

# NACHWORT

Es gibt verschiedene Ansichten über den Umstand, daß Debussy zeit seines Lebens eine Aufführung der *Fantaisie pour piano et orchestre* untersagte. Bleiben wir zunächst bei den Realitäten: das Werk entstand in den Jahren 1889–90, um für den Rompreis eingereicht zu werden; die Jury bekam es jedoch nie zu sehen. Debussy widmete es dem Pianisten René Chansarel, der auch die Uraufführung spielen sollte. Diese war von der *Société Nationale*, deren Mitglied Debussy 1889 geworden war, für den 21. April 1890 angekündigt. Die Leitung des Konzertes hatte Vincent d'Indy übernommen.

War die Probenzeit für ein umfangreiches Programm, das außer der *Fantaisie* noch Werke von Gabriel Fauré, César Franck, Camille Benoist, Lucien Lambert, Charles Bordes und Jacques Durand enthielt, zu knapp bemessen? D'Indy entschloß sich jedenfalls in einer der letzten Proben, nur den ersten Satz zu spielen. Ohne Wissen des Dirigenten sowie der Musiker nahm Debussy nach dieser Entscheidung die Orchesterstimmen von den Pulten in der *Salle Erard* und verhinderte so die Aufführung eines Torso. Die Uraufführung sollte erst am 20. November 1919 in London stattfinden, ausgeführt von Alfred Cortot und der Royal Philharmonic Society.

In einem Brief an Vincent d'Indy vom 20. April 1890 schilderte Debussy seine Beweggründe und bat um Verständnis für seine Handlungsweise, die nach den Gesetzen der *Société Nationale* unstatthaft war.

„Lieber Herr d'Indy, die Nacht, die gute Ratschläge gibt, hat empfohlen, Ihnen die folgenden traurigen Worte zu sagen: vor allem meine unendliche Dankbarkeit für Ihre freundschaftliche Aufopferung. Es scheint mir aber, wenn man nur den ersten Teil der *Fantaisie* spielt, so ist das nicht nur gefährlich, sondern es kann dem Ganzen einen falschen Sinn geben.

Als ich darüber nachdachte, erschien mir eine gerade noch genügende Aufführung der drei Sätze besser, als eine dank Ihnen befriedigende des ersten. Es ist weder ein Schlag vor den Kopf, noch böser Wille, was mich bestimmt, so brutal zu handeln. Ich hoffe, auch weiterhin Ihre Zuneigung zu besitzen und daß Sie mir glauben, wie schwer es mir fiel, so schlecht zu reagieren, wenn ich bedenke, was ich Ihnen schulde – wenigstens werde ich den Nutzen davon haben, daß ich Ihr dankbarer und freundschaftlich verbundener Cl. A. Debussy bin.“

Man fragt sich, ob es nur die Verärgerung über die geplante fragmentarische Aufführung war, die Debussy zu dieser schroffen Reaktion veranlaßte. – Es ist wohl eher das gesplittene Verhältnis des Komponisten zu seinem Werk gewesen. Hätte er sonst eine geplante Aufführung der *Fantaisie* 1891 in den *Concerts Lamoureux* wiederum verhindert, sie aber andererseits 1892 für ein eventuelles Gastspiel in Amerika vorgeschlagen?

Beweggründe für die Zwiespältigkeit sind aus einem Bericht der Pianistin Marguerite Long deutbar: „Dann, in Saint-Jean-de-Luz gestand ich ihm (Debussy, d. Herausg.) meine Schwäche für dieses Jugendwerk und meinen Wunsch, es zu spielen. ‚Nein, nicht jetzt‘, wandte er ein, ‚ich möchte vorher für Sie etwas machen, an das ich schon gedacht habe . . . wo das Klavier in einer noch nie gehörten Weise vorkommt.‘“

Es besteht kein Zweifel, daß Debussy sein Werk schätzte. Einen gewissen Akademismus, dem die *Fantaisie* in formaler Hinsicht unterworfen ist, hielt er aber für sein Image nicht zuträglich, denn er befand sich in einer Phase des Umbruchs, als die Komposition gerade vollendet war. Sie steht in seinem Werkkatalog zwischen der sinfonischer Suite *Printemps* (1887) und dem *Prélude à l'Après – midi d'un Faune* (1892 bis 1894), den *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1887–89) und den *Fêtes galantes I* (1892), in der Kammermusik zwischen ersten Versuchen (*Trio*, 1882) und dem *Streichquartett* (1893).

