DEBUSSY

Suite bergamasque

pour piano / for Piano / für Klavier

Urtext

Édité par / Edited by / Herausgegeben von
Regina Back

Doigté par / Fingering by / Fingersätze von
Frederik Palme

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 8769

INHALT / CONTENTS / TABLE

Einführung III
Entstehungs- und Publikationsgeschichte III
Titel und Satzüberschriften IV
Ästhetik und Aufführungspraxis VI
Zur Edition IX
Die Quellen X
Übersetzungen der Spielanweisungen X

Introduction XI
Genesis and Publication History XI
Title and Movement Headings XII
Aesthetics and Performance Practice XIII
Editorial Notes XVI
The Sources XVII
Translation of Performance Instructions XVIII

Introduction XIX
Genèse et publication XIX
Titre d'ensemble et nomenclature des mouvements XX
Esthétique et traditions d'exécution XXII
Notes éditoriales XXV
Sources XXVI

Faksimiles / Facsimiles / Facsimiles XXVII

Suite bergamasque 1

Critical Commentary 30

© 2007 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

5. Auflage / 5th Printing / 5e tirage 2024

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Tous droits réservés / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Toute reproduction, quel que soit son procédé, est interdite par la loi.

ISMN 979-0-006-53281-0

EINFÜHRUNG

ENTSTEHUNGS- UND PUBLIKATIONSGESCHICHTE

Die Entstehungs- und Publikationsgeschichte der *Suite bergamasque* ist – verglichen mit der von anderen Werken Claude Debussys (1862–1918) – verwickelt: Die Umstände ihrer Entstehung um 1890 sind nicht bekannt, auch der spätere Revisionsprozess lässt sich nur lückenhaft rekonstruieren, und schließlich kam ihre Veröffentlichung erst nach vielerlei Schwierigkeiten unter eher ungünstigen Umständen zu Stande. Doch gerade die komplizierte Vorgeschichte der Publikation erlaubt erhellende Einblicke – und auch ernüchternde Einsichten – in die Beziehungen, die Debussy mit seinen Verlegern pflegte, und in seine damit verbundene Professionalisierung als Komponist.

1890 komponiert, gehört die *Suite bergamasque* mit den *Deux Arabesques* (1890/91) und auch *Pour le piano* (1894–1[illegible]) zu den Klavierwerken Debussys. Am [illegible]er für FF 200 dem Verl[illegible]srechte für die nie[illegible]“[1], jedoch ers[illegible]nen Debussys in [illegible]rges Hartmann, [illegible] Komponisten- [illegible]n Georges Bizet, [illegible] Jules Masse[illegible]ebussy in diese[illegible]r hatte Hartmann [illegible]ankrott gemacht und stand [illegible]n unter der Hand wirkte er beratend [illegible]g Eugène Fromonts weiter und brachte unter dessen Namen weiterhin Werke „seiner“ Komponisten heraus.[2] So erwarb er 1895 von Choudens die Rechte an einigen Werken Debussys, die dort noch nicht erschienen waren – darunter auch die *Suite bergamasque* –, und sorgte dafür, dass der Komponist in der Folge eine monatliche Zuwendung erhielt.[3] Indes starb Hartmann unerwartet am 23. April 1900, was Debussy, der den Verleger sehr geschätzt haben muss, in eine unangenehme Lage brachte. „Höre“, so schrieb er am 14. Mai 1900 an den befreundeten Schriftsteller Pierre Lou[illegible]s, „dass Hartmann seine Angelegenheiten in der größten Unordnung hinterlassen hat und dass dein armer Claude jetzt ohne Verleger dasteht, noch dazu mit der Komplikation eines unrechten Vertrags, dessen Klauseln niemand, nicht einmal Gott persönlich, in den Mund nehmen würde. Das Schicksal ist wirklich von einer kaltschnäuzigen Ironie gegen mich! … Ich finde den einzigen Verleger, der sich auf meine zarte kleine Seele einstellen kann, und ausgerechnet er muss sterben!!!“[4]

Hartmanns Neffe Albert Bourjat, der dessen Erbe antrat, stellte [illegible]ht nur die monatlichen Zahlungen ein, sondern forderte darüber hinaus auch die von Hartmann geleisteten Vorschüsse von Debussy zurück. Am 13. Juni 1902 beschwerte sich Debussy bei Robert Godet mit den Worten: „Sie müssen wissen, dass mir der General [Bourjat] den schlimmsten Ärger verursacht, [illegible]ch sehe für die nächste Zeit schon ein endloses Hin und Her von gebührenpflichtigen [illegible]lichen Schreiben voraus! Das ist ein Spiel, auf das ich [illegible]ht vorbereitet bin.“[5] In der Tat hatte Debussy in der Folge zähneknirschend darin einzuwilligen, dass Bourjat am 5. Juli 190[illegible] die einst von Hartmann erworbenen Rechte an seinen Werken für FF 8.000 an Fromont verkaufte.

Die Voraussetzungen für eine gute Zusammenarbeit zwischen Debussy und Fromont waren daher nicht gerade günstig und verkomplizierten sich noch, als 1905 der Verlag A. Durand & Fils die Exklusivrechte an Debussys Werken erwerben wollte. Durand war vor allem an der 1902 uraufgeführten Oper *Pelléas et Mélisande* interessiert, deren Rechte Fromont schon in Aussicht gestellt worden waren. Fromont konnte indes mit dem Angebot des Hauses Durand von FF 25.000 nicht konkurrieren, und so wurde ein Kompromiss verhandelt, der für Durand die Rechte an *Pelléas et Mélisande* vorsah und Fromont im Gegenzug die Rechte an der *Suite bergamasque* beließ. Am 30. März 1905 teilte Debussy Eugène Fromont schließlich mit: „Es ist arrangiert mit dem Haus Durand & Fils. […] Sie werden die *Suite Bergamasque* am Samstag erhalten.“[6] Diese Verhandlungen müssen zäh gewesen sein und Debussy sehr verärgert haben, denn er ließ Jacques Durand am 24. Mai 1905 wissen, dass Fromont für

1 Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris, Éditions Gallimard, 2005, S. 97f.
2 Debussy, *Correspondance*, S. 428, Fußnote.
3 Roy Howat (Hrsg.), *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, Série I (Œuvres pour Piano), Bd. 1, Paris, Éditions Durand, 2000, S. XII.
4 Debussy, *Correspondance*, S. 559.
5 Debussy, *Correspondance*, S. 670.
6 Debussy, *Correspondance*, S. 893.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

1905 schließlich und endlich erschien die *Suite bergamasque* mit den vier Sätzen *Prélude*, *Menuet*, *Clair de lune* und *Passepied*.

Was ist nun von dieser Chronologie und den wechselnden Bezeichnungen zu halten? Möglicherweise hatte Debussy beabsichtigt, die Klavierstücke *Masques* und *L'Isle joyeuse* in einem Triptychon mit einer – nicht bekannten – *Sarabande* zu veröffentlichen.[17] Wenn die voneinander abweichenden Beschreibungen der Suite nicht auf ein schlichtes Versehen des Verlegers und auf eine Verwechslung von Viñes zurückgehen, hätte Debussy auf diese Weise – und vielleicht war dies die Motivation der zwischenzeitlichen Neukonzeption des Zyklus – dem vertraglich festgelegten Titel *Suite bergamasque* aktuelle, seiner künstlerischen Entwicklung gemäße Kompositionen unterschieben können. Gleichwohl ist nur schwer vorstellbar, dass Debussy tatsächlich zwischen zwei so unterschiedlichen Satzzusammenstellungen unter gleichem Titel geschwankt haben sollte.[18] Es würde bedeuten, dass der Titel *Suite bergamasque* inhaltlich nicht gezielt und [illegible] auf bestimmte musikalische Sätze bezogen, sondern eher beliebig [illegible] wäre.

[illegible] Gründe für die unklare [illegible] – de facto erschien [illegible] schließlich als Einzel[illegible]*ue* in [illegible] heute [illegible] wohl davon aus[illegible] druckten Version [illegible]*enade* se[illegible]*imen*[illegible] Korrekturfahne [illegible]*de lune*. Der vierte [illegible] in einem späteren [illegible]*ssepied* umbenannt.

Wa[illegible]en Umständen die Titel und ihre Ass[illegible]en über die Musik selbst noch zu sagen? Bei der Wahl der Satztitel griff Debussy mit *Prélude*, *Passepied* und *Menuet* auf die barocke französische Suite zurück, was sich auch in musikalischen Reminiszenzen an die französische Clavecinmusik des 17. und 18. Jahrhunderts spiegelt. Bekanntermaßen trat Debussy sehr für die französische Tradition ein, die er später vor allem auch gegen Richard Wagner und seine Musik in Anschlag bringen sollte. Der einzige Titel, den Debussy nicht der klassischen französischen Suite entlehnt, ist *Clair de lune* für den dritten Satz.

Der assoziationsreiche Titel des Gesamtzyklus hat immer wieder Anlass zu unterschiedlichen Deutungen gegeben, und die dargelegte Genese der Satzfolge trägt nicht gerade dazu bei, diese Interpretationen eindeutig in eine bestimmte Richtung festlegen zu können. Wörtlich genommen, verweist *Suite bergamasque* auf den aus dem 16. Jahrhundert stammenden und in Bergamo beheimateten Volkstanz Bergamasca bzw. Bergamasque. Indes lässt sich weder Debussy biographisch noch einer der Suitensätze musikalisch auf die Landschaft oder den Tanztypus beziehen. Abgesehen von der zeitweilig geäußerten Vermutung, der Titel gehe auf Albert Girauds (1860–[illegible]) *Pierrot lunaire* (1884) zurück, ist es wahrscheinlich und [illegible]end, dass er von einer Dichtung Paul Verlaines (1844–1896) inspiriert ist. Sein stimmungsvolles Gedicht *Clair de lune* spielt im zweiten Vers auf „masques et bergamasques" an und hält damit gleich zwei assoziative Bezüge auf Debussys Klavierzyklus bereit. Debussy schätzte Verlaines Lyrik sehr, was zahlreiche Vertonungen von dessen Gedichten aus den 1880er Jahren belegen, etwa *Mandoline* von 1880, *Pantomime* von 1883, die *Ariettes oubliées* von 1885–1887 und ebenso die beiden Liederhefte *Fêtes galantes* von 1891 und 1904. Die Liedvertonung *Clair de lune*, die als dritte Stück im ersten Heft von 1891 figuriert, liegt auch in einer früheren Fassung von 1882 vor, ist dabei [illegible]sikalisch unabhängig vom so betitelten dritten Satz der *Suite bergamasque*.

Fêtes galantes ist der Titel einer 1867 erschienenen Gedichtsammlung von Verlaine, die von dem Gedicht *Clair de lune* eröffnet wird. Sie ist von den Gemälden Antoine Watteaus (1684–1721) und seiner Schüler inspiriert und greift dessen Genreszenen aus der Zeit des Ancien Régime auf. Watteau malte eben jene *Fêtes galantes* genannten Gesellschaftsstücke, in denen die manierierte höfische Kultur mit ihren erotischen und mythologischen Anspielungen beispielhaft dargestellt ist.[20] Verlaines Gedicht *Clair de lune* bietet die Beschreibung eines idyllischen Arkadiens, das für eine elegische Seelenlandschaft steht. Die symbolistische Sprache und der sinnliche Assoziationsreichtum des Gedichts, der von Begriffen wie „clair de lune" („Mondschein"), „jets d'eau" („Springbrunnen") und „déguisements fantasques" („fantastische Verkleidun-

17 Roy Howat, „Debussy, Masques, L'isle Joyeuse and a lost Sarabande", *Musicology Australia*, 1987/X, S. 16.

18 Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique*, S. 242.

19 Bedauerlicherweise konnten die Éditions Jobert, die Fromont 1921 übernahmen, keine Auskunft über die Umstände der Konfusion erteilen (Schreiben vom 13. Juni 2006).

20 Paul Roberts legt im Kapitel „Watteau, Verlaine, and the *Fête galante*" Zusammenhänge zwischen Watteaus Gemälden, Verlaines Gedichten und Debussys *Clair de lune* ausführlich dar. Paul Roberts, *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, Amadeus Press, Portland/Oregon, 1996, S. 87ff.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

gen“) und ebenso von den zahlreichen musikalischen Anspielungen ausgeht, kam Debussys Vorliebe für das Vage und Unausgesprochene sicher ebenso entgegen wie seinem Sinn für die Musikalisierung der französischen Sprache.

Ob der Titel des Zyklus *Suite bergamasque* und die Überschrift des dritten Satzes *Clair de lune* nun tatsächlich einen Bezug zu Verlaines Gedicht bergen oder nicht, lässt sich nicht abschließend beantworten. Außer Frage steht jedoch die sinnliche und hochexpressive Qualität von *Clair de lune*; ihr verdankt dieser Satz seine besondere Popularität, was sich nicht zuletzt in zahlreichen Bearbeitungen für andere Besetzungen niedergeschlagen hat.

ÄSTHETIK UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Musikalische Notation ist einem steten Bedeutungswandel unterworfen, doch mit dem Beginn der Moderne – und nicht zuletzt gefördert durch Debussys Bemühungen um die präzise Darstellung neuartiger [illegible]gen – ereignete sich ein Paradigmen[illegible]e zeigt sich in der Musik nicht n[illegible] den harmonischen, metrischen [illegible]umen, wie sie in Kompositionen [illegible] im Detail erkennbar, etwa [illegible]ische und melodische Kon[illegible] statt dessen seine Klang[illegible]ierung stärker in den Vor[illegible]usik wirkte [illegible]leicht nicht [illegible]erend und revolutionär wie [illegible]gor Strawinsky oder Arnold [illegible]ernität indes, die stets vor dem [illegible]ausgeprägt akademischen französi[illegible]ation zu betrachten ist, zeigt sich auf subtilere, feinsinnigere Weise. Pierre Boulez hat es mit den Worten kommentiert: „Debussy strahlt verführerische Kräfte aus von geheimnisvoll hinreißendem Zauber. Seine Position an der Schwelle der Neuen Musik gleicht einem Pfeil, der einsam in die Höhe schießt.“[21]

Wie sehr Debussys Ästhetik davon durchdrungen ist, spezifische und differenzierte Klangvorstellungen zu realisieren, zeigt zuerst und am eindrücklichsten seine musikalische Notation, seine ‚ästhetische Grammatik‘ selbst. Gestützt und bereichert werden die an der Musik gewonnenen Erkenntnisse freilich auch durch andere authentische Quellen, die uns Debussys Anschauungen näher bringen. Dazu gehören etwa seine Schriften über Musik[22], die im Herbst 2005 vorgelegte Gesamtausgabe seiner Korrespondenz[23] und – was einen mehr intuitiven Zugang zu seiner Ästhetik eröffnet – die auf CD reproduzierte Einspielung eigener Werke auf Welte-Mignon-Rollen, die Debussy im November 1913 in Paris realisiert hatte[24]. Zum weiteren Umfeld dieser Betrachtungen zählen schließlich auch die zahlreichen Berichte über das Klavierspiel und die Intentionen des Komponisten, die von Freunden und Interpreten überliefert wurden.

Pedalgebrauch

So akribisch und präzise Debussy in aller Regel bei der Niederschrift seiner Kompositionen und mit den Anweisungen zur Ausführung verfuhr, ließ er darin doch drei aufführungspraktische Aspekte weitgehend offen, in denen er auf den gesunden Menschenverstand und die musikalische Intelligenz des Interpreten vertraute, nämlich im Blick auf Pedalgebrauch, Tempo und Fingersatz.

Das Pedal hat Debussy nur äußerst selten in seinen Klavierwerken ausdrücklich vorgeschrieben; in der *Suite bergamasque* jedoch in *Clair de lune* (ab T. 1) das linke Pedal. Zwar war es zu Debussys Zeit nicht üblich, das Pedal explizit zu notieren[25], die zahlreichen mit Haltebögen versehenen Bassnoten im *Prélude*, T. 19 oder T. 52ff. im *Menuet*, T. 33ff. oder T. 54ff. und in *Clair de lune*, T. 25ff. indes, die in der vorgegebenen Zuweisung der Noten zu rechter bzw. linker Hand ohnehin nicht ohne Pedal realisiert werden können, lassen sich durchaus als indirekten Hinweis darauf verstehen.[26]

Debussys Aufnahmen eigener Werke bringen deutlich zu Gehör, dass er selbst das Pedal ausgiebig – nahezu durchgängig –, dabei jedoch sehr differenziert benutzte. Er wechselt es stets nahtlos, die Harmonien bleiben klar und überlappen sich nicht. Ausgehend von der durch Maurice Dumesnil überlieferten Bemerkung Debussys, dass der Einsatz des Pedals jeweils abhängig sei von Instrument und Raum oder Saal,[27]

21 Pierre Boulez, „Général Debussy – eccentric“ (aus dem Französischen von Helmut Lohmüller), in: *Melos, Zeitschrift für Neue Musik*, Jg. 29, Nr. 11, November 1962, S. 341f.

22 Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, hrsg. von François Lesure, Paris, Éditions Gallimard 1971.

23 Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

24 *Masters of the Piano Roll. Debussy plays Debussy*, New digital recording, Dal Segno, Nr. DSPRCD 001, 2003.

25 David Rowland, *A History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, S. 132.

26 Roy Howat, „Debussy's piano music: sources and performance“, in: *Debussy Studies*, hrsg. von Richard Langham Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, S. 95.

27 Maurice Dumesnil, „Coaching with Debussy“, in: *The Piano Teacher*, Sept. – Okt. 1962, Teil I, S. 13.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

ist es durchaus interessant zu wissen, dass Debussy als Pianist die klangvolleren deutschen Klaviere den französischen Instrumenten von Erard oder Pleyel vorzog. Neben einem Blüthner-Flügel, den er seit 1904 besaß und der sich heute im Musée Labenche in Brive-la-Gaillarde (Limousin) befindet, erwarb er 1913 noch ein Bechstein-Klavier. Sein Blüthner-Flügel mit Aliquotbesaitung zeichnete sich klanglich freilich besonders durch eben jene zusätzlichen, freischwingenden Saiten im Diskantbereich aus, die – ohne durch Hämmerchen angeschlagen zu werden – durch Resonanz in Schwingung versetzt werden und damit vor allem das Obertonregister bereichern.[28] Seinen nuancierten Klangvorstellungen kam dieses Instrument offenbar sehr entgegen. (Ob Debussy das 3. Pedal bzw. Tonhaltepedal kannte, ist nicht bekannt. Als sein Erfinder gilt Jean Louis Boisselot, der 1844 einen damit versehenen Flügel in Paris vorstellte und das Patent für die Erfindung erwarb. Weitere, jedoch zögerliche Verbreitung fand es allerdings erst durch die von Albert Steinway ab 1875 in New York [illegible] Instrumente. Debussys Blüthner-Flügel [illegible] war nicht mit ein[illegible] ausgestattet, und Debussy sel[illegible] werken nirgends expli[illegible]ingt sich seine Ver[illegible] Stimmen und Or-

den Gebrauch

acques Durand

15: „Es i[illegible] übri-

Art *Atmung*

ebt habe, als ich

es scheint mir zu

nisten schlechte Musi-

wie ein Hühnchen – in

ungleiche Te[illegible]gen. Die schlichte Wahrheit ist vielleicht die, dass der übermäßige Gebrauch des Pedals allein dazu dient, einen Mangel an Technik zu überspielen, und auch, dass so viel Lärm schließlich verhindert, dass man noch etwas von der Musik verstehen kann, die da misshandelt wird! Theoretisch müsste man ein graphisches Zeichen erfinden, um diese ‚Atmung' anzuzeigen … es ist nicht unmöglich, sich so etwas auszudenken."[30]

Wir begegnen hier einem Begriff, der für Debussys Ästhetik von zentraler Bedeutung ist: Die ‚Atmung', an die er den Gebrauch des Pedals angelehnt wissen will, verbindet er – das zeigen auch seine Aufnahmen – aufs engste mit der Phrasierung, mit der Bildung von musikalischen Einheiten, mit Abschnitten und Zäsuren. Das Pedal sollte demnach, so sagt es die Metapher, im organischen Rhythmus der Atmung angewandt werden.

