapport entre Debussy et l'impressionnisme pictural des débuts. Depuis lors, un préjugé tenace fait de lui un impressionniste de la musique. Lui-même éprouvait à l'égard de ce mot, la même répugnance que Schönberg à l'égard du mot «atonal». Impressionniste, Debussy ne l'est que dans quelques œuvres, à la rigueur, mais dans aucune il n'est musicien d'ambiance – autre cliché en faveur. Il est vrai que la progression interne de sa musique ne peut se comparer à un développement dialectique: c'est même le con-

PREFACE

Claude Debussy (1862–1918) is the greatest French composer after Berlioz and one of the most significant masters of modern music. His many-sided output includes orchestral works (*Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images*, etc.), scenic works (the opera *Pelléas et Mélisande*, the mystery play *Le Martyre de Saint Sébastien*, the ballet *Jeux*, etc.), chamber music (a string quartet and three sonatas in various instrumental combinations) and numerous songs. But his main creative work was done in the sphere of piano-music. Like Chopin and Liszt he revolutionised the technique of piano-playing.

Apart from Schönberg there was no composer at the beginning of this century who exercised so great an influence on his contemporaries and on the generation that followed as Debussy. His discoveries in harmony and tone-colour have even entered into the field of film and popular music and for decades jazz has not succeeded in enlarging Debussy's stock of chords. But Debussy never became the founder of a school. If in his day attempts were made to denigrate his music as "boneless tonal vibrato", this really referred to the eclectics of many countries who only imitated the surface phenomena of his tonal texture. And those critics who called Debussy *triste* and *morbide* were judging him far too generally. They overlooked the fact that this very subtle composer was capable of powerful, but controlled, eruptions, that he portrayed in his music riotous popular festivals whenever his compositional bent lay in that direction. Debussy was no "man in an ivory tower". This is proved by his themes which are closely connected with life and nature, and especially by his delight in the music of the circus and music-hall, as is clear from his *cakewalks*, which is akin to *ragtime*. Previously Debussy was admired exclusively for his harmony and little notice was taken of his melodic qualities. His later work, rhythmically free and supple in expression, is especially rich in melodic shapes. It is post-classical, without anticipating the neo-classical tendencies of Stravinsky.

During his own lifetime Debussy was connected with the older impressionism of the painters. Since that time the idea of him as a musical impressionist has become ineradicable. He himself was just as allergic to this word as was Schönberg to the word "atonal". It is only in a few works at most that Debussy is an impressionist – in none is he a mood-painter, as the popular cliché would have it. The intrinsic musical stuff of his work naturally excludes in the main any dialectical movement, any action; thus there are no antagonistic ideas, no themes which suffer

traire d'une «action»; aussi n'y a-t-il pas de pensées en conflit l'une avec l'autre, pas de thèmes que leur propre loi mystérieuse soumettrait à un «destin»; il n'y a pas de développements dans le sens classique du mot. Néanmoins les œuvres de Debussy – et ceci s'applique surtout à la musique pour piano qu'il composa au milieu de sa vie – sont pleines d'une puissance rythmique et d'impulsions dynamiques.

La liberté de la forme – qui n'est pas désintégration de cette forme – ne signifie pas chez Debussy glissement rhapsodique de mesure en mesure, vagabondage de l'imagination sur quelques accords et lambeaux mélodiques. Chez lui, au contraire, tout est composé avec les plus grands soins, chaque détail est minutieusement souligné. La structure musicale est, elle aussi, hautement organisée. Ainsi, sur de longs passages, se combinent plusieurs «voix», lignes ou éléments superposés qui ne manqueraient d'un sens profond que si elles étaient prises à part. On ne les reconnaît pas toujours de prime abord, mais il faut que toujours l'oreille les distingue. Une interprétation juste exige donc au préalable une analyse exacte de ces superpositions. Elles sont, évidemment, d'une valeur et d'une signification différentes, et doivent donc être jouées de façon aussi différenciée que possible, là même où la mention *en dehors* (c'est à dire: à mettre en valeur) n'est pas portée. Il est même quelquefois nécessaire de jouer les différents sons d'un accord avec une intensité variée. Lequel d'entre les sons doit être relevé par rapport aux autres ressort généralement de la conduite des voix. Il faut attaquer franchement, afin d'assurer leur résonance, les basses qui doivent être longuement soutenues. En aucun cas elles ne doivent se mêler aux autres «voix» ni former une «purée de sons». Même lorsque la résonance d'un accord se mêle à celui qui le précède, il faut qu'une attaque graduée établisse une claire et logique hiérarchie des sons; c'est là caractère essentiel de l'atmosphère propre au style de Debussy.

