

# DEBUSSY

Œuvres pour violon et piano

Works for Violin and Piano

Werke für Violine und Klavier

Sonate

Minstrels

La fille aux cheveux de lin

Il pleure dans mon cœur

Urtext

Édité par / Edited by / Herausgegeben von  
Douglas Woodfull-Harris



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA09444

# CONTENTS / TABLE / INHALT

Introduction .....	III
Introduction .....	IX
Einführung .....	XVI
<i>Sonate</i> .....	1
<i>Minstrels</i> .....	28
Appendix / Annexe / Anhang	
<i>La fille aux cheveux de lin</i> .....	34
<i>Il pleure dans mon cœur</i> .....	36
Critical Commentary	
Sources .....	42
Textual Notes .....	44

Duration / Durée / Aufführungsdauer:

*Sonate*: ca. 11:30 min.

*Minstrels*: ca. 2:15 min.

*La fille aux cheveux de lin*: ca. 2:30 min.

*Il pleure dans mon cœur*: ca. 2:15 min.

# INTRODUCTION

In answer to the question by the Hungarian-American violinist Arthur Hartmann as to why he had never written anything for the instrument, Claude Debussy (1862–1918) responded: “Because I do not understand it and also because, as a rule, I do not like the combination of violin and piano.”<sup>1</sup> These harsh words make Debussy’ astonishing turn of heart with his important contribution to the genre, the *Sonate pour violon et piano*, nothing short of amazing. His friendship with the young Belgian violin virtuoso Eugène Ysaÿe, whose quartet premiered Debussy’s *Quatour* in 1893, spurred him to contemplate writing not only a 2e *Quatour* but also a *Sonate pour violon et piano*. Neither work was ever realized, nor was his *Nocturnes pour violon solo et orchestre*, also envisioned for Ysaÿe. These unfinished projects, without a doubt, contributed to the hard-headed stance displayed in the opening quotation.

Debussy’s serious interest in the violin as a solo instrument was apparently awakened by transcriptions for piano. He was apparently awakened by his memoir *Quatour* at short intervals after his 1908 performance of the composer with Ysaÿe. Over time, he himself wrote to be sent an answer that his letter had a response from Debussy on 6 September, and it inspired him to write nothing for the violin.<sup>2</sup> This prompted the violinist to boldly ask if he might be allowed to make an arrangement for violin and piano of the composer’s *Il pleure dans mon cœur* (no. II from *Ariettes oubliées*, originally for voice and piano).<sup>3</sup> Debussy answered immediately on 17 September, granting him “full authorization.”<sup>4</sup>

Debussy’s letters to Hartmann, of which there are over twenty, reveal both a warm friendly relationship and a valued professional one. At the composer’s invitation, Hartmann visited Debussy on 6 October 1908, when they played through the violinist’s arrangement of *Il pleure dans mon cœur*,<sup>5</sup> one of two Hartmann transcriptions that the two men performed in concert. On 21 May 1910 Debussy inscribed a copy of the first book of *Préludes* to Hartmann, prompting the violinist to arrange one of the *Préludes* for violin and piano: *La fille aux cheveux de lin*.<sup>6</sup>

Hartmann and Debussy’s friendship reached a high point with their concert at the Salle des Agriculteurs on 1 February 1914. Debussy did not frequently perform in concerts, and this was his first with a violinist. The composer and Hartmann played Edvard Grieg’s *Sonata in G major*, op. 13, both of Hartmann’s Debussy transcriptions, and Debussy’s own arrangement for violin and piano of *Minstrels*, from his 1<sup>er</sup>  *Livre de Préludes*, an arrangement dedicated to Hartmann. A review of this concert by Louis Laloy,<sup>8</sup> who had already published a biography of his friend Debussy in 1909, addressed Hartmann’s talents: “Mr. Hartmann is a master whom the violin obeys without debate...” Laloy also commented on Debussy’s playing, one of the few contemporary assessments of the composer’s keyboard art:

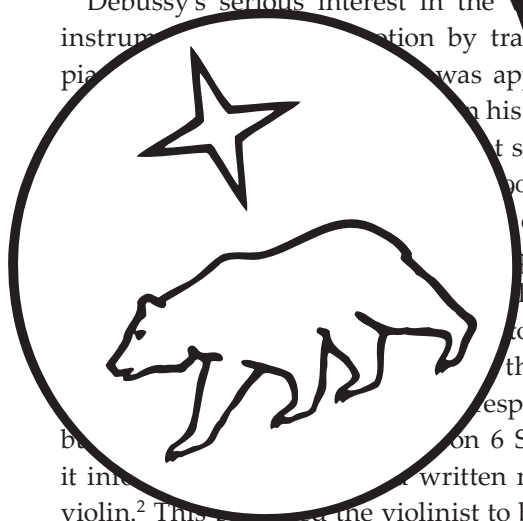
Mr. Debussy, who accompanies him [Hartmann] as a special favor, is magical. This is not the place to discuss the differences between sorcery that fools the spirit and magic that wins it. The power of the magic will be understood by all those who have ever heard this supernatural piano, where the sounds are born without hammer impacts, without touching the strings, and which rise in a transparent air that joins them as they evaporate in iridescent mists. Mr. Debussy tames the keyboard with

5 Hartmann, p. 15: “We proceeded to play my adaptation of *Il pleure dans mon cœur*, with Debussy at the piano. Before we began I apologized for having incorporated some harmonies of my own and adding a new ending. ‘It is an impudent thing to do,’ I acknowledged, ‘to the work of a man still living.’ When we came to the harmonies in question, Debussy called out ‘Bravo, bravo, quite in my spirit!’ At his request we played the piece three times, and after each performance he grew more enthusiastic.”

6 This transcription for violin and piano was issued by Durand in 1910.

7 The transcription for violin and piano was issued by Durand in 1914.

8 Louis Laloy, quoting from Emile Vuillermoz in his article *La Musique au concert*, in the Paris cultural periodical *Comœdia* (9 February 1914).



1 Arthur Hartmann, *Claude Debussy As I Knew Him and other writings of Arthur Hartmann*, ed. Samuel Hsu, Sidney Grolnic and Mark Peters with a foreword by David Grayson (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2003), p. 15.

2 *Claude Debussy. Correspondance (1872–1918)*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris: Gallimard 2005, p. 1113.

3 This arrangement for violin and piano was issued in 1908 by the French publishing house Fromont.

4 *Debussy. Correspondance*, p. 1114.

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.

... I no longer know when I will regain my creative energy? There are times when I feel like I never knew music.<sup>14</sup>

But the war's devastation also contributed to his shattered "world view." Alfred Cortot, a pianist, acquaintance, and one of the first to assess the importance of Debussy's piano music, astutely reflected on the composer's late music:

The outbreak of war found Debussy in the grip of an incurable disease... The horror of events happening around him, more than his illness, conspired to cramp an art which could only flow through the subtle, unfettered joys of the spirit, as much from conscious choice as from natural bent.<sup>15</sup>

Debussy needed a tranquil and emotionally stable world in order to compose. Its absence, inhibition, or restriction resulted in an emotional and creative breakdown.