Tempo und Phrasierung

Die Frage nach dem richtigen Tempo oder nach Metronomangaben hatte für Debussy nur periphere Relevanz, weil er überzeugt davon war, dass jede Aufführungssituation ihr eigenes Tempo verlange. Am 9. Oktober 1915 schrieb er an Jacques Durand: „Sie kennen ja meine Meinung über Metronomangaben: Sie sind richtig für die Länge eines Taktes, wie Rosen, die einen Morgen lang blühen. Allerdings berufen sich diejenigen, die von Musik nichts verstehen, gerade auf diesen Mangel, doch dann verstehen sie erst recht nichts mehr! Halten Sie es also damit wie Sie wollen."[31]

Debussys eigene Einspielungen belegen, dass er die zeitliche Disposition einer Musik häufig überraschend frei gestaltete und ein [illegible]rhythmische und tempobezogene Freiheiten in Anspruch nahm. (Das authentische Grundtempo der Einspielung ist [illegible] der Reproduktion der Welte-Mignon-Rollen aus technischen Gründen nicht rekonstruierbar.) Die Tempovariationen innerhalb der Sätze finden statt, und das ist relevant – bleiben gewahrt. Gleichwohl handelt es sich dabei nicht um [illegible]ne Personalstil und um individuelle Interpretation, sondern war durchaus auch Stil und Zeitgeist der Jahrhundertwende. Das zeigen auch andere Einspielungen des frühen 20. Jahrhunderts, die – so Robert Philip – in großen Zügen angelegt seien, sich aber zwanglos im rhythmischen Detail zeigten: „Der Eindruck von Hast etwa wird zum Teil durch rasche Tempi hervorgerufen, zum Teil aber auch durch die Tendenz, rhythmische Details weniger zu betonen als es heute üblich ist. Der ungestüme Charakter folgt aus einem nachlässigeren Umgang mit Notenlängen und einem entspannteren Verhältnis zwischen einer Melodie und ihrer Begleitung. Der Mangel an Kontrolle wird durch Temposchwankungen suggeriert und insbesondere durch die Tendenz, in lauten oder energiegeladenen Passagen auch zu beschleunigen."[32]

Dass sich diese Aufführungspraxis nicht mit den Hörerwartungen des frühen 21. Jahrhunderts in Übereinstimmung bringen lässt, hat indes seine Geschichte: Die Möglichkeit, Aufführungen aufnehmen und re-

28 Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique*, S. 263 und S. 317f.
29 Peter Roggenkamp, „Anmerkungen zum Tonhaltepedal", *Kongressbericht 20 Jahre EPTA*, 1999/2000, S. 78.
30 Debussy, *Correspondance*, S. 1927.
31 Debussy, *Correspondance*, S. 1944.
32 Robert Philip, *Early recordings and Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, S. 6.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

ZUR EDITION

Die Quellenlage und die Publikationsgeschichte der *Suite bergamasque* sind kompliziert: Zum einen lässt sich ihre Überlieferung vom Autograph bis zum Druck nicht lückenlos nachvollziehen, da weder das Autograph [A] bekannt ist noch die zweiten Korrekturfahnen [K2], die das Zwischenstadium zwischen dem ersten Korrekturabzug K1 mit Debussys Eintragungen und dem Erstdruck E dokumentieren könnten. Zum andern wurden zahlreiche Änderungen und Korrekturen in Folgeauflagen des Erstdrucks vorgenommen, deren Urheberschaft nicht zwingend oder hinreichend auf Debussy selbst zurückzuführen ist, da dieser nach der Publikation des Erstdrucks nicht mehr mit Eugène Fromont in Kontakt stand (s. Einleitung S. IV).

Der Korrekturabzug K1, in den Debussy seine Revisionen eintrug (siehe Faksimiles S. XXVIIff.), enthält vergleichsweise wenige Stichfehler, was als Indiz dafür angesehen werden kann, dass sie dem nicht bekannten Autograph [A] sehr nahe kommen. Die abweichenden Lesarten dieses Korrekturexemplars zwischen Debussys Eintragungen [K1] und Erstdruck E sind im Critical Commentary gelistet. Unterschiede zwischen den Korrekturfahnen [K2] und dem Erstdruck E, weitere Unterschiede zwischen E und Nachdrucken, dass mindestens ein weiterer Korrekturdurchgang stattgefunden

[illegible] bei Fromont [illegible] sie übernahm [illegible] und Änderungen [illegible] Nachdrucke nicht [illegible] von ausgehen muss, dass [illegible] beteiligt war, liegt der vorliegenden Edition im Unterschied zu den meisten herkömmlichen Editionen der *Suite bergamasque* – der nachweislich von Debussy vorbereitete Erstdruck von 1905 als Hauptquelle zu Grunde. Geänderte Vorzeichen, Bögen und Noten aus den späteren Auflagen werden dem Notentext gleichwohl in Kleinstich bzw. durchgestrichen oder mit Sternchen in einer Fußnote beigegeben. Ergänzungen der Herausgeberin erscheinen im Critical Commentary fett.

DANKSAGUNG

Ich freue mich, an dieser Stelle denjenigen zu danken, die mir bei den Recherchen und der Erarbeitung der Edition mit Rat und Tat zur Seite standen. Cécile Reynaud, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, war so hilfreich und freundlich, die Quellen bereitzustellen. Jonathan Del Mar, Roy Howat und Hugh Macdonald verdanke ich wertvolle Ratschläge und Hinweise bei der Identifizierung und Beschaffung des Erstdrucks. Für stets weiterführende Gespräche über editorische Fragen und nicht nachlassende Unterstützung und Hilfsbereitschaft gilt Douglas Woodfull-Harris, Bärenreiter-Verlag, mein herzlicher Dank.

Regina Back
Hamburg, im Januar 2007

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

LITERATUR

Briefe und Schriften Debussys

Debussy, Claude, *Correspondance (1872–1918)*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

Lettres de Claude Debussy à son éditeur, hrsg. von Jacques Durand, Paris, A. Durand & Fils, 1927.

Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, hrsg. von François Lesure, Paris, Éditions Gallimard, 1971, revidierte und erweiterte Ausgabe 1987.

Debussy, Claude, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von François Lesure, Stuttgart, Reclam, 1974.

Sekundärliteratur

Dunsby, Cecil, „Debussy and Early Debussyistes at the Piano", in: *Debussy in Performance*, hrsg. von James R. Briscoe, New Haven, London, Yale University Press, 1999, S. 91–118.

Howat, Roy, „Debussy's piano music: sources and performance", in: *Debussy Studies*, hrsg. von Richard Langham Smith, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, S. 78–107.

Howat, Roy, „Debussy, Masques, L'isle Joyeuse and a lost Sarabande", *Musicology Australia*, 1987/X, S. 16–30.

Howat, Roy (Hrsg.), *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, Série I (Œuvres pour Piano), Bd. 1, Paris, Éditions Durand, 2000.

Langham Smith, Richard, „Debussy on Performance: Sound and Unsound Ideals", in: *Debussy in Performance*, hrsg. von James R. Briscoe, New Haven, London, Yale University Press, 1999, S. 3–27.

Lesure, François, *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003.

Long, Marguerite, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Julliard, 1960.

Orledge, Robert, „Debussy's piano music: some second thoughts and sources of inspiration", *The Musical Times*, Jan. 1981, CXXII/1655, S. 21–27.

Philip, Robert, *Early recordings and Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Potter, Caroline, „Debussy and nature“, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 137–154.

Timbrell, Charles, „Debussy in performance“, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 259–277.

Timbrell, Charles, *French Pianism: A Historical Perspective*, London, Kahn & Averill, 1999.

Voto, Mark de, „The Debussy sound: colour, texture, gesture“, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 179–198.

Zilkens, Udo, *Claude Debussy spielt Debussy. Estampes, Children's Corner, Préludes u. a.*, Köln-Rodenkirchen, Tonger, 1998.

DIE QUELLEN

[A] nicht bekanntes Autograph der *Suite bergamasque*

K1 erster Korrekturabzug vom Erstdruck der *Suite bergamasque*, E. Fromont, Paris, Notennummer E. 1402 F. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vma 28[illegible] Weitz von Dolly Bardac.

[illegible]iten, nummeriert mit S. 2–29 (*Prélude* S. 2–[illegible] *Clair de lune* S. 16–21, *Passepied* S. 22–2[illegible] ergänzt Debussy rechts [illegible] Claude Debussy (19 1890)“, der [illegible]r bei der Jahre[illegible] belegt eine [illegible]turfahr[illegible]nicht aus der Entstehungszeit datieren. Oben links befindet sich [illegible]GÉ“. Unten auf der Seite steht [illegible]eur, 40 rue d'Anjou. E. [illegible]4 F. [illegible]t de reproduction réservé[illegible]“ [illegible]er Korrekturabzug vom Erstdruck der *Suite bergamasque*.

[illegible]ngen zwischen den korrigierten [illegible] und dem Erstdruck E geht hervor, dass [illegible]destens einen zweiten Korrekturabzug gegeben haben muss, der weitere Änderungen Debussys enthält.

E Erstdruck der *Suite bergamasque* bei E. Fromont, Paris, gestochen von A. Gulon, Plattennummer E. 1404 F., Juni 1905. (Exemplar in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm^{7} 18266)
Umschlag, Titelseite, Leerseite, 27 Notenseiten (*Prélude* S. 1–6, *Menuet* S. 7–13, *Clair de lune* S. 14–19, *Passepied* S. 20–27), Leerseite, Werbeseite für 16 Werke Debussys, Leerseite.
Umschlag: „**Suite bergamasque**“; rechts unten Debussys Monogramm „CD / 1890“, links unten „Copyright by E. Fromont, MCMV“.
Titelseite: „**Suite bergamasque** / *CLAUDE DEBUSSY* / N° 1 Prélude / N° 2 Menuet / N° 3 Clair de lune / N° 4 Passepied / *PARIS* / Eugène FROMONT, Éditeur, Boulevard Malesherbes / 40, Rue d'Anjou / London, SCHOTT et C°, 157, Regent Street / *Tous droits de reproduction, d'arrangement, de traduction et d'exécution réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.* / Copyright by Fromont, MCMV / Prix net: 5 fr.“
Die erste Notenseite enthält unten den Vermerk: „Copyright by Fromont 1905. / Paris, E. FROMONT, Editeur. 40, rue d'Anjou. [illegible]40[illegible]F. / *Tous droits d'exécution et de reproduction réservés*“

N korrigierter Nachdruck der *Suite bergamasque* bei E. Fromont, Paris, gestochen von A. Gulon, Plattennummer 1404 F., nach 1909. (Exemplar in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, 4° Vm^{12} 742)
Umschlag, Werbeseite mit Werken Debussys, Leerseite, 27 Notenseiten (*Prélude* S. 1–6, *Menuet* S. 7–13, *Clair de lune* S. 14–19, *Passepied* S. 20–27), Leerseite, Werbeseite, Leerseite.
Umschlag: „**Suite bergamasque**“; rechts unten Debussys Monogramm „CD / 1890“, links unten „Copyright by E. Fromont, MCMV“.
Die erste Notenseite enthält unten den Vermerk: „Copyright by Fromont 1905 / Paris, E. FROMONT, Editeur. / E. 1404 F. / *Tous droits d'exécution et de reproduction réservés*

***

Übersetzungen der Spielanweisungen

cédez – zögernd
cédez un peu – etwas zögernd
con sordina – mit Dämpfer
en animant – lebhafter werdend
m. g. (main gauche) – linke Hand
morendo jusqu'à la fin – zum Ende hin ersterbend
peu à peu cresc. et animé – nach und nach lauter und lebhafter
très délicatement – sehr zart
très expressif – sehr ausdrucksstark
très soutenu – sehr nachdrücklich

Bärenreiter Leseprobe Sample page

INTRODUCTION

GENESIS AND PUBLICATION HISTORY

Compared to other works by Claude Debussy (1862–1918), the genesis and publication history of the *Suite bergamasque* is highly convoluted. The circumstances of its origin in the years around 1890 are unknown; the later process of it revision can only be imperfectly reconstructed; and its publication came about under rather unfavorable circumstances only after many difficulties had been overcome. But precisely this complex pre-history of its publication grants us illuminating glimpses – and sobering insights – into the relations that Debussy maintained with his publishers and in his increasing involvement in the composing profession.

Written in 1890, the *Suite bergamasque* numbers among Debussy's early works for piano, alongside the *Deux Arabesques* (1890–91) and *Pour le piano* (1894–1901). On 21 Febr[illegible] ferred the publication rights to [illegible] entioned for the first [illegible]ul de Choudens fo[illegible] or any other De- [illegible] as a result. The [illegible]ook a keen in- [illegible]is support also [illegible], César Franck [illegible]uation to be [illegible]ugh forced to de- [illegible]nkrupt in 1891 and [illegible]orked surreptitiously in an [illegible]e publisher Eugène Fromont and co[illegible] to issue the works of "his" composers under Fromont's name.[2] In 1895, for instance, he acquired the rights to several of Debussy's unpublished works from Choudens, including the *Suite bergamasque*, and arranged for the composer to receive thereafter a monthly allowance.[3] As it happened, Hartmann died unexpectedly on 23 April 1900, plunging Debussy, who evidently held him in very high esteem, into a parlous situation. Writing to his friend, the writer Pierre Lou[illegible]s, on 14 May 1900, he lamented: "I hear that Hartmann left his affairs behind in absolute disarray, and that your poor Claude is currently left without a publisher, with the further complication of an unjust contract whose terms no one, not even God Himself, would want to accept. Destiny is truly against me with vicious irony! … I find the only publisher capable of adjusting to suit my tender little soul, and he of all people has to die!!!"[4]

Hartmann's nephew and heir, Albert Bouriat, not only stopped the monthly payments but demanded that Debussy return the advance he had received from Hartmann. On 13 June 1900 Debussy complained to Robert Godet with the words, "Let me just say that the Général [Bourjat] has caused me the greatest of annoyance. I foresee in the future an endless exchange of official letters subject to fees! It is a game for which I am ill-prepared."[5] Indeed, a short while later, on 5 July 1902, Debussy was most reluctantly forced to acquiesce as Bourjat for 10,000 francs, sold Fromont the rights to the works earlier acquired by Hartmann. Thus, the prospects for mutually satisfactory working relations between Debussy and Fromont were not exactly propitious, and they became even less so in 1905 when A. Durand & Fils sought to obtain exclusive rights to Debussy's works. Durand was particularly interested in the opera *Pelléas et Mélisande*, which had been premièred in 1902 and whose rights had already been promised to Fromont. Yet Fromont was unable to compete with Durand's offer of 25,000 francs, and a compromise was reached in which Durand received the rights to *Pelléas et Mélisande* but allowed Fromont to retain those to the *Suite bergamasque*. On 30 March 1905 Debussy finally informed Eugène Fromont, "It has been arranged with the house of Durand & Fils […] You shall receive the *Suite Bergamasque* on Saturday."[6] Nonetheless, these negotiations must have been arduous, and they left Debussy very angry, for he told Jacques Durand, on 24 May 1905, that Fromont was still demanding 582 francs from him for surrendering the rights to *Pelléas et Mélisande* – rights which, he claimed, had never been granted either personally or in writing in the first place. He reluctantly agreed to pay the money rather than facing, as he put it, "further stories of this sort now or in the future."[7]

1 Claude Debussy: *Correspondance (1872–1918)*, ed. François Lesure and Denis Herlin (Paris: Éditions Gallimard, 2005), pp. 97f.
2 Debussy, *Correspondance*, p. 428, footnote.
3 Roy Howat, ed.: *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, Series 1: *Œuvres pour piano*, vol. 1 (Paris: Éditions Durand, 2000), p. XII.
4 Debussy, *Correspondance*, p. 559.
5 Debussy, *Correspondance*, p. 670.
6 Debussy, *Correspondance*, p. 893.
7 Debussy, *Correspondance*, p. 910.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

deed, this may well have been his motive for rethinking the cycle. All the same, it is scarcely conceivable that he could actually vacillate between such conflicting combinations of pieces beneath the same title.[18] It would imply that the title *Suite bergamasque* was more or less arbitrary rather than referring specifically and unambiguously to any particular pieces of music.

But whatever his reasons may have been for the ambiguous nomenclature, *Masques* and *L'Isle joyeuse* were ultimately published separately, while the *Suite bergamasque* was issued in the four-movement form known today.[19] It is probably safe to assume that the third piece in the printed version was still listed as *Promenade sentimentale* at an early stage, although it already bears the title *Clair de lune* in the first set of proofs. On the other hand, the title of the fourth piece was evidently only changed from *Pavane* to *Passepied* at a later stage in the proofreading process.

Viewed in this light, what do the titles and their associations tell us about the music itself? By choosing the titles *Prélude*, *Passepied*, and *Menuet*, Debussy directed his gaze toward the French baroque suite, as is likewise [illegible] musical reminiscences from Fre[illegible]nteenth and eighteenth [illegible] for his staunch ad[illegible]ch he would later [illegible] Richard Wagner [illegible]rowed from the [illegible]ird piece, *Clair* [illegible]ts wealth of [illegible] again to various [illegible]ntioned genesis of th[illegible]s not exactly help to chart [illegible] in a particular direction. Taken literally, *bergamasque* points to the *bergamasca* or *bergamasque*, a popular dance that originated in Bergamo in the sixteenth century. Yet nothing in Debussy's life, nor the music of the pieces themselves, relates to this landscape or dance form. Leaving aside the occasional suggestion that the title derives from *Pierrot lunaire* (1884) by Albert Giraud (1860–1929), it is more likely and logical that Debussy was inspired by a poem of Paul Verlaine (1844–1896). The second line of his evocative poem "Clair de lune" alludes to "masques et bergamasques," thereby harboring two associations at once for Debussy's suite. That Debussy had a very high opinion of Verlaine's lyric poetry is evident from his many settings of Verlaine's poems in the 1880s – as witness *Mandoline* (1882), *Pantomime* (1883), and *Ariettes oubliées* (1885–7) – and from the two volumes of *Fêtes galantes* (1891 and 1904). Even so, his chanson *Clair de lune*, which figures as the third piece in the 1891 volume and also exists in an earlier version dating from 1882, is musically unrelated to the like-named third piece of the *Suite bergamasque*.

Fêtes galantes is the title of a collection of Verlaine's poetry, published in 1867, that opens with the poem "Clair de lune." The collection was inspired by the art of Antoine Watteau (1684–1721) and his [illegible], drawing on his genre paintings from the [illegible] of the *ancien régime*. Watteau is considered the inventor of paintings depicting artistic entertainment, called "*fêtes galantes*" that presented in exemplary fashion, the affected court culture of the day with its erotic and mythological allusions.[20] The poem "Clair de lune" describes an idyllic Arcadia standing for an elegiac mental landscape. The poem's symbolist language and wealth of sensual associations, proceeding from such concepts as *clair de lune* (moonlight), *jets d'eau* (fountains), and *ébats ... fantasques* (fantastic [illegible]), as well as a multitude of musical allusions, applies equally to Debussy's fondness for the vague and ineffable and to his [illegible] toward the musical qualities of the French language.

Whether the title of the cycle (*Suite bergamasque*) and the reading of the third piece (*Clair de lune*) actually harbor references to Verlaine's poem is ultimately a matter of speculation. But there can be no question about the sensual and highly expressive qualities of *Clair de lune*; they are responsible for its special popularity today, as reflected not least of all in its many arrangements for other instruments.

AESTHETICS AND PERFORMANCE PRACTICE

Musical notation has been subject to constant changes of meaning, however, the beginning of the modern age witnessed a shift of paradigms, prompted not least of all by Debussy's efforts toward the precise representation of novel sonorities. In music, modernism is appar-

18 Lesure, *Claude Debussy*, p. 242.

19 Regrettably, Éditions Jobert, who took over the ownership of Fromont's publishing house in 1921, could provide no information on the circumstances of this confusion; letter of 13 June 2006.

20 Paul Roberts, in the chapter "Watteau, Verlaine, and the *Fête galante*," draws exhaustive connections between Watteau's paintings, Verlaine's poems, and Debussy's *Clair de lune*. Paul Roberts: *Images: The Piano Music of Claude Debussy* (Portland, OR: Amadeus Press, 1996), pp. 87ff.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

ent not only in broad outline – in the latitude granted to harmony, meter, and melody – but also in detail. One such detail is the relaxation of a note's harmonic and melodic context, allowing its timbral quality and refinement to come more sharply to the fore. On the surface, Debussy's music may not have sounded as provocative and revolutionary as, say, that of Charles Ives, Igor Stravinsky or Arnold Schoenberg. Yet its modernism, which must always be viewed against the backdrop of the staunchly academic French tradition, is revealed in a more subtle and sophisticated manner. To quote Pierre Boulez: "Debussy radiates seductive forces from a mysterious and exhilarating magic. His position on the threshold to New Music resembles a solitary arrow hurtling into the sky."[21]

Just how completely Debussy's aesthetic is permeated with the need to realize specific and refined sonorities becomes initially and most impressively apparent in his musical notation, his "aesthetic syntax." Today we also have at our disposal a number of other authentic sources to acquaint us with his views and to bolster and enrich the insights gained from his music. Besides his writings on music,[22] the comprehensive correspondence, published in the recordings he made of his own piano rolls in Paris in [illegible] now been reissued on CD [illegible] access to this music.[24] Equally [illegible] context of this essay are the [illegible] playing and his intentions [illegible] and performances.

Pedalling

[illegible] cise as Debussy usually was in [illegible] and providing instructions to the [illegible], he barely touched on three areas of performance practice, preferring instead to rely on the player's common sense and musical intelligence. These three areas are tempo, fingering, and pedalling.

