

CLAUDE DEBUSSY

KLAVIERWERKE

Œuvres pour piano · Piano Works

Herausgegeben von · Editées par · Edited by

Eberhardt Klemm

BAND VIII · VOLUME VIII

Klavier zu vier Händen

Piano à 4 mains · Piano for 4 hands

PETITE SUITE

MARCHE ÉCOSSAISE

SUR UN THÈME POPULAIRE

SIX ÉPIGRAPHES ANTIQUES

Ausgabe nach den Quellen

EDITION PETERS · LEIPZIG

Edition Peters Leipzig  
Bestell-Nr. 9078 h  
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. 415-330/409/73

# 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.), Bühnenerwerke (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.

Für die im vorliegenden Band enthaltenen Werke für Klavier zu vier Händen gilt das oben Gesagte in gleichem Maße. Wer diese Stücke spielt, sollte mit Debussys Vortragsstil schon vertraut sein. Andernfalls besteht die Gefahr, daß die verschiedenen Anschlagsarten zu wenig beachtet werden, weil beide Partner ihre Aufmerksamkeit besonders auf das Zusammenspiel lenken.

Alle drei Werke sind von mittlerem Schwierigkeitsgrad. Obwohl sie in der Bedeutung mit den *Images*, den *Préludes* oder den *Études* für Klavier nicht zu vergleichen sind, gehören sie zum Schönsten, Unterhaltsamsten und Vergnüglichsten, was Debussy geschrieben hat. Mit ihnen gelangte die französische vierhändige Klaviermusik zu einem Gipfel.

Die *Petite Suite* – eine lose Folge genrehafter und tanzartiger Sätze – entstand um 1889. Sie enthält erstaunlicherweise keinerlei Spuren von Debussys Wagner-Erlebnis. Manches mag hier noch an die Musik Gabriel Faurés, Jules Massenets, Emanuel Chabriers oder Léo Delibes' anklingen, der schlanke, atmosphärische Klang und die elastischen Rhythmen weisen aber schon auf die neuartige Kunst der späteren Klaviermusik. Die Setzweise und der Einsatz der vier Hände sind bewundernswürdig. Das Werk war zum erstenmal in einem „musikalischen Salon“ zu hören, also nicht in einem Konzertsaal, wohin es auch weniger gehört. Es ist Hausmusik im besten Sinne des Wortes.

Über die 1891 zum erstenmal veröffentlichte *Marche écossaise sur un thème populaire (The Earl of Ross March)*“ schreibt Léon Vallas (*Debussy und seine Zeit*, München 1961, S. 122f.): „Der ursprüngliche Titel klang sehr vornehm: ‚Marsch der ehemaligen Grafen von Ross, gewidmet ihrem Nachfahren, dem General Meredith Read, Inhaber des Großkreuzes vom königlichen Erlöserorden.‘ Als Zusatz war die ausführliche geschichtliche Erläuterung beigefügt: ‚Der Ursprung der Grafen von Ross, Stammesführer des Clans Ross in Rosshire, Schottland, reicht bis in fernste Zeiten zurück. Der Führer war umgeben von einer Kapelle von Dudelsackbläsern, die diesen Marsch vor und während der Schlacht sowie an Festtagen vor ihrem Lord spielten. Der ursprüngliche Marsch stellt den Hauptteil des vorliegenden Marsches dar.‘ Diese kleine Notiz, die sich in den heutigen Ausgaben nicht erhalten hat, läßt vermuten, daß es sich um einen Auftrag handelte; ein schottischer Offizier, Nachkomme der Grafen, hatte den Komponisten um die Abfassung ersucht und die Widmung empfangen.“

Das sehr wirkungsvolle und brillante Stück wurde 1908 von Debussy für Orchester gesetzt, der Schluß dabei erweitert. Nach dieser Orchester-Fassung entstand eine zweite Fassung für Klavier zu vier Händen.