#### Composition and Publication

The extant sources of the sonata attest to the composer's difficulties in finalizing the music text, specifically the end of the final movement. Several sources date the earliest from winter 1916, but some of these are fragmentary and have been lost. Even the final version of the ultimate bear movement, movements I and II to the last movement. He was met with the second half of the second half of pages 13 to 19 of the at the publisher. On 14 April he wrote him in a postscript that he had met the pianist Gaston Poulet that morning: "I showed him the changes to the Finale – he is trembling!"<sup>16</sup> From this we can surmise that they had already worked through the earlier movements, and that this was Poulet's first glimpse of the not yet finalized third movement – a mere three weeks before the premiere on 5 May. It would be another six weeks before the work was officially entered in the *Dépôt légal* on 30 June 1917, and thereby published and available for purchase.

14 Debussy. *Correspondance*, p. 2004. English translation from Hartmann, p. 129.

15 Marianne Wheeldon, *Debussy's Late Style* (Bloomington: Indiana University Press, 2009), p. 129.

16 Debussy. *Correspondance*, p. 2099.

The actual chain of events leading up to the premiere can only be sketched from the composer's correspondence. A fundamental factor in understanding the text of the separate violin part is the short period of time between Debussy's considerably altered proofs (source P) and/or quite possibly the newly corrected proofs of P (source [P2]) and the premiere, for no solo part had yet been extracted at the proof stage. As the first edition was not issued until 30 June 1917, some six weeks after the premiere, it can be surmised that the premiere was performed from score proofs for Debussy and a handwritten solo part for Poulet. Yet there is no reference to or documentation of this solo part in the literature. If Poulet had played from score proofs, these would presumably have reflected the uncorrected state found in source P, or possibly source [P2]. He would then have entered the changes from his rehearsals with Debussy, which evolved into source [Psp].

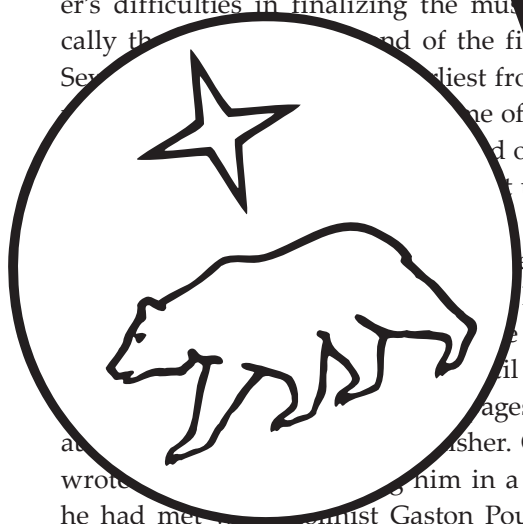
According to the Durand publishing books, the initial print run of the *Sonate* was 2,000 copies. The work was unquestionably successful as the second impression was issued eighteen months later in early January 1919, along with an arrangement for piano four hands by Lucian Gabarro. The latter two publications contained only minor changes, such as the *metronome* mark at the beginning of *Interlude* in the separate violin part, which was changed from  $\text{♩} = 57$  in resp to the reading found in the piano part.

#### Early Performances and Reception

World War I was devastating for all aspects of French life. However, in spite of this anguish and political and cultural turmoil, Debussy completed the *Sonate pour violon et piano*, and although quite ill with advanced cancer, he gave its premiere with violinist Gaston Poulet in Paris on 5 May 1917 at a benefit concert for "Les soldats aveugles" (blind soldiers). Two further performances with Debussy and Poulet took place, one on 11 September 1917 in Saint-Jean-de-Luz and another on 14 September 1917 in Biarritz. Both were for "L'Œuvre de la Somme dévastée" (the devastated from the Battle of the Somme).<sup>17</sup>

In spite of concert announcements, no newspaper or magazine reviews are known to exist, which is not surprising as Paris was paralyzed by war. Two observations on the premiere, however, have come down to us. One occurs in a letter from Debussy to his close friend Robert Godet two days after the concert on 7 May:

17 Marianne Wheeldon, *Debussy's Late Style* (see note 16), p. 16.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

it [the sonata] is full of joyful emotions [...] It was played last Saturday [...] The public came for a charitable purpose and applauded it [...] though my dislike of noise prevented me from truly appreciating it.<sup>18</sup>

The second recollection was offered by Francis Poulenc in May 1946

I remember the first audition of the sonata for piano and violin, 5 May 1917 in the Salle Gaveau, it was half full. Debussy, who appeared in public for the last time, was at the piano; the violinist was Gaston Poulet. When he entered he received an ovation, in the end, however, the applause was just right. One of my friends [Illan de Casa Fuerte], having sent an enthusiastic letter to Debussy that evening – whom he did not know – received the following response the next day, which I apologize for quoting from memory, but very exactly: ‘Sir, your letter touches me all the more because it is the only testimony of admiration that I received yesterday. My friends, who appeared to be numerous in the room, here, without you, feared to exhaust me by going home.’<sup>19</sup>

The composer’s correspondence emphatically reveals that he was enthusiastic both toward the sonata and toward the performance with Poulet. His letter to Louis-

Radot, the grandson of Louis Pasteur, was being “full of life, almost joyful” of 14 June to Jacques Durand, personally and a copy of a note of gratitude, clearly collaboration.<sup>21</sup>

of the sonata, likewise upon a performance announced in a concert, presumably in a place on 11 November 1917 (in) and Louis T. Gruenberg (*World* cites the performers Ger- (olin) and Heinrich Gebhard (piano) as having played the work in a concert at the Princess Theatre on 17 January 1918.<sup>23</sup> Poulet also performed the sonata in 1919 at Cercle Volney, this time with Alfred Cortot.

#### *Evaluation of the Sources*

The primary source for the piano part of our scholarly-critical edition is the original print of the sonata (source Fe), the only edition to appear during the composer’s

lifetime. This print was preceded by Debussy’s substantial changes in the proofs (source P) and the lost final set of proofs (source [P2]; see III, m. 27 and III, m. 100 below under Textual readings). The autograph engraver’s copy was consulted when inconsistencies and possible errors or omissions in Fe required clarification. Clarity regarding the printed separate violin text (source Fesp), however, remains elusive. Modern publications, even critical editions of the sonata, avoid an objective analysis of the text, almost implying that the separate violin part is illegitimate or “corrupt.”

If Debussy intended Fesp to reflect the text in Fe, he was unquestionably capable of expressing this to his friend and publisher Jacques Durand. The fact that not the slightest reference supporting this view can be found in the extant correspondence, but rather exactly the opposite (praise both for the edition<sup>24</sup> and for Poulet<sup>25</sup>), supports the dichotomy rooted in the first edition. The contradictions between the text of Fe and that of Fesp remain a central problem for performers.

