



*Carus*  
**ChorMusik**  
*Mixed choir / Chœur mixte*

Claude Debussy/  
Clytus Gottwald

Harmonie du soir

transcribed for 6 voices (SSATBB)

## Vorwort

Die *Cinq Poèmes de Baudelaire* komponierte Debussy 1887–89 und widmete sie Etienne Dupin. Was die Musik betraf, war Dupin Amateur. Er hatte es jedoch als Kaufmann zu einem gewissen Wohlstand gebracht, der ihn in die Lage versetzte, Debussys Reise nach Bayreuth 1888 zu finanzieren. In Bayreuth hörte Debussy den *Parsifal* und die *Meistersinger*. 1889 schloss sich ein zweiter Aufenthalt in Bayreuth an, bei dem Debussy den *Tristan* hören konnte. Im ersten Heft seiner *Préludes* erinnerte sich Debussy nochmals an Baudelaire's *Fleurs du Mal*, indem er eine Textzeile aus dem Gedicht „Harmonie du soir“ einer seiner *Préludes* nachstellte. Das bewog mich, diese Spur aufzunehmen und das Lied zu transkribieren.

Baudelaire's Text unterscheidet sich von den herkömmlichen Dichtungen der Zeit dadurch, dass der Dichter eine etwas komplizierte Form wählte, welche die Form der musikalischen Form weitgehend bestimmt. Das Baudelaire-Gedicht besteht aus vier Strophen von je vier Zeilen. Während der Dichter in der ersten Strophe den Text unverändert belässt, entwickelt er die Strophen 2–4 aus den vorhergehenden dergestalt, dass er zwei Zeilen der Vorstrophe in der Folgestrophe wiederholt, wobei zwei Zeilen immer neu dazu erfunden werden. Es ergibt sich folgendes Formschema (Die Strophenummer ist fett, die original komponierten Zeilen mit Großbuchstaben, und die wiederholten Zeilen mit einem hinzugefügten normalen Buchstaben bezeichnet):

**1:** A-B-C-D; **2:** Ba-E-Da-F; **3:** Ea-G-Fa-H; **4:** Ga-I-Ha-K

Debussy folgt in der Komposition im Wesentlichen diesem Schema, wobei er manche a-Teile in eine andere Tonart transponiert. Unbegründet wäre der Verdacht, dass dadurch der Sinn des Gesamtgedichts gestört würde. Die Fluchtpunkte Natur und Liebe bleiben der Cantus firmus. Baudelaire nimmt durch diese formale Gestaltung etwas vorweg, was in der modernen Lyrik des 20. Jahrhunderts zur Regel wurde: Sprache als Material.

Obwohl Debussy bei der Komposition die wiederholten Teile in eine andere Tonart versetzt, behält er die Faktur zumal jener der Singstimme bei. Allerdings hat sich das bei der Transkription nicht immer verwirklichen lassen. Wenn die Melodie in einer tieferen Lage erscheint als beim ersten Mal, muss sie in der Transkription einer anderen Stimme zugeordnet werden. Andererseits ermöglicht dies einen variablen Stimmensatz, in dem manche Nebensstimme, die im Original wenig beachtet wurde, nun ein anderes Gewicht erhält. Nicht abwegig ist der Verdacht, dass diese Reihung von kurzen autonomen Phrasen den Komponisten dazu bewegen hat, ein Moment von Einheit dem Mannigfaltigen hinzuzufügen. Diese Funktion könnte einem musikalischen Gedanken zufallen, der fast allen Teilen gemeinsam ist.

Man könnte die formale Funktion dieses Motivs verfehlen, wenn man es nur als Arabeske nimmt. Als formales Element genommen, gibt es erst seine Funktion preis.

Ditzingen, September 2017

Clytus Gottwald

## Foreword

Debussy composed the *Cinq Poèmes de Baudelaire* from 1887 to 1889 and dedicated them to Etienne Dupin. With regard to music, Dupin was an amateur. However, as a businessman he achieved a degree of prosperity which put him in the position to finance Debussy's trip to Bayreuth in 1888 where the composer heard both *Parsifal* and *Meistersinger*. In 1889 this was followed by second visit to Bayreuth, during which Debussy could hear *Tristan*. In the first volume of his *Préludes*, he remembers Baudelaire's *Fleurs du Mal* by affixing a line from the poem "Harmonie du soir" at the end of one of the *Préludes*. This motivated me to follow this lead and transcribe the song.

Baudelaire's text differs from the poetry customary for that era in that the poet chose to employ a somewhat complicated form which for the most part also determines the musical form of the song. Baudelaire's poem consists of four strophes of four lines each. While the poet retains the original sequence of the text in the first strophe, in strophes 2–4 he repeats two of the four lines from the previous strophe, whereby in the successive strophes he places the repeated lines from the previous strophe in a new context. This leads to the following formal scheme (in the diagram below the strophe number is printed in bold, the originally composed lines are indicated in capital letters, while the lines repeated within each strophe are indicated in small letters):

**1:** A-B-C-D; **2:** Ba-E-Da-F; **3:** Ea-G-Fa-H; **4:** Ga-I-Ha-K

In the composition Debussy essentially followed this scheme, although he transposed some of the a-sections to another key. The suspicion that this destroys the sense of the entire poem is unfounded. Nature and love, the points of convergence, remain the cantus firmus. Through this formal scheme Baudelaire anticipates a phenomenon which in modern poetry of the 20th century became the rule: the use of speech as material.

Although Debussy shifted the repeated parts to other keys, he retained the melody, especially that allotted to the singer. However, this could not always be realized in the present transcription. If the melody appeared in a lower range as for the first time, in the transcription it had to be assigned to another voice. On the other hand, this made it possible to achieve variable writing for the voices, in that some secondary voices, which in the original were not so much taken into consideration now received a different emphasis. The suspicion is not too far-fetched to think that this sequence of short, autonomous phrases led the composer to add of moment of unity to diversity. This function could be a musical idea that is common to almost all of the parts.