Debussy very rarely set down express instructions on the use of the pedals in his piano music. Nonetheless, the *Suite bergamasque* calls for the *una corda* pedal in *Clair de lune* (mm. 1ff.). True, it was not customary in his day to explicitly notate the pedals.[25] Yet the many tied bass notes in *Prélude* (e. g. m. 19 or mm. 52ff.), *Menuet* (mm. 33ff. or 54ff.), and *Clair de lune* (mm. 15ff.) cannot be played without the pedal while maintaining Debussy's assignment of the notes to the right and left hands, and may easily be construed as indirect pedaling instructions.[26]

Debussy's recordings of his own music clearly reveal that he himself used the pedal extensively – indeed almost continuously – but with great subtlety. His changes of pedal are always seamless; the harmonies remain distinct and never overlap. Judging from Debussy's comment, handed down by Maurice Dumesnil, that the use of the pedal always depends on the instrument and spatial acoustics involved,[27] it is interesting to note that he preferred, for his own playing, the more sonorous German pianos to the French instruments manufactured by Erard or Pleyel. Besides a Blüthner grand, which he owned from 1904 (it is located today in the Musée Labenche in Brive-la-Gaillarde, Limousin), he also acquired a Bechstein upright in 1913. Admittedly the Blüthner, with its [illegible] scaling, is particularly noteworthy for its extra resonating strings in the high register, which vibrate sympathetically without being struck by the hammers, and thus enrich the sound, especially in the overtone register. Evidently this instrument was highly accommodating to his nuanced notions of timbre. (It is not known whether Debussy was familiar with the third or *sostenuto* pedal. The inventor of this pedal is thought to have been Jean Louis Boisselot, who exhibited a piano with such a pedal in 1844 and obtained a patent for its invention. Yet it only achieved greater, if hesitant, acceptance through the instruments produced by Albert Steinway in New York beginning in 1875. Debussy's Blüthner instrument was not equipped with a *sostenuto* pedal, and he never explicitly called for its use in his piano music. Still, its use seems perfectly natural in passages with sustained voices and pedal points.)[29]

Debussy was fond of invoking Franz Liszt in his use of the pedals. Writing to Jacques Durand on 1 Septem-

21 Pierre Boulez: "Général Debussy – eccentric," *Melos: Zeitschrift für Neue Musik*, 29/11 (November 1962), pp. 341f.
22 Claude Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*, ed. François Lesure (Paris: Éditions Gallimard, 1971).
23 Claude Debussy: *Correspondance (1872–1918)*, ed. François Lesure and Denis Herlin (Paris: Éditions Gallimard, 2005).
24 *Masters of the Piano Roll: Debussy plays Debussy*, New digital recording, Dal Segno, No. DSPRCD 001 (2003).
25 David Rowland: *A History of Pianoforte Pedalling* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 132.
26 Roy Howat: "Debussy's piano music: sources and performance," *Debussy Studies*, ed. Richard Langham Smith (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 95.
27 Maurice Dumesnil: "Coaching with Debussy," *The Piano Teacher* (Sept – Oct 1962), pt 1, p. 13.
28 See François Lesure: *Claude Debussy: Biographie critique*, pp. 263 and 317f.
29 Peter Roggenkamp: "Anmerkungen zum Tonhaltepedal," *Kongressbericht 20 Jahre EPTA* (1999–2000), p. 78.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

ber 1915, he claimed that there was a "way of turning the pedal into a kind of *breathing* [italics original] which I observed in Liszt when I had the chance to hear him in Rome. I feel Saint-Saëns forgets that pianists are poor musicians, for the most part, and cut music up into unequal chunks, like a chicken. The plain truth perhaps is that abusing the pedal is only a means of covering up a lack of technique, and that making a lot of noise is a way to drown the music you're slaughtering! In theory we should be able to find a graphic means of representing this 'breathing' … it wouldn't be impossible."[30]

Here we encounter a term of central importance to Debussy's aesthetic: the "breathing" that he sought to transfer to the pedal is intimately connected – as we know from his recordings – with phrasing, with the formation of musical units, with sectional divisions and caesuras. Accordingly the pedal, as the metaphor implies, should be applied in the organic rhythm of human respiration.

Tempo and Phrasing

Debussy's ...ions of proper tempo or metronome ...y relevant, being conditioned ...situation required it. ...Durand on 9 October ...bout musicians ...like 'roses that ...are 'those' who ...the absence of ...ss! But do wi...

...that he often handled ...usic with surprising freedom ...g liberties in rhythm and tempo. (For technical reasons, it is impossible to reconstruct the actual underlying tempo of his performance when reproducing the Welte-Mignon piano rolls. Yet the tempo relations within the piece – a relevant factor – remain intact.) All the same, this was not a personal quirk or a wayward interpretation, but thoroughly in keeping with the style and zeitgeist of the *fin de siècle*, as can be seen in other early twentieth-century recordings which, as Robert Philip puts it, are laid out in broad outline but are casual in their handling of rhythmic detail: "The impression of haste is caused partly by fast tempos, partly by a tendency to reduce the emphasis of rhythmic detail compared with modern performance. A slapdash impression is given by a more casual approach to note lengths and a more relaxed relationship between a melody and its accompaniment. Lack of control is suggested by flexibility of tempo, particularly a tendency to hurry in loud or energetic passages."[32]

That this performance practice cannot be made to coincide with the expectations of early twenty-first-century listeners has a history of its own. The ability to record and replicate performances has caused unique and unrepeatable events to be transformed into renditions amenable to critical scrutiny. In the course of the twentieth century, this fact went hand in hand with a steadily growing demand for precision, lucidity, and control that ultimately came increasingly to limit the performer's freedom of expression. "The surviving recordings and contemporary reports," Thomas Kabisch explains, "prove that Debussy, in his own playing, united timbral sensuality and structural rigor by adopting performance principles that had many points in common with those of the Beethoven tradition and the Second Viennese School, including clarity of phrasing and centrality of tempo modification around a axial tempo."[33]

With regard to the notation of tempo and phrasing, Debussy still used comparatively conventional signs in the early *Suite bergamasque* compared to later works such as *Children's Corner*. The instruction "tempo rubato" (*Clair de lune*, m. 15) still conjures up nineteenth-century tradition with its emphatic and expressive variations of tempo. The tempo mark *cédez* in *Passepied* (m. 80) is followed by a broken line (– – –) that precisely indicates where the deceleration should end.

Fingering

Debussy basically felt that every modern virtuoso should be responsible for his own fingering. As he wrote in the preface to his *Douze Études*: "Our ancient masters – by which I mean in particular 'our' admirable *clavecinists* – never indicated fingering, trusting, no doubt, in the ingenuity of their contemporaries. […] Let us find our own fingerings!"[34]

All the same, Debussy took great pains in his notation to specify the division of the notes between the right and left hands. Occasionally, as in bar 17 of *Clair*

30 Debussy, *Correspondance*, p. 1927.
31 Debussy, *Correspondance*, p. 1944.
32 Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style*, p. 6.
33 Thomas Kabisch: "Debussy, Claude," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Personenteil* 5 (Kassel: Bärenreiter, and Stuttgart: Metzler, 2001), col. 629.
34 Claude Debussy: *Douze Études, Premier Livre* (Paris: Durand, 1916), p. 1.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

for identifying and acquiring the first edition. Finally, I am very grateful to Douglas Woodfull-Harris of the House of Bärenreiter for his thought-provoking discussions of editorial policy and for his unstinting help and assistance.

Regina Back
Hamburg, January 2007
(translated by J. Bradford Robinson)

LITERATURE

Letters and Writings by Debussy

Debussy, Claude: *Correspondance (1872–1918)*, ed. François Lesure and Denis Herlin (Paris: Éditions Gallimard, 2005)

Lettres de Claude Debussy à son éditeur, ed. Jacques Durand (Paris: A. Durand & Fils, 1927)

Debussy, Claude: *Monsieur Croche et autres* ed. François Lesure (Paris: Éditions Gallimard, 197 rev. and enl. ed. 1987)

Debussy, Claude: *Monsieur Croche, Sämtliche Schriften und Interviews* (Stuttgart: Reclam, 1974)

ure

Debus stes the
es R. B coe (New
, 1999), pp. 91–118
ces and perform-
nam Smith (Cam-
97), pp. 78–107
oyeuse and a los
(1987), pp. 16–30
laude Debussy, Série I
Éditions Durand, 2000)

Lang ssy on Performance: Sound and Uns *ebussy in Performance*, ed. James R. Briscoe (New Haven and London: Yale University Press, 1999), pp. 3–27

Lesure, François: *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l'œuvre* (Paris: Fayard, 2003)

Long, Marguerite: *Au piano avec Claude Debussy* (Paris: Julliard, 1960)

Orledge, Robert: "Debussy's piano music: some second thoughts and sources of inspiration," *The Musical Times* 122, no. 1655 (Jan. 1981), pp. 21–7

Philip, Robert: *Early Recordings and Musical Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992)

Potter, Caroline: "Debussy and nature," *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 137–54

Timbrell, Charles: "Debussy in performance," *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 259–77

Timbrell, Charles: *French Pianism: A Historical Perspective* (London: Kahn & Averill, 1999)

Voto, Mark de: "The Debussy sound: colour, texture, gesture," *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 179–98

Zilkens, Udo: *Claude Debussy spielt Debussy: Estampes, Children's Corner, Préludes u. a.* (Cologne-Rodenkirchen: Tonger, 1998)

THE SOURCES

[A] Unknown autograph of the *Suite bergamasque*

K1 Initial set of proofs for the first edition of the *Suite bergamasque*, published by E. Fromont, Paris, plate no. E. 1404 F., Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vma 286; formerly owned by Dolly Bardac.

28 pp. of music numbered from 2 to 29 (*Prélude* on pp. 2–7, *Menuet* on pp. 8–15, *Clair de lune* on pp. 16–21, *Passepied* on pp. 22–9).

On the first page Debussy added Claude Debussy / (1890) to the right above the first staff; the corrected scribal error in the indication of the year clearly shows that the set of sheets do not date from the time when the work was composed. The word "CORRIGÉ" is stamped in the upper left-hand corner. Bottom of the page: "Paris, E. FROMONT, Editeur, 40 rue d'Anjou. E. 140 . Tous droits d'exécution et de reproduction réservés."

K2 Unknown second set of proofs for the first edition of the *Suite bergamasque*.

The discrepancies between the corrected set of proofs K1 and the first edition E reveal that there must have been at least a second set of proofs containing further alternations by Debussy.

E First edition of the *Suite bergamasque*, published by E. Fromont, Paris, engraved by A. Gulon, plate no. E. 1404 F., June 1905. Copy consulted: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm^7 18266.

Dustcover, title page, blank page, 27 pp. of music (*Prélude* on pp. 1–6, *Menuet* on pp. 7–13, *Clair de lune* on pp. 14–19, *Passepied* on pp. 20–27), blank page, page of advertising for 16 works by Debussy, blank page.

Dustcover: "**Suite bergamasque"**; lower right-hand corner: Debussy's monogram "CD / 1890", lower left-hand corner: "Copyright by E. Fromont, MCMV".

Title page: "**Suite bergamasque** / *CLAUDE DEBUSSY* / N° 1 Prélude / N° 2 Menuet / N° 3 Clair de lune / N° 4 Passepied / *PARIS* / Eugène FROMONT, Éditeur, Boulevard Malesherbes / 40, Rue d'Anjou / London, SCHOTT et C°, 157, Regent Street / *Tous droits de reproduction, d'arrangement, de traduction et d'exécution réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le*

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Danemark. / Copyright by Fromont, MCMV / Prix net: 5 fr."

Bottom of the first page of music: "Copyright by Fromont 1905. / Paris, E. FROMONT, Editeur. 40, rue d'Anjou. / E. 1404 F. / *Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.*"

N Corrected new impression of the *Suite bergamasque*, published by E. Fromont, Paris, engraved by A. Gulon, plate no. E. 1404 F., after 1909. Copy consulted: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, 4^{o} Vm^{12} 742.

Dustcover, page of advertisting with works by Debussy, blank page, 27 pp. of music (*Prélude* on pp. 1–6, *Menuet* on pp. 7–13, *Clair de lune* on pp. 14–19, *Passepied* on pp. 20–27), blank page, page of advertising, blank page.

Dustcover: "**Suite bergamasque"**; lower right-hand corner: Debussy's monogram "CD / 1890", lower left-hand corner: "Copyright by E. Fromont, MCMV".

Bottom of the first page of music: "Copyright by Fromont 1905. / Paris, E. FROMONT, Editeur. / E. 1404 F. / *Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.*"

* * *

Translation of Performance Instructions

cédez – hesitant
cédez un peu – somewhat hesitant
con sordina – with damper pedal
en animant – faster
m. g. (main gauche) – left hand
mordendo jusq'à la fin – fading away to the end
peu à peu cresc. et animé – gradually louder and quicker
très délicatement – very delicately
très expressif – very expressive
très soutenu – with strong emphasis

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

INTRODUCTION

GENÈSE ET PUBLICATION

Par comparaison avec d'autres œuvres de Claude Debussy (1862–1918), la genèse et l'histoire de la publication de la *Suite bergamasque* sont d'une grande complexité. Les circonstances de l'origine de l'œuvre en 1890 ou dans les années avoisinantes sont inconnues ; les processus de révision ultérieurs ne peuvent qu'être imparfaitement reconstitués ; et la publication n'est intervenue que dans des conditions plutôt défavorables et qu'après que de nombreuses difficultés durent être résolues. Mais cette préhistoire complexe de la publication nous offre des aperçus particulièrement éclairants – ainsi que des révélations moins édifiantes – sur les rapports que Debussy entretenait avec ses éditeurs et sur son implication croissante dans la profession de compositeur.

Écrite en 1890, la *Suite bergamasque* est au nombre des premières œuvres pour piano de Debussy, aux côtés [illegible] –91) et de *Pour le piano* [illegible]ède les droits de pu[illegible] dont est la pre[illegible]e Choudens pour [illegible]i aucune autre [illegible]bliées par suite [illegible] Hartmann, qui [illegible]siteurs françai[illegible]orges Bizet, à Ca[illegible]t à Jules Massenet, s[illegible] Debussy un sauveur prov[illegible]ant de mettre sa propre maison d'éd[illegible]anqueroute en 1891 et interdit de profession, il n'en continuait pas moins de travailler sous le manteau comme consultant pour l'éditeur Eugène Fromont et de publier les œuvres de « ses » compositeurs sous le nom de Fromont.[2] En 1895, par exemple, il rachète à Choudens les droits de plusieurs œuvres inédites de Debussy, dont la *Suite bergamasque*, et prend soin de garantir désormais au compositeur une rente mensuelle.[3] Or Hartmann meurt inopinément le 23 avril 1900, plongeant Debussy, qui de toute apparence avait pour lui la plus vive estime, dans une situation des plus difficiles. Dans une lettre à son ami l'écrivain Pierre Lou[illegible]s, le 14 mai 1900, il se lamente : « Apprends qu'Hartmann a laissé ses affaires dans le désordre le plus absolu et que ton pauvre Claude est présentement sans éditeur avec la complication d'un traité bâtard dont n'importe qui, pas même Dieu, ne voudrait reprendre les termes. La Destinée est vraiment d'une ironie rosse avec moi ! … Je trouve le seul éditeur qui puisse s'ajuster à ma délicieuse petite âme, et il faut qu'il meure !!! »[4]

Non seulement Albert Bourjat, neveu et héritier de Hartmann, maintient les versements mensuels, mais il exige que Debussy rembourse les avances qu'il avait reçues de Hartmann. Le 13 juin 1902 Debussy se plaint à Robert Godet dans ces termes : « Sache que ce général [Bourjat] me crée les ennuis les plus misérables, je pressens pour l'avenir, un échange de papiers bleus et timbrés sans fin ! C'est un jeu auquel je suis mal préparé. » En effet, peu après, le 5 juillet 1902, Debussy est contraint, bien contre son gré, de céder [illegible] pour la somme de 8.000 francs [illegible] à Fromont les droits des œuvres précédemment acquises par Hartmann.

Les perspectives de relations professionnelles mutuellement satisfaisantes entre Debussy et Fromont ne se présentent donc pas sous les meilleures auspices, elles empirent encore en 1905 quand A. Durand & Fils cherche à obtenir l'exclusivité des droits pour les œuvres de Debussy. Durand s'intéresse particulièrement à l'opéra *Pelléas et Mélisande*, créé en 1902, dont les droits ont déjà été promis à Fromont. Mais Fromont ne parvient pas à rivaliser avec l'offre de 25.000 francs proposée par Durand et l'on parvient à un compromis qui permet à Durand de recevoir les droits de *Pelléas et Mélisande* tout en abandonnant à Fromont ceux de la *Suite bergamasque*. Le 30 mars 1905 Debussy finit par apprendre à Eugène Fromont : « C'est arrangé avec la maison Durand et fils. […] Vous aurez la Suite Bergamasque Samedi. »[6] Néanmoins, ces négociations durent être ardues, et laisser Debussy très en colère, car il déclare à Jacques Durand le 24 mai 1905 que Fromont exige encore de lui 582 francs en contrepartie de la cession des droits de *Pelléas et Mélisande* – droits qui, affirme-t-il, ne lui avaient en plus jamais été accordés

1 Claude Debussy. *Correspondance (1872–1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin (Paris, Éditions Gallimard, 2005), pp. 97sq.

2 Debussy, *Correspondance*, p. 428, n. 2.

3 Roy Howat, éd., *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, série 1: *Œuvres pour piano*, vol. 1 (Paris, Éditions Durand, 2000), p. XII.

4 Debussy, *Correspondance*, p. 559.

5 Debussy, *Correspondance*, p. 670.

6 Debussy, *Correspondance*, p. 893.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Comment faut-il interpréter cette chronologie et les changements de titres ? Debussy a bien pu avoir l'intention de publier les pièces pour piano *Masques* et *L'Isle joyeuse* sous forme de triptyque avec une *Sarabande* dont nous ne savons rien d'autre.[17] À moins que les descriptions contradictoires de la suite ne soient qu'une confusion de la part de l'éditeur et que Viñes ait mélangé les titres, Debussy a pu vouloir faire passer, sous le titre de *Suite bergamasque* qui le liait par contrat, quelques compositions nouvelles correspondant davantage avec son évolution artistique du moment. Il se peut en effet que ce soit là sa motivation pour repenser le cycle. Néanmoins, on conçoit difficilement qu'il ait pu pour de bon osciller entre des combinaisons de titres tellement contradictoires sous un même titre.[18] Ceci impliquerait que le titre *Suite bergamasque* était plus ou moins arbitraire plutôt qu'une référence spécifique et claire à des morceaux de musique particuliers.

Mais quelles qu'aient pu être les raisons de Debussy pour cette nomenclature ambiguë, *Masques* et *L'Isle joyeuse* seront effectivement publiés séparément, tandis que la *Suite bergamasque* est publiée sous la forme que nous connaissons aujourd'hui, sans qu'il ne soit nécessaire de supposer [illegible] mouvement de la suite. Le titre de *Prélude* [illegible] premier jeu [illegible] toute apparence [illegible] été modifié [illegible] térieur de la co[illegible]

[illegible] apprennent les titres et leur [illegible] et de la musique proprement dite ? En [illegible] sant les titres *Prélude*, *Passepied* et *Menuet*, Debussy jette un regard rétrospectif vers la suite baroque française, que reflètent par ailleurs les réminiscences musicales de la musique française pour clavecin des xvii^e^ et xviii^e^ siècles. Sa défense acharnée de la tradition française est bien connue, et le fait qu'il en ferait ensuite un cheval de bataille contre Richard Wagner et sa musique. Le seul titre qui n'est pas emprunté à la suite française classique est celui du troisième morceau, *Clair de lune*.

17 Roy Howat, « Debussy, Masques, L'isle Joyeuse and a lost Sarabande », *Musicology Australia* 10 (1987), p. 16.

18 Lesure, *Claude Debussy*, p. 242.

19 Malheureusement, les éditions Jobert, qui ont repris la propriété des éditions Fromont en 1921, n'ont pu fournir d'informations sur les circonstances de cette confusion ; lettre du 13 juin 2006.

Le titre d'ensemble du cycle, riche en connotations, a donné lieu à maintes reprises à diverses interprétations, et la genèse de la séquence des mouvements évoquée ci-dessus n'aide pas précisément à orienter ces interprétations dans une direction particulière. Pris dans son sens littéral, *Suite bergamasque* renvoie à la *bergamasca* ou *bergamasque*, danse populaire qui a son origine dans le Bergame du seizième siècle. Pourtant rien dans la vie de Debussy, ni la musique des pièces elles-mêmes, n'a de rapport avec ce lieu ni avec cette forme de danse. Si on laisse de côté la suggestion qu'on a parfois avancée que le titre provient du *Pierrot lunaire* (1884) d'Albert Giraud (1860–1929), il est plus vraisemblable et plus logique que Debussy se soit inspiré d'un poème de Paul Verlaine (1844–1896). Le deuxième vers de son poème si évocateur « Clair de lune » fait allusion à « masques et bergamasques », recouvrant donc deux connotations simultanées avec la suite de Debussy. La très haute opinion qu'avait Debussy de la poésie lyrique de Verlaine est révélée par le fait qu'il avait mis en musique de nombreuses fois des poèmes de ce dernier dans les années 1880 – comprenant notamment *Mandoline* (1882), *Pantomime* (1881) et *Fêtes galantes* (1885–1887) – ainsi que plusieurs de ses poèmes de *Fêtes galantes* (1891 et 1904). Quoi qu'il en soit, sa chanson *Clair de lune* qui figure comme troisième morceau dans le recueil de 1891 existe en outre dans une version antérieure qui remonte à 1882, est dans un rapport musical avec la troisième pièce du même titre de la *Suite bergamasque*.

Fêtes galantes est le titre du recueil poétique de Verlaine, publié en 1867, qui s'ouvre sur le poème « Clair de lune ». Le recueil est inspiré par l'art d'Antoine Watteau (1684–1721) et de ses élèves, et tire sa substance de leurs tableaux de genre évoquant la vie sous l'ancien régime. On considère Watteau comme l'inventeur de ces peintures appelées « fêtes galantes », évocations de passe-temps aristocratiques qui présentaient, de façon emblématique, la culture de cour de l'époque, avec ses affectations et ses allusions érotiques et mythologiques.[20] Le poème « Clair de lune » évoque une Arcadie idyllique représentant un paysage mental élégiaque. Le langage symboliste du poème et ses riches associations sensuelles, qui procèdent de concepts tels que « clair de lune », « jets d'eau » et « déguisements fantasques » aussi bien que d'une multitude d'allusions musicales,

20 Paul Roberts, dans son chapitre « Watteau, Verlaine, and the *Fête galante* », établit toute une série de liens entre les peintures de Watteau, les poèmes de Verlaine, et le *Clair de* lune de Debussy. Cf. Paul Roberts, *Images: The Piano Music of Claude Debussy* (Portland, OR, Amadeus Press, 1996), pp. 87sqq.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

répondaient aussi bien aux penchants de Debussy pour le vague et l'ineffable qu'à sa sensibilité vis-à-vis des qualités musicales de la langue française.