The comparison invites an evaluation of the violin text in Fe, which is found in sources S through F. In every source except Fesp. As the violin text in Fe cannot be executed as it stands, collaborative solutions between Debussy and Poulet, as given in Fesp, was necessary. However, Debussy’s conception of the violin part and its intended phrasing (a matter of fundamental importance) is captured in Fe. With these thoughts in mind, the editor of the present volume strongly recommends that performers form an understanding of the work based as closely as possible on the text in Fe, while acknowledging the valid solutions found in Fesp. Solutions other than those found strictly in Fesp (see for example source AC below) are well within the perimeter of Debussy’s aesthetics, as long as the overriding gestures embodied in Fe are respected.

The violin text, as handed down in small print above the piano part in Fe, has been retained in the score of the present edition, as in Fe. The separate solo violin part to this critical edition contains the texts of both Fe and Fesp.

18 *Debussy. Correspondance*, pp. 2106f.

19 Francis Poulenc, *J’écris ce qui me chante, Textes et entretiens réunis*, ed. Nicolas Southon (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2011), p. 206.

20 *Debussy. Correspondance*, p. 2115.

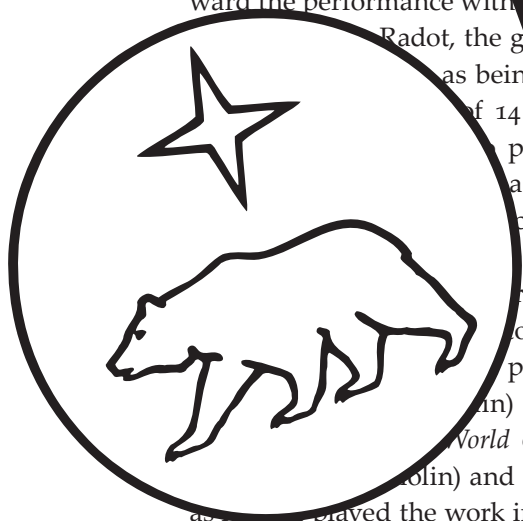
21 *Debussy. Correspondance*, p. 2120.

22 *The Sun* (New York), 4 November 1917.

23 *The Evening World* (New York), 18 January 1918, p. 14.

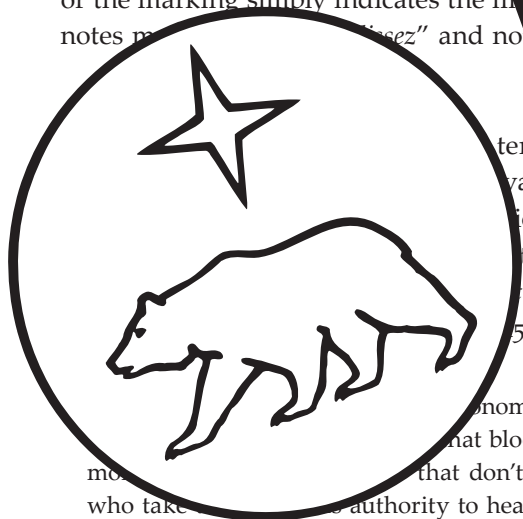
24 *Debussy. Correspondance*, p. 2120.

25 *Ibid.*



## PERFORMANCE PRACTICE

The violin part in *Minstrels* poses a question which cannot be answered on the basis of the extant sources. In measures 1, 5, 78 and 2, 6, 79 (see also the usage in mm. 37 and 74) the violinist is instructed to slide with vibrato from the grace note to the main note while executing pizzicato. However, the final note in measures 1 and 5 has a small crescendo hairpin  $<$  which is unplayable, given that the player slides into the note rather than articulating it. At face value, measure 6 is particularly unclear because the instruction to make a crescendo on one note while playing a continuous crescendo throughout the entire bar cannot be executed. There are three possible explanations: either the  $<$  marking is an engraver's error for an accent  $>$ , which is unlikely as the piano uses this symbol "correctly" on the same beat in measure 1 etc., as does the solo piano in the first edition; or the instruction is intended for the grace note which slides into the main note (see the notation of the *arco* passages in mm. 40 and 42-43); or the marking simply indicates the importance of the notes marked "cresc." and nothing more.



tempo and metronome marks: they're not that bloom for a solitary moment that don't hear music and who take the authority to hear it still less! But do what you please.<sup>26</sup>

The metronome marks found in S for movements II and III are not in the composer's hand.

One of the earliest, if not the first recording of the *Sonate* was made in 1929 by the French virtuoso Jacques Thibaud and Debussy's advocate and acquaintance Alfred Cortot.<sup>27</sup> Cortot performed the *Sonate* with Gaston Poulet in Cercle Volney in 1919 – thus relatively close to Poulet's performances with Debussy. According to the entries in Cortot's personal copy of the *Sonate* (see Sources below), he then performed the work twice with Thibaud in Philadelphia and Paris in 1921. Cor-

<sup>26</sup> Debussy. *Correspondance*, p. 1944.

<sup>27</sup> Jacques Thibaud and Alfred Cortot (June 1929); I 4:07 – II 3:55 – III 3:32; HMV DB 1322/1323 – Ccl 16962/16964

tot's personal copy contains penciled alterations to the violin part appearing in small print above the piano part in the score. These alterations closely coincide with Thibaud's recording, revealing an independent reading of the work not based on Fesp. Perhaps the most startling aspect of the Cortot-Thibaud recording is its handling of tempo. Movement I on the recording is significantly faster (by nearly one minute!) and does not emphasize the *melancholie* heard in the vast majority of modern performances and CD renditions, being more in line with the composer's reference to the work as "joyful." Thibaud's playing is concise, yet he interprets the work quite broadly, even using expressive portamento when shifting positions. His use of vibrato is consistent with modern twentieth-century practice. The tempo at the beginning of movement II is closer to the *Musique* found in Fesp, after which it becomes faster. The slower tempo of MM 57 may possibly stem from Cortot's having played the work with Poulet. If so, the tempo marking may indicate how Poulet performed the work with Debussy, implying that the correct marking is not 75, as printed in Fe.

Debussy used tempo modifications such as *ritard.* or *ritard.* followed by  $-----//$  to indicate precisely where the marking should begin and where it should end. See I, mm. 80–83, which shows the specific duration of the *ritard.* without pause at the end. The same can be found in I, mm. 140–46. Conversely, in I, mm. 200–03, *ritard.* is followed by a breath or pause before returning to the primary tempo.

### Articulation

The articulation marks in the present edition are taken from the primary sources and should be regarded as mandatory as they represent deliberate decisions on Debussy's part, even when they conflict with the articulation in parallel passages.

Double articulation marks consisting of an accent  $>$  or  $\wedge$  together with a tenuto dash or staccato dot, as found in I, m. 41 (violin), and I, m. 42 (piano), primarily reflect the cultivation of touch in all its subtle gradations, much in the same way as dynamic marks. The vertical accent or wedge (*petit chapeau*)  $\wedge$  approximates the meaning of *sf*. Its use in combination with a staccato dot proves that the accent alone does not imply a shortening of a note's duration.

