

## Vorwort

Die vorliegende dreibändige Ausgabe der Klavierwerke Claude Debussys (1862–1918) spannt zeitlich einen Bogen von 1880 bis 1915. Sie ordnet seine Kompositionen für Klavier in der Reihenfolge ihrer Entstehung, auf die in vielen Fällen zeitnah die Erstveröffentlichung folgte.

Band III enthält Debussys letzte Werke für Klavier, die zwischen 1911 und 1915 entstanden. Mit den zwölf *Préludes* (zweites Heft) aus den Jahren 1911 und 1912 (erschienen 1913) gelang Debussy wiederum ein Zyklus, der einerseits das im ersten Heft vorgegebene Spektrum erfolgreich aufgriff, andererseits einige besonders anspruchsvolle und umfangreiche Einzelstücke beisteuerte. Im Kriegsjahr 1915 komponierte der bereits an Krebs erkrankte Debussy ungewöhnlich zügig, konzentriert und erfolgreich. Vor allem in den Sommermonaten in Pourville am Meer entstanden in rascher Folge *En blanc et noir* für zwei Klaviere, die Sonate für Violoncello und Klavier, die Sonate für Flöte, Viola und Harfe. Dazu gehören auch als krönender Abschluss seines Klavierwerks die *Douze Études*.

### *Debussy und das Klavier*

Obwohl Debussy ausgebildeter Pianist war, hatte er ein recht kritisches Verhältnis zum Instrument Klavier. Erst nach sieben Jahren am Konservatorium verzichtete er auf die Pianistenkarriere, die sich sein Vater für ihn erträumt hatte. Er erhielt zwar 1877 einen zweiten Preis, der Sprung zum ersten gelang ihm aber nie. Seine Lehrer waren davon angetan, mit welcher Leichtigkeit er Notentexte las und vom Blatt spielte. Aber Debussy zeigte wenig Einsatz, wenn es darum ging, die Instrumentaltechnik zu perfektionieren, die ihm sein Lehrer Antoine-François Marmontel vermitteln wollte. Lediglich für das Fach Begleitung erhielt er einmal einen ersten Preis am Konservatorium. So hat er wohl auch mehr Mühe auf den Begleitsatz in seinen Liedern als auf seine

ersten Klavierstücke verwendet. Auf diese wurde das Publikum erst aufmerksam, als er bereits durch seine Oper *Pelléas et Mélisande* berühmt geworden war. Später berief man ihn, Ironie des Schicksals, gelegentlich in die Prüfungskommission für das Fach Klavier am Konservatorium.

So übernahm Debussy auch nur ausnahmsweise Uraufführungen seiner Klavierwerke: „Ein großer Pianist bin ich nicht“, äußerte er 1914 gegenüber einem italienischen Journalisten. „Es ist richtig, dass ich einige der leichteren *Préludes* beherrsche. Aber die anderen, wo die Noten in höchster Geschwindigkeit aufeinander folgen, machen mir Angst.“ Dennoch gibt es Kritiken, die sein einfühlsames Spiel und seinen subtilen Anschlag loben. Im Lauf der Jahre wurde er in der Wahl seiner Interpreten immer anspruchsvoller. Lange Zeit setzte er sein Vertrauen in den Katalanen Ricardo Viñes, von dem er sich seine Stücke zuerst vorspielen ließ, bevor dieser sie dann öffentlich aufführte. Debussy verlor schließlich das Interesse an der Zusammenarbeit und reservierte die Uraufführung seiner *Études* für Walter Rummel. Gelegentlich lud er Pianisten wie Edouard Risler, Maurice Dumesnil, Franz Liebich und Marguerite Long zu sich ein, aber seine sehr allgemein gehaltene Beurteilung dieser Interpreten zeigt, wie unzufrieden er in Wirklichkeit war: „Man ist oft verraten bei den sogenannten Pianisten! Ich kann Ihnen versichern, es ist unvorstellbar, wie sehr meine Klaviermusik entstellt worden ist, so dass ich sie oft kaum wiedererkannt habe“, schreibt er am 12. Juli 1910 an Edgar Varèse. Während des Krieges formuliert er noch beißender: „Die meisten Pianisten sind schlechte Musiker, sie zerlegen die Musik in Einzelteile – wie ein Brathähnchen“ (1. September 1915).

### **Préludes · Deuxième livre**

#### **L. 131 (123)**

Die Fertigstellung des zweiten Hefts der *Préludes* war problematischer als die des ersten. Debussy hatte sicherlich schon 1911 mit seiner Arbeit begonnen, die er dann Ende des Jahres 1912 für praktisch abgeschlossen hielt. Mit zwei

Stücken hatte er jedoch Schwierigkeiten, wovon er am 7. Januar 1913 seinen Verleger Durand unterrichtete. Eines der beiden *Préludes* – dessen Titel Debussy nicht nennt – war wahrscheinlich *Feux d'artifice*; das andere Stück, das ihm zu schaffen machte, trug den Titel *Toomai des éléphants* nach dem gleichnamigen Kapitel aus dem ersten *Dschungelbuch* von Rudyard Kipling. Er verzichtete schließlich auf dieses Stück und fand mit großer Wahrscheinlichkeit in dem *Prélude Les Tierces alternées* einen Ersatz. Denn dieser Titel hebt sich von den anderen völlig ab und weist bereits auf die künftigen *Études* hin. Die Drucklegung des Bandes erfolgte sehr zügig, schon am 19. April 1913 erschien er bei Durand. Zu diesem Zeitpunkt hatte das Publikum bereits acht der zwölf Stücke in Konzerten kennengelernt: Nr. 1, 2 und 3, von Debussy gespielt, am 5. März 1913 (Salle Érard); Nr. 4, 7 und 12, mit Ricardo Viñes, am 5. April in der Société nationale de musique; schließlich Nr. 5 und 6, am 8. April gespielt von der englischen Pianistin Norah Drewett (Salle Érard).