Le style pianistique de Debussy exige souvent un arrêt de l'étouffoir pendant des mesures, c'est à dire l'abaissement de la pédale droite ou *forte* (ce qui est parfois indiqué par des lignes courbes en forme d'arcs). Cela ne signifie pas que les sons doivent se fondre. Aussi Debussy met-il en garde contre l'abus de la pédale qui n'est souvent qu'un moyen «de dissimuler une insuffisance technique». Il est certain qu'une technique nuancée de la pédale exige la plus grande habileté. Pour tenter d'éviter que certains sons ne deviennent gênants en continuant à vibrer, un pianiste adroit pourra même, lorsqu'il aura une main libre, abaisser silencieusement les touches en lâchant provisoirement la pédale. «C'est, d'ailleurs, cet art de faire de la pédale une sorte de respiration, que j'avais observé chez Liszt, quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome», écrivit Debussy à Jacques Durand (1^{er} septembre 1915).

Les minutieuses notations articulatoires de Debussy ont déjà été mentionnées. Il faut toujours prendre très exactement en considération les signes se rapportant au legato et au phrasé, de même que ce qui concerne le tenuto (légèrement marqué) – trait sur ou sous la note –, ou le portato (point et arc de liaison en même temps). Par contre, les points de staccato sont plus rares. Les termes *Cédez* et *Serrez* correspondent soit au ritardando ou rallentando, soit à l'accelerando. Le jeu en rubato et le moindre changement de mouvement ne sont permis que là où ils sont indiqués. Par l'indication *sans rigueur* Debussy s'adresse tout spécialement à l'intelligence de l'interprète qui dans ce cas ne doit pas s'abandonner mécaniquement à la rigide «tyrannie du rythme», mais dont le jeu doit être *souple*, avoir un rythme légèrement flexible.

any “destiny” through immanent development. Nevertheless Debussy's works – and this applies particularly to the piano music of his middle period – are full of rhythmic power and dynamic impulses.

The freedom of form – not to be mistaken for its dissolution – does not, in Debussy's works, indicate a rhapsodic gliding-over from one bar to another; a loose improvisation on a couple of sounds and scraps of melody. The very opposite! Everything is most carefully composed; every detail minutely indicated. The compositional structure also has a high degree of organisation. Thus several “voices”, lines or layers are combined over broad passages which, taken alone, lack a deeper meaning. They are not always recognizable straight away, but it should always be possible to hear them. A detailed analysis of these layers must precede any correct interpretation. Indeed they are of varying weight and varying importance. They must, therefore, be played in as differentiated a manner as possible, even in places where the sign *en dehors* (stressed, heightened, literally “slightly off”) is missing. It often becomes necessary to play even the single notes of a chord with varying degrees of strength. The question of which note is to specifically stand out from the others emerges mostly from the part-writing. Bass notes or chords, which are to be drawn-out, should be struck very clearly so that they are certain to be sustained. Under no circumstances may they merge in with the other “voices” to produce a melancholy hotch-potch of sound. Even when a chord runs directly into the next one, a modulated touch must provide for a clear, logical hierarchy of sound. Only this brings out the specific atmosphere of Debussy's style.

Debussy's piano style of composition demands a cessation of damping spreading over bars, i. e. a depressing of the right pedal (sometimes indicated by several suspended short ties.) This does not mean that the sounds should be blurred. Thus Debussy warns against misuse of the pedal “which is mostly a means of covering up a technical deficiency.” He does of course demand a finely differentiated pedal technique of the greatest virtuosity. Many a skilful pianist, who finds a hand free, will in some places silently depress keys and change pedals briefly in order thereby to exclude the continued vibration of disturbing tones. “The art of pedalling is a kind of breathing”, wrote Debussy to Jacques Durand (1st September 1915). “This is what I observed in the case of Liszt when he permitted me to listen to him during his stay in Rome.”

Debussy's meticulous articulation signs have already been mentioned. Legato and phrasing ties must always be exactly observed, as well as the signs for the (somewhat stressed) tenuto (stroke over or under the note) and the portato (dot and tie together). Staccato dots on the other hand are rarer. The French terms *Cédez* (slacken tempo) and *Serrez* (speed up tempo) correspond with ritardando/rallentando, or with accelerando respectively. Rubato playing and even the tiniest alterations in tempo are only permitted where they are specifically marked. With the indication *sans rigueur* (without rigour) Debussy appeals in a very special way to the intelligence of his interpreter: here he must not submit mechanically to the rigid “despotism of the rhythm”, but play with suppleness and a rhythmically gentle flexibility.

