

Vorwort

Claude Debussy (1862–1918) verwendete die Besetzung zwei Klaviere zu vier Händen fünfmal in seinem Schaffen.

Zwei dieser Werke wurden in die vorliegende Ausgabe nicht aufgenommen, da es sich um Klavierauszüge von Solokonzerten handelt und nicht um Originalwerke für zwei Klaviere. Im ungedruckten, autograph überlieferten Klavierauszug seiner erst postum erschienenen *Fantaisie* für Klavier und Orchester aus dem Jahr 1889 übernimmt das erste Klavier den Solopart, das zweite den des Orchesters. Debussys eigener Klavierauszug seiner *Deux Danses (Danse sacrée et Danse profane)* für Harfe und Streichorchester (erschienen 1904) folgt demselben Konzept, allerdings übernimmt das erste Klavier hier den Harfenpart.

Die verbleibenden drei Werke für zwei Klaviere erscheinen in dieser Ausgabe in der Reihenfolge ihrer Entstehung.

Prélude à l'après-midi d'un faune

Das *Prélude à l'après-midi d'un faune* für originell besetztes Orchester (Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner, zwei Harfen, Streicher, jedoch ohne Trompeten und Posaunen) nach dem gleichnamigen Gedicht von Stéphane Mallarmé entstand zwischen 1891 und 1894 und erschien im Oktober 1895 im Verlag Fromont. Es war bereits zu Debussys Lebzeiten sein meistgespieltes Orchesterwerk und führt auch heute die Aufführungstatistiken mit großem Abstand an.

Die Uraufführung fand knapp ein Jahr vor der Publikation am 22. Dezember 1894 statt. Debussy war sehr stolz auf das Lob des Dichters, der ihm einige Tage danach in einem Brief schrieb: „Lieber Freund, ich komme ganz ergriffen vom Konzert: wie wunderbar!“ (Claude Debussy: *Correspondance*, Paris 2005, S. 229; im Original Französisch). Besondere Beachtung verdient Debussys gleichzeitig mit der Partitur

erschienene *Transcription pour deux pianos* – so die Bezeichnung im Titel des Autographs. Bereits im Kompositionsprozess nimmt diese Übertragung eine besondere Stellung ein. Debussy erarbeitete sie, ausgehend vom Particell (einer Partiturskizze in Klaviernotation), noch bevor er die Orchesterpartitur, wiederum ausgehend von demselben Particell, ausschrieb. Während der sich direkt daran anschließenden Arbeit an der Partitur brachte er dort gelegentlich Änderungen und Differenzierungen in Abweichung gegenüber der Transkription an, die er aber nicht in das bereits fertige Klavierautograph zurück übertrug. Anlässlich der Orchesterproben nahm er weitere Retuschen vor. Es handelt sich durchweg um Details der Ausarbeitung; Umfang und Substanz des Werks sind bereits im Particell festgelegt. Der Verlag druckte die beiden eigenständigen Fassungen (Orchester und zwei Klaviere) gemäß den Autographen, bezeichnete nun aber die Transkription als *Réduction pour deux pianos*, ganz so, als ob es sich um einen von der Orchesterfassung abgeleiteten Klavierauszug handele. Ein Abgleich mit der Orchesterpartitur, etwa anlässlich einer Neuauflage der *Réduction*, wurde nie vorgenommen. Schließlich finden sich noch etliche Eintragungen Debussys in einem seiner Handexemplare der Orchesterpartitur, die interessante Schlaglichter auf seinen „Faune“ werfen, wie er das Werk gelegentlich in seinen Briefen nennt.

Unsere Ausgabe bietet den Originaltext der Klaviertranskription, gibt aber alle wesentlichen Abweichungen vom Orchester sowie Debussys Eintragungen im erwähnten Handexemplar der Orchesterpartitur in Fußnoten oder in den *Bemerkungen* am Ende dieser Edition an. Die Uraufführung der Transkription für zwei Klaviere fand am 20. Februar 1903 in Lyon statt.