Die *Six épigraphes antiques* wurden 1914 komponiert; sie gehören zu Debussys letzter Schaffensperiode. Epigraphe oder Inschriften wurden im Altertum in Steintafeln gemeißelt oder in Metall eingraviert. Die Texte – Grabinschriften, Gesetze, Staatsverträge, Briefe, Schularbeiten, die Namen prämiierter Schüler – konnten so für lange Zeit erhalten bleiben. Debussy versuchte mit seinen sechs kurzen Stücken, solchen Inschriften eine musikalische Gestalt zu verleihen. Seine Epigraphe ähneln freilich eher japanischen Tuschzeichnungen. Die Überschriften zu den einzelnen Sätzen sind Gedichten aus der Sammlung *Chansons de Bilitis* seines Freundes Pierre Louys (1870–1925) entnommen.

Bei den *Six épigraphes antiques* handelt es sich um ein Arrangement, für dessen Zustandekommen wohl Geschäftsgründe maßgebend waren. Das Manuskript der ursprünglichen Fassung, etwa 150 Takte für zwei Harfen, zwei Flöten und eine Celesta, war lange Zeit verschollen. Es wurde erst 1932 – in fragmentarischem Zustand – von Vallas entdeckt. Diese Fassung war eine kleine Begleitmusik zu einer szenischen Darstellung mehrerer *Bilitis*-Gedichte, die nur ein einziges Mal im Winter 1900/01 in Paris gegeben wurde. 54 Jahre nach ihrer Entstehung hat Pierre Boulez die wiedereingerichtete *Bilitis*-Partitur zur zweiten Aufführung gebracht. In den in Duft und Farbe aufgelösten, anspruchslosen und doch inhaltlich wie technisch wunderbaren vierhändigen Klavierstücken ist der Wille zur Zyklusbildung unverkennbar: im Schlußteil kehrt das erste Epigraph wieder.

## 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 le plus grand soin, 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'étaufoir 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<sup>er</sup> 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.

Ce qui a été dit ci-dessus se réfère aussi aux œuvres pour piano à quatre mains contenues dans le volume présent. Celui qui joue ces pièces devrait déjà être familier avec le style d'exécution de Debussy. Autrement il y aurait du danger à prendre trop peu en considération les différentes manières du toucher parce qu'alors les deux partenaires attireraient trop l'attention sur l'ensemble de leur jeu.

Les trois œuvres sont de difficulté moyenne. Quoique du point de vue de leur importance elles ne puissent pas être comparées aux *Images*, aux *Préludes* ou aux *Études* pour piano, elles font partie du plus beau, du plus amusant et du plus divertissant que Debussy ait jamais écrit. Avec elles, la musique française pour piano à quatre mains a atteint un point culminant.

La *Petite Suite* – série peu serrée de mouvements de genre et de danse – fut créée vers 1889. Ce qui étonne c'est qu'elle ne contient aucune trace de l'enthousiasme de Debussy pour Wagner. Certains passages rappellent encore la musique de Gabriel Fauré, de Jules Massenet, d'Emmanuel Chabrier ou de Léo Delibes, mais le ton gracieux et atmosphérique et les rythmes élastiques annoncent déjà le nouvel art de la musique pour piano que Debussy écrira plus tard. La manière de composer et l'emploi des quatre mains sont admirables. L'œuvre se fit entendre pour la première fois dans un «salon musical», et non dans une salle de concert où elle serait aussi peu à sa place, car il s'agit de musique de salon au meilleur sens du mot.

Au sujet de la *Marche écossaise sur un thème populaire* (*The Earl of Ross March*), publiée pour la première fois en 1891, Léon Vallas (dans *Debussy et son temps*, nouv. éd. refondue, Paris 1958, page 128) écrit :

«La *Marche écossaise sur un thème populaire* est écrite pour piano à quatre mains. Son premier titre, très noble, fut *Marche des anciens comtes de Ross, dédiée à leur descendant le général Meredith Read, grand-croix de l'ordre royal du Rédempteur*; elle portait, comme épigraphe, ce copieux renseignement historique: «L'origine des comtes de Ross, chef du clan de Ross en Rosshire, Écosse, remonte aux temps les plus reculés. Le chef était entouré par une bande de *Bagpipers* qui jouaient cette *Marche* devant leur *Lord* avant et pendant la bataille et aussi aux jours de gala. La *Marche* primitive est le cœur de la *Marche* actuelle.» Cette petite notice, non conservée dans les éditions actuelles, laisse deviner qu'il s'agissait d'une musique de commande; elle avait été fournie au musicien par le personnage, un officier écossais, descendant des nobles comtes, qui en avait voulu la rédaction et reçu la dédicace.»