Die Aufstellung von Themen und ihre kontrapunktische Verarbeitung im klassischen Sinne sollten von nun an für seine Werke nicht mehr verbindlich bleiben. Dieses Prinzip hatte für ihn etwas Statisches, das Vorgegebene schien ihm auf ein musikalisches Kunstwerk eine Tyrannis auszuüben und die Phantasie einzuengen. In den späteren Kompositionen ist die Entwicklung der Themen und Gestalten aus kleinen motivischen Zellen zu beobachten, in denen alles Kommende bereits enthalten ist. So werden wir auch für die *Fantaisie* feststellen können, daß sie zwar nach dem klassischen formalen Schema angelegt ist, in struktureller Hinsicht aber bereits Künftiges vorwegnimmt. Maurice Emmanuel, Mitschüler Debussys bei Ernest Guiraud, überlieferte uns einen interessanten und für den jungen Debussy charakteristischen Bericht: „Nach der Rückkehr aus Rom hatte er in den Unterhaltungen, über die ich an anderer Stelle ausführlich berichtet habe und die bewiesen, daß seine (Debussys, d. Hrgb.) Anschauungen über die Kunst sich seitdem etabliert hatten und gleichsam kristallisiert waren, vor dem tolerantesten der Kompositionslehrer erklärt, daß die Sonate mit zwei Themen regelrecht tot sei und daß das auch nötig sei, daß die beethovensche Entwicklung ihre Früchte getragen hätte – zugegeben – aber nunmehr zu einem Stillstand gekommen wäre und daß ihre Mittel und Methoden überholt seien. Trotzdem schrieb er zum gleichen Zeitpunkt ein ganz klassisches Werk, bei dem die Gesetze der Zweithematik genau beachtet werden: die *Fantaisie pour piano et orchestre*, ein Konzert in zyklischer Form, die Saint-Saëns, C. Franck, und D'Indy bevorzugt verwendet haben . . . Nachdem das Werk vollendet war, beschuldigte sich Debussy der Unaufrichtigkeit und des Irrtums: er bemerkte, daß seine Feder gegen seine Überzeugung gehandelt hatte. Er verleugnete die *Fantaisie*. Sie schien ihm auf Grund ihrer vorhersehbaren Entwicklungen und ihres kontrapunktischen Gerüsts nach Schule zu riechen.“

Prinzipielle Erwägungen innerhalb seiner schöpferischen Entwicklung führten also zu einer vorübergehenden Distanzierung. Dennoch hat sich Debussy nicht von seinem charmanten Jugendwerk losgesagt, das in seiner klassizistischen Form bis heute Frische und Eleganz bewahrt hat. 1909 schrieb er, unterdessen mit den *Images pour orchestre* beschäftigt, in einem Brief an Roger Ducasse über die *Fantaisie*: „Die Zeit und Überlegungen des Herausgebers haben eine nochmalige Überarbeitung nicht zustande kommen lassen. Es ist aber sicher, daß ich dieses Kind nicht aufgeben werde.“

Der formale Aufbau der *Fantaisie pour piano et orchestre* folgt ganz den Traditionen des Konzertes: Introduction, Sonatenhauptsatz mit zwei Themen, Durchführung, Reprise und abschließender Coda. Dann ein dreiteiliger langsamer Satz, der in das Finale überleitet.

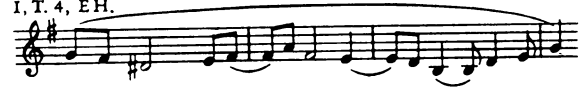
Interessantes Ergebnis einer motivischen Analyse ist die Entdeckung, daß die wichtigsten melodischen Gestalten aller drei

Sätze auf das Thema der Holzbläser zu Beginn der Introduction zurückgehen:

I, T. 1, Hbl.