Debussy a écrit deux compositions pour deux pianos à quatre mains. Elles sont intitulées *Lindaraja* et *En blanc et noir*.

Lindaraja, œuvre de circonstance un peu faible, a été créée en avril 1901, c'est-à-dire le même an où la suite *Pour le piano* fut composée. Il semble que Debussy ait attaché peu d'importance à cette pièce: c'est tout un quart de siècle qu'elle a trainé parmi des manuscrits pour orchestre et ne fut publiée qu'en 1926, donc après la mort du compositeur. Il s'agit d'une espèce d'ébauche de la *Soirée dans Grenade* (faisant partie du cycle pour piano *Estampes*) qui ne fut composée que deux ans plus tard, et elle est, comme celle-ci, dominée par le rythme de la Habanera. Dans les deux pièces (dans *Lindaraja* à partir d'*En animant un peu*) on trouve le même accord caractéristique de trois sons chromatiquement avoisinants. Comme il a déjà été dit dans la Préface du tome VI, ce nouvel effet harmonique avait provoqué une querelle interne entre Maurice Ravel et Debussy concernant la priorité.

A en juger par le manuscrit autographe, la deuxième œuvre de ce tome, *En blanc et noir*, fut créée en été 1915. Elle était la première composition majeure après beaucoup de mois pendant lesquels Debussy était resté inactif: c'est que le déclenchement de la première guerre mondiale avait paralysé ses forces créatrices.

Tout d'abord l'œuvre qui comprend trois pièces, devait porter comme titre *Caprices en blanc et noir*, mais le premier mot de ce nom fut déjà biffé sur la page-titre du manuscrit autographe. Il n'est pas tout à fait impossible que Debussy ait envisagé les fameux *Caprichos* de Goya. Alors, le titre *En blanc et noir* aurait un sens précis. A vrai dire le titre est équivoque. Il veut dire en même temps «sur des touches blanches et noires». En effet, dans cette œuvre, comme dans les *Douze Études* composées deux mois plus tard, toutes les possibilités non seulement de la technique du jeu, mais encore de la sonorité ont été épuisées d'une manière admirable.

Toutes les trois pièces sont dédiées à des amis: à Serge Alexandrovitch Koussevitzky, à Jacques Charlot, et à Igor Stravinsky, et toutes les trois portent une épigraphe. La première est tirée du livret de l'opéra *Roméo et Juliette* que Jules Barbier et Michel Carré ont écrit pour Charles Gounod. Les quatre vers: «Qui reste à sa place / Et ne danse pas / De quelque disgrâce / Fait l'aveu tout bas», contiennent évidemment des allusions aux hommes qui avaient essayé d'esquiver la guerre. La deuxième épigraphe est l'*envoi* de la *Ballade contre les ennemis de la France* de François Villon. La troisième enfin est le commencement d'un poème en vieux français du poète Charles d'Orléans que Debussy avait déjà mis en musique pour un chœur mixte: «Yver, nous n'este qu'un vilain».

La pièce «la plus noire» et en même temps la moins équivoque est celle du milieu. Il s'agit d'une pièce de guerre. Tout en parle: l'épigraphe ci-dessus mentionnée, la dédicace – le lieutenant Jacques Charlot mourut en guerre le 3 mars 1915 –, et le contenu musical. Le choral de Luther *Ein feste Burg ist unser Gott* (Notre Dieu est un château fort) cité plusieurs fois comme menace et sous forme caricaturée – les indications de nuance pour l'exécution, *lourd* et *rude*, en disent beaucoup – représente ici comme allégorie en musique l'Allemagne impérialiste. Debussy

wrote two works for two pianos, four hands. They are *Lindaraja* and *En blanc et noir*.

Lindaraja, a lightweight occasional piece, originated in April 1901, in the same year as the piano suite *Pour le piano*. Debussy evidently thought the piece of little importance, for it lay among some orchestral manuscripts, ignored for a quarter of a century and was published only posthumously in 1926.

It is a kind of preliminary study for the *Soirée dans Grenade* (from the piano suite *Estampes*), which he composed two years later, and is dominated, like the latter, by the rhythm of the habanera. In both these pieces (in *Lindaraja*, after *En animant un peu*) the same characteristic crunch of three adjacent chromatic notes is to be found. As already stated in the Preface of Vol. VI, this novel harmonic effect called forth a personal dispute as to priority between Maurice Ravel and Debussy.