Que le titre du cycle (*Suite bergamasque*) et l'intitulé du troisième morceau (*Clair de lune*) renferment expressément des références au poème de Verlaine est en définitive affaire de spéculation. Mais les qualités sensuelles et hautement expressives de *Clair de lune* ne sauraient être remises en question ; c'est à elles qu'est due la popularité que le morceau conserve aujourd'hui, et dont le moindre reflet n'est pas les nombreux arrangements qui en ont été réalisés pour d'autres instruments.

ESTHÉTIQUE ET TRADITIONS D'EXÉCUTION

La signification de la notation musicale a constamment évolué, mais les débuts de l'âge moderne témoignent d'un profond bouleversement, symbolisé notamment par les efforts de Debussy pour développer une représentation [illegible]cités nouvelles. En musique, le mode [illegible] non seulement dans ses contou[illegible] dans le plus grand laps de [illegible] la métrique et la mélodie – [illegible]s. Parmi les détails est le [illegible]harmoniques et mélodique [illegible]ermettre à la qualité et a[illegible]re mis en relief avec plus [illegible]erficiel, la mise en [illegible]oduit sur les auditeurs une [illegible]atrice et révolutionnaire que, [illegible]rles Ives, d'Igor Stravinsky, ou [illegible]erg. Pourtant son modernisme, qu'il faut toujours comprendre par référence à l'académisme étouffant de la tradition française, se manifeste de manière plus subtile et sophistiquée. Pour citer Pierre Boulez : « Il émane de Debussy des forces de séduction qui proviennent d'une magie mystérieuse et envoûtante. Sa position sur le seuil de la Musique Nouvelle ressemble à une flèche solitaire dressée dans le ciel ».[21]

Dans quelle mesure exactement l'esthétique de Debussy est habitée par la nécessité de fixer des sonorités spécifiques, raffinées, devient évident en premier lieu, et de la manière la plus impressionnante, dans sa notation musicale, sa « syntaxe esthétique ». Aujourd'hui, nous disposons en outre d'un certain nombre d'autres sources authentiques nous permettant de nous familiariser avec ses conceptions et de tirer meilleur parti des lumières obtenues de sa musique. Parmi elles figurent ses écrits sur la musique,[22] l'édition complète de sa correspondance, publiée à l'automne 2005,[23] et les enregistrements qu'il a réalisés de sa propre musique sur des rouleaux mécaniques Welte-Mignon à Paris en novembre 1913, lesquels ont récemment été reportés sur disque compact et offrent un accès intuitif de plus à sa musique.[24] Tout aussi significatifs pour le contexte dans lequel s'inscrit cet essai sont les nombreux témoignages de ses amis et interprètes, relatifs à son jeu pianistique et à ses intentions.

Utilisation de la pédale

Aussi [illegible]que exigeant et précis que Debussy soit généralement dans sa notation musicale et dans les instructions qu'il donne à l'interprète, il y a trois domaines de la tradition de l'interprétation qu'il effleure à peine, préférant plutôt s'en remettre au bon sens et à l'intelligence musicale de l'exécutant. Ces trois domaines sont le tempo, le doigté et l'utilisation de la pédale. Debussy spécifie très rarement des instructions précises pour l'emploi de la pédale dans sa musique pour piano. La *Suite bergamasque* n'en spécifie pas moins une pédale *una corda* dans *Clair de lune* (aux mes. 1 et suiv.). Il est vrai qu'il était inhabituel, à l'époque de Debussy, de noter explicitement l'utilisation de la pédale.[25] Mais les nombreuses indications de liaison dans les notes graves du *Prélude* (par exemple à la mes. 19 ou aux mes. 52 et suiv.), du *Menuet* (aux mes. 33 et suiv. ou 54 et suiv.) et du *Clair de lune* (aux mes. 15 et suiv.) exigent de l'exécutant l'usage de la pédale afin de respecter le rapport des notes indiqué par Debussy entre main droite et main gauche et peuvent donc s'interpréter comme des instructions indirectes d'utilisation de la pédale.[26]

Les enregistrements réalisés par Debussy de sa propre musique révèlent clairement qu'il faisait lui-même un recours abondant – en fait presque continuel – à la pédale, mais avec une grande subtilité. Ses change-

21 Pierre Boulez, « Général Debussy – eccentric », *Melos: Zeitschrift für Neue Musik*, 29/11 (novembre 1962), pp. 341sq.

22 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure (Paris, Éditions Gallimard, 1971).

23 Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin (Paris, Éditions Gallimard, 2005).

24 *Masters of the Piano Roll: Debussy plays Debussy*, nouvel enregistrement numérique, Dal Segno, N° DSPRCD 001 (2003).

25 David Rowland: *A History of Pianoforte Pedalling* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 132.

26 Roy Howat, « Debussy's piano music: sources and performance », *Debussy Studies*, éd. Richard Langham Smith (Cambridge, Cambridge University Press, 1997), p. 95.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

ments de pédale sont toujours imperceptibles ; les harmonies demeurent claires et ne se chevauchent jamais. À en juger par le commentaire de Debussy qui nous a été transmis par Maurice Dumesnil, et selon lequel l'utilisation de la pédale dépend toujours d'un instrument et d'un environnement acoustique donné,[27] il est intéressant de remarquer qu'il préférait, pour ses exécutions personnelles, les pianos allemands plus sonores aux instruments français manufacturés par Erard ou Pleyel. Outre un piano de concert Blüthner, qu'il possédait à partir de 1904 (il est aujourd'hui la propriété du Musée Labenche de Brive-la-Gaillarde, dans le Limousin), il fit également l'acquisition d'un Bechstein droit en 1913. Il faut noter que le Blüthner, avec son système basé sur les aliquotes, est particulièrement remarquable pour la résonance supplémentaire de ses cordes dans le registre aigu, où elles vibrent en sympathie mutuelle sans être frappées par les marteaux, enrichissant par là le son, en particulier les sons harmoniques.[28] De toute apparence cet instrument se prêtait particulièrement bien au raffinement de sa conception du timbre. (On ignore si Debussy était familier avec la 3ème pédale ou pédale sostenuto. Un autre pédale était Jean-Louis [illegible] avec une pédale de [illegible] pour son invention [illegible] mencé à être plus [illegible] eptée que grâce [illegible] teinway à New [illegible] de Debussy, un [illegible] ale sostenuto [illegible] utilisation dans [illegible] on utilisation semble [illegible] ues passages comportant [illegible] équérant la pédale.)[29]

Debussy se plaisait à invoquer Franz Liszt à propos de l'utilisation des pédales. Dans une lettre à Jacques Durand du 1er septembre 1915, il affirme : « 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. Saint-Saëns me paraît oublier que les pianistes sont de mauvais musiciens, pour la plupart, et découpent la musique en morceaux inégaux – comme un poulet. La tranquille vérité est peut-être que, l'abus de la pédale n'est qu'une manière de dissimuler un manque de technique, et puis, qu'il faut faire beaucoup de bruit pour empêcher d'entendre la musique que l'on égorge ! Théoriquement, il faudrait trouver un moyen graphique d'indiquer cette ‹ respiration › … ça n'est pas introuvable. »[30]

Ce texte nous livre un terme d'importance cruciale pour l'esthétique de Debussy : la « respiration » qu'il cherchait à traduire par la pédale est intimement liée – comme nous le savons grâce à ses enregistrements – avec le phrasé, avec la formation d'unités musicales, avec les divisions entre sections et les césures. La pédale, comme l'implique la métaphore, doit donc être utilisée selon le rythme organique de la respiration humaine.

Rythme et phrasé

Debussy estimait que les questions d'exactitude de tempo et d'indications métronomiques n'avaient que peu d'importance et il était convaincu que chaque exécution spécifique exigeait son tempo propre. Comme il l'écrit à Jacques Durand le 9 octobre 1915, « vous savez mon opinion sur les mouvements métronomiques : ils sont justes pendant une mesure, comme ‹ les roses hors de saison ›, seulement, il y a ‹ ceux › qui n'entendent pas la musique, et qui s'autorisent de cela pour y entendre encore moins ! Battez donc comme il vous plaira. »[31]

Les enregistrements de Debussy lui-même prouvent qu'il traitait souvent la structure temporelle de sa musique avec une liberté surprenante et qu'il prenait des libertés stupéfiantes de rythme et de tempo. (Pour des raisons techniques, il est impossible de reconstruire le tempo de base exact de son interprétation quand on reproduit les rouleaux mécaniques Welte-Mignon. Mais les rapports de tempo au sein du morceau – facteur pertinent ici – demeurent intacts.) Il ne s'agit pourtant pas d'une eccentricité personnelle ni d'un jeu fantaisiste, mais d'une pratique profondément en accord avec le style et le *zeitgeist* de la fin de siècle, comme on le constate dans d'autres enregistrements du début du vingtième siècle qui, pour citer Robert Philip, restituent les contours d'ensemble mais sont fréquemment peu scrupuleux dans leur traitement des détails de rythme : « L'impression de hâte est causée en partie par des tempi rapide, en partie par une tendance à accorder une moindre importance aux détails de rythme par rapport à des exécutions modernes. Une impression de négligence ressort de l'attitude cavalière vis-

27 Maurice Dumesnil, « Coaching with Debussy », *The Piano Teacher* (septembre – octobre 1962), première partie, p. 13.
28 Cf. François Lesure, *Claude Debussy: Biographie critique*, pp. 263 et 317sq.
29 Peter Roggenkamp, « Anmerkungen zum Tonhaltepedal », *Kongressbericht 20 Jahre EPTA* (1999–2000), p. 78.
30 Debussy, *Correspondance*, p. 1927.
31 Debussy, *Correspondance*, p. 1944.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

thétique. La chose apparaît clairement dans la requête qu'il exprime dans une lettre à Jacques Durand datant de l'automne 1907: « Voulez-vous être assez aimable pour adjurer votre graveur de respecter la mise en place des nuances – Cela a une importance extrême et pianistique. »[36]

NOTES ÉDITORIALES

Les sources et l'histoire de la publication de la *Suite bergamasque* sont d'une grande complexité. Pour commencer, il est impossible de reconstituer de façon ininterrompue la transmission du texte du manuscrit autographe à l'édition imprimée, puisque nous n'avons plus ni le manuscrit [A] ni le deuxième jeu d'épreuves [K2] qui révélerait le stade intermédiaire entre le premier jeu d'épreuves K1 et l'édition originale. D Une autre raison en est que les tirages successifs de la pre- mière édition contiennent de nom reus s modifica- tions et corrections qu'on ne peut att ue Debussy lui-même sans aucun degré de certitud puisqu'il avait rompu t s Eugène Fromont à la suite de l e édition (cf. Introduc- t consigné se ré- ff.), con ien l'rela- n peut y voir la anuscript auto- dictoire de ce ons de Debuss le Critical Com K1 et la première éd sous d'autres aspects impl moins un jeu d'épreuves supplémenta avec des révisions de Debussy.

La première édition a été suivie de nouveaux tirages publiés par Fromont, puis par les Éditions Jobert, qui ont racheté Fromont en 1921. Ces nouveaux tirages contiennent plusieurs ajouts et changements dans le texte. Il est impossible de les dater et nous devons supposer qu'ils n'ont pas été introduits à la requête de Debussy. En conséquence, et contrairement à la plupart des éditions conventionnelles de la *Suite bergamasque*, notre volume adopte la première édition de 1905, dont nous savons que Debussy l'a préparée, comme source principale. Toutefois, les altérations de notes et de liaison provenant des impressions ultérieures sont incluses dans le texte musical, soit dans un corps plus petit, soit traversées d'une barre oblique dans le cas des liaisons de phrasé et des liaisons de tenue, soit avec un astérisque renvoyant à une note de bas de page. Les ajouts de nature éditoriale sont indiqués en gras dans le Critical Commentary.

36 Claude Debussy, *Correspondance*, p. 1034.

REMERCIEMENTS

C'est avec plaisir que je remercie les personnes et institutions qui m'ont aidée dans mon travail et aux conseils ou à l'assistance desquels je suis redevable pour la préparation de ce volume. Cécile Reynaud du Département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France m'a aimablement procuré l'accès aux sources. Les précieux conseils de Jonathan Del Mar, Roy Howat et Hugh MacDonald m'ont aidé à identifier et acquérir la première édition. Pour finir, je suis fort obligée à Douglas Woodfull-Harris des Éditions Bärenreiter des discussions stimulantes que nous avons eues en matière de politique éditoriale ainsi que de l'assistance qu'il m'a prodiguée sans trêve.

Hambourg, janvier 2007
(traduction française: Vincent Giroud)

BIBLIOGRAPHIE

Lettres et écrits de Debussy

Debussy, Claude. *Correspondance (1872–1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin (Paris, Éditions Gallimard, 2005)

Lettres de Claude Debussy à son éditeur, éd. Jacques Durand (Paris, A. Durand & Fils, 1927)

Debussy, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure (Paris, Éditions Gallimard, 1971 ; éd. revue et augmentée, 1987)

Debussy, Claude. *Monsieur Croche, Sämtliche Schriften und Interviews*, éd. François Lesure (Stuttgart, Reclam, 1974)

Sources secondaires

Dunoyer, Cecilia. « Debussy and Early Debussystes at the Piano », *Debussy in Performance*, éd. James R. Briscoe (New Haven et Londres, Yale University Press, 1999), pp. 91–118

Howat, Roy. « Debussy's piano music: sources and performance », *Debussy Studies*, éd. Richard Langham Smith (Cambridge, Cambridge University Press, 1997), pp. 78–107

Howat, Roy. « Debussy, Masques, L'isle Joyeuse and a lost Sarabande », *Musicology Australia* 10 (1987), pp. 16–30

Howat, Roy, éd. *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, Série I (Œuvres pour Piano), vol. 1 (Paris, Éditions Durand, 2000)

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Langham Smith, Richard. « Debussy on Performance: Sound and Unsound Ideals », *Debussy in Performance*, éd. James R. Briscoe (New Haven et Londres, Yale University Press, 1999), pp. 3–27

Lesure, François. *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l'œuvre* (Paris, Fayard, 2003)

Long, Marguerite. *Au piano avec Claude Debussy* (Paris, Julliard, 1960)

Orledge, Robert. « Debussy's piano music: some second thoughts and sources of inspiration », *The Musical Times* 122, nº 1655 (janvier 1981), pp. 21–7

Philip, Robert. *Early Recordings and Musical Style* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992)

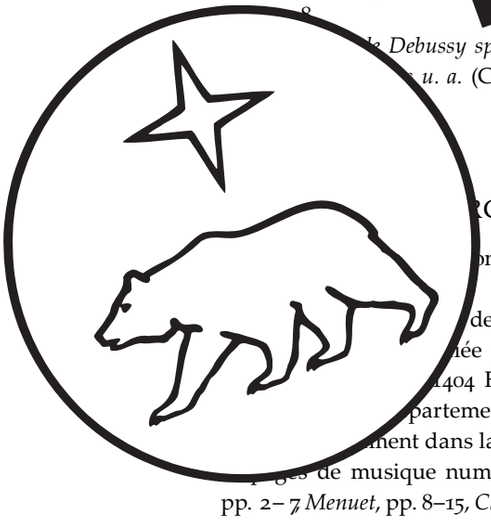
Potter, Caroline. « Debussy and nature », *The Cambridge Companion to Debussy*, éd. Simon Trezise (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), pp. 137–54

Timbrell, Charles. « Debussy in performance », *The Cambridge Companion to Debussy*, éd. Simon Trezise (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), pp. 259–77

Timbrell, Charles. *French Pianism: A Historical Perspecti* (Londres, Kahn & Averill, 1999)

Voto, Mark de. « The Debussy sound: colour, texture, g ture », *The Cambridge Co to Debussy*, éd. Simon Trezise (Cambridge, Camb dge University Press, 2003), 8

...h Debussy spielt Debussy: Estampes, Ch-... u. a. (Cologne-Rod ...birgen, To...



...CES

...on localis... de la *Suite berga...*

...de la première é...ion de la ...née par E. Fro...nt, Paris, pla...1404 F. Paris, Bibliothèque natio...partement de la Musique, Rés. Vma ...ment dans la collection de Dolly Bardac. ...pages de musique numérotées de 2 à 29 (Prélude, pp. 2–7 *Menuet*, pp. 8–15, *Clair de* lune, pp. 16–21, *Passepied*, pp. 22–9).

À la première page, Debussy a ajouté « Claude Debussy / (~~19~~ 1890) » à droite au-dessus de la première portée ; la correction de l'erreur de graphie prouve de manière évidente que les épreuves ne datent pas de l'époque où l'œuvre a été composée. Le mot « CORRIGÉ » est tamponné dans l'angle supérieur gauche. En bas de page : « Paris, E. FROMENT, Editeur, 40 rue d'Anjou. E. 1404 F. Tous droits d'exécution et de reproduction réservés. »

[K2] Deuxième jeu d'épreuves, non localisé, de la première édition de la *Suite bergamasque*.

Les différences entre le jeu d'épreuves corrigées K1 et la première édition E révèlent qu'il a dû exister au moins un second jeu d'épreuves avec des changements supplémentaires introduits par Debussy.

E Première édition de la *Suite bergamasque*, publiée par E. Fromont, Paris, gravée par A. Gulon, plaques numérotées E. 1404 F., juin 1905. Exemplaire consulté : Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm^{7} 18266.

Couverture, page de titre, une page vide, 27 pages de musique (Prélude, pp. 1–6 *Menuet*, pp. 7–13, *Clair de lune*, pp. 14–19, *Passepied*, pp. 20–[illegible], une page vide, une page de publicité pour 16 œuvres de Debussy, une page vide.

En couverture : « **Suite bergamasque** » ; dans l'angle inférieur droit : monogramme de Debussy « CD / 1890 », dans l'angle inférieur gauche : « Copyright by E. Fromont, MCMV ».

Page de titre : « **Suite bergamasque** *CLAUDE DEBUSSY* / Nº 1 Prélude / Nº 2 Menuet / Nº 3 Clair de lune / Nº 4 Passepied / PARIS / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, Boulevard Malesherbes / 40, Rue d'Anjou / London / SCHOTT et Cie, 157, Regent Street / *Tous droits de reproduction, d'arrangement, de traduction et d'exécution réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark* / Copyright by Fromont, MCMV / Prix net: 5 fr. »

Au bas de la première page de musique : « Copyright by Fromont 1905. / Paris, E. FROMONT, Editeur. 40, rue d'Anjou / E. 1404 F. / *Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.* »
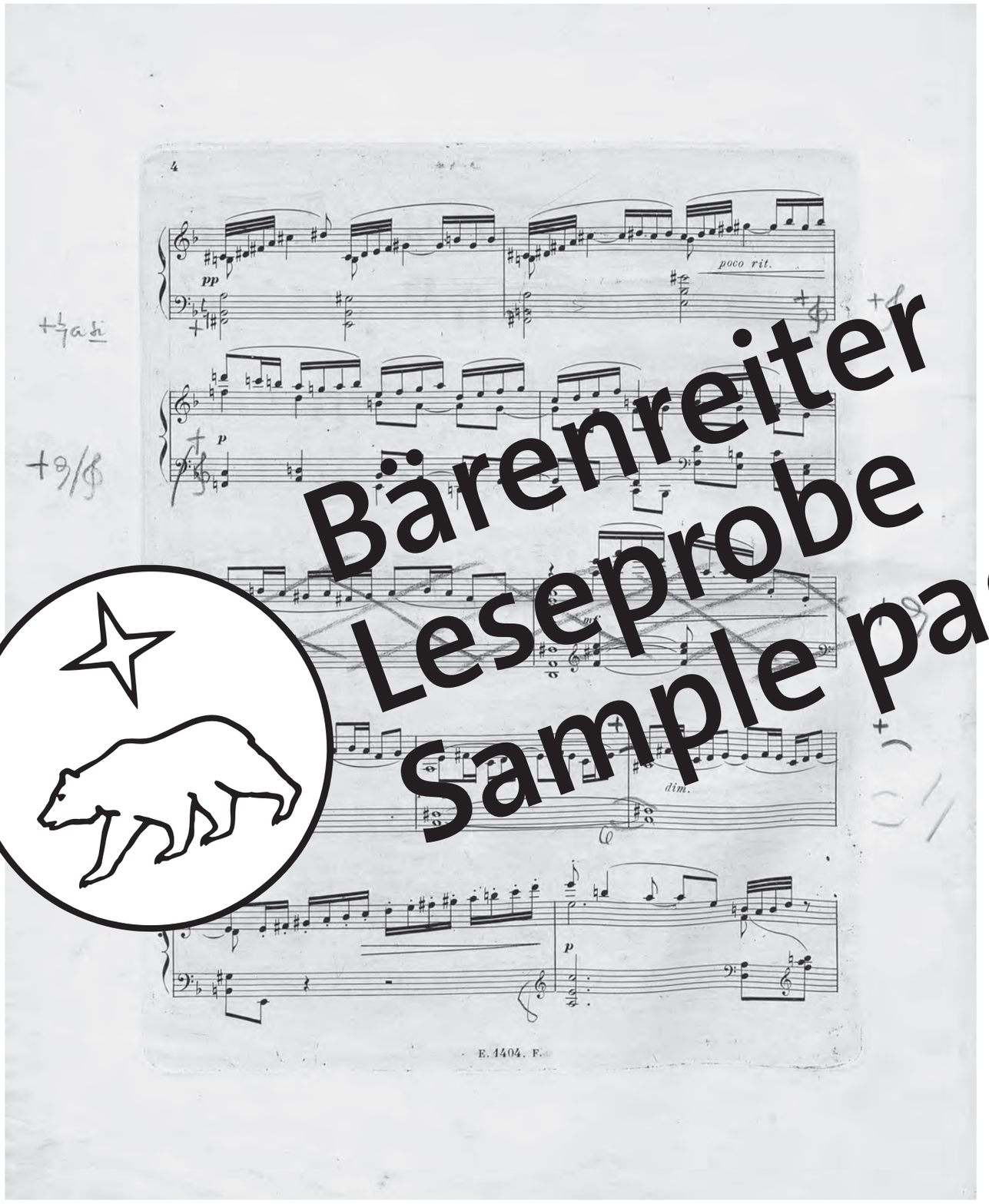
N Nouveau tirage, corrigé, de la *Suite bergamasque*, publié par E. Fromont, Paris, gravé par A. Gulon, plaques numérotées E. 1404 F., après 1909. Exemplaire consulté : Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, 4º Vm^{12} 742.