Lindaraja

Dieses 1901 komponierte Werk blieb zu Lebzeiten Debussys unveröffentlicht. Das Autograph fand sich zufällig in seinem Nachlass, es diente als Stichvorlage für die 1926 im Verlag Jobert er-

schienene Erstausgabe. Obwohl sauber geschrieben und somit für den Notensteher leicht zu entziffern, fehlt der letzte Feinschliff, wie u. a. die inkonsequente Behandlung der artikulatorischen Bezeichnung zeigt. Fraglos hätte Debussy das Stück für eine geplante Veröffentlichung weiter überarbeitet.

Mit dem Titel *Lindaraja* ist ein Innenhof der Alhambra im spanischen Granada gemeint. Es ist nicht auszuschließen, dass Debussy von Ravels *Habanera* aus den *Sites auriculaires* (1896) für zwei Klaviere beeinflusst wurde. Debussy hatte die *Habanera* 1898 in einem Konzert der Société nationale de musique gehört und war so beeindruckt, dass er sich von dem deutlich jüngeren Ravel eine Abschrift des Stückes erbat. Debussys Interesse am spanischen Kolorit mit seinen arabischen Einflüssen blieb seither bestehen. Er griff den Habanera-Rhythmus immer wieder auf, 1903 in *Soirée dans Grenade*, Nr. 2 der *Estampes* für Klavier, ebenfalls 1903 in der Rhapsodie für Altsaxophon und Orchester (geplant auch als *Rapsodie orientale* und *Rapsodie mauresque*), im Orchesterwerk *Ibéria* (1908) und 1913 im zweiten Heft der *Préludes* für Klavier (Nr. 3 *La Puerta del Vino*). Enge Kontakte Debussys zu dem Spanier Manuel de Falla, von dem er Ansichtskarten erhielt, sind bezeugt. Die Uraufführung von *Lindaraja* mit den Interpreten Jean Roger-Ducasse und Marguerite Long fand am 28. Oktober 1926 in Paris statt.

En blanc et noir

Diese dreiteilige Komposition gehört zu den Hauptwerken Debussys. Im Kriegsjahr 1915 verbrachte Debussy die Zeit vom 12. Juli bis 12. Oktober in Pourville an der normannischen Küste. Nachdem er 1914 zu Beginn des Kriegs kaum komponiert hatte, entstanden nun wie im Schaffensrausch *En blanc et noir* (Beginn der Arbeit laut Tagebuch am 5. Juni in Paris), die Cellosonate, die *Douze Études* und die Sonate für Flöte, Viola und Harfe. Einzig die drei Klavierstücke *En blanc et noir*, im reinschriftlichen Autograph noch als *Caprices en blanc et noir* bezeichnet,

thematisieren die Schreckenszeit des Kriegs.

Debussy stellt der Musik kurze Texte voran, die sich direkt oder indirekt auf das Kriegsgeschehen beziehen (französische Originaltexte siehe Notenteil) – 1. Satz: *Wer an seinem Platz bleibt | und den Tanz nicht mitmacht, | gesteht leise ein, | dass er was dagegen hat* (aus dem Libretto von Jules Barbier und Michel Carré zu Charles Gounods Oper *Romeo und Julia*). Mit Blick auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund wird also derjenige getadelt, der in Kriegszeiten seine Pflicht als Patriot versäumt. Gewidmet ist das Stück dem russischen Dirigenten Sergej Kussewitzky, der damals seinen zweiten Namen Alexandrowitsch benutzte. – 2. Satz: *Dem Lieutenant Jacques Charlot gewidmet, vom Feind am 3. März 1915 getötet* (es handelt sich um den Neffen und Mitarbeiter von Debussys Verleger Jacques Durand). Das Motto zu diesem trauermarschartigen Satz stammt aus der *Ballade wider die Feinde Frankreichs* von François Villon (1431 bis nach 1463): *Mein Fürst, denjenigen mögen Äolus' Knechte | in den Wald bringen, in dem Glaucus herrscht, | wo es weder Frieden noch Hoffnung gibt, | da er unwert der Tugend ist, | der Frankreichs Königtum Übles will*. Musikalisch verwendet Debussy für die damaligen Kriegsgegner Deutschland und Frankreich einerseits den Luther-Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* und andererseits die *Marseillaise*. – 3. Satz: Das kurze Motto *Winter, du bist ein übler Bursche* ist die Anfangszeile des gleichnamigen Gedichts von Charles d'Orléans (1394–1465), worauf sich ein Lob des freundlichen Sommers anschließt. Damit wird der Hoffnung auf einen siegreichen Frieden nach den schweren Kriegstagen Ausdruck gegeben. Das Finale ist Igor Strawinsky gewidmet und enthält ein diskret verschleiertes, aber eindeutig erkennbares Zitat aus dessen *Feuervogel*.