I, T. 4, EH.



I, T. 92, Klav.



I, T. 112, Str.



I, T. 53, Klav.



I, T. 158, Kb.



II, T. 80, Kb. Hf.



II, T. 14, Klav.



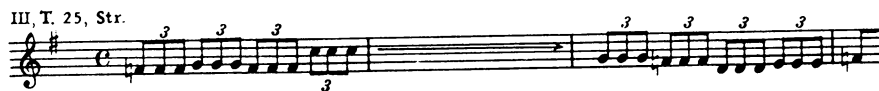
II, T. 27, Ob.



III, T. 1, Vc., Kb.



III, T. 25, Str.



III, T. 89, Ob.



III, T. 77, Str.



III, T. 145, Vl.



III, T. 175, Fg.



III, T. 214, Klav.



Das ist die Idee der Zelle, die alle melodischen Eigenschaften des Werkes in sich vereinigt, oder, wie Debussy in *Monsieur Croche antidilettante* schrieb, des Märchenbaumes, dessen Knospen alle mit einem Male aufspringen. Die Fantaisie stellt sich so als wichtiges Glied eines Entwick-

lungsprozesses dar, der zu den großen Leistungen von *Jeux* und *La Mer* führte. Sie wurden einer der Kristallisationspunkte in der Musik des 20. Jahrhunderts.

Leipzig, im Frühjahr 1975

Max Pommer

## POSTFACE

Il y a plusieurs opinions sur le fait que Debussy a, pendant toute sa vie, interdit l'exécution de sa *Fantaisie pour piano et orchestre*. Tenons-nous d'abord aux réalités: pour être présentée pour le Prix de Rome, l'œuvre fut composée dans les années 1889–90, mais le jury ne l'a jamais eue sous les yeux. Debussy l'a dédiée au pianiste René Chansarel qui devait aussi jouer l'œuvre à l'occasion de sa première. Celle-ci avait été annoncée pour le 21 avril 1890 par la *Société Nationale*, dont Debussy fut devenu membre en 1889. C'était Vincent d'Indy qui avait pris la direction du concert.

Est-ce que le temps pour des répétitions d'un long programme qui, à part la *Fantaisie*, comprenait encore des compositions de Gabriel Fauré, César Franck, Camille Benoist, Lucien Lambert, Charles Bordes et Jacques Durand, avait été mesuré trop court? Quoi qu'il en soit, d'Indy, dans une des dernières répétitions, s'est résolu de ne jouer que le premier mouvement. A l'insu du chef d'orchestre et des musiciens Debussy a enlevé, après cette résolution, les parties d'orchestre des pupitres de la *Salle Erard* et a ainsi empêché l'exécution d'un torse. La première ne devait avoir lieu à Londres que le 20 novembre 1919, exécutée par Alfred Cortot et le Royal Philharmonic Society.

Dans une lettre du 20 avril 1890 à Vincent d'Indy, Debussy décrit ses motifs et pria de comprendre sa manière d'agir qui, d'après les règles de la *Société Nationale*, avait été inadmissible.

« Cher Monsieur d'Indy, la nuit qui porte conseil, me dicte celui de vous dire les tristes mots suivants: avant tout, je tiens à vous exprimer mon infinie gratitude pour votre amical dévouement. Il me semble, que jouer seulement la première partie de la *Fantaisie* est non seulement dangereux, mais ne peut qu'en donner une idée fautive. En réfléchissant, il eut mieux fallu une exécution suffisante des trois morceaux qu'une exécution satisfaisante du premier obtenue grâce à vous. Ce n'est ni coup de tête ni mauvaise volonté qui me décident à agir si brutalement, j'espère du reste avoir votre assentiment, et que vous croirez à mon ennui de répondre si mal en apparence à ce que je vous devais, j'en profiterai au moins, pour rester votre reconnaissant et bien amical

Cl. A. Debussy. »

On se demande si c'était seulement l'irritation contre cette exécution fragmentaire qui avait incité Debussy à réagir aussi brusquement. Il semble que ce fût plutôt l'attitude désunie du compositeur vis-à-vis de son œuvre. Aurait-il autrement empêché à nouveau une exécution de la *Fantaisie* prévue en 1891 dans les *Concerts Lamoureux*, mais proposé une autre en 1892 pour une tournée éventuelle en Amérique?