Folgende Hinweise mögen zum besseren Verständnis der Titel einiger *Préludes* dieses zweiten Bandes beitragen:

II. *Feuilles mortes* ist das erste der drei von dem englischen Maler Arthur Rackham inspirierten *Préludes*, hier nach einer Illustration in *Peter Pan* von J. M. Barrie; der Stich zeigt drei junge Mädchen im Wirbel von Wind und welken Blättern und trägt folgenden Kommentar: „Es gibt wohl nichts, was soviel Lust am Spiel entfacht wie ein welkes Blatt.“

III. *La Puerta del Vino*: Die dritte „Alhambra“-Vertonung des Komponisten nach *Lindaraja* und *Soirée dans Grenade*; gemeint ist das maurische Tor der Alhambra, von dem Debussy eine Ansichtskarte in Farbe besaß, die er entweder von Manuel de Falla (zur Jahreswende 1910) oder von Ricardo Viñes erhalten hatte und auf der die starken Kontraste zwischen Licht und Schatten deutlich herauskamen.

IV. «*Les Fées sont d'exquises danseuses*» bezieht sich auf einen weiteren Stich von Rackham zu dem Buch *Peter*

*Pan*, das Robert Godet Debussy geschenkt hatte und das vor allem Debussys Tochter Claude-Emma, genannt Chouchou, überaus gefiel.

VI. „*General Lavine*“ – *excentric*: ein amerikanischer Clown, der 1910 und 1912 in Paris auftrat und dessen typisch marionettenhaften Gang Debussy hier festhält.

VII. *La Terrasse des audiences du clair de lune*: Es kommen zwei Vorlagen in Frage, die beide nach Indien weisen: Entweder ein Bericht von René Puaux in der Zeitschrift *Le Temps* (Dezember 1912), wo die Rede ist von „la salle de la victoire, la salle du plaisir, les jardins des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune“, oder das Buch von Pierre Loti *L'Inde (sans les anglais)*, dessen 10. Kapitel mit der Überschrift „Terrasses pour tenir conseil au clair de lune“ von Terrassen in der Ruinenstadt Amber in der Gegend von Jeypore erzählt, die „Könige erbauen ließen, um dort Hof zu halten und beim Mondenschein Audienzen zu geben“.

VIII. *Ondine*, nach einer Illustration von Rackham, hier für die *Undine* von F. H. C. de La Motte Fouqué (1909); der Titel bezieht sich entweder auf *L'Enfance d'Ondine* oder auf *Ondine devant la fenêtre*.

IX. *Hommage à S. Pickwick Esq. P. M. P. C.* spielt an auf den Helden des berühmten Romans *Posthumous Papers of the Pickwick Club* von Charles Dickens, den der Schriftsteller Paul-Jean Toulet, ein Freund Debussys, sehr bewunderte.

X. *Canope*: Grabgefäß aus Ton oder Alabaster, das im alten Ägypten neben die Mumien gestellt wurde. Debussy hatte selbst zwei solche Gefäße auf seinem Schreibtisch. Sie befinden sich heute im Centre de documentation Debussy in seinem Geburtsort Saint-Germain-en-Laye.

### Six Épigraphe antiques L. 139 (131)

Die *Six Épigraphe antiques* erschienen im Februar 1915 mitten im Ersten Weltkrieg. Über die besonderen Umstände ihrer Entstehung ist nichts bekannt. Als Debussy kurz vor Ausbruch der Feindseligkeiten die Stichvorlage an

seinen Verleger Durand gab, bemerkte er lediglich: „Früher wollte ich eine Orchester-suite daraus machen.“ Es handelt sich tatsächlich um die Überarbeitung einer Schauspielmusik, die er 13 Jahre früher komponiert hatte.

Die Entstehung dieser Partitur führt uns zurück in eine Zeit, in der Debussy engen Kontakt mit dem jungen Schriftsteller Pierre Louÿs hatte, der 1895 durch die Veröffentlichung einer Art Übersetzung von Gedichten der griechischen Kurtisane Bilitis berühmt geworden war. Zu Beginn des Jahres 1901 versprach Debussy, die Bühnenmusik für eine Pariser Aufführung von zwölf *Chansons der Bilitis* von P. Louÿs zu komponieren. Sie sollten von fünf jungen Frauen „bald mit Schleiern drapiert, bald in Gewändern der Insel Kos gekleidet, bald ohne alle Hüllen“ vorgetragen und dargestellt werden.

Diese von Louÿs inszenierten lebenden Tableaus wurden am 7. Februar 1901 in Paris im Festsaal des *Journals* vor einem ausgewählten Publikum („assistance d'élite“) von 300 Besuchern vorgeführt. Um dieser „antiken“ Szene zu einer delikaten sensitiven Atmosphäre zu verhelfen, schrieb Debussy zwölf ganz kurze Stücke – das längste umfasst 18 Takte – für zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta. Das Autograph ist verschollen. Erst die Entdeckung eines Aufführungsmaterials, bei dem allerdings die Celestastimme fehlt, ermöglichte eine Neuaufführung im Jahre 1954 durch Pierre Boulez in der *Domaine musical* in Paris.