Debussy komponierte zügig und informierte seinen Verleger Durand brieflich über jeden Schritt. Nur die zweite Nummer machte ihm zu schaffen. So schrieb er am 14. Juli an Durand: „Ich muss Ihnen sagen, dass ich die Farbe

der Nr. 2 meiner *Capricen (Ballade de Villon contre les ennemis de la France)* ein wenig geändert habe. Das war zu düster und fast so tragisch wie eine *Caprice* von Goya!“ (*Correspondance*, S. 1909; Debussy spielt hier auf die unter dem Titel *Caprichos* 1799 erschienenen satirisch-gesellschaftskritischen Radierungen Francisco de Goyas an). Am 22. Juli gab er den leicht gekürzten zweiten Satz an den Verlag, nachdem er den dritten bereits am 16. Juli losgeschickt hatte. Aber schon am 24. Juli besann er sich anders und lieferte die fehlenden Takte aus der Ursprungsversion des zweiten Satzes nach. Debussy hatte das komplette Werk zweimal niedergeschrieben, zuerst als Rohfassung – der eigentliche Notentext entsprach bereits weitgehend der Endfassung – und anschließend als minutiöse Reinschrift mit der nachgelieferten Einlage zum zweiten Satz. Diese Reinschrift diente dem Verlag als Stichvorlage. Im Vergleich der beiden Autographe lässt sich die Genese des zweiten Satzes leicht nachvollziehen.

Im Brief vom 7. August an Durand äußerte sich Debussy noch einmal zum Titel des Werks. *Caprices* schien ihm nun nicht mehr ganz passend. Er schlug daher *Trois esquisses en blanc et noir* oder einfach nur *En blanc et noir* vor (*Correspondance*, S. 1917). Die Erstausgabe erschien bereits am 31. Dezember 1915 im Verlag Durand, die Uraufführung fand am 22. Januar 1916 mit Walter Rummel und Thérèse Chaigneau-Rummel als Interpreten in Paris statt.

Die Werknummern folgen dem Verzeichnis in François Lesures *Biographie Claude Debussy*, Paris 2003. Die eingeklammerte Nummer ist übernommen aus Lesures früherem Verzeichnis, *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Genf 1977.

Der Herausgeber dankt den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für freundlich zur Verfügung gestellte Kopien der Quellen.

München, Herbst 2011
Ernst-Günter Heinemann

Preface

The oeuvre of Claude Debussy (1862–1918) features five works for four hands at two pianos.

Two of these works have not been included in the present edition since they are piano reductions of solo concertos, not original works for two pianos. In the surviving autograph copy of his unpublished piano reduction of the posthumously published *Fantaisie* for Piano and Orchestra from 1889, the first piano is assigned the solo part, the second that of the orchestra. Debussy's own piano score of his *Deux danses (Danse sacrée et Danse profane)* for Harp and String Orchestra (published in 1904) follows the same principle, with the first piano now taking on the part for harp solo.

The remaining three works for two pianos here appear in chronological order.

Prélude à l'après-midi d'un faune

The *Prélude à l'après-midi d'un faune* for orchestra in an unusual setting (flutes, oboes, clarinets, horns, two harps, strings, but neither trumpets nor trombones), based on the poem of the same title by Stéphane Mallarmé, was written between 1891 and 1894. It was published in October 1895 by Fromont. Even during Debussy's lifetime it became his most-performed orchestral work, and it still tops the lists of his performance statistics today, far ahead of his other works.