In general, these compound instructions are important indications of Debussy's subtle notions of sonority. They call for a high degree of expression and at times extreme attention to the realization or production of sound, even on a single note.

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.

# INTRODUCTION

Au violoniste hongrois-américain Arthur Hartmann, qui lui demandait pourquoi il n'avait rien écrit pour son instrument, Claude Debussy (1862–1918) répondait : « Parce que je ne le comprends pas, et aussi parce qu'en général, je n'aime pas la combinaison violon et piano<sup>1</sup>. » Ces paroles peu amènes rendent pour le moins étonnant le revirement spectaculaire du compositeur avec son importante contribution au genre, la *Sonate pour violon et piano*. Son amitié pour le jeune violoniste virtuose belge Eugène Ysaÿe, dont le quatuor avait créé le *Quatuor* de Debussy en 1893, l'avait poussé à envisager d'écrire non seulement un second quatuor, mais également une *Sonate pour violon et piano*. Les deux œuvres étaient restées à l'état de projet, de même que les *Nocturnes pour violon solo et orchestre*, également envisagés pour Ysaÿe. Ces projets inaccomplis contribuèrent sans aucun doute à l'humour négatif que reflète la citation initiale.

Ce sont ces projets pour violon et piano qui ont suscité l'intérêt de Debussy pour le violoniste. Cet intérêt fut renforcé par Hartmann qui, en 1908, lui fit connaître son arrangement de *Il pleure dans mon cœur* de Debussy. L'arrivée de Hartmann à Paris en 1908 de *Pellée et Mélisande* ont la musique de Debussy, selon son directeur à l'édition, à l'éditeur Fromont, à envoyer toute la musique pour violon et piano – et en le priant de transmettre au compositeur. La réponse de Debussy, inattendue, l'informait le 6 septembre qu'il n'avait rien écrit pour le violon<sup>2</sup> ; ceci poussa donc le violoniste à demander hardiment s'il pourrait être autorisé à arranger *Il pleure dans mon cœur* (no II des *Ariettes oubliées* du compositeur), originellement pour voix et piano, pour violon et piano<sup>3</sup>, ce à quoi Debussy répondit aussitôt le 17 septembre pour lui donner sa « pleine et entière autorisation<sup>4</sup> ».

Les lettres de Debussy à Hartmann (plus d'une vingtaine) révèlent une relation amicale chaleureuse mais aussi une relation professionnelle de haut niveau. Invité par le compositeur, Hartmann rendit visite à Debussy le 6 octobre 1908, lui faisant entendre intégralement l'arrangement fait par Hartmann d'*Il pleure dans mon cœur*<sup>5</sup>, l'une des deux transcriptions de Hartmann qu'il fit entendre au concert avec Debussy. Le 21 mai 1910 Debussy dédicacà à Hartmann un exemplaire du premier livre des *Préludes* qui cita le violoniste à arranger pour violon et piano l'un de ces *Préludes* : *La fille au balcon* de son premier livre.

L'arrangement de Hartmann et Debussy connut un point culminant avec leur concert du 5 février 1911 à la Salle des Agriculteurs. Debussy ne se produisait pas fréquemment en concert et c'était la sonate pour violon et piano qui était le plus souvent jouée avec un violoniste. Le compositeur et Hartmann jouèrent la *Sonate en sol mineur* op. 13 d'Edvard Grieg, les deux transcriptions de Debussy par Hartmann, et l'arrangement réalisé par Debussy lui-même pour violon et piano, médium Arthur Hartmann, de *Mélisande* du second livre de *Préludes*<sup>7</sup>.

Un compte rendu de ce concert par Louis Laloy touche à la mesure des talents de Hartmann : « M. Arthur Hartmann est un maître à qui le violon obéit sans discuter... » Laloy fait également des commentaires sur le jeu de Debussy, et il s'agit là de l'un des rares jugements contemporains de l'art pianistique du compositeur :

M. Claude Debussy, qui, par une exceptionnelle faveur, l'accompagne, est magicien. Ce n'est pas ici le lieu de déduire les différences entre la sorcellerie, qui dompte les esprits, et la magie qui les gagne. La puissance de la magie sera comprise de tous ceux qui ont une seule fois entendu ce piano surnaturel où les sons naissent sans

5 Hartmann, p. 15 : « Nous en vinrent à jouer mon adaptation d'*Il pleure dans mon cœur*, avec Debussy au piano. Avant que nous ayons commencé je m'excusai d'avoir incorporé certaines harmonies de mon cru et ajouté une fin nouvelle. « Il y a de l'impudence à en agir ainsi, reconnus-je, pour une œuvre d'un compositeur toujours vivant. » Lorsque nous en arrivâmes aux harmonies en question, Debussy s'écria : « Bravo, bravo, tout à fait dans l'esprit de ce que je fais ! » À sa demande, nous jouâmes le morceau à trois reprises, et après chaque exécution il se montrait plus enthousiaste. »

6 Cette transcription pour violon et piano est parue chez Durand en 1910.

7 Cette transcription pour violon et piano est parue chez Durand en 1914.

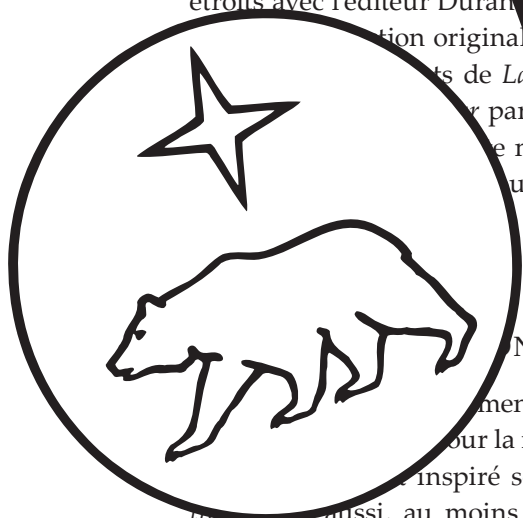
chocs de marteaux, sans frôlements de cordes, s'élevaient dans un air transparent qui les unit sans les confondre et s'évaporent en brumes irisées. M. Debussy apprivoise le clavier d'un charme qui n'est à la portée d'aucun de nos virtuoses. Comme un de ses ancêtres spirituels, François Couperin, il pourrait écrire un *Art de toucher le piano*, qui, d'ailleurs, ne trahirait pas son secret aux profanes.

Laloy poursuit en se concentrant particulièrement sur l'arrangement de *Minstrels* :

Des trois morceaux de M. Debussy qui durent ce soir-là scindés entre le violon et le piano, celui qui s'est trouvé le mieux de l'opération est le troisième, *Minstrels*, où le violon se livre aux plus burlesques cabrioles, et particulièrement à des pizzicati glissés où tient en raccourci tout le continent noir.<sup>8</sup>

Les deux arrangements pour violon et piano d'Arthur Hartmann ne sont qu'une minuscule partie des plus de 150 arrangements et transcriptions parus du vivant du compositeur. Ces arrangements furent refusés par plus d'une douzaine d'individus, le plus et d'entre eux connaissant le compositeur ou ayant des liens étroits avec l'éditeur Durand. Leur simple nombre dément l'opinion originale de Debussy !