According to the autograph, the second piece in the present volume, *En blanc et noir*, was composed in the summer of 1915. It was the first composition of any length that Debussy wrote after many months of inactivity; the beginning of the first world war had paralysed his creative power.

The work, consisting of three pieces, was originally entitled *Caprices en blanc et noir*, but the first word of the title was crossed through on the autograph itself. Perhaps the fact that Debussy had Goya's famous *Caprichos* before his eyes while he was composing may have had some connexion with it. If so, the title *En blanc et noir* (In black and white) has a relevant meaning. Nevertheless, the title has a two-fold significance: it can also denote 'on white and black keys'. In this work, as also in the *Douze Études* (Twelve Studies) written two months later, every possibility of piano performing-technique and of pianistic sonority is used to the very fullest extent in admirable fashion.

All three pieces are dedicated to friends – Serge Alexandrovitch Koussevitzky, Jacques Charlot and Igor Stravinsky; all three pieces bear a motto. The first motto is taken from the opera libretto of *Romeo and Juliet* which Jules Barbier and Michel Carré had written for Gounod. The four lines of the verse: 'Who stays in his place – and does not join in the dance – confesses in secret – to some disgrace', contain obvious allusions to men who tried to keep out of the war. The second motto is the *envoi* (the concluding lines) of the *Ballade against the enemies of France* by François Villon. Lastly, the third is the opening of a poem by the early French lyric poet Charles d'Orléans, whose "Winter, you are nothing but a rogue", Debussy had set to music for mixed choir seventeen years earlier.

The "blackest" and also the most unambiguous piece of the collection is the middle movement. It is a war piece. Everything points to this: the motto already mentioned; the dedication – Lieutenant Jacques Charlot died fighting on 3 March 1915 – and the musical content itself. The Lutheran chorale *Ein feste Burg ist unser Gott* (A stronghold sure is our God), which is quoted threateningly several times in distorted form – the significant words *lourd* and *rude* (heavy and harsh) as performing

n'a jamais caché sa répugnance au militarisme allemand. Il a écrit à son éditeur Jacques Durand: «... Vous verrez ce que peut prendre l'hymne de Luther pour s'être imprudemment fourvoyé dans un caprice à la française. Vers la fin, un modeste carillon sonne une pré-Marseillaise; tout en m'excusant de cet anachronisme, il est admissible à une époque où les pavés des rues, les arbres des forêts sont vibrants de ce chant innombrable!» (22 juillet 1915).

En critiquant *En blanc et noir*, la plupart des biographes de Debussy, si tant est qu'ils ont mentionné cette œuvre, l'ont tenue en distance d'une manière caractéristique. A la rigueur elle fut considérée comme énigmatique. Sa vraie valeur ne fut reconnue impartialement que dans les dernières décennies. En tout cas les trois pièces du cycle font partie des meilleures œuvres de Debussy. Particulièrement celle, qui est au milieu et qui est de caractère téméraire et visionnaire, est l'un des documents musicaux les plus grandioses du vingtième siècle.

Leipzig, janvier 1973

Eberhardt Klemm

directions – all portray a tonal allegory of Imperial Germany. Debussy never attempted to conceal his hatred of German militarism. To his publisher Jacques Durand he wrote, 'You will see what can be made of the Lutheran hymn when it unwisely strays into a French caprice. Towards the end, a discreet peal of bells chimes a premature Marseillaise; for which anachronism I beg to be excused; it is permissible at a time when the paving-stones in the streets and the trees in the forest are trembling with this abundant singing'. (22 July 1915).

Most of Debussy's biographers have spoken very distantly of *En blanc et noir*, even if they have mentioned it at all. In any case, it is regarded as enigmatic. Its importance has been correctly appreciated only during the past decades. All three pieces of the cycle are among Debussy's best works. The daring, visionary middle movement in particular is one of the most remarkable musical documents of the 20th century.

Leipzig, January 1973

Eberhardt Klemm

INHALT - TABLE - CONTENTS

LINDARAJA

Modéré mais sans lenteur et dans un rythme très souple

Piano I

Piano II

II

Lent. Sombre $\text{♩} = 42$

Piano I

Piano II

EN BLANC ET NOIR

I

Avec emportement $\text{♩} = 66$

Piano I

Piano II

III

Scherzando $\text{♩} = 72$

Piano I

Piano II

165

Clara Schumann

118

A. Kozlovsky



1. Part

2. Part

13

(Poco mosso)