Un rapport de la pianiste Marguerite Long laisse supposer les

motifs de ce tiraillement: « Et lorsque, à Saint-Jean-de-Luz, je lui avouai mon «faible» pour cette œuvre de jeunesse et mon désir de la jouer: – Non! pas maintenant, objecta-t-il. Je voudrais faire avant, pour vous, quelque chose à quoi je pense . . . où le piano interviendrait d'une façon jamais encore entendue ».

Il n'y a aucun doute que Debussy ait aimé sa composition. Mais quant à son « image », il considérait comme désavantageux un certain académisme auquel, du point de vue de la forme, la *Fantaisie* est soumise, car justement au moment où la composition fut achevée, il se trouvait dans la phase d'un grand bouleversement. Dans le catalogue de ses œuvres la *Fantaisie* est placée entre la suite symphonique *Printemps* (1887) et le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* (1892–94), les *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1887–89) et les *Fêtes galantes I* (1892), dans la musique de chambre entre les premiers essais (*Trio* 1882) et le *Quatuor à cordes* (1893).

Dorénavant, l'établissement de thèmes et leur transformation contrapunctique au sens classique ne devaient plus rester obligatoires pour ses compositions. Ce principe avait pour lui quelque chose de statique, tout ce qui est précepte lui semblait exercer une tyrannie sur une œuvre d'art musicale et gêner la *Fantaisie*. Dans les compositions ultérieures on peut voir les thèmes et les figures se développer en partant de petites cellules de motifs dans lesquelles tout ce qui va venir est déjà contenu. Néanmoins à l'égard de la *Fantaisie* nous pourrions constater aussi que, certes, elle est disposée selon le schéma formel classique, mais qu'en ce qui concerne la structure, elle anticipe déjà ce qui va venir. C'est Maurice Emmanuel, condisciple de Debussy chez Ernest Guiraud, qui nous a laissé un rapport intéressant et caractéristique du jeune Debussy: « Au retour de Rome, dans des entretiens que j'ai relatés ailleurs, et qui prouvaient que sa conception de l'art-était dès lors établie comme cristallisée, il avait déclaré, devant le plus tolérant des professeurs de composition, que la sonate à deux thèmes était bien et dûment morte; qu'il fallait qu'elle le fût; que le développement beethovénien avait fait ses preuves; oui! – mais aussi, son temps, et que ses procédés étaient périmés. Or il écrivait à cette époque même un ouvrage tout classique où les rites du bithématisme sont exactement observés; c'est la *Fantaisie pour piano et orchestre*, concerto de la forme cyclique chère à Saint-Saëns, à Franck, à d'Indy. . . . L'ouvrage achevé, Debussy s'accusa d'inadvertance et de méprise: il aperçut que sa plume venait de trahir sa foi. Cette *Fantaisie*, il la renia. Elle lui parut puer l'école, à cause de ses développements prévus, de ses échafaudages contrapunctiques ».

C'étaient donc des considérations par principe qui, dans le cadre de son évolution créatrice, ont abouti à un éloignement temporaire. Cependant Debussy n'a pas renié son œuvre de jeunesse si pleine de charme, et qui, sous sa forme classique, a conservé toute sa fraîcheur et son élégance jusqu'à nos jours. Occupé entre temps des *Images pour orchestre*, il écrivit en 1909 dans une lettre à Roger Ducasse au sujet de sa *Fantaisie*: « Le temps et les raisons d'éditeur m'ont fait négliger de la mettre au point jusqu'à ce jour. Il est certain que je n'abandonnerai pas cet enfant ».

Le plan formel de la *Fantaisie pour piano et orchestre* suit tout à fait les traditions du concerto: Introduction, mouvement principal de la sonate à deux thèmes, développement, reprise et coda finale. Puis un mouvement lent en trois parties formant la transition au finale.