In den *Épigraphe*s berücksichtigt Debussy nur etwa die Hälfte der Partitur von 1901, nämlich die Nummern 1, 7, 4, 10, 8 und 12 und gleicht sie einer pianistischen Schreibweise an, die in seinen letzten Lebensjahren der Suche nach dem reinen Klang verpflichtet ist.

Obwohl die vierhändige und zweihändige Version praktisch zeitgleich erschienen sind, muss die erstere als die ursprüngliche betrachtet werden. Die Uraufführung fand nicht wie sonst üblich in Paris statt, sondern am 2. November 1916 in Genf im Casino de Saint-Pierre mit Marie Panthès und Roger Steinmetz am Klavier.

### Berceuse héroïque L. 140 (132)

Debussy komponierte das Stück im November 1914 auf Wunsch des englischen Romanciers Hall Caine für einen Band zu Ehren des belgischen Königs Albert I. (*King Albert's book*), herausgegeben 1915 vom *Daily Telegraph*. Die französische Erstausgabe erschien 1915 bei Durand. Auch Saint-Saëns, Messager, Paderewski, Mascagni und Elgar steuerten Beiträge bei. Debussy richtete dieses Gelegenheitsstück gleichzeitig für Orchester ein. Die Verwendung der belgischen Nationalhymne, der *Brabançonne*, ist leicht zu erkennen. Camille Chevillard dirigierte die Orchesterfassung im Konzert Colonne-Lamoureux vom 26. Oktober 1915.

### Pour l'œuvre du «Vêtement du blessé» L. 141 (133)

Debussys Frau Emma gehörte zum Komitee des Kriegshilfswerks „Le Vêtement du blessé“, für das der Komponist Konzerte organisierte. Vorliegendes Klavierstück wurde erst 1933 als *Page d'Album* vom amerikanischen Verlag Theodore Presser herausgebracht, obwohl es bereits im Juni 1915 komponiert worden war.

### Douze Études L. 144 (136)

Der Kriegsausbruch 1914 lähmte Debussys Schaffenskraft. Sogar der Klang seines Klaviers war ihm „verhasst geworden“. Jedoch verwandte er die ersten Monate des folgenden Jahres für die Revision des Gesamtwerks von Chopin, das bei seinem Verleger Durand erscheinen sollte. Im Zuge dieser Arbeit reifte sein Entschluss, selbst Etüden für Klavier zu komponieren. Während des Sommers 1915 arbeitete er fieberhaft an dem Projekt. Er hatte sich mit seiner Familie in ein Landhaus in Pourville, einem kleinen Badeort in der Nähe von Dieppe, zurückgezogen, wo er außerdem fast gleichzeitig die Cellosonate und die Sonate für Flöte, Viola und Harfe komponierte.

Selten wird Debussy seine Befriedigung über seinen Erfolg und die Ge-

wissheit, die Grenzen der gewählten Gattung überschritten zu haben, besser ausgedrückt haben als in den Briefen an Durand: „Ich habe viel Liebe und Vertrauen in die Zukunft der *Études* investiert“ (28. August). „Ich muss sagen, dass ich zufrieden bin, ein Werk geschaffen zu haben, das – ohne falsche Eitelkeit – einen besonderen Platz einnehmen wird. Auf Seiten der Technik bereiten diese *Études* die Pianisten sehr wirkungsvoll auf die Einsicht vor, dass man nur mit ganz gewaltigen Händen Zugang zur Musik finden kann“ (27. September). „Der minutiöseste japanische Holzschnitt ist ein Kinderspiel im Vergleich zur Graphik gewisser Notenseiten, ja, ich bin zufrieden, das ist eine gute Arbeit!“ (30. September).

Debussy war sich unschlüssig über die Ordnung seines Bandes, den er in zwei Gruppen zu sechs *Études* aufgeteilt hatte. Er unterschied zunächst zwischen langsamen und schnellen Stücken, um schließlich eine technisch-progressive Logik im ersten Heft und eine tonale und musikalische im zweiten zu bevorzugen. Er schwankte außerdem zunächst zwischen Couperin und Chopin als Widmungsträger. Schließlich entschied er sich für letzteren, bezog sich aber in einer kurzen Einführung auf „unsere hervorragenden Clavecinisten“. Auf Wunsch seines Verlegers schließlich erläuterte er, warum er auf Fingersätze verzichtete, und sagte scherzhaft, dass „das Fehlen des Fingersatzes eine gute Übung sei“.

Die *Études* erschienen im Juni 1916. Zu einer kompletten Uraufführung kam es in den folgenden Monaten nicht. Erste Teilaufführungen wurden den Zeitumständen entsprechend kaum zur Kenntnis genommen: die *Études* 10 und 11 durch George Copeland in New York (21. November 1916, Aeolian Hall) und vier *Études* durch den mit Debussy befreundeten amerikanischen Pianisten deutscher Abstammung Walter Rummel in Paris (14. Dezember 1916, Salon der Gräfin Orlowska). Erst nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich das Werk bei den Pianisten durchsetzen können, nachdem Olivier Messiaen nachdrücklich auf dessen Modernität verwiesen hat.

### Élégie L. 146 (138)

Das kurze Gelegenheitsstück entstand im Dezember 1915 und wurde in *Pages inédites sur la femme et la guerre. Livre d'or dédié [...] à S. M. la reine Alexandra et publié par Mme Paul Alexander Mellor* (Paris 1916) veröffentlicht.