Couverture, une page de publicité pour des œuvres de Debussy, une page vide, 27 pages de musique (*Prélude*, pp. 1–6 *Menuet*, pp. 7–13, *Clair de lune*, pp. 14–19, *Passepied*, pp. 20–27), une page vide, une page de publicité, une page vide.

En couverture : « **Suite bergamasque** » ; dans l'angle inférieur droit : monogramme de Debussy « CD / 1890 », dans l'angle inférieur gauche : « Copyright by E. Fromont, MCMV ».

Au bas de la première page de musique : « Copyright by Fromont 1905. / Paris, E. FROMONT, Editeur. / E. 1404 F. / *Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.* »

Bärenreiter Leseprobe Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Korrekturabzug des *Prélude*, S. 4, aus der *Suite bergamasque* **K1**, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vma 286. Zu den gestrichenen Takten nach T. 31 siehe Critical Commentary S. 30. / Correction proofs of the *Prélude*, p. 4, from *Suite bergamasque* **K1**, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vma 286. Regarding the excision of bars after m. 31 see the Critical Commentary p. 30. / Épreuves corrigées du *Prélude*, p. 4, de la *Suite bergamasque* **K1**, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vma 286. Sur la coupure des mesures suivant la mesure 31, voir Critical Commentary, p. 30.
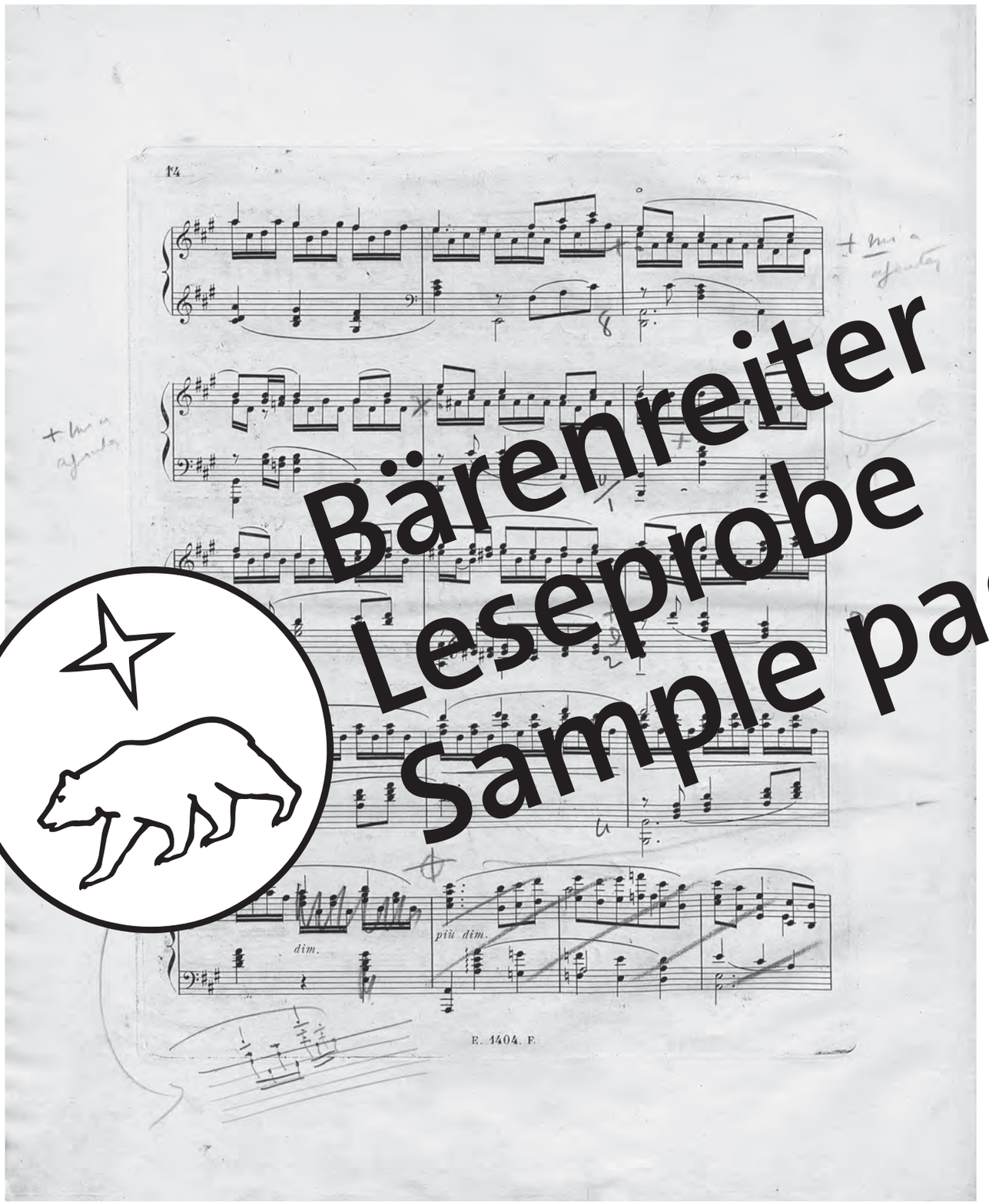
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
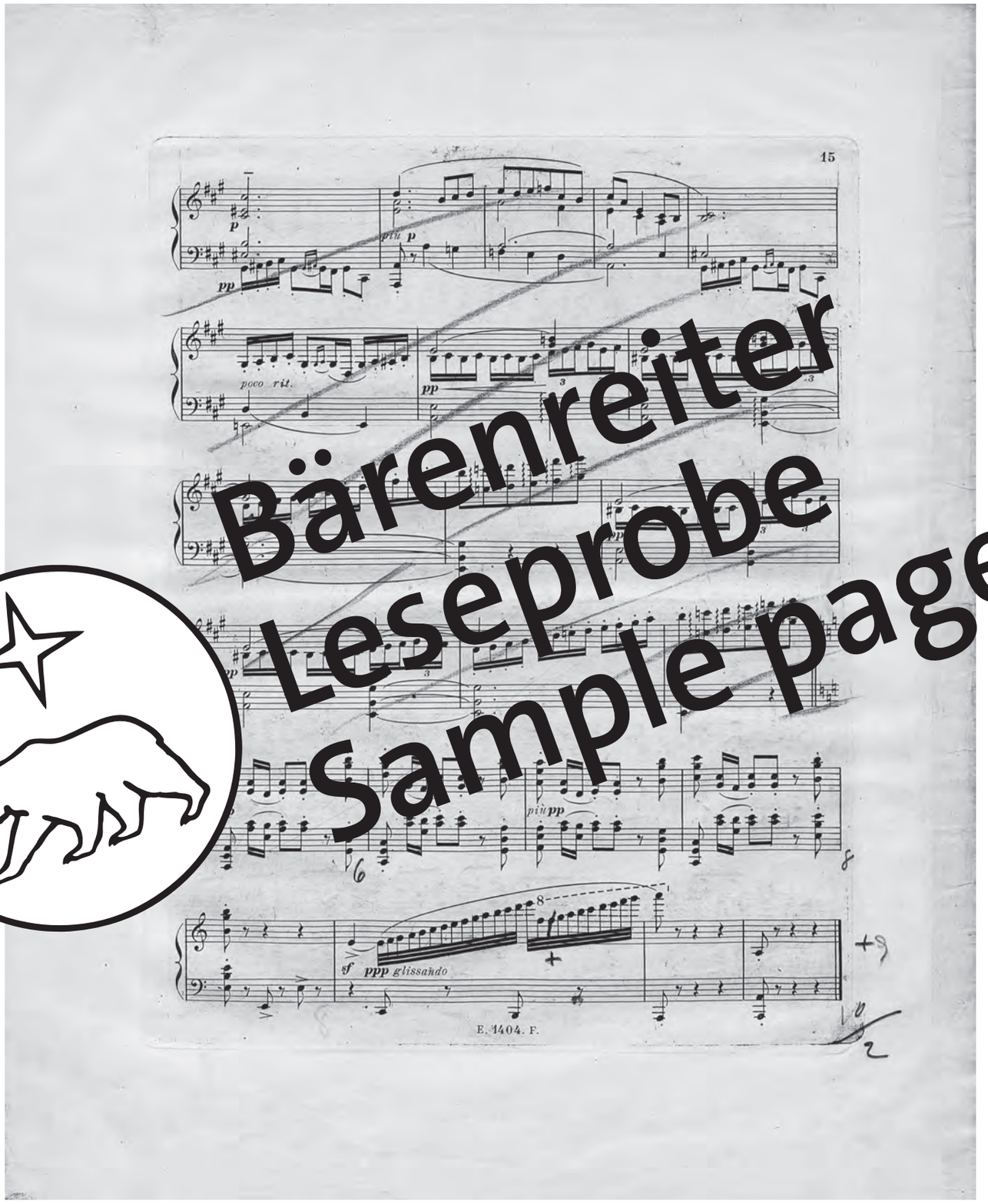


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Korrekturabzüge des *Menuet*, S. 14/15, aus der *Suite bergamasque* **K1**, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vma 286. Zu den gestrichenen Takten nach T. 96 siehe Einführung S. IV und Critical Commentary S. 31. / Correction proofs of the Menuet, pp. 14–5, from *Suite bergamasque* **K1**, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vma 286. Regarding the excision of bars after m. 96 see the Introduction p. XII and Critical Commentary p. 31. / Épreuves corrigées du *Menuet*, p. 14–15, de la *Suite bergamasque* **K1**, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vma 286. Sur la coupure des mesures après la mesure 31, voir l'Introduction, p. XX et Critical Commentary, p. 31.
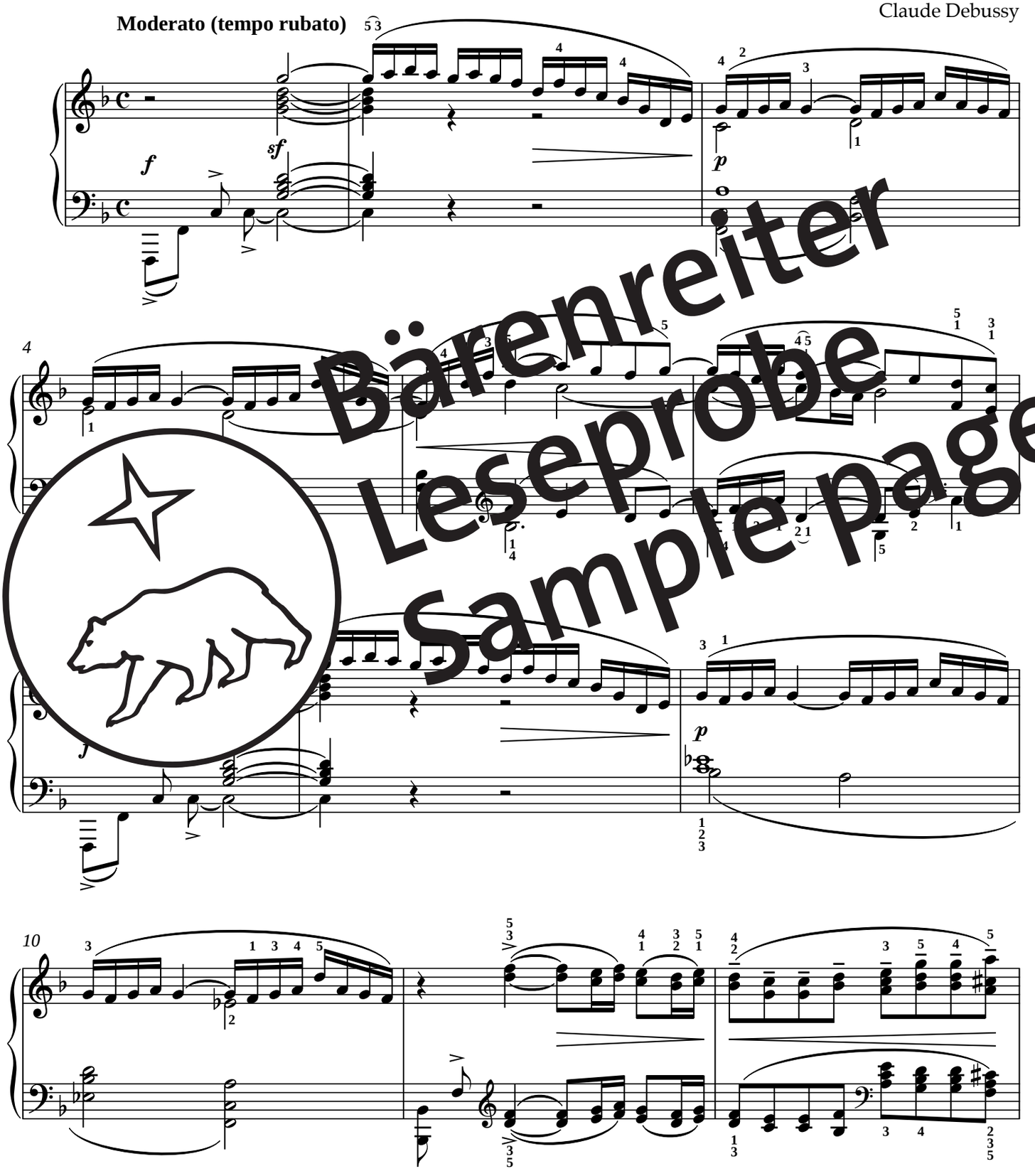


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Suite bergamasque

PRÉLUDE

Claude Debussy



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2007 by Bärenreiter-Verlag, Kassel
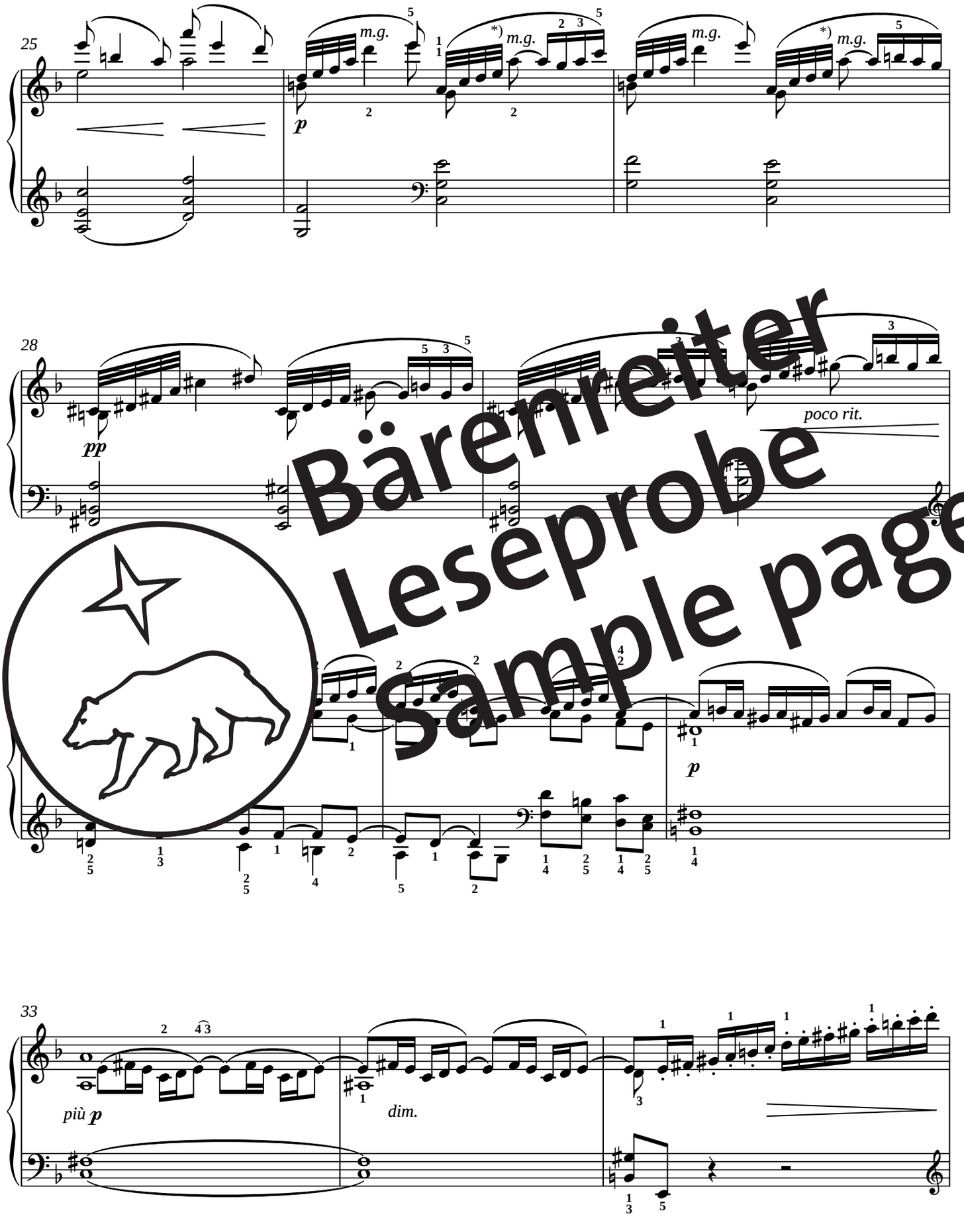
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.
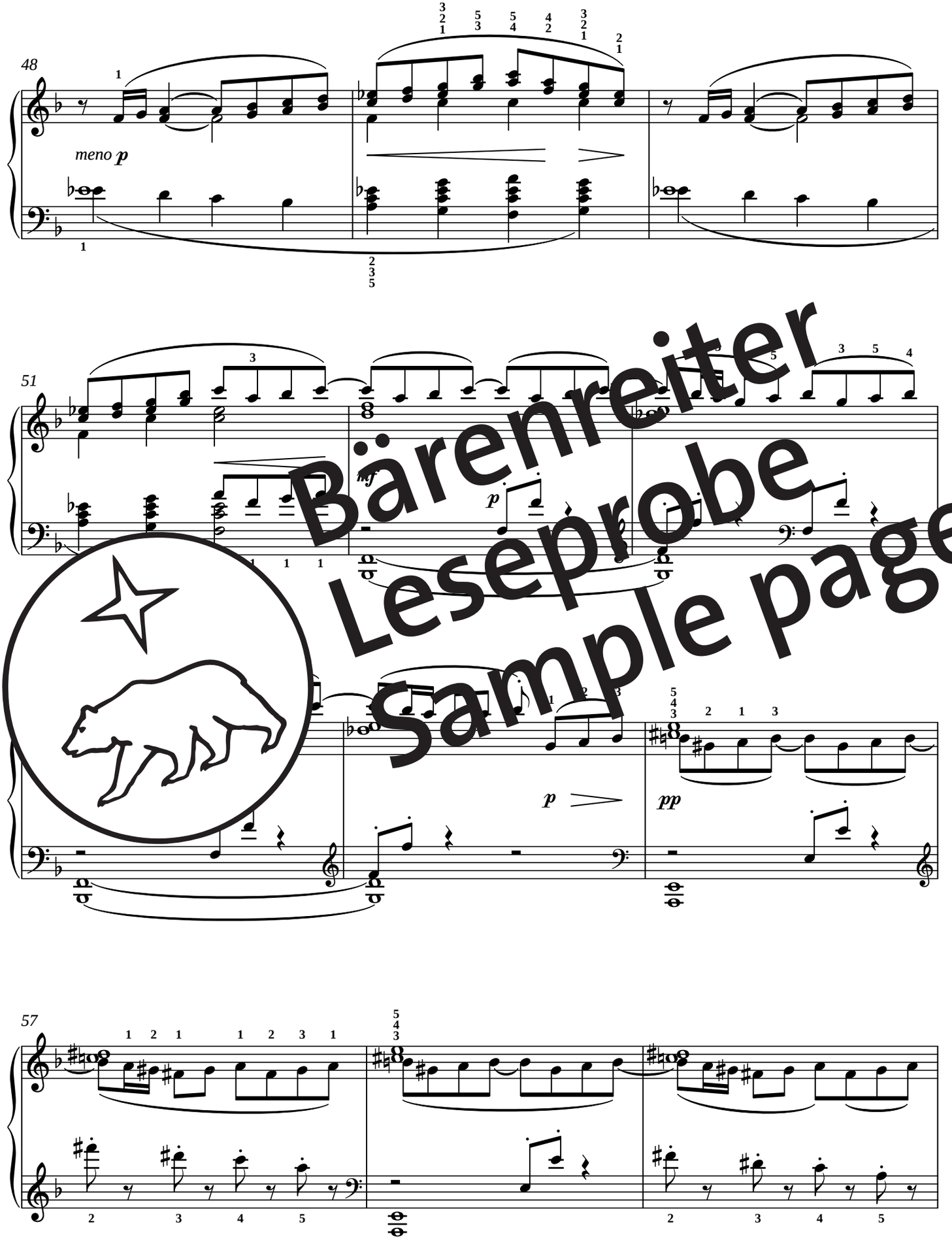