The world première took place almost a year before publication, on 22 December 1894. Debussy was proud of the poet's praise, conveyed to him in a letter a few days later: “Dear friend, I have just come from the concert, deeply moved: it is a marvel!” (*Claude Debussy: Correspondance*, Paris, 2005, p. 229; original in French). Debussy's *Transcription pour deux pianos* (thus the title in the autograph), which was published at the same time as the score, deserves special attention. This tran-

scription was also of particular significance during the compositional process, for Debussy based this version on the short score (i. e. a sketch in piano notation for the full score). This was before he wrote the orchestral score, which was based on the same short score. While making the full score from the short score, Debussy made occasional changes and modifications that diverged from the transcription for two pianos but that he did not transfer to the latter's finished autograph. He made further retouchings during the orchestral rehearsals: these are all compositional details without any impact on the length or substance of the work, which remained as in the short score. The publisher followed the respective autographs of the two independent versions for orchestra and for two pianos, but entitled the latter a "Réduction pour deux pianos", exactly as if it were a piano transcription based on the orchestral version. Nor was this reduction ever reconciled with the orchestral score in any later reissue. Finally, one of Debussy's own copies of the orchestral score contains many handwritten emendations that cast an interesting light on his "Faune", as he occasionally refers to the work in his letters.

Our edition gives the original text of the piano transcription, but also gives all the important differences from the orchestral score, plus Debussy's own modifications to his abovementioned copy of the orchestral score; these appear either in footnotes or in the *Comments* at the end of this edition. The world première of the transcription for two pianos took place on 20 February 1903 in Lyon.

Lindaraja

This work, composed in 1901, remained unpublished in Debussy's lifetime. The autograph was found by chance in his papers after his death. It served as the engraver's copy for the first edition, published in 1926 by Jobert. Although cleanly written and thus easy for the engraver to read, it lacks a final fine-tuning, as is revealed, for example, by its inconsistencies in articulation. Debussy

himself would undoubtedly have revised the piece before publishing it.

The title *Lindaraja* refers to an inner courtyard of the Alhambra in Granada in Spain. We cannot exclude the possibility that Debussy was influenced by Ravel's *Habanera* from his *Sites auriculaires* (1896) for two pianos. Debussy had heard the *Habanera* in 1898 in a concert of the Société nationale de musique, and was so impressed that he asked the composer (who was considerably younger than he) for a manuscript copy of the work. Debussy's interest in Arab-tinged, Spanish colour never left him thereafter. He took up the habanera rhythm time and again, thus in 1903 in *Soirée dans Grenade*, no. 2 of the *Es-tampes* for piano, again in 1903 in the Rhapsody for Alto Saxophone and Orchestra (also planned as a *Rapsodie orientale* and *Rapsodie mauresque*), in *Ibéria* for orchestra (1908) and in 1913 in the second volume of the *Préludes* for piano (no. 3, *La Puerta del Vino*). We also have evidence of Debussy's close contact with the Spanish composer Manuel de Falla, thus Debussy received postcards from him. The world première of *Lindaraja* took place in Paris on 28 October 1926, played by Jean Roger-Ducasse and Marguerite Long.

En blanc et noir

This three-part composition is one of Debussy's principal works. From 12 July to 12 October 1915, in the midst of the First World War, the composer was staying in Pourville on the Normandy coast. Whereas he had barely composed anything in 1914 at the beginning of the war, he now enjoyed a burst of creative energy, writing *En blanc et noir* (his diary records the beginning of its composition on 5 June in Paris), the Cello Sonata, the *Douze Études* and the Sonata for Flute, Viola and Harp. Only the three piano pieces *En blanc et noir*, which in the autograph fair copy were still designated *Caprices en blanc et noir*, take the horrors of war as their topic.

Debussy prefaces the pieces with short texts that refer either directly or indirectly to the course of the war (for the French originals, see our edition of

the musical text below). – 1st movement: *He who stays in his place | and does not join the dance | admits quietly | to some disgrace* (from the libretto to Gounod's opera *Roméo et Juliette* by Jules Barbier and Michel Carré). Taking this to refer to contemporary events, it rebukes the man who neglects his patriotic duty in times of war. The piece is dedicated to the Russian conductor Serge Koussevitzky, who at that time used his second name, Alexandrovich. – 2nd movement: *Dedicated to Lieutenant Jacques Charlot | killed by the enemy on 3 March 1915* (Charlot was the nephew and colleague of Debussy's publisher Jacques Durand). The motto for this movement, cast in the manner of a funeral march, is taken from the *Ballade against the enemies of France* by François Villon (1431–after 1463): *My prince, may he be carried by the serfs of Aeolus | into the forest where Glaucus reigns | deprived of peace and hope | for he is undeserving of virtue | who wishes evil on the kingdom of France*. In order to depict in musical terms the warring countries Germany and France, Debussy utilises for the one the Lutheran chorale *A mighty fortress is our god* and for the other the *Marseillaise*. – 3rd movement: the brief motto *Winter, thou art but a villain* is the opening line of the poem of the same name by Charles d'Orléans (1394–1465), which is followed by praise of friendly summer. Thus Debussy expresses his hope for a victorious peace after the burdens of wartime. This finale is dedicated to Igor Stravinsky and includes a discreetly veiled, yet clearly recognisable quotation from his *Firebird*.