\*

Die vorliegende dreibändige Ausgabe umfasst das komplette Klavierwerk Claude Debussys, wenn man von *Intermède* aus dem Klaviertrio (1880) und dem kleinen Klavierstück *Les Soirs illuminés* (1917) absieht, die aus urheberrechtlichen Gründen nicht aufgenommen werden konnten. Sie wurde zusammengestellt aus den zwischen 1980 und 2011 im G. Henle Verlag erschienenen Einzelausgaben seiner Klavierwerke. (Zum Erscheinungsdatum der einzelnen Werke siehe den jeweiligen Copyright-Vermerk im Notentext.)

Die Vorworte des dritten Bandes stammen von François Lesure, der im Jahr 2001 verstarb.

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.

Den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe aufgeführten Bibliotheken, Institutionen und Personen, die freundlich Quellenkopien zur Verfügung stellten, sei herzlich gedankt.

München, Herbst 2011  
Ernst-Günter Heinemann

## Preface

The present three-volume edition of the piano works of Claude Debussy (1862–1918) covers a time span ranging from 1880 to 1915. The works are arranged in chronological order according to

the date of their genesis. In many cases, the pieces were first published shortly after their creation.

Volume III contains Debussy's last works for piano, which were written between 1911 and 1915. With the twelve *Préludes* (second book) of the years 1911 and 1912 (published in 1913), Debussy produced a cycle which successfully reprised and elaborated the spectrum of the works laid down in the first book while contributing a number of particularly demanding and lengthy single pieces to the collection as well. During the war year 1915, Debussy, who was already suffering from cancer, composed with unusual speed, concentration and success. In the summer months which he spent in Pourville, on the coast, he produced *En blanc et noir* for two pianos, the Sonata for violoncello and piano, and the Sonata for flute, viola and harp in quick succession. Also dating from this time is the crowning point of his piano oeuvre, the *Douze Études*.

### *Debussy and the Piano*

Although Debussy was a trained pianist, he had a distinctly ambivalent relationship with the piano as instrument. Only after seven years at the Conservatoire did he finally abandon his plans to become a professional pianist, the career his father had envisioned for him. Having won a second prize in 1877, he never succeeded in obtaining the first. His teachers valued the ease with which he read scores and played from sight, but he showed less application when it came to acquiring the technical prowess that his teacher Antoine-François Marmontel tried to instill in him. Only as an accompanist was he able to obtain a first prize at the Conservatoire. This probably explains why he devoted more effort to the accompaniment parts of his songs than to his earliest piano pieces, which failed to attract the attention of the public until his opera *Pelléas et Mélisande* had already made him famous. Later, in an ironic twist, he was occasionally appointed to serve as a jury member for the Conservatoire's piano examinations.

It thus came about that Debussy seldom gave the première performances of his piano works. "I am not a great pianist," he proclaimed to an Italian journalist in 1914. "It is true that I can manage some of my easier *Préludes*. But the others, where the notes follow each other at top speed, only frighten me." None the less, critics found words of praise for his sensitive playing and subtle touch. Over the years he became more and more demanding in his choice of interpreters. For a long time he put his trust in the Catalan Ricardo Viñes and had the pianist play his pieces to him in private before performing them in public. Eventually he lost interest in this collaboration and entrusted the première of his *Études* to Walter Rummel. Occasionally he invited pianists such as Edouard Risler, Maurice Dumesnil, Franz Liebich and Marguerite Long to his home; but the true extent of his dissatisfaction is revealed in his wholesale opinion of these performers: "How often one is betrayed by the so-called pianists!", he wrote to Edgar Varèse on 12 July 1910. "I assure you that one cannot imagine how my piano music is disfigured; often I can scarcely recognise it." During the war he became even more scathing: "Most pianists are poor musicians and dissect the music into bits and pieces like a roast chicken" (1 September 1915).

### **Préludes · Deuxième livre** **L. 131 (123)**

The completion of Book 2 of the *Préludes* was more problematical than the first. Debussy had certainly started work on the volume by 1911, and by late 1912 he considered it practically complete. Two pieces, however, presented difficulties, as he reported to his publisher Durand on 7 January 1913. One of these – Debussy does not mention it by title – was probably *Feux d'artifice*; the other that gave him trouble bore the title *Toomai des éléphants* after the like-named chapter from Rudyard Kipling's first *Jungle Book*. Eventually he discarded the latter piece, most likely replacing it with the prelude *Les Tierces*

*alternées*, whose title makes it stand out from the others and points already to the future *Études*. The volume was printed in rapid order, being issued by Durand as early as 19 April 1913. By this time the public had already become acquainted with eight of the twelve pieces: nos. 1, 2 and 3 were played in concert by Debussy on 5 March 1913 in the Salle Érard; nos. 4, 7 and 12 by Ricardo Viñes on 5 April in the Société nationale de musique; and finally nos. 5 and 6 by the English pianist Norah Drewett on 8 April in the Salle Érard.

The following remarks may contribute to a better understanding of the titles of some of the preludes in Book 2:

II. *Feuilles mortes* is the first of three preludes inspired by the English painter Arthur Rackham, in this case by an illustration for J. M. Barrie's *Peter Pan*. Rackham's engraving shows three young girls caught in a flurry of wind and dry leaves, and bears the caption: "There is probably nothing that encourages the joy of playing so much as a dead leaf."

III. *La Puerta del Vino* is the third of Debussy's Alhambra settings after *Lindaraja* and *Soirée dans Grenade*. The title refers to the Moorish gate of the Alhambra which Debussy possessed in the form of a picture postcard, received either from Manuel de Falla (at the end of 1910) or from Ricardo Viñes, and clearly highlighting the sharp contrasts between light and shadow.