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) in / dans **N**



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
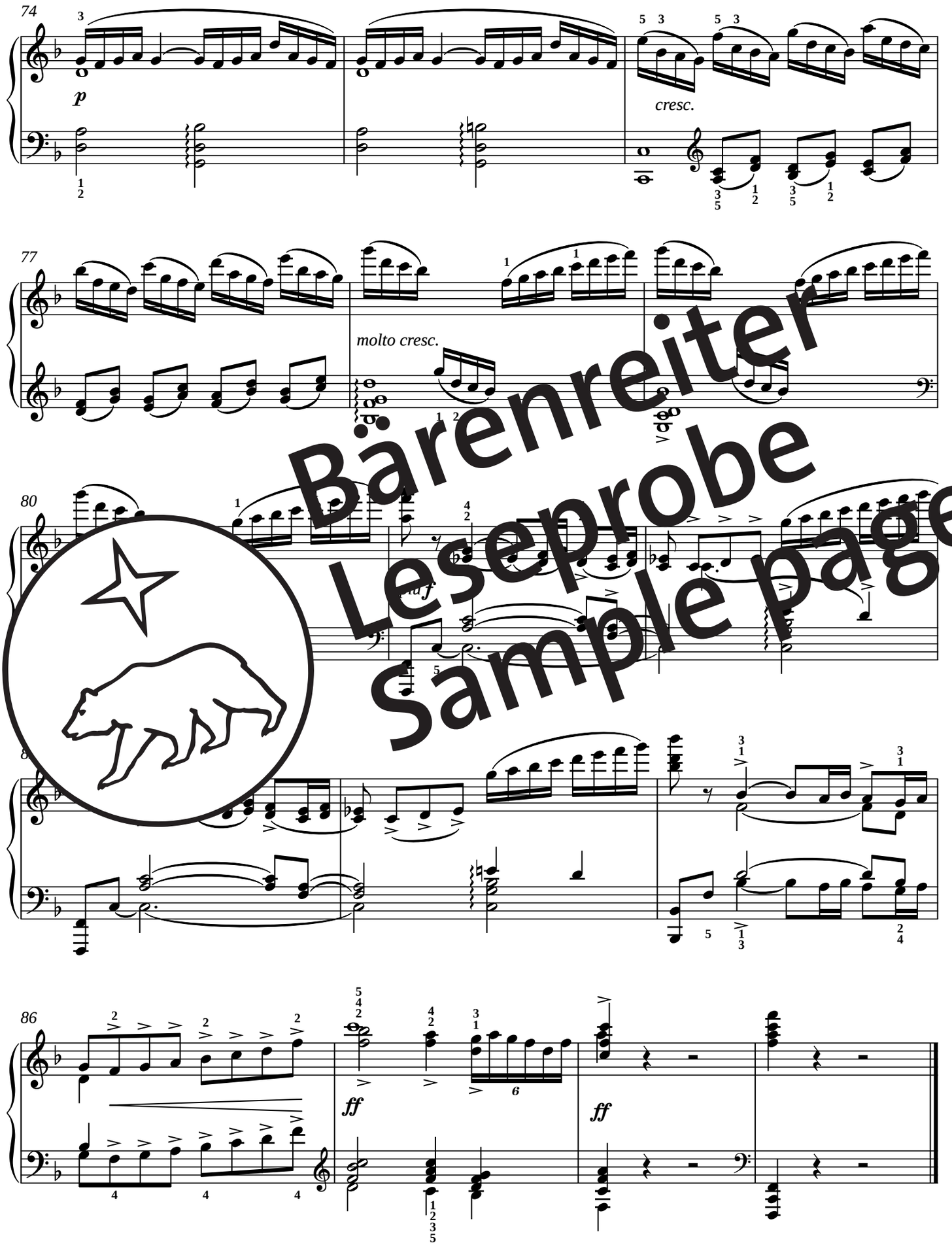
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.
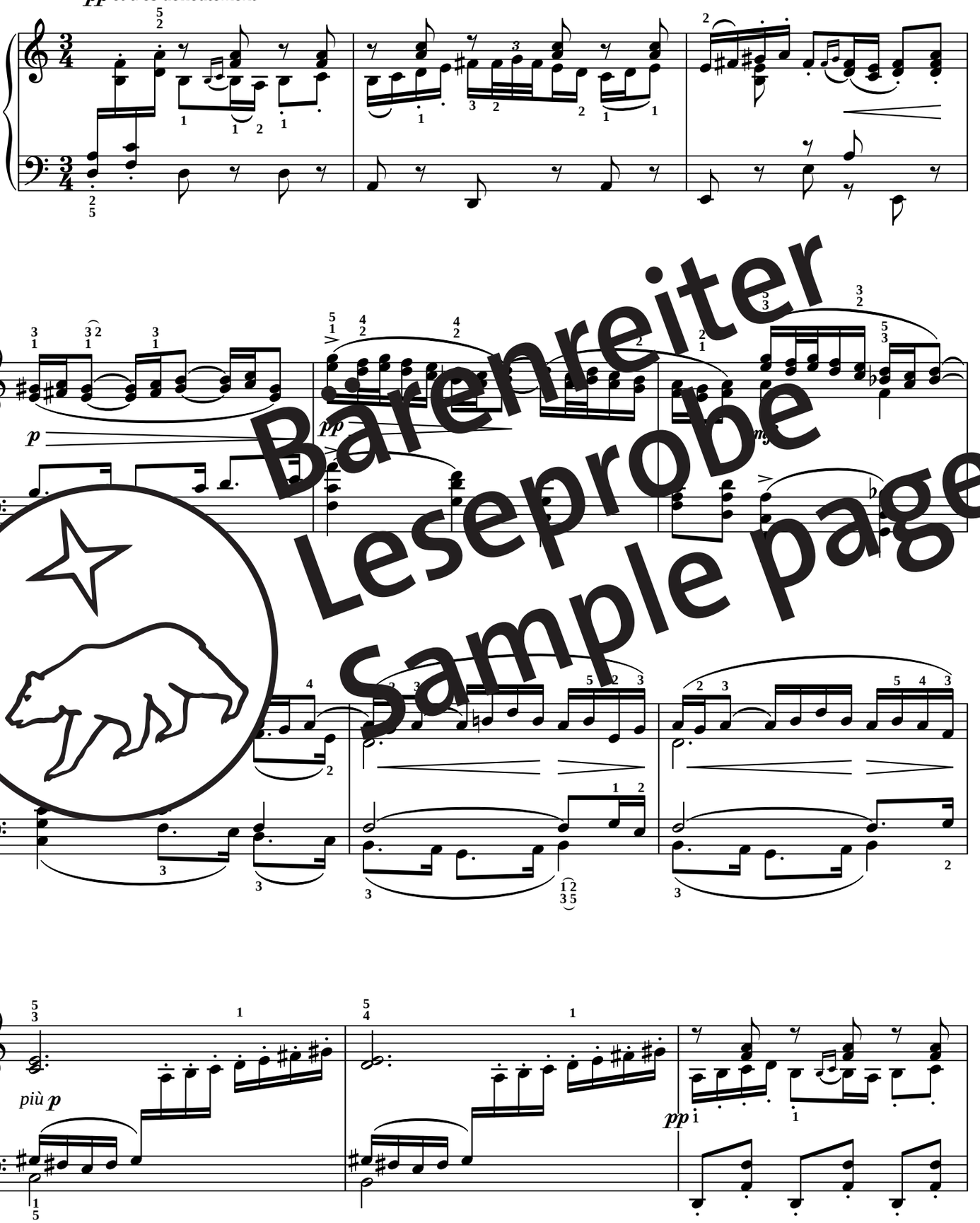


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
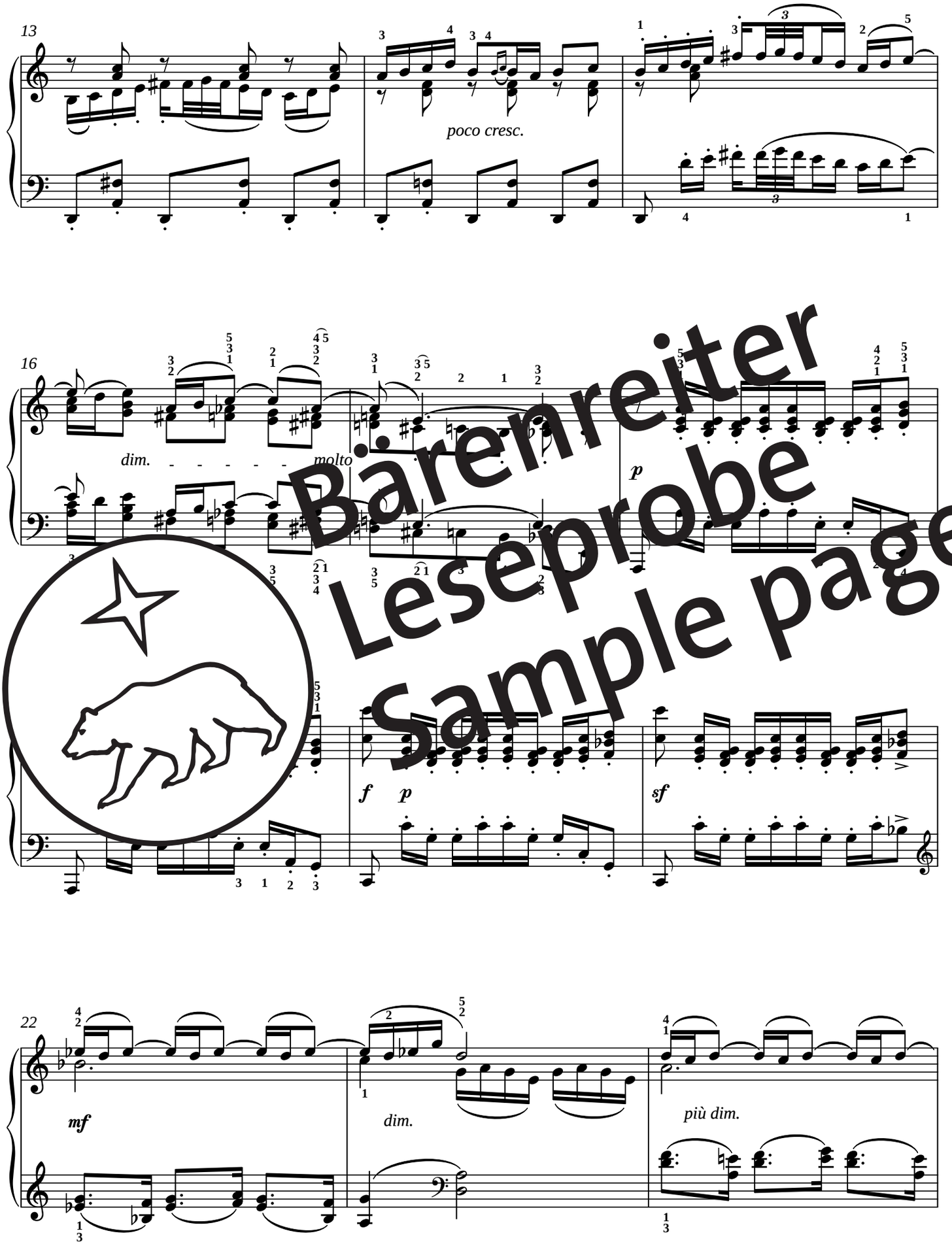
MENUET

Andantino

pp et très délicatement



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
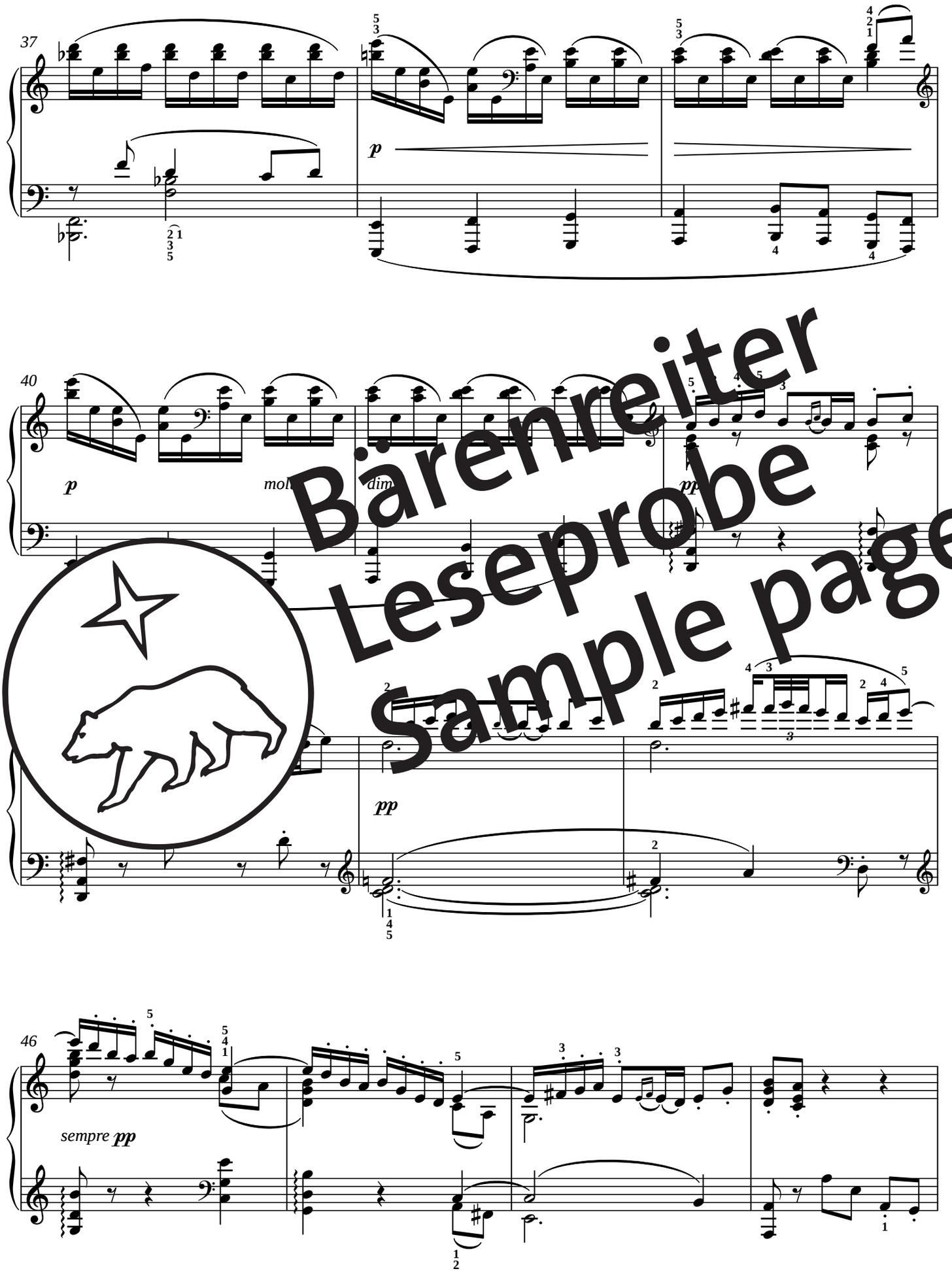
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
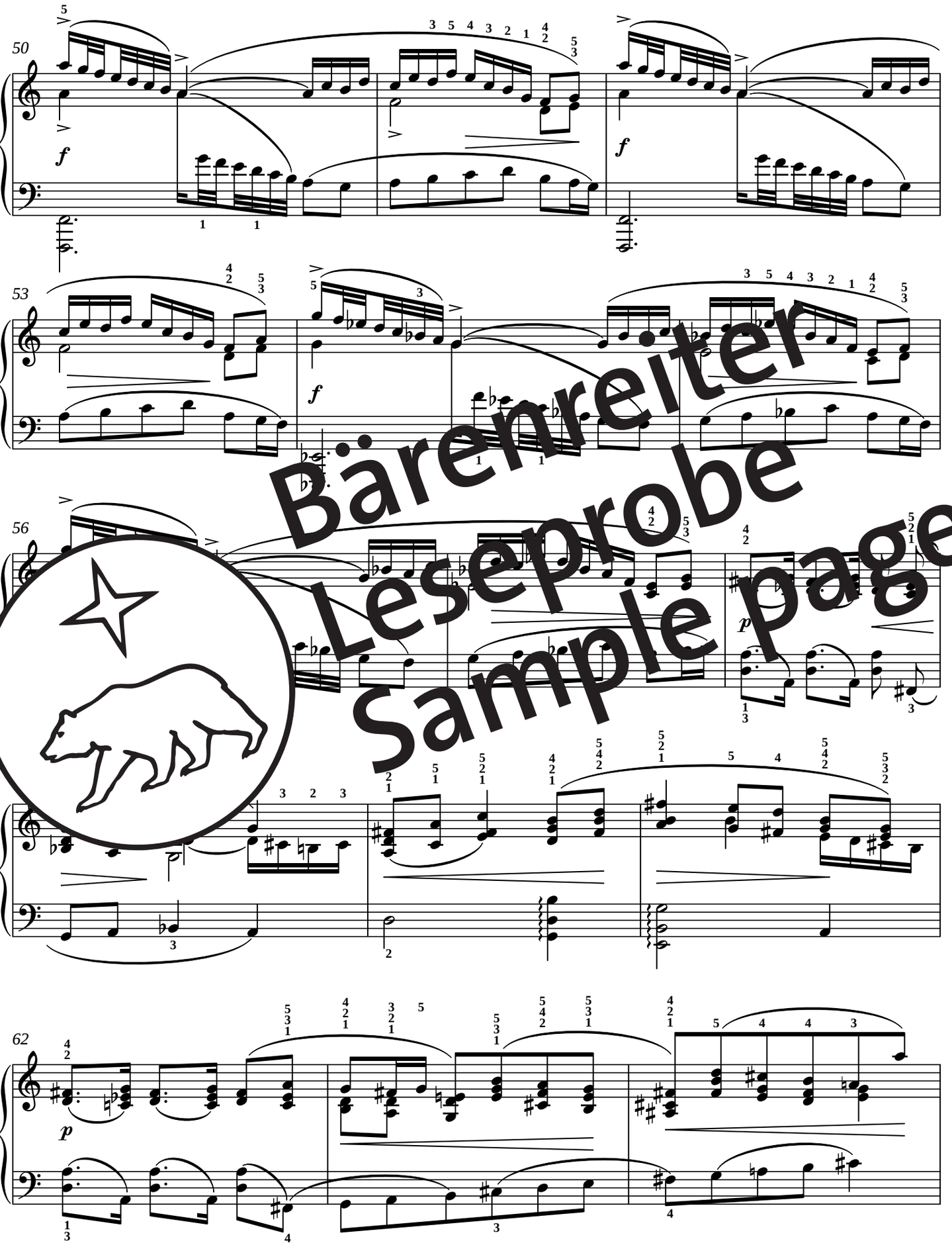


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

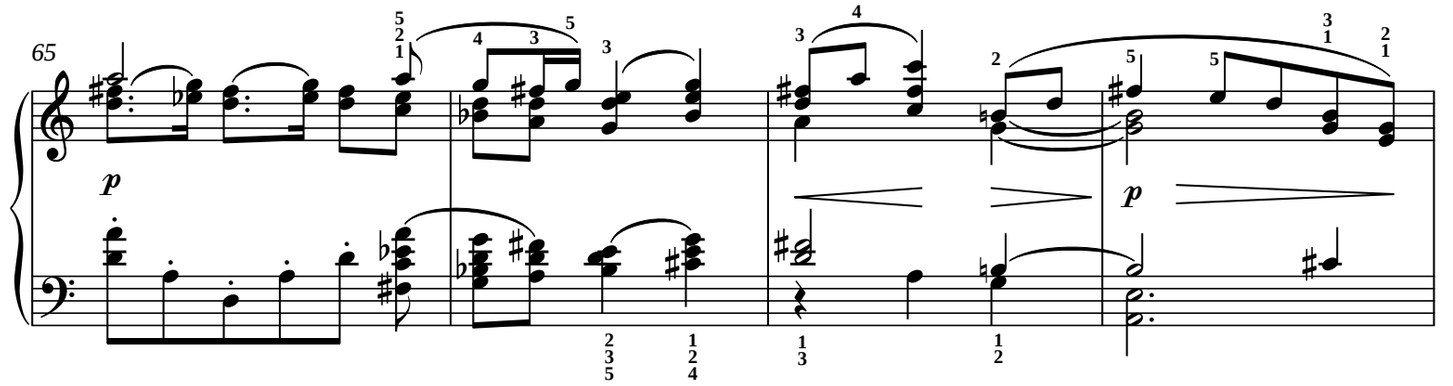
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