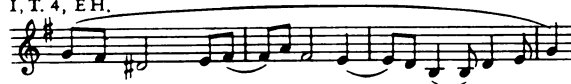
La découverte du fait que les figures mélodiques les plus importantes des trois mouvements remontent au thème des

joueurs des bois au début de l'Introduction, est un résultat intéressant de l'analyse des motifs.

I, T. 1, Hbl.



I, T. 4, EH.



I, T. 92, Klav.



I, T. 112, Str.



I, T. 53, Klav.



I, T. 158, Kb.



II, T. 80, Kb. Hf.



II, T. 14, Klav.



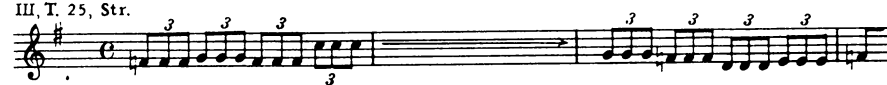
II, T. 27, Ob.



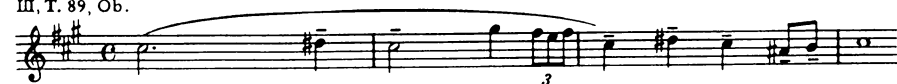
III, T. 1, Vc., Kb.



III, T. 25, Str.



III, T. 89, Ob.



III, T. 77, Str.



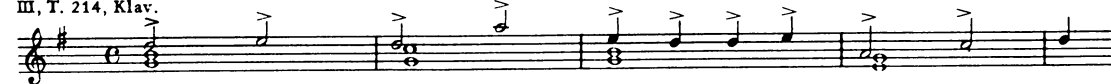
III, T. 145, Vl.



III, T. 175, Fg.



III, T. 214, Klav.



Voici l'idée de la cellule qui réunit en elle toutes les qualités mélodiques de l'œuvre ou, comme a écrit Debussy dans *Monsieur Croche antidilettante*, de l'arbre féérique dont tous les boutons s'épanouissent à la fois.

Ainsi la Fantaisie se trouve être un chaînon important dans

le processus d'un développement qui mène aux grands résultats tels que *Jeux* et *La Mer*. Ils sont devenus l'un des points de cristallisation de la musique du 20<sup>me</sup> siècle.

Traduit par Herbert Kühn.

Leipzig, au printemps 1975

Max Pommer

## CONCLUDING REMARKS

There have been various interpretations of the fact that during his life-time Debussy forbade the execution of his *Fantaisie pour piano et orchestre*. To begin with, let us stick to the facts. The work was created in 1889/90 to compete for the Rome Prize. However, the jury never got a sight of it. The piece was dedicated to the pianist René Chansarel, who was to play it for the first time. The first performance had been announced to take place on April 21st, 1890, by the *Société Nationale*, of which Debussy had become a member in 1889. The concert was to be conducted by Vincent d'Indy. The question is whether there had been too little time to practise so extensive a programme which, apart from the *Fantaisie*, included works by Gabriel Fauré, César Franck, Camille Benoist, Lucien Lambert, Charles Bordes, and Jacques Durand. In any case, d'Indy decided, during one of the last rehearsals, to perform only the first movement of the *Fantaisie*. After this decision Debussy took the orchestral parts off the desks in the *Salle Erard* – without informing either the conductor or the musicians –, thus frustrating the representation of a torso. The first performance was not to take place before November 20th, 1919, and that executed in London by Alfred Cortot and the Royal Philharmonic Society.

In a letter to Vincent d'Indy, dating from April 20th, 1890, Debussy motivated his conduct – which had been contrary to the rules prevailing in the *Société Nationale* – and begged d'Indy's understanding.

“Dear Sir,

The Night, which is a good adviser, has urged me to tell you the following sad words: above all, my infinite thankfulness towards your kind devotion. However, it seems to me that performing only the first part of the *Fantaisie* will not only be risky but might lead to a misinterpretation of the whole piece. On reflection I have arrived the conclusion that a mediocre representation of the three movements would be better than a satisfactory one – owing to you – of the first. Neither am I thunderstruck nor malevolent, which could have induced me to behave as unbecomingly as that. I hope to be in your favour in future, too, and that you believe me how hard I found it to act as badly – to think what I owe you. At least I shall take advantage of remaining,

Yours with great affection,  
Cl. A. Debussy.”