Les arrangements de *La fille aux cheveux de lin* par Hartmann occupent une place importante dans la multitude d'arrangements, Debussy les ajouta au concert



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

## SONATE

Il a ainsi fourni l'impulsion pour la musique de chambre pour Debussy. Inspiré son arrangement de *Minstrels*, aussi, au moins au stade initial, pour sa dernière œuvre majeure, la *Sonate pour violon et piano*. Une lettre du 24 juin 1916 à Hartmann, après le retour du violoniste en Amérique par suite du déclenchement de la guerre, révèle que Hartmann lui avait demandé une sonate et que Debussy avait des remords de n'avoir pas accédé à cette demande :

J'avais travaillé comme toute une plantation de nègres et me disposais à écrire cette *Sonate pour Violon et piano* dont

8 Louis Laloy, d'après le quotidien musical et théâtral *Comœdia* du 9 février 1914.

9 On trouvera ces deux arrangements en annexe de la présente édition. Les sources de ces arrangements et des notes sur leur texte figurent dans le Commentaire critique. Selon l'esquisse biographique de Hartmann (Hartmann, p. 16), Debussy et Hartmann exécutèrent également *Il pleure dans mon cœur* à un dîner en avril 1910.

vous voulez bien être impatient... Maintenant je ne sais plus quand je retrouverai mon élan ?<sup>10</sup>

La Sonate pour violon faisait partie d'un projet plus large de sonates, dont on entend pour la première fois parler dans une lettre à Jacques Durand du 22 juillet 1915 :

Vous trouverez ci-joint un prospectus, sur lequel j'aimerais à avoir votre avis et... votre consentement ? Ce projet contient de virtuelles combinaisons que, pour l'instant, vous me permettrez de tenir secrètes<sup>11</sup>.

La liste des œuvres fut esquissée par le compositeur dans l'ordre suivant :

Six sonates... etc. I. = Violoncelle et piano, II. – Flûte, alto et harpe, III. – Violon, cor anglais et piano, IV. – Hautbois, cor et basse, V. – Trompette, clarinette, basson et piano, VI. La sixième sonate sera sous la forme d'un concerto, on y trouvera réunies les sonorités des divers instruments » ainsi que la gracieuse participation d'une contrebasse<sup>12</sup>.

La raison pour laquelle Debussy a modifié l'instrumentation de la troisième sonate demeure un mystère. Il n'eut le temps d'achever que la *Sonate pour violoncelle et piano* de 1915, la *Sonate pour flûte, alto et harpe* de 1916, la *Sonate pour violon et piano* de 1917 et esquisser seulement quelques mesures de la quatrième sonate avant sa mort le 25 mars 1918.

Pour un compositeur dont toute l'existence créatrice a été consacrée à la recherche de formes nouvelles comme véhicules de pittoresque musical, il y a un sens profond dans le fait que vers la fin de sa vie il a embrassé une forme qu'il avait jusqu'alors tenue soigneusement à l'écart. Peut-être craignait-il d'être contaminé par la forme générique qui avait dominé la musique aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. En octobre 1915, dans une lettre à Igor Stravinsky, il remarquait :

Je n'ai d'ailleurs écrit que de la musique pure : douze Études pour le piano ; deux *Sonates* pour divers instruments dans notre vieille forme, qui gracieusement n'imposait pas aux facultés auditives des efforts tétralogiques<sup>13</sup>...

La conception du cycle de sonates de Debussy, outre ses liens avec les styles des clavecinistes du dix-huitième siècle français comme François Couperin et Jean-Philippe Rameau, était en plus motivée par la guerre et était donc politique également. En sculptant cet ouvrage en trois mouvements aux proportions in-

10 Debussy. *Correspondance*, p. 2004.

11 *Ibid.*, p. 1912.

12 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vmc. ms. 51.

13 Debussy. *Correspondance*, p. 1953.

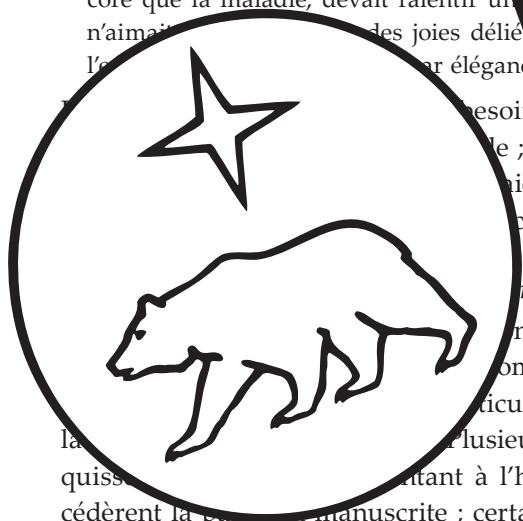
habituelles, il visait à différencier sa musique du monde musical austro-allemand pour en créer un qui se revendique fièrement comme français. Dans sa sonate, Debussy introduit un matériau musical sans le répéter explicitement, créant par là un tissu « cyclique » de cohérence par suggestion, attirant subtilement les auditeurs dans son monde sonore.

Les progrès du cancer de Debussy affectaient, on le comprend, ses capacités de composer :

Maintenant je ne sais plus quand je retrouverai mon élan ?  
Il y a des moments où il me semble que je n'ai jamais vu la musique<sup>14</sup>...

Mais les dévastations de la guerre ont également contribué à faire éclater sa « conception du monde ». Le pianiste Alfred Cortot, qui le connaissait, et qui fut l'un des premiers à apprécier l'importance de la musique pour piano de Debussy, a livré un commentaire perspicace à propos des dernières œuvres du compositeur :

La guerre trouvait Debussy atteint d'un mal inexorable [...]. La hantise douloureuse des événements, mais encore que la maladie, devait ralentir une production qui n'aimait que les joies déliées et subtiles de l'équilibre et de l'élégance native<sup>15</sup>.



Le besoin d'un monde plus simple ; le fait d'être l'enfant d'un monde qui avait été novateur. [...] La sonate témoigne de la difficulté du compositeur pour un particulier le début et la fin. Plusieurs séries d'esquisses furent faites à l'hiver 1916, précédèrent la première manuscrite ; certaines sont fragmentaires, d'autres développées de manière convaincante. Pourtant, même le manuscrit définitif n'est pas la source qui transmet ses dernières intentions sur l'œuvre.

Debussy a commencé par soumettre à son éditeur les mouvements I-II, tout en continuant à peiner sur le mouvement final. Aux appels répétés de Durand pour obtenir le dernier mouvement, il répondait par des excuses, mais sans envoyer de musique ; ce n'est que dans la seconde moitié d'avril qu'il remettait à son éditeur les pages 13 à 19 du manuscrit (source S).