Cette pièce très impressionnante et brillante a été transcrite pour orchestre en 1908 par Debussy qui, à cette occasion, a aussi élargi le final. C'est d'après cette version pour orchestre que le compositeur a écrit une seconde version pour piano à quatre mains.

Les *Six épigraphes antiques* furent composées en 1914; elles font partie des dernières œuvres de Debussy. À l'antiquité, des épigraphes ou des inscriptions furent ciselées dans des plaques de pierre ou gravées en métal. Ainsi les textes – des inscriptions sur des tombeaux, des lois, des traités d'Etat, des lettres, des devoirs ou des noms d'élèves primés – ont pu être conservés pour longtemps. Avec ses six pièces courtes, Debussy a essayé de donner une forme musicale à de telles inscriptions. À vrai dire, ses épigraphes ressemblent plutôt à des lavis japonais. Les titres des différentes compositions ont été empruntés aux poèmes de la collection des *Chansons de Bilitis* de son ami Pierre Louys (1870–1925).

Quant aux *Six épigraphes antiques* il s'agit d'un arrangement

The above stated applies to an equal measure also in regard to the piano compositions for four hands contained in the present volume. Those attempting to play these pieces should be somewhat acquainted with the style of performance demanded by Debussy. Otherwise there would be the risk of paying inadequate attention to the different kinds of touch, since both partners would be concentrating in particular on playing together.

All three works are of medium difficulty. Although they cannot be compared in their significance to the *Images*, the *Préludes* or the *Études* for piano, they belong to the most beautiful, entertaining and gay compositions written by Debussy. They brought French piano compositions for four hands to a climax.

The *Petite Suite* – a loose sequence of genre and dance-like movements – was created in 1889. Surprisingly it contains no traces of Debussy's Wagner-experience. Some elements may still be reminiscent of the music of Gabriel Fauré, Jules Massenet, Emanuel Chabrier or Léo Delibes, but the slender, atmospheric sound and elastic rhythm already indicate the new art of the subsequent piano music. The setting and disposition of the four hands are admirable. The work was first performed at a "Musical Saloon", not in a concert hall, where it would not be so well placed. It is chamber music in the truest sense of the word. Léon Vallas wrote the following about the *Marche écossaise sur un thème populaire* (*The Earl of Ross March*) in *Debussy et son temps*, nouv. éd. refondue, Paris 1958, p. 128: "The original title sounded very imposing: 'March of the Earls of Ross, dedicated to their successor, General Meredith Read, Holder of the Great Cross of the Royal Redeemer Order'. In addition there was a detailed historic elucidation: 'The origin of the Earls of Ross, leaders of the Ross Clan in Rosshire, Scotland, goes back to the distant past. The leader was surrounded by a band of bag-pipers, who used to play this march before and during a battle and before their Lord on feast days. The original march constitutes the main part of the present march.' This small note, which has not been preserved in present editions, leads to the assumption that the music was written to order; a Scottish officer, a descendant of the Earl, had asked the composer to write the music and received the dedication."

This most effective and brilliant composition was orchestrated by Debussy in 1908, and the end was extended. This orchestral version was followed by a second version for four-handed piano playing.

The *Six épigraphes antiques* were composed in 1914; they belong to Debussy's last creative period. Epigraphs or inscriptions were hewn into stone panels or engraved in metal in past ages. In this way the wordings – sepulchral inscriptions, laws, state treaties, letters, school work, names of distinguished students – could be preserved for a long time. In these six short pieces Debussy tried to give musical expression to such inscriptions. His epigraphs, however, are rather more reminiscent of Japanese brush drawings. The titles of the different pieces are derived from the *Chansons de Bilitis* collection of poems by his friend Pierre Louys (1870–1925).

qui a été effectué probablement pour des raisons commerciales. Le manuscrit de la version originale, comprenant à peu près 150 mesures pour deux harpes, deux flûtes et un célesta, était longtemps disparu. Vallas ne l'a retrouvé qu'en 1932, dans un état fragmentaire. Cette version était une petite musique destinée à accompagner une représentation scénique de plusieurs poèmes de *Bilitis* qui a eu lieu une seule fois à Paris en hiver de 1900 à 1901. Cinquante-quatre ans après sa création la partition de *Bilitis* rénovée a été jouée une seconde fois sous la direction de Pierre Boulez. Dans les pièces pour piano à quatre mains, tout imprégnées d'odeur et de couleur, modestes, mais pourtant admirables du point de vue de contenu et de technique, on reconnaît très bien que le compositeur a voulu en former un cycle: la première épigraphe reparait dans le final.