The question arises whether this rough reaction by Debussy was due only to his being annoyed at the envisaged fragmentary performance. It is very probable that the actual reason for it was the composer's split relation to his work. Or would he otherwise have hindered, once again, a performance of the *Fantaisie*, this time on the occasion of the *Concerts Lamoureux* in 1891, and on the other hand suggested that it should be played during a starring in America in 1892?

Motives for that inner conflict are made evident in a report by the pianist Marguerite Long, who wrote: “Then, at Saint-

Jean-de-Luz, I admitted to him (i. e. Debussy; ed.) that I was enthusiastic about this early work of his and wished to play it. ‘No, not now’, he objected. ‘Beforehand I'd like to create something I've been thinking of, for you . . ., something where the piano intervenes in a manner never heard before.’” There is no doubt that Debussy thought highly of his work. However, he considered the formal sophistication of his *Fantaisie* to be detrimental to his reputation, for he passed through a phase of radical change just when the composition had been completed. In Debussy's catalogue of works the *Fantaisie* appears between the symphonic suit *Printemps* (1887) and the *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* (1892–94), the *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1887–89) and the *Fêtes galantes I* (1892), in the chamber music between first attempts (*Trio*, 1882) and the *string quartet* (1893).

From then on the setting up of themes and their contrapuntal treatment in the classical sense were to become no longer binding on his works, for at this stage he regarded that principle as something static. It seemed to him that those patterns tyrannized over a musical work and narrowed the fantasy. The later compositions distinguish themselves by the development of the themes and figures out of small motifs that already contain everything to come. As far as the *Fantaisie* is concerned it can be noticed that it does follow the classical formal scheme, but with regard to structure it anticipates new concepts. In this respect Maurice Emmanuel – a fellow-pupil of Debussy's with Ernest Guiraud – has given us an account which is both interesting and typical of the young Debussy:

“After he (i. e. Debussy; ed.) had returned from Rome, he had carried on conversations with the most tolerant professor of composition, that is, conversations which I have given an account of elsewhere and which proved that since then his conception of art was established and, as it were, crystallized. There he had declared that the two-theme sonata was duly dead – and that of necessity! – and that the Beethovenian development had (admittedly) stood the test, but had also completed its time; and that its processes had expired. However, at that very time he wrote quite a classical work which scrupulously observed the rules of the two-theme pattern – the *Fantaisie pour piano et orchestre*, a concerto in the cyclical form dear to Saint-Saëns, Franck and d'Indy . . . After the completion of his work Debussy accused himself of inadvertence and a mistake: he realized that his pen had betrayed his persuasion. He denied the *Fantaisie*. It seemed to him that it smelled of school because of its foreseeable developments and its contrapuntal frame.”

Thus fundamental considerations as to his creative advancement led to a temporary estrangement from his work. Still Debussy did not secede from his charming early work which, up to this day, has preserved its liveliness and elegance through its classicistic form. In 1909, while being preoccupied with the *Images pour orchestre*, he wrote about the *Fantaisie* in a letter to Roger Ducasse: “Both time and reasons on the part of the editor have prevented me, up to this day, from revising it. I am quite certain that I shall not abandon that infant.”

The structure of the *Fantaisie pour piano et orchestre* entirely follows the traditions of the concerto: Introduction, Sonata form with two themes, Development, Repeat and concluding Coda; then a slow movement consisting of three parts and leading over to the Finale.

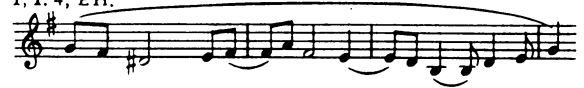
As a result of a motif-analysis there has been made an interesting discovery: the most important melodic figures of all

the three movements have their origin in the wood-wind's theme at the beginning of the Introduction:

I, T. 1, Hbl.



I, T. 4, EH.



I, T. 92, Klav.



I, T. 112, Str.



I, T. 53, Klav.



I, T. 158, Kb.