IV. «*Les Fées sont d'exquises danseuses*» refers to another of Rackham's engravings for *Peter Pan*, a book which Debussy had received as a gift from Robert Godet and which thoroughly delighted his daughter Claude-Emma, known as Chouchou.

VI. "*General Lavine*" – *excentric* was an American clown who appeared in Paris in 1910 and 1912. Here Debussy has captured his characteristically mariquette-like gait.

VII. *La Terrasse des audiences du clair de lune*: There are two possible sources for this title, both pointing to India. The first is a report by René Puaux in the newspaper *Le Temps* (December 1912), where he speaks of "la salle de la victoire, la salle du plaisir, les jardins

des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune." The other is a book by Pierre Loti, *L'Inde (sans les anglais)*, the tenth chapter of which bears the heading "Terrasses pour tenir conseil au clair de lune" and relates of terraces in the ruined city of Amber in the vicinity of Jeypore, "erected at the command of kings to hold court and grant audiences by moonlight."

VIII. *Ondine* is based on an illustration by Rackham, in this case for *Undine* by F. H. C. de La Motte Fouqué (1909). The title refers either to *L'Enfance d'Ondine* or to *Ondine devant la fenêtre*.

IX. *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P. M. P. C.* alludes to the hero of Charles Dickens's famous novel *Posthumous Papers of the Pickwick Club*, a work much admired by Debussy's friend, the writer Paul-Jean Toulet.

X. *Canope*: a burial urn of clay or alabaster placed alongside the mummies in ancient Egypt. Debussy himself had two such urns on his writing desk. Today they can be found in the Centre de documentation Debussy in his native town of Saint-Germain-en-Laye.

### **Six Épigraphe antiques** **L. 139 (131)**

The *Six Épigraphe antiques* appeared in February 1915 in the midst of the First World War. Nothing is known about the occasion that gave rise to them. When Debussy sent the manuscript to his publisher Durand shortly before the outbreak of hostilities, he merely remarked: "At one point I intended to turn them into an orchestral suite." Indeed, the pieces are a reworking of incidental music he had composed thirteen years previously.

The origins of this score take us back to a period during which Debussy was in close contact with the young writer Pierre Louÿs, who had become famous in 1895 by publishing a self-styled translation of poems by a Greek courtesan named Bilitis. Early in 1901 Debussy agreed to write incidental music for a staging in Paris of twelve of Louÿs's *Chansons de Bilitis*, to be de-

claimed and acted by five young women, “now draped in veils, now cloaked in mantles from the Isle of Cos, now wearing nothing at all.”

These tableaux vivants were given in Paris, under Louÿs’s direction, in the festival hall of the *Journal* on 7 February 1901 to an exclusive audience (“assistance d’élite”) of 300 people. To evoke the delicately sensuous atmosphere of these “antique” scenes Debussy wrote a dozen very short pieces (the longest has eighteen measures) for two flutes, two harps and celesta. In the absence of the autograph manuscript, which has never been recovered, it was not until the rediscovery of the performance material (less the celesta part) that Pierre Boulez was able, in 1954, to revive the work at the Domaine Musical in Paris.

For the *Épigraphes* Debussy only included about half of his 1901 score, namely nos. 1, 7, 4, 10, 8 and 12 in that order. These he adapted to a style of piano writing that betokens his quest for pure sonority during his final years.

Although the versions for piano four-hands and piano two-hands appeared virtually at the same time, the former must be regarded as the original. The first performance, rather than taking place in Paris, was given at the Casino de Saint-Pierre in Geneva on 2 November 1916 by Marie Panthès and Roger Steinmetz.

### **Berceuse héroïque L. 140 (132)**

Debussy wrote this piece in November 1914 at the request of the English novelist Hall Caine for a volume edited by the *Daily Telegraph* in 1915 in honour King Albert I of Belgium (*King Albert’s Book*). The french first edition was published by Durand in 1915. Other composers who took part were Saint-Saëns, Messager, Paderewski, Mascagni and Elgar. At the same time Debussy also arranged this occasional piece for orchestra. The Belgian national anthem, La Brabançonne, is readily identifiable. Camille Chevillard conducted the orchestral version at a Colonne-Lamoureux concert on 26 October 1915.

### **Pour l’œuvre du «Vêtement du blessé» L. 141 (133)**

Debussy’s wife Emma was a committee member of the war relief agency “Le Vêtement du blessé” for which Debussy also organised concerts. Though written in June 1915, the piece was not published until 1933, when it was issued as “Page d’Album” by the American publisher Theodore Presser.

### **Douze Études L. 144 (136)**

The beginning of hostilities in 1914 left Debussy dazed. Even the sound of the piano “became odious” to him. In the early months of the following year he kept himself occupied by revising the Chopin complete edition for his publisher Durand. It was during this work that he lit upon the idea of writing some piano études of his own. Through the summer of 1915 he worked on them in a sort of fever while living in a country house in Pourville, a tiny bathing resort near Dieppe where he had withdrawn with his family and where he also composed, at about the same time, his Cello Sonata and the Sonata for flute, viola and harp.

Debussy rarely found better words to express the satisfaction of success, and the sense of having transcended the boundaries of his chosen genre, than can be read in his letters to Durand: “I have put much love and trust in the future of the *Études*” (28 August). “I confess that I am pleased to have created a work which – false vanity aside – will occupy a special niche. In point of technique these *Études* will usefully prepare pianists for a better understanding of the fact that the portals of music can only be opened with formidable hands” (27 September). “The most delicate of Japanese prints is child’s play compared to the graphics of some of these pages, but I’m happy that the work has come off well!” (30 September).