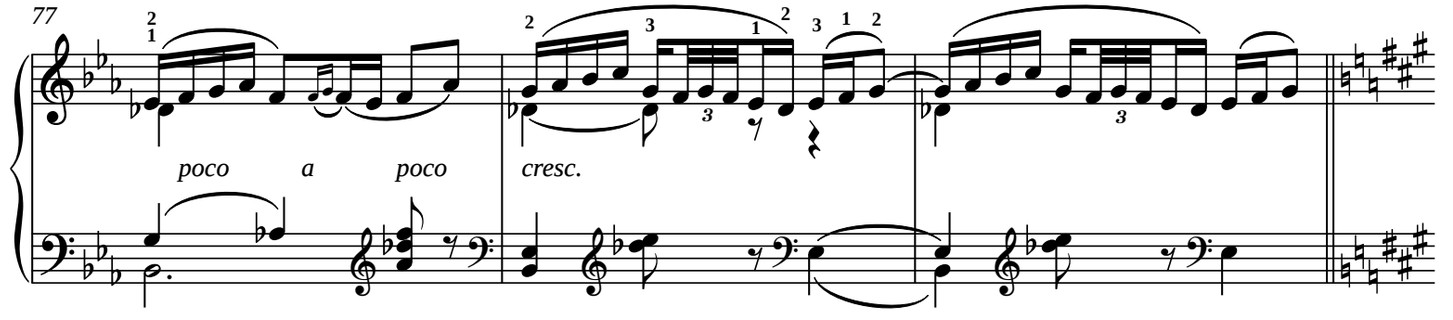


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
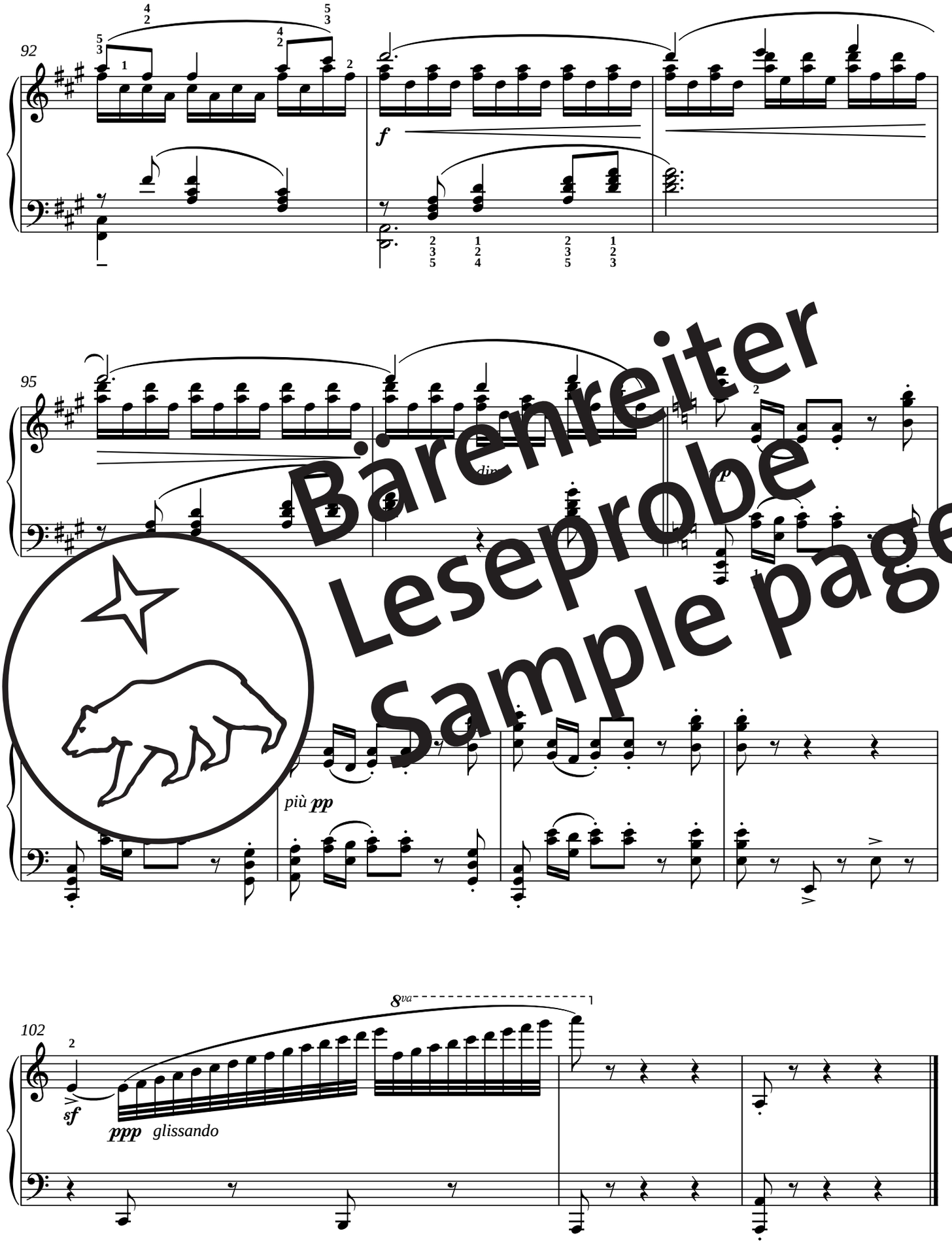


Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

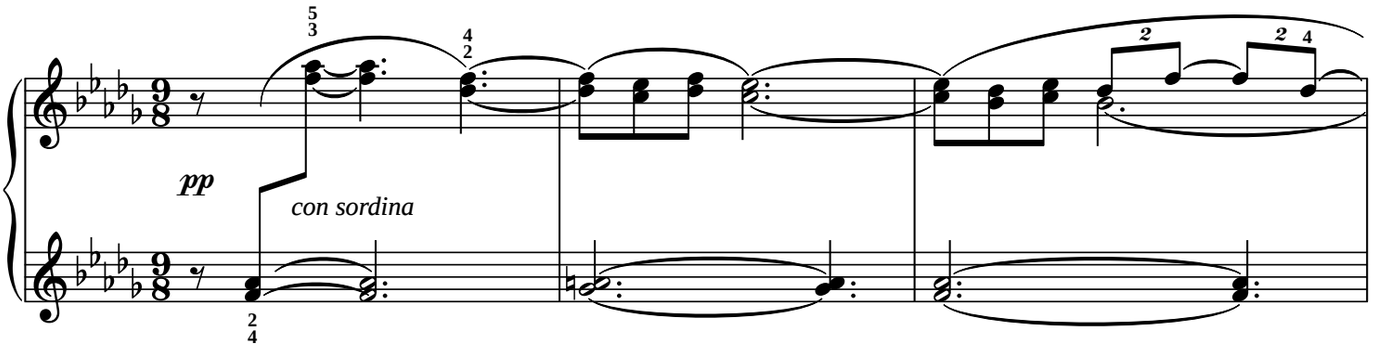
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



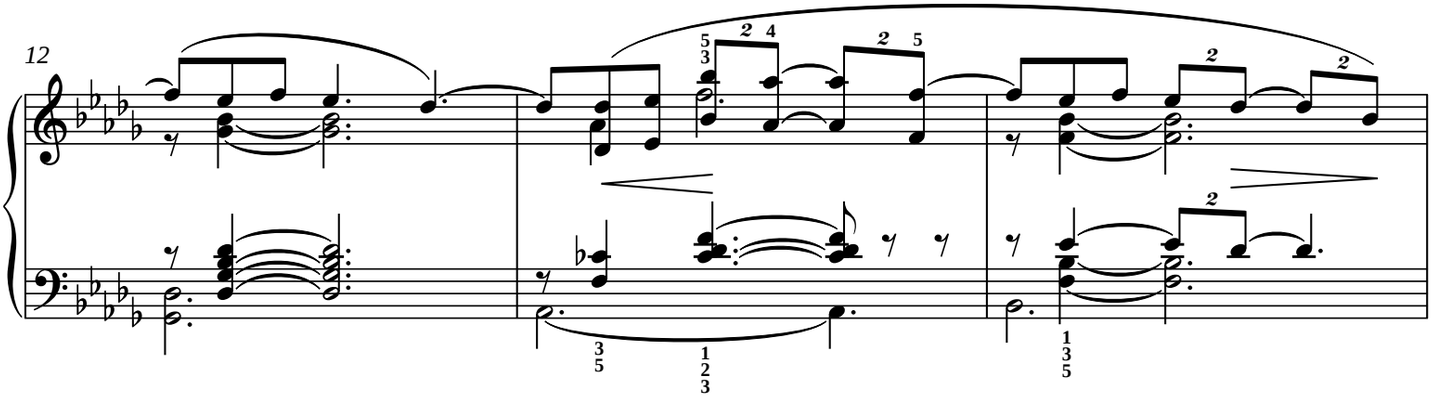
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CLAIR DE LUNE
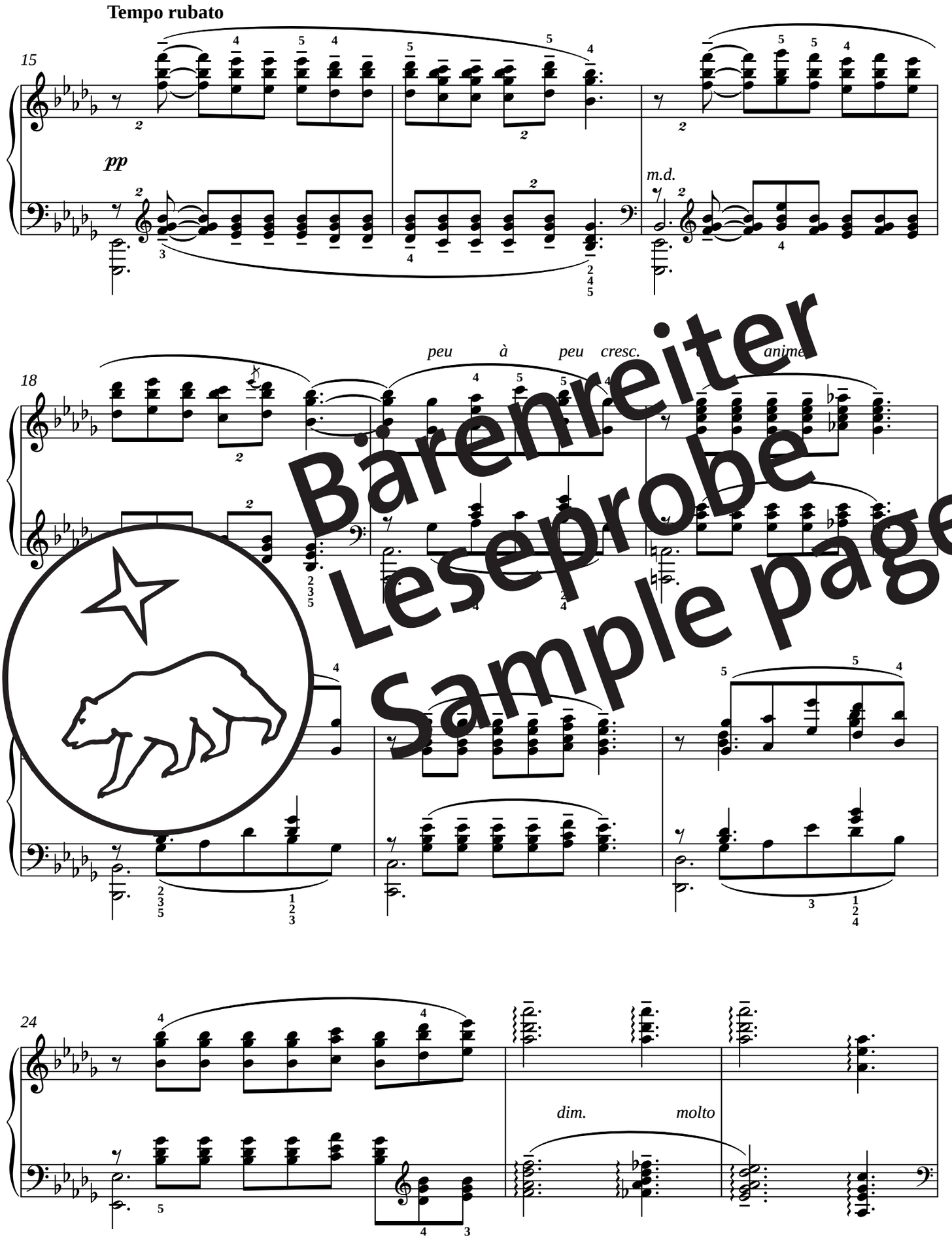
Andante très expressif







Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

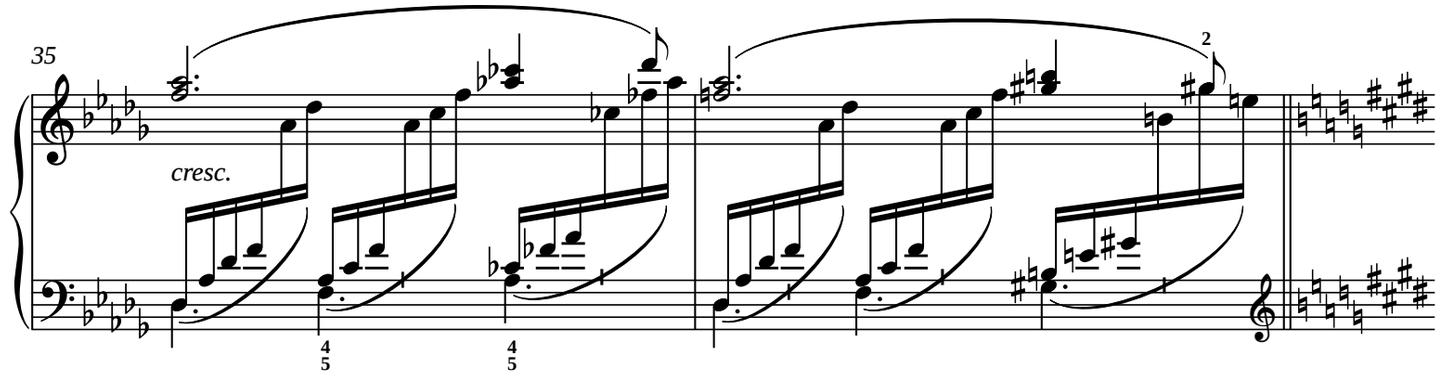
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

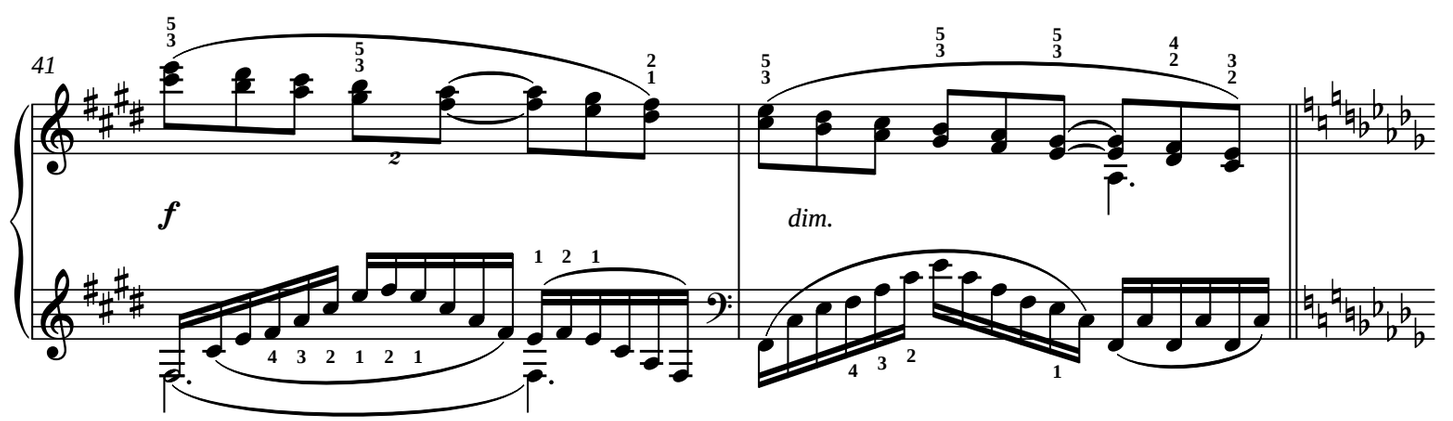
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.
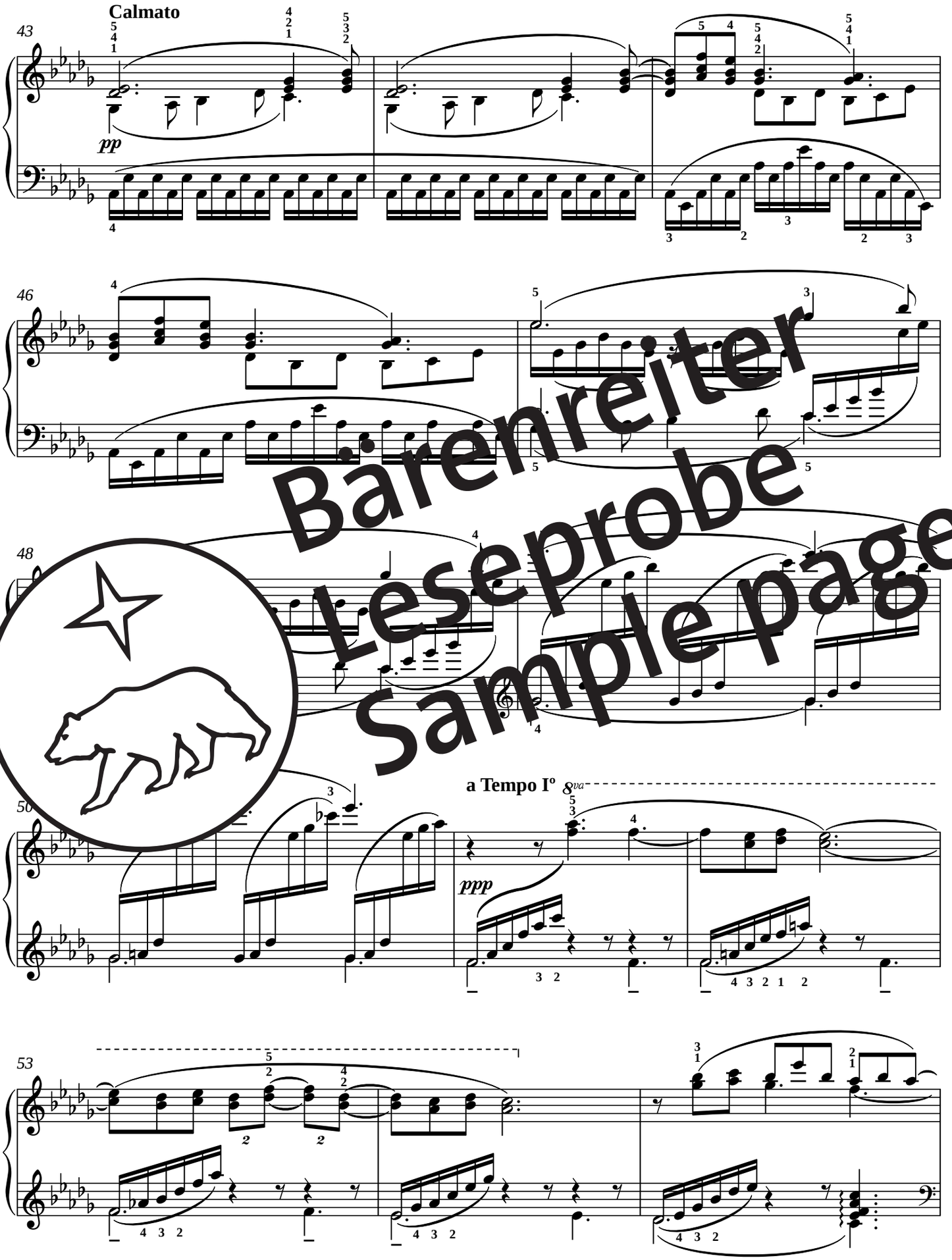