14 Debussy. *Correspondance*, p. 2004.

15 Alfred Cortot, « La musique pour piano de Debussy », *La Revue musicale*, 1er décembre 1920, p. 147. Repris dans *La musique française de piano*, 1<sup>ère</sup> série, Paris, Rieder, 1930.

Le 14 avril il écrivait à Jacques Durand en l'informant en post-scriptum qu'il avait vu ce matin-là le violoniste Gaston Poulet, avec ce commentaire : « je lui ai montré le brouillon du final – il tremble<sup>16</sup> ! » Nous pouvons en déduire qu'ils avaient déjà déchiffré ensemble les mouvements précédents et que c'était là la première fois que Poulet jetait un œil au troisième mouvement encore non complètement achevé ; et ce à peine trois semaines avant la création le 5 mai. Il faudrait donc encore six semaines pour que la partition soit officiellement inscrite au Dépôt légal le 30 juin 1917 et qu'elle soit ainsi publiée et disponible à la vente.

La chaîne précise des événements qui conduit jusqu'à la création peut être partiellement reconstituée à partir de la correspondance du compositeur. Un élément fondamental pour la compréhension du texte de la partie séparée de violon est la courte période de temps qui s'est écoulée entre les épreuves considérablement modifiées par le compositeur (source P) et peut-être aussi le second jeu, nouvellement corrigé d'épreuves de la source [P2]. À ce stade on n'avait pas encore extrait la partie soliste – et la création. Comme la première édition n'est parue qu'au 30 juin 1917, quelque six semaines après la création, on peut en déduire que la création a été donnée sur la base d'épreuves de la partition pour Debussy et une partie soliste manuscrite pour Poulet, dont il n'existe pas de traces sous forme de document ou de référence, dans les sources. Si Poulet a joué lui aussi à partir d'épreuves de la partition, ces dernières auraient normalement dû correspondre à l'état non corrigé que reflète la source P ou éventuellement la source [P2], et qu'il y aurait introduit ses modifications à partir des répétitions avec Debussy et que ces modifications auraient été intégrées à la source Fesp.

Selon les registres de Durand, le tirage initial de la Sonate était de 2,000 exemplaires. L'œuvre a incontestablement eu du succès puisque le second tirage est paru 18 mois plus tard au début janvier 1919, de même qu'un arrangement pour piano à quatre mains par Lucien Garban. Ces deux dernières publications ne contenaient que des changements mineurs, comme l'indication métronomique au début de l'Intermède dans la partie séparée de violon, modifiée du  $\text{♩} = 57$  qu'on trouve dans Fesp pour correspondre à celle de Fe.

16 Debussy. *Correspondance*, p. 2099.

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.

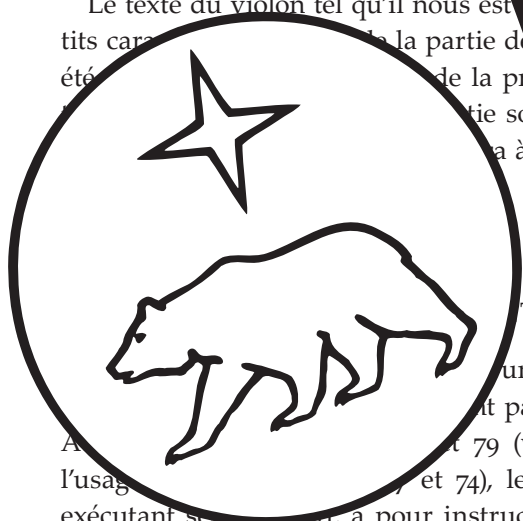


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

Le nœud du problème est dans l'évaluation du texte du violon dans Fe, et que l'on retrouve dans les sources de S à Fe, en d'autres termes dans toutes les sources sauf Fesp. Le texte du violon donné par Fe ne peut être exécuté absolument tel quel ; une solution collaborative entre Debussy et Poulet, telle qu'elle nous a été transmise par Fesp, était donc une nécessité. Toutefois, la manière dont Debussy a conçu la partie de violon, et notamment, point capital, le phrasé qu'il souhaitait, sont préservés dans Fe. C'est en ayant ces considérations en tête que l'éditeur de la présente édition recommande aux interprètes de parvenir à une conception d'ensemble de l'œuvre en se fondant aussi étroitement que possible sur le texte de Fe, tout en tenant compte des solutions valables que l'on trouve dans Fesp. Des solutions autres que celles que l'on trouve précisément dans Fesp (voir par exemple la source AC ci-dessous) demeurent parfaitement dans les paramètres de l'esthétique de Debussy du moment que l'on respecte les gestes fondamentaux transmis par Fe.

Le texte du violon tel qu'il nous est parvenu en petits caractères de la partie de piano de Fe a été corrigé dans la présente édition.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

La partie soliste de violon de la présente édition est basée sur le texte de Fe à la fois le texte de la partie soliste de violon et le texte de la partie de piano. Le problème qui se pose est pas de résoudre. Au n. 79 (voir également l'usage de la mesure 74), le violoniste, en exécutant ses mesures, a pour instruction de glisser avec vibrato de l'appoggiature à la note principale. Or la note finale des mesures 1 et 5 est accompagnée d'une indication de crescendo <, qui, vu le fait que l'instrumentiste descend sur la note, donc sans l'articuler, n'est pas exécutable. À première vue la mes. 6 est particulièrement peu claire parce que l'indication d'un crescendo sur une seule note tout en observant un crescendo continu dans toute la mesure n'est pas exécutable.

Ou bien l'indication < est une erreur de gravure au lieu d'un accent >, ce qui est peu vraisemblable, vu que la partie de piano comporte le même symbole, correctement utilisé, sur le même temps à la mes. 1, etc., tout comme la première édition pour piano, ou bien cette instruction doit s'appliquer à l'appoggiature

d'où l'on glisse sur la note principale (voir la notation des passages *arco* à la mes. 40 et aux mes. 42-43), ou encore il s'agit simplement d'une indication qui dénote l'importance des notes marquées « vibrez et glissez » et rien de plus.

#### Tempo

Debussy estimait que les questions de tempo et d'indications métronomiques n'avaient qu'une importance marginale, car il était convaincu que toute situation d'interprétation appelait son tempo propre. Comme il l'écrivait à Jacques Durand le 9 octobre 1915, peu après avoir achevé la première sonate du cycle de la *Sonate pour violoncelle et piano*, à propos de la nouvelle édition de la musique de Chopin par le compositeur :

Vous savez bien qu'on ne s'occupe pas des mouvements métronomiques : il s'agit juste pendant une mesure, comme « les heures d'espérer un matin », seulement il y a « ceux » qui ne comprennent pas la musique, et qui ne peuvent pas manquer pour y entendre en faire leur plaisir. Faites donc comme il vous plaît.<sup>26</sup>

Les indications métronomiques que l'on trouve dans *Sonate pour violoncelle et piano* II et III ne sont pas de la main du compositeur.