Debussy was uncertain what order to give the pieces in his volume, which he divided into two groups of six. At first he distinguished between slow and fast pieces. In the end, however, he arranged volume 1 in a specific order of technical

problems and volume 2 by key and musical coherence. He was also hesitant about the dedication, vacillating between Couperin and Chopin. In the end he chose the latter while praising “our admirable clavecinists” in a brief introduction. Finally, at the request of his publisher, he explained why he declined to indicate fingering, adding jokingly that “the absence of fingering is an excellent exercise.”

The *Études* appeared in print in June 1916. No première performance was given of the entire cycle in the months that followed, and the circumstances of the time ensured that the first partial performances passed unnoticed. *Études* 10 and 11 were premiered by George Copeland in Aeolian Hall, New York, on 21 November 1916, and four others were given on the following 14<sup>th</sup> of December in the salon of Countess Orłowska by Walter Rummel, an American pianist of German extraction who had befriended the composer. The work was unable to make headway among pianists until after the Second World War, when Olivier Messiaen expressly drew attention to its modernity.

### **Élégie L. 146 (138)**

This short occasional piece was written in December 1915 and published in *Pages inédites sur la femme et la guerre. Livre d’or dédié [...] à S. M. la reine Alexandra et publié par Mme Paul Alexander Mellor* (Paris, 1916).

\*

The present three-volume edition comprises the complete piano oeuvre of Claude Debussy, with the exception of *Intermède* from the Piano Trio (1880) and the little piano piece *Les Soirs illuminés* (1917), which could not be included for copyright reasons. The edition was compiled from the individual publications of his piano works released by G. Henle Publishers between 1980 and 2011. (See the respective copyright notices in the musical texts for the date of publication of the individual works.)

The prefaces of the third volume were written by François Lesure, who passed away in 2001.

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 and publisher thank all the libraries, institutions and persons mentioned in the *Comments* at the end of the present edition for kindly putting the source material at their disposal.

Munich, autumn 2011  
Ernst-Günter Heinemann

## Préface

La présente édition en trois volumes de l'œuvre pour piano de Claude Debussy (1862–1918) embrasse une large période qui va de 1880 à 1915. Les pièces y sont classées chronologiquement suivant leur date de composition, proche la plupart du temps de la parution de la première édition.

Le troisième volume réunit les dernières œuvres pour piano de Debussy, qui naquirent entre 1911 et 1915. Avec les douze *Préludes* du deuxième livre composés en 1911 et 1912 et parus en 1913, Debussy a donné le jour à un cycle qui, d'une part, reprend à nouveau avec succès le large spectre du premier livre, d'autre part, renferme quelques morceaux exigeants aux vastes proportions. Durant l'année de guerre 1915, Debussy, déjà atteint par le cancer, compose de manière inhabituellement rapide, concentrée et avec succès. Durant les mois d'été à Pourville-sur-mer, notamment, naissent rapidement *En blanc et noir* pour deux pianos, la Sonate pour violoncelle et piano et la Sonate pour flûte, alto et harpe. À ce lot appartiennent

aussi les *Douze Études*, véritable couronnement de l'œuvre pour piano de Debussy.

### *Debussy et le piano*

Bien qu'étant pianiste de formation, Debussy avait un rapport fort critique à l'instrument. Après sept ans d'études au Conservatoire, il renonça à la carrière de pianiste que son père aurait voulu qu'il fasse. Après avoir obtenu un second prix en 1877, il n'accéda pas au premier. Ses professeurs appréciaient ses facilités de lecture et ses talents de déchiffrage, mais il ne se montrait guère appliqué à la technique de l'instrument que voulait lui inculquer son maître Antoine-François Marmontel. Le seul premier prix qu'il obtint au Conservatoire est celui d'accompagnement. On pourrait de la même façon soutenir qu'il a apporté davantage de soins aux accompagnements de ses mélodies qu'à ses premières pièces de piano. Ces dernières n'ont d'ailleurs retenu l'attention du public qu'à partir du moment où *Pelléas* l'avait rendu célèbre. Plus tard, comme une revanche, il lui arriva d'être appelé dans des jurys de piano au Conservatoire.

Il convient d'ajouter que Debussy ne créa qu'exceptionnellement ses œuvres pianistiques: «Je ne suis pas un grand pianiste», déclarait-il à un journaliste italien en 1914, «il est vrai que j'interprète convenablement quelques-uns des *Préludes*, les plus faciles. Mais les autres, où les notes se suivent à une extrême vitesse, me font frémir». Il y eut cependant des critiques pour louer son jeu caressant et son toucher subtil. Au fil des années, il se montra de plus en plus exigeant vis-à-vis de ses interprètes. Pendant assez longtemps, il fit confiance au catalan Ricardo Viñes, tout en demandant qu'il vienne lui jouer ses morceaux avant de les interpréter au concert, puis il s'en lassa, réservant à Walter Rummel la création des *Études*. Il recevait parfois des pianistes, comme Edouard Risler, Maurice Dumesnil, Franz Liebich, Marguerite Long, mais il a proféré à leur sujet des jugements globaux qui témoignent de sa réelle insatisfaction: «On est souvent trahi par les soi-disant pianistes! Je puis vous l'assu-

rer, car on ne peut pas se figurer combien ma musique de piano a été déformée; à un tel point que j'hésite souvent à la reconnaître», écrit-il à Edgar Varèse (12 juillet 1910). Pendant la guerre, il se montre encore plus caustique: «Les pianistes sont de mauvais musiciens, pour la plupart, et découpent la musique en morceaux – comme un poulet» (1<sup>er</sup> septembre 1915).