En animant
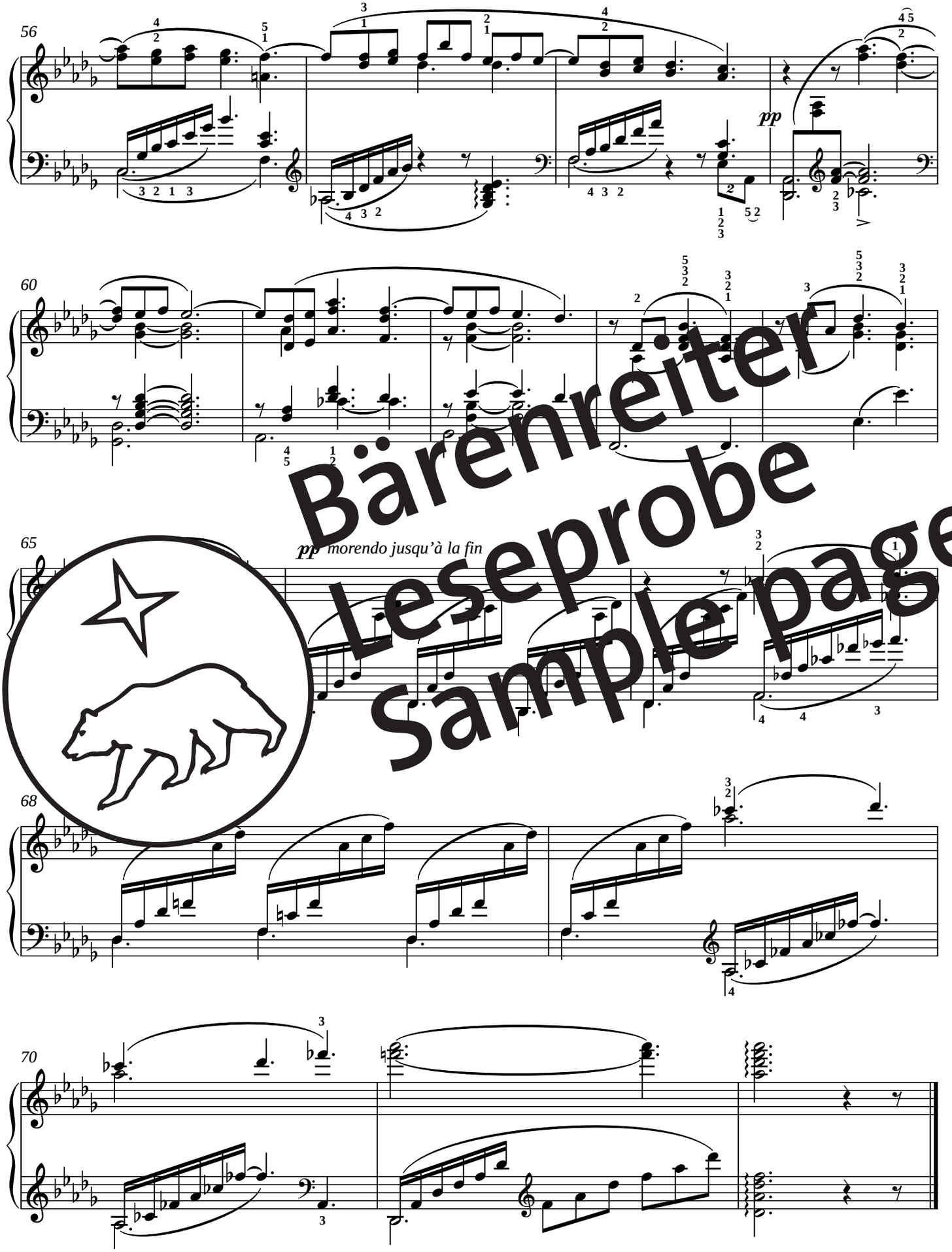


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
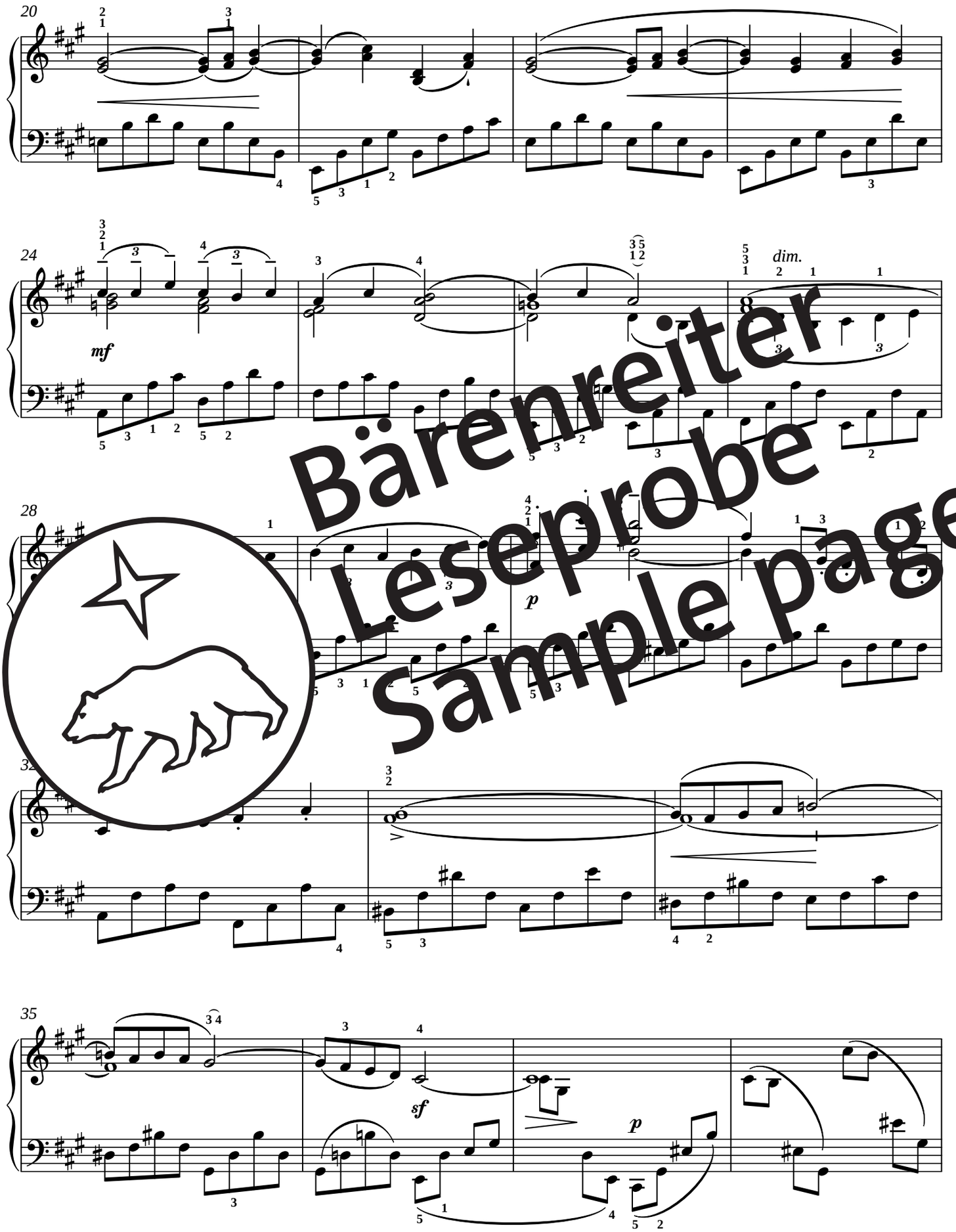
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

24

39

più ***p***

cédez un peu **a tempo**

43

mf

47
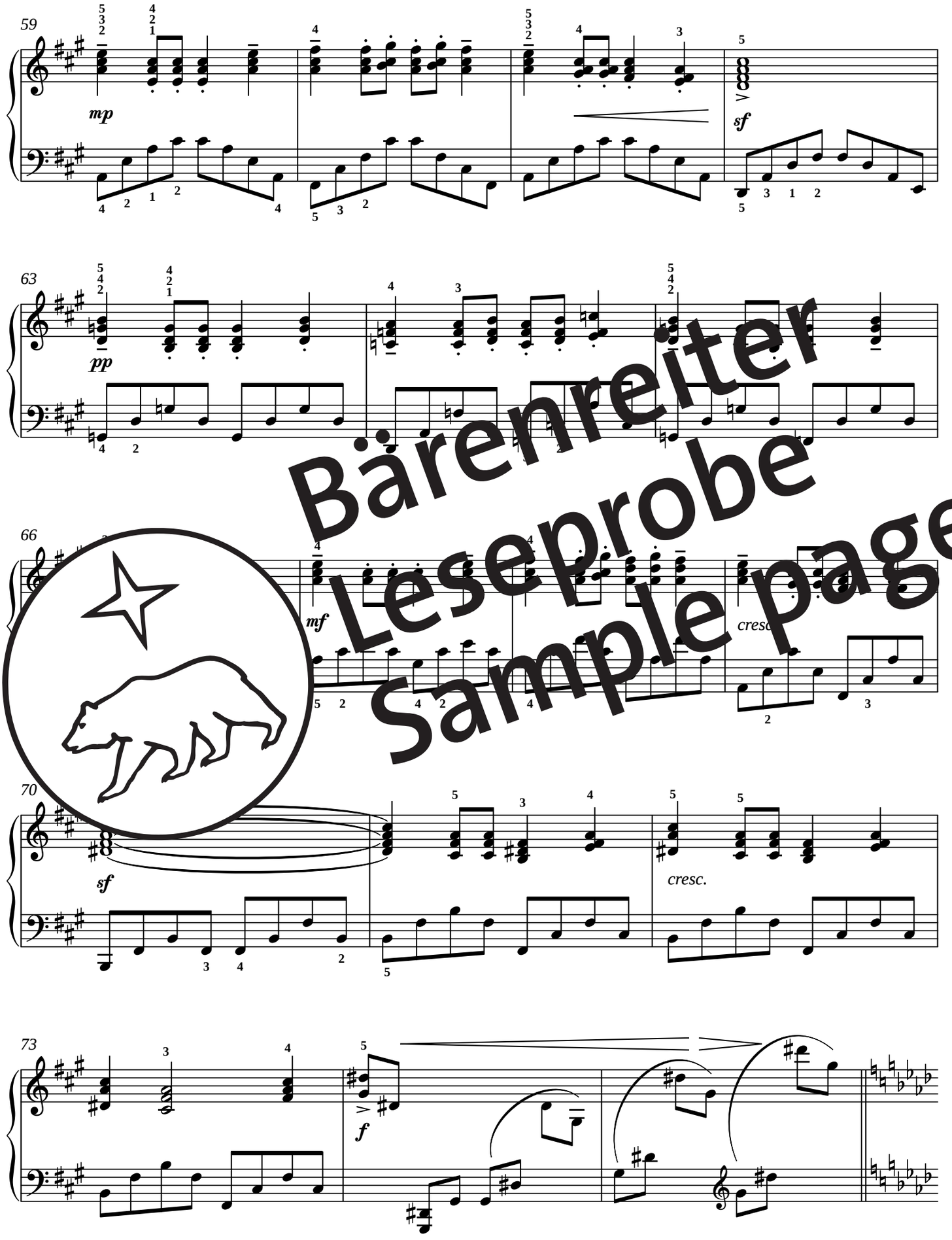
51

p ***p***

55

p

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

95

99

pp

102

molto dim.

106

p

110

f

*)

*) Vgl. jedoch T. 11./See however m. 11./Voir cependant m. 11.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

115

119

dim.

123

più ***p***

sempre ***p***

132

sf

mf

dim.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

136

p *più p* *pp*

140

rit. **a Tempo** *p*

144

pp *ppp*

148

152

8va *ppp*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

90 r.h.: K1 omits f♯′ on beat 1 and gives d″ instead of f♯′ on beat 2.

91 l.h.: K1 omits 𝄢.

[96a–q] K1 deletes 17 bars between mm. 96 and 97, which explains the altered transition in m. 96; see facsimile p. XXIX.

98 **r.h.: K1 and E give c″ in chord 1 instead of d″; however, see m. 100.** l.h.: K1 changes a in final chord to g.

99, 100 **K1 and E omit staccato dots on final chord in m. 99 (r.h. and l.h.) and on chord 1 in m. 100 (r.h. and l.h.).**

102 r.h.: K1 deletes duplicate f″ in front of note 17.

Clair de lune

5 r.h.: K1 adds augmentation dot on 𝅗𝅥 g′.

6 **r.h.: K1 and E omit augmentation dot on 𝅗𝅥 e′.**

8, 9 l.h.: K1 adds tie from final note in m. 8 to note 1 in m. 9 and slur from note 1 to note 3 in m. 9.

10 l.h.: K1 corrects chord 1 F+d to G+d.

13 K1 lacks ≺. l.h.: K1 and E have extraneous augmentation dot on chord 2; K1 and E add an extraneous ♭ to second c′.

14 **K1 and E omit augmentation**

1 m on note 1 B♭; **K1 and E**
chord 6
K1 and E lack aug-
xtuplet. **l.h.: K1 and**
c′+e′ and e′+g′ in
té.
ord to g♭.
on beat 3; extraneous
b♭+c′+g♭′ to b♭+d♭′+g♭′.

25

28 r.h.: K1 and E have tie to end of bar at end of page; engraver's error.

29 K1 lacks ≺.

31, 32 K1 lacks *p* and ≺.

34 r.h.: K1 corrects note 5 d♭″ to b♭′.

35 r.h.: K1 lacks *cresc.* and corrects chord 2 f″+a♭″ to a♭″+c♭″. l.h.: K1 corrects note 1 f to d♭.

37 K1 lacks *En animant* and *più cresc.*

38 K1 omits tie from note 1 to note 2 in upper voice.

41 K1 lacks ***f***.

42 K1 lacks *dim.*

43 K1 lacks *Calmato.*

46 r.h.: K1 corrects final note d♭′ to e♭′.

50 r.h.: K1 corrects pitch sequence c″–e♭″–a♭″ in beat 2 to e♭″–g♭″–c♭″.

51 K1 lacks *a Tempo 1º.*

55 l.h.: K1 corrects 𝄢 to 𝄞.

57 l.h.: K1 gives note 6 as f.

59, 60 **l.h.: K1 and E lack augmentation dot to chord 1.**

61 l.h.: K1 adds ♭ to c′; in E mistakenly placed on d′.

62 **l.h.: K1 and E lack augmentation dot to note 1.**

65 r.h.: K1 adds note 1 b♭′ to chord c′+g′+b♭′.

69 **r.h.: K1 and E read d♭″ instead of c″; bars 68 to 70 read for the last three 16ths of each 16th note group broken first inversion chords; engraver's error.**

70 l.h.: K1 adds 𝄢.

Passepied

1 K1 gives title of piece as "Pavane."

13 r.h.: K1 replaces 𝅗𝅥 c′ on beat 1 with ♪ c′.

15 r.h.: K1 corrects fi[illegible] d′g♯″ [illegible] e′g♯″.

16 l.h.: K1 adds ♮ on note 5.

26 r.h.: K1 gives [illegible] wr[illegible] augmentation dot and adds ♮ g′.

2[illegible] l.h.: K1 corrects note 4 e to f♯.

30 r.h.: K1 lacks staccato dots. K1 and E have augmentation dot on 𝅗𝅥 d″; engraver's error.

37 r.h.: K1 adds ♯ on e.

39 l.h.: K1 corrects note a to ♯.

45 l.h.: K1 adds 𝅗𝅥 a+♯′ on beat 1 and 𝅗𝅥 a on beat 3.

47 r.h.: K1 adds 𝅗𝅥 g♯′+b.

49 r.h.: K1 adds ♯ on a.

53 K1 adds p and ≺.

59 K1 deletes *energico*.

61 r.h.: K1 corrects [illegible] in chord 4.

64 r.h.: K1 corrects d with ♮ to c″ with ♮. l.h.: K1 adds [illegible] on note 1.

[illegible] l.h.: K1 corrects d″ in chord 3 to c♯″ and g♯′ in chord 4 to a′.

7[illegible] r.h.: K1 adds ♯ on d′.

74 K1 adds ♯ on d″, D and d.

75 r.h.: K1 adds ♯ on d″ and d‴. l.h.: K1 gives notes 1 and 2 as f♯, corrects b to g♯–d♯′, adds 𝄞 in front of g′ on beat 3, and adds ♯ on d″; E has extraneous 𝄞 at end of bar.

76 r.h.: K1 adds ♮ on b♭″. l.h.: K1 corrects note 5 g′ to a♭′.

77, 78 r.h.: K1 adds tie from a♭″ in m. 76 to note 1 in m. 77.

78 r.h.: K1 corrects f″ to g″. l.h.: K1 corrects notes 6 and 8 f′ to g′.

80–83 K1 lacks *cédez – – – a Tempo.*

83, 84 r.h.: K1 ends tie on final note in m. 83 at end of staff, but adds tie to note 1 in m. 84 at beginning of new staff.

85 r.h.: K1 corrects a♭ on beat 3 to b♭ and has tie to note 1 in m. 86.

86 r.h.: K1 corrects f to g.

97 l.h.: K1 lacks the following accidentals: ♮ on f♯′ on beat 2, ♭ on b′ on beat 2, ♯ on d′ and f′ on beat 4, and ♮ on b♭′ on beat 4. **r.h.: ♮ added to b″ on beat 3 as a result of ♮ to b′ on beat 4 of l.h. and analog to m. 99.**

Bärenreiter Leseprobe Sample page

106 l.h.: K1 adds e′ with ♮.

107 l.h.: K1 adds lower voice.

108 r.h.: K1 corrects final note c♯″ to d″. l.h.: K1 adds lower voice.

109 l.h.: K1 adds c♯′.

118 r.h.: K1 corrects b′ to a′.

119 r.h.: K1 corrects f♯″ to e″. l.h.: K1 adds ♮ on note 5. **Since Debussy's corrections have consequences for the harmonic progression, ♮ is added on d′ in r.h. and ♮ on d♯′ on beat 4 in l.h.**

120 r.h.: K1 adds accent on chord 3/beat 4.

122 **l.h.: K1 and E omit ♯ on note 3; however, see m. 124**.

124 r.h.: K1 adds ♮ on g♯ in chord 2 and on g♯′.

131 r.h.: K1 lacks c′.

132 r.h.: K1 lacks b.

139 r.h.: K1 adds ♯ on d‴.

141 l.h.: K1 adds ♯ on d″.

143, 144 K1 adds ♯ on d, d′, d″ and d‴.

151, 152 K1 and E end slur on final note in m. 151 at end of staff; engraver's error.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Piano Music

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Clavier
- Vol. I: BWV 846-869. BA05191
- Vol. II: BWV 870-893. BA05192

The Six English Suites
BWV 806-811. BA05165

The Six French Suites BWV 812-817.
Embellished version. BA05166

Goldberg Variations BWV 988.
BA05162 / BA10848*

Inventions and Sinfonias
BWV 772-801. BA05150 / BA05241*

Six Partitas BWV 825-830.
BA05152 / BA05247*

Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas in separate editions – please see our websit

Complete Sonatas

-40

n /

es /

33 Variations on a Waltz op. 120 /
50 Variations on a Waltz composed by Vienna's Most Excellent Composers and Virtuosos
"Diabelli Variations". BA09656

Johannes Brahms

Ballads op. 10. BA09601*

Fantasies op. 116. BA09628*

Three Intermezzi op. 117. BA09629*

Piano Pieces op. 118. BA09630*

Piano Pieces op. 119. BA09631*

Variations and Fugue on a Theme by Handel op. 24. BA09607

Waltzes op. 39. BA09602*

* With fingerings

Frédéric Chopin

Vingt-quatre Préludes op. 28 /
Prélude op. 45. BA09610*

Barcarolle in F-sharp maj op. 60.
BA11831*

Berceuse op. 57. BA11830*

Claude Debussy

Children's Corner. BA08767*

Deux Arabesques. BA08768*

Images 1re série. BA10821*
Images 2e série. BA10822*

Préludes (1er Livre). BA10818*
Préludes (2me Livre). BA10819*

Suite bergamasque. BA08769*

Gabriel Fauré

Ballade op. 19. BA10841

Barcarolles. BA10842

Pavane op. 50. BA10832

Valses-caprices. BA10843

5 Impromptus. BA11851

Trois romances sans paroles op. 17.
BA11852

Franz Liszt

Piano Pieces from the Years 1880 to 1885. BA10871

Sonata in B minor. BA09650

Felix Mendelssohn Bartholdy

Songs without Words. BA09069*

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonatas. Vol. 1: Nos. 1-9. BA04861 /
Vol. 2: Nos. 10-18. BA04862

Variations for Piano. BA05746

Miscellaneous Works for Piano.
BA05745

Sonata in A maj K. 331 (300i)
"Alla Turca". BA11816

Modest Mussorgsky

Pictures at an Exhibition. BA09621

Maurice Ravel

Pavane for a Dead Princess. BA09632

Maurice Ravel

Jeux d'eau. BA10824*

Valses nobles et sentimentales.
BA10826*

Camille Saint-Saëns

Six Études pour piano op. 52
Premier livre. BA11854

Six Études pour piano op. 111
Deuxième livre. BA11855

Six études pour la main gauche seule op. 135. BA11856

Erik Satie

Ogives / Gymnopédies. BA10806

Gnossiennes. BA10808

Avant-dernières pensées. BA10849

3 Morceaux en forme de Poire. BA10809

Franz Schubert

Fantasy in C maj op. 15, D 760
"Wanderer Fantasy". BA08870

Impromptus op. 90, D 899
op. posth. 142, D 935. BA09648*

Moments Musicaux op. 94, D 780.
BA09647

Late Piano Pieces. BA09634

Piano Sonatas I. The Early Sonatas.
BA09642

Piano Sonatas II. The Middle Sonatas.
BA09643

Piano Sonatas III. The Late Sonatas.
BA09644

Works for Piano Duet, Volume III.
BA09645

Piano Sonatas I-III (Set of BA09642, BA09643, BA09644). BA10889

Robert Schumann

Scenes from Childhood op. 15. BA09639*

Forest Scenes op. 82. BA09640*

Album for the Young. 43 Piano Pieces op. 68. BA09641*

Arabeske op. 18 / Blumenstück op. 19
BA10865

Alexander Skrjabin

Complete Piano Sonatas

Vol. 1: BA09616
Vol. 2: BA09617
Vol. 3: BA09618
Vol. 4: BA09619

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

A 151 · 2024-05

Bärenreiter

www.baerenreiter.com

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.