Debussy composed the work swiftly and informed his publisher Durand by letter of every step. Only the second movement proved difficult. Thus he wrote to Durand on 14 July: "I have to tell you that I have slightly changed the colour of no. 2 of my *Caprices* (*Ballade de Villon contre les ennemis de la France*) because it had delved too far into the dark and was almost as tragic as a *Caprice* by Goya!" (*Correspondance*, p. 1909; Debussy here refers to Francisco de Goya's social satire in his etchings

published in 1799 under the title *Caprichos*). On 22 July he gave the second movement in slightly shortened form to his publisher, after having already sent the third on 16 July. But already on 24 July he reconsidered the matter and delivered the missing measures from the original version of the second movement. Debussy had written out the whole work twice, first as a draft – though the actual musical text here already corresponded largely to the final version – and then as a meticulous fair copy, including the late addition to the second movement. This fair copy was used as the engraver's copy. By comparing the two autographs, we can easily follow the genesis of the second movement.

In a letter to Durand of 7 August, Debussy commented once more on the title of the work. *Caprices* did not seem quite suitable to him any more. He therefore proposed *Trois esquisses en blanc et noir*, or just *En blanc et noir* (*Correspondance*, p. 1917). The first edition was published by Durand already on 31 December 1915, and the world première took place in Paris on 22 January 1916, played by Walter Rummel and Thérèse Chaigneau-Rummel.

The work numbers are from the catalogue in François Lesure's biography *Claude Debussy* (Paris, 2003). The number in parentheses derives from Lesure's earlier *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy* (Geneva, 1977).

The editor would like to express his gratitude to the libraries mentioned in the *Comments* for their kindness in providing copies of the source materials.

Munich, autumn 2011
Ernst-Günter Heinemann

Préface

Claude Debussy (1862–1918) a écrit cinq œuvres pour deux pianos à quatre mains.

Deux d'entre elles n'ont pas été retenues dans la présente édition car ce sont des réductions pour piano de concertos et non des œuvres originales pour deux pianos: il s'agit de la *Fantaisie* pour piano et orchestre de 1889, publiée à titre posthume, dont la réduction inédite pour piano nous est parvenue sous forme d'autographe et dans laquelle le premier piano se charge de la partie soliste, le deuxième de la partie d'orchestre; et des *Deux Danses* (*Danse sacrée et Danse profane*) pour harpe et orchestre à cordes parues en 1904, la réduction faite par Debussy suivant le même principe, confiant toutefois ici la partie soliste de harpe au premier piano.

Les trois œuvres originales pour deux pianos sont présentées dans l'ordre chronologique de leur composition.

Prélude à l'après-midi d'un faune

Écrit pour un orchestre peu habituel (flûtes, hautbois, clarinettes, cors, deux harpes, cordes, mais sans trompettes ni trombones), et inspiré du poème éponyme de Stéphane Mallarmé, le *Prélude à l'après-midi d'un faune* vit le jour entre 1891 et 1894 et parut en octobre 1895 chez Fromont. C'était déjà du vivant de Debussy son œuvre pour orchestre la plus jouée et aujourd'hui encore elle distance largement les autres partitions dans les statistiques d'exécutions.