### Préludes · Deuxième livre

#### L. 131 (123)

La composition du deuxième livre des *Préludes* posa plus de problèmes que celle du premier. Elle était certainement en cours dès l'année 1911 et Debussy estimait l'avoir pratiquement terminée à la fin de 1912, sauf deux morceaux qui se montraient récalcitrants et dont il entretenait son éditeur Durand le 7 janvier 1913: l'un de ces préludes, dont il ne cite pas le titre, était probablement *Feux d'artifice*; l'autre, sur lequel il s'obstinait, avait pour titre *Toomai des éléphants*, du nom d'un chapitre du premier *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling. Il y renonça finalement et lui trouva un remplaçant, qui fut sans doute *Les Tierces alternées*, dont le titre tranche sur celui des autres et évoque plutôt l'esprit des futures *Études*. L'impression du recueil fut menée avec une grande rapidité, puisqu'il sortit des presses de Durand le 19 avril suivant. À cette date, huit des douze pièces avaient déjà été divulguées en concert: 1, 2 et 3 par Debussy lui-même, le 5 mars 1913, Salle Érard; 4, 7 et 12 par Ricardo Viñes, le 5 avril, à la Société nationale de musique; 5 et 6 par la pianiste anglaise Norah Drewett, Salle Érard, le 8 avril.

Voici quelques indications utiles à la compréhension de certains titres des pièces de ce deuxième livre:

II. *Feuilles mortes*: la première des trois pièces inspirées par le peintre anglais Arthur Rackham, ici pour *Peter Pan* de J. M. Barrie; la gravure représente trois jeunes filles luttant contre le vent au milieu des feuilles mortes et est accompagnée du commentaire suivant: «Il n'y a peut-être rien qui ait un sens aussi vif du jeu qu'une feuille morte.»

III. *La Puerta del Vino*: le troisième volet «alhambriste» du musicien – après *Lindaraja* et *Soirée dans Grenade*; il s'agit de la porte mauresque de l'Alhambra, dont Debussy avait reçu une carte postale en couleurs marquant bien les violents contrastes d'ombre et de lumière – soit de Manuel de Falla (pour la nouvelle année 1910), soit de Ricardo Viñes.

IV. «*Les Fées sont d'exquises danseuses*»: une autre illustration de Rackham pour *Peter Pan*, dont Robert Godet avait fait cadeau à Debussy et qui ravissait sa fille Claude-Emma, dite Chouchou.

VI. «*General Lavine*» – *excentric*: un clown américain qui se produisait à Paris en 1910 et 1912 et dont Debussy retint la démarche caractéristique de marionnette.

VII. *La Terrasse des audiences du clair de lune*: deux sources possibles, qui nous mènent toutes les deux en Inde. Soit une description de René Puaux dans *Le Temps* (décembre 1912), mentionnant «la salle de la victoire, la salle du plaisir, le jardin des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune». Soit le chapitre X de *L'Inde (sans les anglais)* de Pierre Loti, intitulé «Terrasses pour tenir conseil au clair de lune»: il y est question, dans la ville ruinée d'Amber, près de Jeypore, des terrasses que «les rois avaient fait construire pour y tenir des assemblées, y donner des audiences au clair de lune».

VIII. *Ondine*: illustration de Rackham, cette fois pour *Ondine* de F. H. C. de La Motte Fouqué (1909), soit *L'Enfance d'Ondine* soit *Ondine devant la fenêtre*.

IX. *Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.*: le héros de Charles Dickens dont l'ami de Debussy, l'écrivain Paul-Jean Toulet, était un grand admirateur, et dont les aventures sont racontées dans les fameux *Posthumous Papers of the Pickwick Club*.

X. *Canope*: vase funéraire en terre cuite ou en albâtre, placé auprès des momies dans l'ancienne Égypte. Debussy en possédait lui-même deux sur son bureau, que l'on peut toujours voir au Centre qui lui est consacré à Saint-Germain-en-Laye.

### Six Épigraphes antiques L. 139 (131)

Les *Six Épigraphes antiques* parurent en pleine guerre, en février 1915, sans que rien n'en indique l'origine. En envoyant le manuscrit à son éditeur Durand, une quinzaine de jours avant le déclenchement des hostilités, Debussy avait simplement signalé: «J'avais l'intention, jadis, d'en faire une suite d'orchestre.» Il s'agissait en fait du remaniement d'une musique de scène écrite treize ans auparavant.

L'origine de cette partition nous ramène à l'époque où Debussy était très lié avec le jeune écrivain Pierre Louÿs, qui s'était rendu célèbre en publiant en 1895 une soi-disant traduction des poèmes d'une courtisane grecque, Bilitis. Debussy accepta au début de 1901 d'écrire une musique de scène pour un spectacle parisien dans lequel douze des *Chansons de Bilitis* de Louÿs devaient être récitées et mimées par cinq jeunes femmes, «tantôt avec des voiles drapés, tantôt en robe de kôs, tantôt sans rien du tout».

Ces tableaux vivants, réglés par Louÿs lui-même, furent présentés, le 7 février 1901, à Paris dans la salle des fêtes du *Journal*, devant une «assistance d'élite» de 300 personnes. Pour évoquer l'atmosphère délicatement sensuelle de ces scènes «antiques», Debussy écrivit une douzaine de très courtes pièces (la plus longue ayant 18 mesures) pour deux flûtes, deux harpes et célesta. À défaut de l'autographe, qui n'a pas été retrouvé, la découverte d'un matériel ayant servi à l'exécution (sans la partie de célesta) a permis à Pierre Boulez d'en donner une nouvelle exécution au Domaine musical à Paris en 1954.