One could miss the formal function of this motive if one took it to be only an arabesque. It is only as a formal element that it reveals its true function.

Ditzingen, September 2017  
Translation: Earl Rosenbaum

Clytus Gottwald



11 *poco animato*

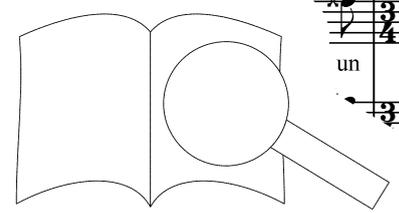
sons et les par - fums dans l'air du soir; val - se mé - lan - co -  
 sons et les par - fums tour - nent dans l'air du soir; val - se mé - lan - co -  
 sons et les par - fums dans l'air du soir; val - se mé - lan - co -  
 sons et les par - fums dans l'air du soir, du soir; val - se mé - lan - co -  
 sons et les par - fums dans l'air du soir; val - se mé - lan - co -  
 sons et les par - fums val

15 *a tempo*

lique et lan - gou - reux ver - ti - ge. Cha - que fleur s'é - va - pore qu'un en - cen -  
 lique et lan - gou - reux. Chaque fleur s'é - va - pore qu'un en - cen -  
 lique et lan - gou - reux ver - ti - ge. ur s'é - va - pore qu'un en - cen -  
 lique et lan - gou - reux. leur s'é - va - pore qu'un en - cen -  
 lique et lan - gou - reux leur s'é - va - pore qu'un en - cen -  
 lan - co que fleur s'é - va - pore qu'un en - cen -

19

soir; - lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fli - ge;  
 ei - lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fli - ge;  
 le vi - o - lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fli - ge;  
 le vi - o - lon le vi - o - lon le vi - o - lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fli - ge;  
 soir; le vi - o - lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fli - ge;



*f* val - se mé-lan - co - li - que et lan - gou - reux ver - ti - ge! Le  
*f* val - se mé - lan - co - lique et lan - gou - reux ver - ti - ge! Le  
*f* val - se mé-lan-co-lique et lan-gou-reux ver - ti - ge! Le ciel est  
*f* cœur val - se mé - lan - co - lique et lan - gou - reux ver - ti - ge, ver - ti - ge!  
*f* val - se mé - lan - co - lique. *p* Le  
*f* val - se mé - lan - co - mé - li -

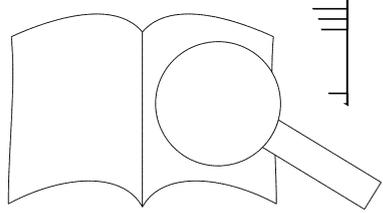
28 **Tranquillo**

*molto dim.*

*p* ciel est triste et beau comme un grand re - soir. Le o -  
*p* ciel est triste et beau comme un Le  
*p* triste et beau comme soir.  
*p* Le ciel est triste et ber - po - soir. Le  
*p* ciel est beau grand re - po - soir. Le  
Le ciel est beau comme un grand re - po -

32 **Tempo animando**

*mp* lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fli - ge,  
*mp* vi - o - lon cœur qu'on af - fli - ge, un  
lon fré - mit comme un cœur qu'on  
o - lon fré - mit comme un cœur qu'or  
soir. Le vi - o - lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fli - ge, un



36 *poco rit.*  
*espress.*

Tranquillo

*mf*

un cœur ten - dre, Le  
cœur ten - dre, qui hait le né - ant vaste et noir! Le  
cœur ten - dre, qui hait le noir! Le  
8 un cœur ten - dre, qui hait le né - ant vaste et noir! Le  
cœur, qui hait le né - ant vaste et noir! Le  
cœur, qui hait le né - ant vaste et noir!

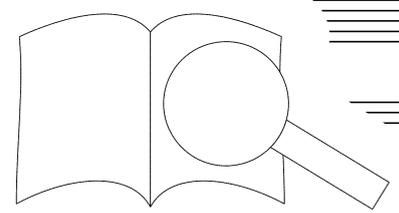
40

ciel est triste et beau comme un grand re - ir;  
ciel est triste et beau comme un gran - s.  
ciel est triste et beau comme un noir;  
8 ciel est triste et beau cor po - soir;  
ciel est triste et beau grand re - po -  
ciel est triste et beau grand re - po -

44

**Molto calmato**

*p* le il s'est no - yé dans son sang qui se fi - ge,  
le leil s'est no - yé dans son sang qui se  
le so - leil s'est no - yé dans son sang qui se fi - œ  
so - leil s'est no - yé  
le so - leil  
soir; le so - leil s'est no - yé dans son





60

yé dans son sang qui se fi - ge ... ton sou - ve -

yé dans son sang qui se fi - ge ... ton sou - ve -

yé dans son sang qui se fi - ge, qui se fi - ge ...

yé dans son sang qui se fi - ge ... ton sou - ve -

yé dans son sang qui se fi - ge ... ton sou - ve -

yé dans son sang qui se fi - ge ...

64

nir en moi,

nir en moi luit comme un

ton sou - ve - nir en moi,

nir en moi luit

nir en moi luit

ten - soir, comme

ten - soir,

ten - soir,

ve nir

si luit

68

comme un *psul*

me un os - ten - soir, os - ten - soir.

os - ten - soir, un os - ten - soir.

un os - ten - soir, comme un os - ten -

ne un os - ten - soir, comme un os - ten

comme un os - ten - soir, comme un os - ten - soir, os - ten - soir.

*rit.*