La première audition eut lieu pas tout à fait un an avant la publication, le 22 décembre 1894. Quelques jours plus tard, Mallarmé envoyait à Debussy un message de félicitations qui remplit le compositeur de fierté: «Cher ami, je sors du concert, très ému: la merveille!...» (*Claude Debussy: Correspondance*, Paris, 2005, p. 229). La *Transcription pour deux pianos* de Debussy – titre figurant sur l'autographe –, qui parut en même temps que la partition d'orchestre, mérite une attention particuliè-

re. Elle occupe une position clé dans la genèse de l'œuvre. Debussy la réalisa à partir d'une esquisse de la partition d'orchestre notée en réduction pour piano avant même d'écrire la partition d'orchestre à partir de la même esquisse. Durant son travail sur la partition d'orchestre, il fit certains changements et s'écarta ici ou là de la transcription. Ces modifications, il ne les reporta pas dans l'autographe de la version pour deux pianos, qui était déjà terminé. Plus tard, durant les répétitions d'orchestre, il fit d'autres retouches. Il ne s'agit chaque fois que de détails de facture, car l'étendue et la substance de l'œuvre avaient déjà été finalisées dans l'esquisse de la partition d'orchestre. L'éditeur imprima les deux versions indépendantes (la version pour orchestre et celle pour deux pianos) conformément aux autographes, mais il baptisa désormais la transcription *Réduction pour deux pianos* comme s'il s'agissait d'une réduction de la version pour orchestre. Jamais, pas même à l'occasion d'une réédition, cette *Réduction* ne fut-elle harmonisée avec la version pour orchestre. On trouve en outre toute une série d'annotations de Debussy dans l'un de ses exemplaires personnels de la version pour orchestre, lesquelles jettent une lumière nouvelle sur son *Faune*, comme il nomme parfois l'œuvre dans ses lettres.

Notre édition propose le texte original de la transcription pour piano tout en signalant dans des notes de bas de page, ou dans les *Remarques* à la fin de la partition, toutes les divergences essentielles par rapport à la version pour orchestre, ainsi que les annotations de Debussy faites dans l'exemplaire personnel déjà mentionné. La première audition de la transcription pour deux pianos eut lieu le 20 février 1903 à Lyon.

Lindaraja

Cette œuvre composée en 1901 est restée inédite du vivant de Debussy. Après sa mort, on trouva l'autographe par hasard dans ses papiers. Il servit à la gravure de la première édition parue chez Jobert en 1926. Bien qu'il ait été noté soigneusement et soit ainsi facile à déchiffrer pour le graveur, il aurait

eu besoin d'un dernier figuolage comme le montre le traitement inconséquent des signes d'articulation. Il ne fait aucun doute que Debussy aurait à nouveau jeté un œil sur son œuvre s'il avait projeté de la publier.

Le titre *Lindaraja* fait référence à une cour intérieure de l'Alhambra, à Grenade. Il est possible que Debussy ait été influencé par la *Habanera* tirée des *Sites auriculaires* pour deux pianos de Ravel (1896), car il l'avait entendue en 1898 lors d'un concert de la Société nationale de musique et fut si impressionné qu'il demanda à Ravel, bien plus jeune que lui, une copie de la partition. Dès lors, l'intérêt de Debussy pour les couleurs de l'Espagne et ses influences arabes demeura. Il utilisait régulièrement le rythme de habanera: en 1903 dans *Soirée dans Grenade*, deuxième des *Estampes* pour piano, la même année dans sa Rhapsodie pour saxophone alto et orchestre (qui devait s'appeler aussi *Rapsodie orientale* et *Rapsodie mauresque*), dans *Ibéria* pour orchestre (1908) et en 1913 dans le deuxième cahier des *Préludes* pour piano (n° 3, *La Puerta del Vino*). On sait qu'il entretenait d'étroits contacts avec le compositeur espagnol Manuel de Falla qui lui envoya des cartes postales. La première audition de *Lindaraja* avec les pianistes Jean Roger-Ducasse et Marguerite Long eut lieu le 28 octobre 1926 à Paris.

En blanc et noir

Ce triptyque fait partie des grandes œuvres de Debussy. Du 12 juillet au 12 octobre 1915, le compositeur séjourna à Pourville, sur la côte normande. Alors qu'il n'avait presque rien composé depuis qu'avait éclaté la guerre, l'année précédente, il donna subitement naissance, comme dans une ivresse créatrice, à *En blanc et noir* (la partition fut commencée le 5 juin à Paris, d'après son journal), la Sonate pour violoncelle et piano, les *Douze Études*, et la Sonate pour flûte, alto et harpe. Seules les trois pièces pour piano *En blanc et noir*, intitulées encore *Caprices en blanc et noir* dans la copie au propre autographe, prennent pour sujet les horreurs de la guerre.