II, T. 80, Kb. Hf.



II, T. 14, Klav.



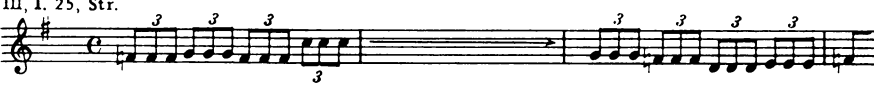
II, T. 27, Ob.



III, T. 1, Vc., Kb.



III, T. 25, Str.



III, T. 89, Ob.



III, T. 77, Str.



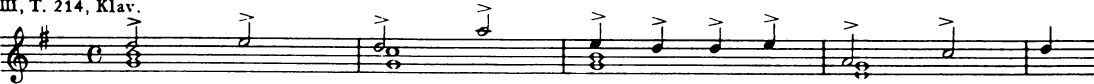
III, T. 145, Vl.



III, T. 175, Fg.



III, T. 214, Klav.



This is the idea of the Cell which contains all the melodic qualities of the work, or, as Debussy put it in *Monsieur Croche antidiélectante*, the idea of the fairy tree whose buds burst all at once.

Thus the Fantaisie has been an important link within a de-

velopmental process which has led to achievements such as *Jeux* and *La mer* – a point of crystallization in the music of the 20th century.

Translated by Jürgen Schröder.

Leipzig, spring 1974

Max Pommer

# REVISIONSBERICHT

Für die Revision des Notentextes der vorliegenden Ausgabe stand der Erstdruck der Partitur *Fantaisie pour piano et orchestre*, editio princeps bei E. Fromont, Paris, später J. Jobert, Paris, copyright by E. Fromont 1920, zur Verfügung. Außerdem konnte noch ein Nachdruck des Verlages J. Jobert, Paris, der geringfügige Korrekturen aufweist, mit herangezogen werden. Die Erstausgabe des Klavierauszuges stammt von Gustave Samazeuilh (copyright 1919); ein Nachdruck dieser in den dynamischen Angaben sehr uneinheitlichen Ausgabe enthält zudem ein Verzeichnis von Errata, die in unserem Text berichtigt wurden. Er wurde in der vorliegenden Ausgabe in Übereinstimmung mit der Partitur gebracht.

Bei der Revision eines posthum veröffentlichten Werkes von Claude Debussy (copyright 1920) ergeben sich bestimmte Schwierigkeiten. Der Komponist pflegte, wie der Vergleich von zu seinen Lebzeiten erschienenen Drucken mit den Manuskripten beweist, in Stichvorlage und Korrekturfahnen Änderungen vorzunehmen, dynamische und Tempo-Bezeichnungen zu präzisieren, wenn nicht überhaupt erst einzufügen. Diese endgültige, autorisierte Fassung kann im Falle der *Fantaisie* nicht vorausgesetzt werden.

Für Dynamik, Phrasierung und, die Klavierstimme betreffend, auch für den Notentext machten sich Ergänzungen notwendig. Empfehlungen des Herausgebers wurden, sofern sie nicht besonders erwähnt sind, in Klammern gesetzt. Nicht erwähnt wurden alle Phrasierungs- und Artikulationszusätze, die sich analog zu paralleler Stimmführung ergeben.

## NOTES DE L'ÉDITEUR

Pour la révision des notes de la présente édition nous avons disposé de la première impression de la partition *Fantaisie pour piano et orchestre*, Editio princeps chez E. Fromont, Paris, plus tard J. Jobert, Paris, copyright by E. Fromont 1920. En plus nous avons pu recourir à une réimpression de la Maison d'édition J. Jobert, Paris, qui présente des corrections insignifiantes. La première édition de la partition pour piano vient de Gustave Samazeuilh (copyright 1919); une réimpression très peu homogène dans les indications contient en outre un errata qui a été corrigé dans notre texte. Dans la présente édition celle-ci a été accommodée avec la partition.