Dans les *Six Épigraphes antiques*, Debussy n'a utilisé qu'environ la moitié de la partition soit, dans l'ordre, les nos 1, 7, 4, 10, 8 et 12 de la musique de 1901 et l'a adaptée à une écriture pianistique qui s'apparente aux recherches de sonorité pure de la fin de sa vie.

Même si les versions pour quatre mains et deux mains sont pratiquement contemporaines, c'est la première qui doit être considérée comme originale. La première audition semble bien en avoir été donnée, non à Paris mais à Genève,

au Casino de Saint-Pierre, par Marie Panthès et Roger Steinmetz, le 2 novembre 1916.

### Berceuse héroïque L. 140 (132)

Œuvre composée en novembre 1914 à la demande du romancier anglais Hall Caine pour un livre d'hommage au roi des Belges Albert 1<sup>er</sup> (*King Albert's book*), publié en 1915 par le *Daily Telegraph* et auquel participaient également Saint-Saëns, Messager, Paderewski, Mascagni et Elgar. La première édition française fut publiée en 1915 chez Durand. Debussy orchestra en même temps cette pièce de circonstance, dans laquelle on reconnaît aisément l'hymne belge, la Brabançonne. Camille Chevillard la dirigea aux concerts Colonne-Lamoureux, le 26 octobre 1915.

### Pour l'œuvre du «Vêtement du blessé» L. 141 (133)

Emma, l'épouse du compositeur, faisait partie du comité de l'œuvre de guerre «le Vêtement du blessé» pour laquelle Debussy organisait des concerts. Cette «page d'album», écrite en juin 1915, ne fut publiée qu'en 1933 par l'éditeur américain Theodore Presser.

### Douze Études L. 144 (136)

Le déclenchement de la guerre en 1914 avait laissé Debussy désemparé: le son même du piano lui était «devenu odieux». Il occupe cependant les premiers mois de l'année suivante à réviser les œuvres de Chopin pour son éditeur Durand. C'est au cours de ce travail que l'idée lui vint d'écrire lui-même des Études pour piano. Il y travaille fiévreusement pendant l'été 1915 dans une villa de Pourville, petite station balnéaire proche de Dieppe, où il s'était retiré avec sa famille et où il composa presque en même temps les Sonates pour violoncelle et pour flûte, alto et harpe.

Rarement Debussy aura davantage exprimé le bonheur de la réussite et le sentiment d'avoir transcendé le genre auquel il s'attachait que dans ses lettres à Durand: «j'ai mis beaucoup d'amour et beaucoup de foi dans l'avenir des *Études*» (28 août); «j'avoue être content d'avoir mené à bien une œuvre qui, sans

fausse vanité, aura une place particulière. En deçà de la technique, ces *Études* prépareront utilement les pianistes à mieux comprendre qu'il ne faut entrer dans la musique qu'avec des mains redoutables» (27 septembre); «la plus minutieuse des estampes japonaises est un jeu d'enfant à côté du graphisme de certaines pages, mais je suis content, c'est du bon travail!» (30 septembre).

Debussy hésita dans l'ordonnance à donner à son recueil, formé de deux groupes de six. Il les disposa d'abord en pièces lentes et rapides, pour préférer finalement une logique de progression technique (1<sup>er</sup> livre) et tonale (2<sup>e</sup> livre). De même, après avoir hésité à les dédier à Couperin ou Chopin, il se décida pour le second, tout en célébrant dans une courte introduction «nos admirables clavecinistes». Enfin, pour répondre aux vœux de son éditeur, il expliqua qu'il n'avait pas souhaité indiquer des doigts, précisant plaisamment que «l'absence de doigté est un excellent exercice».

Aucune première audition intégrale n'est à signaler dans les mois suivant la publication des *Études* (juin 1916) et les premières auditions partielles passèrent

inaaperçues, étant données les circonstances: les études 10 et 11 par George Copeland à New York, Aeolian Hall, le 21 novembre 1916, et quatre études à Paris, dans le salon de la comtesse Orłowska, le 14 décembre suivant, par Walter Rummel, un pianiste américain d'origine allemande devenu l'ami du compositeur. L'œuvre ne s'est imposée aux pianistes qu'après la Deuxième Guerre mondiale, après qu'Olivier Messiaen en eut notamment souligné la modernité.

#### Élégie L. 146 (138)

Cette courte pièce de circonstance, composée en décembre 1915, fut publiée dans *Pages inédites sur la femme et la guerre. Livre d'or dédié [...] à S.M. la reine Alexandra et publié par M<sup>me</sup> Paul Alexander Mellor* (Paris, 1916).

\*

La présente édition en trois volumes renferme l'intégralité de l'œuvre pour piano de Claude Debussy à l'exception de l'*Intermède* du Trio avec piano (1880) et du petit morceau pour piano

*Les Soirs illuminés* (1917), auxquels nous avons dû renoncer pour des raisons de droits d'auteur. Elle réunit les diverses éditions séparées des pièces pour piano parues chez les Éditions G. Henle entre 1980 et 2011 (on trouvera les dates de parution dans la mention de copyright qui accompagne chaque œuvre).

Les préfaces du troisième volume sont dues à François Lesure, qui est décédé en 2001.

Les numéros d'œuvres proviennent du catalogue établie 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.

L'éditeur et la maison d'édition adressent leurs remerciements à toutes les bibliothèques, institutions et personnes citées dans les *Remarques* à la fin de la présente édition pour le matériel des sources aimablement mis à disposition.

Munich, automne 2011  
Ernst-Günter Heinemann