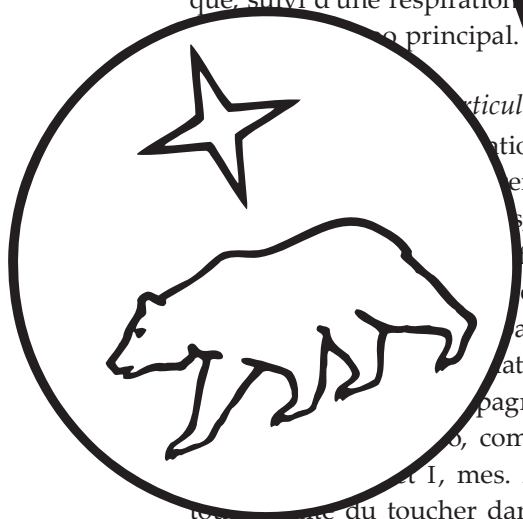
Les enregistrements, si ce n'est le tout premier enregistrement de la *Sonate* a été réalisé en 1929 par le virtuose Jacques Thibaud et Alfred Cortot et ami de Debussy Alfred Cortot.<sup>27</sup> Alfred Cortot avait joué la *Sonate* avec Gabriel Bouleau et Lucie Volney en 1919 – donc assez peu de temps après les exécutions de Poulet avec Debussy. D'après les annotations de l'exemplaire personnel de Cortot de la *Sonate* (voir Sources *infra*), il a ensuite interprété l'œuvre à deux reprises en 1921 avec Thibaud à Philadelphie et à Paris. L'exemplaire de Cortot (voir Sources *infra*) comporte des modifications au crayon introduites dans la partie de violon figurant en petits caractères au-dessus de celle du piano dans la partition et ces indications correspondent de près à l'enregistrement de Thibaud. Elles révèlent des leçons indépendantes pour la partition qui ne proviennent pas de Fesp. Peut-être l'aspect le plus frappant de l'enregistrement Cortot-Thibaud est leur utilisation du tempo. Le mouvement I de l'enregistrement est nettement plus rapide (de presque une minute !) ; il ne met pas en relief l'aspect « mélancolique » qu'on entend dans l'énorme majorité des interprétations et enregistrements CD récents. Il correspond davantage à la référence faite par le compositeur à l'œuvre comme

26 Debussy. *Correspondance*, p. 1944.

27 Jacques Thibaud / Alfred Cortot (juin 1929 ; I 4:07 – II 3:55 – III 3:32 ; HMV DB 1322/1323 – Ccl 16962/16964.

étant « joyeuse ». Le jeu de Thibaud est sobre, mais il interprète réellement l'œuvre, recourant souvent à des portamenti expressifs quand il change de position. Son utilisation du vibrato correspond à la pratique moderne au vingtième siècle. Le tempo au commencement du mouvement II se rapproche de l'indication métronomique  $\text{♩} = 57$  qu'on trouve dans Fesp, pour accélérer ensuite. Il se peut que le tempo plus lent qu'indique 57 provient du fait que Cortot avait joué l'œuvre avec Poulet, ce qui laisserait entendre que l'indication 57 était la vitesse avec laquelle Poulet aurait joué l'œuvre avec Debussy et que, par conséquent, l'indication correcte n'est pas 75 comme il est imprimé dans Fe.

Debussy se servait des modifications de tempo telles que *rubato* ou *cédez*, suivies de - - - - // pour indiquer précisément, non pas simplement où l'indication doit commencer, mais où elle doit exactement prendre fin. On voit I, mes. 80–83, où l'on voit la durée spécifique sur *ritardando*, sans pause à la fin et de même, mes. 140–146. À l'inverse, dans I, 200–203, un *staccato* est indiqué, suivi d'une respiration ou d'une pause, avant de commencer le mouvement principal.



articulation de la présente notation première et doivent être considérées, puisqu'elles représentent les éléctions de la part de Debussy, présentent les conflits dans les articulations doubles, consistant en un point accompagné d'un tiret de tenuto ou d'un *staccato*, comme on en trouve dans I, mes. 42 (piano) reflètent avant tout le jeu du toucher dans toutes ses subtiles gradations, à peu près comme des indications de dynamique. L'accent vertical ou petit chapeau  $\wedge$  a un sens voisin de *sf*. Son utilisation combinée à un point de staccato prouve que l'accent seul n'implique pas une diminution de la durée de la note.

En général, ces indications doubles sont d'importantes indications des subtiles notions de sonorité qui existent chez Debussy. Elles exigent un haut degré d'expression et parfois une attention extrême à la réalisation ou à la production du son, même sur une seule note. Les séries de notes liées comportant en outre des points de staccato ou des tirets de staccato, comme dans I, mes. 133–135, ou II, mes. 13–18 (violon) et II, mes. 56–59 (piano) sont l'équivalent d'un portato et dans la partie de piano, s'il faut en juger d'après les

propres interprétations enregistrées de Debussy, impliquent une attaque sèche combinée avec la pédale.

#### Liaisons

Les sources sous forme d'esquisses précédant S ne contiennent pratiquement aucune liaison de phrasé. Au moment où Debussy a soumis sa partition manuscrite à Durand (mouvements I et II), nous ne disposons d'aucune référence impliquant que le compositeur avait discuté du texte du violon avec un violoniste. La référence la plus ancienne à une répétition, même des mouvements I et II, est postérieure à la gravure de ces mouvements. À ce stade, Poulet aurait vraisemblablement joué à partir d'un jeu d'arpèges ou bien d'une partie soliste manuscrite. Les liaisons figurant dans S et Fe, ou dans Fe, reflètent la forme musicale que le compositeur a voulu par Debussy et ne doivent pas être comprises comme le texte qu'un violoniste doit s'efforcer d'exécuter à la lettre. Dans le mouvement I, mes. 5–8, par exemple, Debussy indique une phrase de quatre mesures, mais les violonistes auraient à diviser cette phrase de quatre mesures en deux mesures de deux mesures, comme c'est le cas aux mes. 154–157 et aux mes. 204–207 ; là, quelle que soit la notation de liaison, elle se comprend comme une phrase de quatre mesures, comme au tout début. Si l'on garde ceci à l'esprit, il est clair que Debussy n'exige pas des interprètes qu'ils exécutent les liaisons exactement comme elles se trouvent dans la partition. La partie séparée de violon (source Fesp) doit être comprise comme une tentative de collaboration entre le compositeur et Poulet afin de présenter le texte de Fe comme un exemple de la façon dont on peut interpréter l'œuvre. Ce n'est pas une question de ou bien/ou bien, mais plutôt d'arriver à des choix d'interprétation à partir du texte de Fe. Un autre exemple est l'accord de I, mes. 41 ; la partition présente un accord de quatre notes, qui est jouable, mais seulement en décomposant partiellement l'accord et donc en abrégant la durée de la note la plus élevée, *ré'''*. La partie séparée (source Fesp), ôte le *do'* (ce *do* est dans la partie de piano, main droite), ce qui permet donc de jouer l'accord sans le décomposer et de le tenir pour la durée indiquée. On encouragera les interprètes à écouter l'enregistrement de Thibaud, qui ne se contente pas de reproduire Fesp, mais plutôt interprète le texte en se basant sur Fe.