La révision d'une œuvre posthume de Claude Debussy (copyright 1920) offre de certaines difficultés. Le compositeur avait la coutume – et cela est prouvé par la comparaison des impressions parues de son vivant, avec les manuscrits – d'opérer des modifications dans le modèle de la gravure et dans les épreuves, de préciser, sinon d'intercaler après tout des indications dynamiques et de tempo. Quant à la *Fantaisie* une telle version définitive et autorisée ne peut pas être supposée. Il était nécessaire d'envisager des compléments à l'égard de la dynamique, du phrasé et, quant à la partie du piano, aussi à l'égard des notes. Des recommandations de l'éditeur, en tant que non mentionnées expressément, furent mises entre paren-

theses. Toutes les additions concernant le phrasé et l'articulation qui résultent par analogie de la disposition parallèle des parties n'ont pas été mentionnés.

## EDITOR'S NOTE

The revision of the score of the present edition has been based on the first print of the score of the *Fantaisie pour piano et orchestre*, editio princeps by E. Fromont, Paris, later J. Jobert, Paris, copyright by E. Fromont, 1920. In addition, it has been possible to draw on a reprint which was published by J. Jobert, Paris, and which contained some minor corrections. The first edition of the piano-score – which in this edition has been made agree with the full score – comes from Gustave Samazeuilh (copyright 1919); a reprint of this edition, which with reference to dynamic markings is very inhomogeneous, contains also an errata, which has been corrected in our text.

As to the revision of a posthumously edited work by Claude Debussy (copyright 1920), there have been certain difficulties. As it becomes evident by a comparison of prints that were published during the composer's life-time with his manuscripts, he used to alter the copies of engravings and the galley proofs, to precise dynamic and tempo markings, or to put them in only then at all. It goes without saying that as far as the *Fantaisie* is concerned, there has been no final, authorized version available.

With regard to dynamics, phrasing, and – concerning the piano part – the music-text, too, it has been necessary to insert some additions. Unless they have been mentioned explicitly, the recommendations of the editor have been put in brackets. No mention has been made of all those phrasing and articulation supplements that result, by analogy, from parallel orchestral parts.

## REVISION DES KLAVIERSOLOPARTS

### I

#### Takt

28	Akzent ergänzt
57	m. g., letztes Viertel, 1. Note nach unten gestielt analog T. 55
190	oberste Note m. g. statt m. d.
218	<i>sf</i> statt <i>mf</i> , s. Kontext

### II

24	1. Note geändert, dis' statt cis', siehe VI. T. 25
63	m. d., letzte Note geändert, fis'-Oktave statt f'-Oktave
73	m. g., 13. Note, Auflösungszeichen ergänzt lt. Kontext

### III

215	m. g., 2. Note a' analog m. d.
217	m. d., e' g' ergänzt analog T. 225
222	m. d., a' c' ergänzt
223	m. d. g' c' ergänzt
251	m. d., 8. Note, Vorzeichen ergänzt lt. Kontext

# TEMPO- UND VORTRAGSBEZEICHNUNGEN

animez peu a peu	nach und nach belebend	animate gradually
doux	sanft	soft
encore plus animé	noch belebter	animate even more
en glissant	glissando	gliding
en retenant	zurückhaltend	restraining
fièrement	stark, stolz	proudly
le double moins vite	halb so schnell	half tempo
même mouv'	gleiches Tempo	the same tempo
modéré	gemäßigt	moderate
pressez un peu	etwas drängend	somewhat accelerated
revenir peu à peu au Tempo I	allmählich zurückkehren zu Tempo I	gradually return to tempo I
toujours plus animé	immer belebter	always more animated
très animé jusqu'à la fin	sehr belebt bis zum Schluß	very animated to the end
très expressif	sehr ausdrucksvoll	very expressive
très rythmé	sehr rhythmisch	very rhythmical
un peu en dehors	etwas hervorheben	somewhat bringing out
un peu retenu	etwas zurückhalten (das Tempo)	somewhat restrained



# INHALT

I Andante ma non troppo . . . . .	2
II Lento e molto espressivo . . . . .	31
III Allegro molto . . . . .	44
Nachwort . . . . .	77
Postface . . . . .	79
Concluding remarks . . . . .	81
Revisionsbericht . . . . .	83
Tempo- und Vortragsbezeichnungen . . . . .	84