Debussy a mis en exergue de chacun des trois morceaux une épigraphe qui fait directement ou indirectement référence à la guerre. – I. *Qui reste à sa place | Et ne danse pas | De quelque disgrâce | Fait l'aveu tout bas* (extrait du livret de *Roméo et Juliette* de Gounod, de Jules Barbier et Michel Carré). Pris dans le contexte de la guerre, ces vers blâment celui qui ne remplit pas son devoir de patriote. La pièce est dédiée au chef d'orchestre russe Serge Koussevitzky, qui à l'époque utilisait son deuxième nom Alexandrovitch. – II. *au Lieutenant Jacques Charlot | tué à l'ennemi en 1915, le 3 mars* (il s'agit du neveu et collaborateur de Jacques Durand, éditeur de Debussy). L'épigraphe de cette marche funèbre provient de la *Ballade contre les ennemis de la France* de François Villon (1431–après 1463): *Prince, porté soit des serfs Eolus | En la forest ou domine Glaucus. | Ou privé soit de paix et d'espérance | Car digne n'est de posséder vertus | Qui mal voudroit au royaume de France*. Debussy illustre musicalement les adversaires en présence que sont l'Allemagne et la France avec, d'une part, le choral de Luther *Ein feste Burg ist unser Gott*, d'autre part la *Marseillaise*. – III. *Iver, vous n'este qu'un vilain ...* est le premier vers d'un poème éponyme de Charles d'Orléans (1394–1465). Suivent les louanges de l'aimable été – ainsi s'exprime l'espoir d'une paix victorieuse à l'issue des terribles jours de guerre. Ce troisième morceau est dédié à Stravinsky et renferme une citation discrètement voilée mais tout à fait reconnaissable de *L'Oiseau de feu*.

Debussy avança rapidement dans la composition, informant brièvement son éditeur Durand à chaque étape. Seul le deuxième numéro lui donna du fil à retordre. Ainsi écrivait-il à Durand le 14 juillet: «Il faut que je vous confie que j'ai un peu changé la couleur du n° 2 des *Caprices (Ballade de Villon contre les ennemis de la France)* c'était trop poussé au noir, et presque aussi tragique qu'un *Caprice* de Goya!» (*Correspondance*, p. 1909; Debussy fait ici allusion aux gravures *Caprichos* de Goya, satire de la société de l'époque, parues en 1799).

Le 22 juillet, il remettait à l'éditeur la deuxième pièce, légèrement raccourcie – il avait déjà envoyé la troisième le 16. Mais dès le 24 juillet, il changeait d'avis et transmettait les mesures manquantes de la version originale de la deuxième pièce. Debussy avait écrit deux fois l'œuvre entière: il en avait un premier jet, dont le texte proprement dit était presque entièrement le même que celui de la version finale, puis une copie au propre minutieuse avec les mesures ajoutées du deuxième morceau. C'est cette copie au propre qui servit de base à l'éditeur. En comparant les deux autographes, on peut aisément reconstituer la genèse du deuxième morceau.

Dans une lettre du 7 août à Durand, le compositeur revenait sur le titre de son œuvre. *Caprices* ne lui semblait plus convenir tout à fait. Il proposa donc *Trois esquisses en blanc et noir* ou simplement *En blanc et noir* (*Correspondance*, p. 1917). La première édition parut dès le 31 décembre 1915 chez Durand, la première audition eut lieu le 22 janvier 1916 à Paris avec les pianistes Walter Rummel et Thérèse Chaigneau-Rummel.

Les numéros d'œuvres proviennent du catalogue établi par François Lesure dans sa biographie *Claude Debussy*, Paris, 2003. Le numéro entre parenthèses provient du précédent catalogue de Lesure – *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Genève, 1977.

Nous aimerions remercier les bibliothèques citées dans les *Remarques* d'avoir aimablement mis à notre disposition des copies des sources.

Munich, automne 2011
Ernst-Günter Heinemann