Leipzig, printemps 1972

Eberhardt Klemm

The *Six épigraphes antiques* are an arrangement presumably motivated by commercial reasons. The original manuscript, about 150 bars for two harps, two flutes and a celeste had been lost for long years. It was only discovered by Vallas in 1932, in a fragmentary condition. This version was the musical accompaniment to the scenic presentation of several *Bilitis* poems, performed only once, in Paris, during the winter of 1900/1901. 54 years after their creation Pierre Boulez arranged a second performance of the reestablished *Bilitis*-score. These pieces for four-handed piano playing, melting into fragrance and colour, unpretentious and yet wonderful in content and technique, clearly reflect the intention to form a cycle: in the final part the first epigraph returns once more.

Leipzig, spring 1972

Eberhardt Klemm

# INHALT - TABLE - CONTENTS

## Petite Suite

### I En bateau

Andantino

Primo *pp* Pag. 11

Secondo *pp*

Musical score for 'I En bateau' in 6/8 time, marked Andantino. The Primo part features a melody with a fermata, and the Secondo part provides a harmonic accompaniment. The score is marked *pp* (pianissimo).

## IV Ballet

Allegro giusto

Primo *p* Pag. 34

Secondo *p très rythmé*

Musical score for 'IV Ballet' in 2/4 time, marked Allegro giusto. The Primo part has a melody with a fermata, and the Secondo part has a rhythmic accompaniment. The score is marked *p* (piano).

## II Cortège

Moderato

Primo *p* 19

Secondo *p*

Musical score for 'II Cortège' in 3/4 time, marked Moderato. The Primo part features a complex melodic line with many notes, and the Secondo part provides a rhythmic accompaniment. The score is marked *p* (piano).

## Marche écossaise

sur un thème populaire - The Earl of Ross March

Allegretto scherzando

Primo *pp* 44

Secondo *pp*

Musical score for 'Marche écossaise' in 2/4 time, marked Allegretto scherzando. The Primo part has a melody with a fermata, and the Secondo part has a rhythmic accompaniment. The score is marked *pp* (pianissimo).

## III Menuet

Moderato

Primo *p* 27

Secondo *p*

Musical score for 'III Menuet' in 3/4 time, marked Moderato. The Primo part has a melody with a fermata, and the Secondo part provides a harmonic accompaniment. The score is marked *p* (piano).

## Six Épigraphes antiques

I Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été

Modéré dans le style d'une pastorale

Primo *mf* 64

Secondo *mf*

Musical score for 'Six Épigraphes antiques I' in 4/8 time, marked Modéré dans le style d'une pastorale. The Primo part has a melody with a fermata, and the Secondo part provides a harmonic accompaniment. The score is marked *mf* (mezzo-forte).

## II Pour un tombeau sans nom

Triste et lent  $\text{♩} = 60$

Primo *p sans rigueur* 68

Secondo *Triste et lent  $\text{♩} = 60$*

Musical score for 'Six Épigraphes antiques II' in 5/4 time, marked Triste et lent. The Primo part has a melody with a fermata, and the Secondo part provides a harmonic accompaniment. The score is marked *p sans rigueur* (piano without rigour).

III Pour que la nuit soit propice

Lent et expressif  $\text{♩} = 48$

Primo *pp* *(sotto)* Pag. 71

Secondo *pp*

V Pour l'Égyptienne

Très modéré  $\text{♩} = 58$

Primo *pp aussi doux que possible* Pag. 82

Secondo *pp aussi doux que possible pp*

IV Pour la danseuse aux crotales

Andantino (souple et sans rigueur)  $\text{♩} = 112$

Primo *p* *p* 76

Secondo *p*

VI Pour remercier la pluie au matin

Modérément animé  $\text{♩} = 60$

Primo *pp* *doux et monotone* 86

Secondo