#### Pédale

Debussy n'indiquait que très rarement des instructions précises quant à l'utilisation de la pédale dans sa musique de piano. Toutefois, les accords sur des notes

graves soutenues dans I, mes. 56 et suivantes, dans I, mes. 238 et suivantes, et dans III, mes. 108 ne peuvent être joués sans utiliser la pédale et il faut donc les comprendre comme des indications indirectes concernant l'utilisation de la pédale<sup>28</sup>.

Les enregistrements réalisés par Debussy de sa propre musique révèlent clairement qu'il se servait lui-même abondamment de la pédale – en fait presque continuellement – mais avec beaucoup de subtilité. Ses changements de pédale sont toujours imperceptibles ; les harmonies restent distinctes et ne se chevauchent jamais.

#### NOTE CONCERNANT L'ÉDITION

Des altérations de rappel ont été ajoutées sans commentaire dans le texte musical ; elles sont, toutefois, signalées dans les Notes sur le texte dans le Commentaire critique. Les altérations de préédition de Debussy lui-même ont été conservées dans leur forme originale, c'est-à-dire entre parenthèses. Toutes les modifications de l'édition sont indiquées ou bien

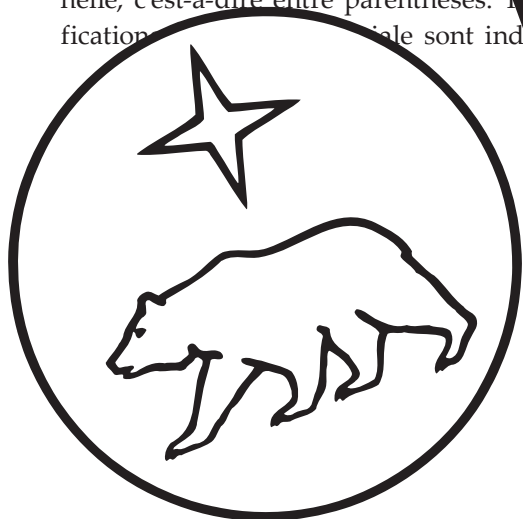
entre crochets droits pour l'articulation, la dynamique, les mots, etc. ou en lignes de pointillé pour les liaisons de phrasé ou entre deux mesures et les signes de crescendo et decrescendo. On trouvera dans les Notes sur le texte une liste détaillée de ces leçons.

#### REMERCIEMENTS

The Morgan Library (New York), Library of Congress (Washington DC), Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (Paris), Médiathèque Musicale Mahler (Paris), Rychnov-Samý (Winterthur), Bibliothèque publique et universitaire (Genève), Free Library (Philadelphie), Bible Music Library, Eastman School of Music (Rochester), Adula Schütz (Cassel), J. La Coullinas (Philadelphie), et ma fille Louisa pour sa capacité miraculeuse de poser des questions intellectuellement stimulantes et de leur trouver des solutions pratiques et logiques.

Douglas Woodfull-Harris

(traduction française : Vincent Girard)



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

<sup>28</sup> Roy Howat, « Debussy's piano music: sources and performance », *Debussy Studies*, éd. Richard Langham Smith (Cambridge, Cambridge University Press, 1997), p. 95.

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.

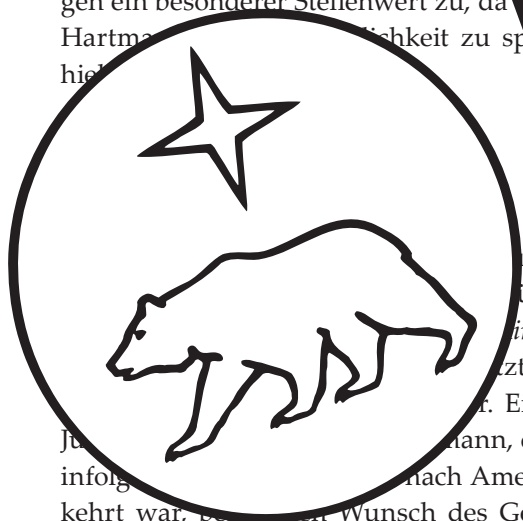
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

nem anderen unserer Virtuosen zu Gebote steht. Wie einer seiner Ahnen im Geiste, François Couperin, könnte er eine *Kunst das Klavier zu spielen* schreiben, die Nichteingeweihten übrigens niemals ihr Geheimnis verriete.

Im Folgenden konzentriert Laloy seine Aufmerksamkeit auf das *Minstrels*-Arrangement:

Von den drei Stücken Debussys, die sich an diesem Abend die Geige und das Klavier teilten, stellte sich das dritte, *Minstrels*, als das beste heraus; in diesem vollführt die Violine die allertollsten Luftsprünge und insbesondere dahinhuschende Pizzicati, und der ganze schwarze Kontinent erscheint darin en miniature.<sup>7</sup>

Arthur Hartmanns Arrangements der beiden Debussy-Werke für Violine und Klavier stehen über 150 weiteren Bearbeitungen und Transkriptionen gegenüber, die zu Lebzeiten des Komponisten erschienen, angefertigt von über einem Dutzend zumeist mit dem Komponisten vertrauten oder mit dem Verleger Durand eng verbundenen Personen. Die schiefe Anzahl trifft gar die Menge an Originalkompositionen von Debussy! Freilich kommt diesen beiden Bearbeitungen ein besonderer Stellenwert zu, da Debussy sie mit Hartmanns Möglichkeit zu spielen für Wert hielt.



Die Besetzung für Debussys *Minstrels*, sowohl für Violine und Klavier als auch für Violine und Harfe, ist ein mit dem 24. Jahrhundert unvereinbar. Ein Mann, der inzwischen infolge eines Unfalls nach Amerika zurückgekehrt war, erfüllte den Wunsch des Geigers und Debussys schlechtes Gewissen, ihn noch nicht erfüllt zu haben:

Ich arbeite wie eine ganze Sklavenkolonie und war bereit, die Sonate für Violine und Klavier zu schreiben, auf die Sie wohl ziemlich ungeduldig warten. Doch ich frage mich mittlerweile, wann ich meine kreative Energie zurückgewinnen werde.<sup>9</sup>

7 Louis Laloy, zitiert von Emile Vuillermoz in seinem Artikel *La Musique au Concert*, in: *Comœdia* (Paris) 8. Jg., 9. Febr. 1914, S. 2.

8 Die Bearbeitungen sind im Anhang der vorliegenden Ausgabe abgedruckt. Hinweise zu den Quellen sowie Einzelanmerkungen befinden sich im Critical Commentary. Hartmanns Memoiren zufolge (Hartmann, S. 16) führten Debussy und er *Il pleure dans mon cœur* im April 1910 auch im Rahmen einer Dinnerparty auf.

9 *Debussy. Correspondance*, S. 2004.

Das Werk war als Teil eines größeren Sonaten-Projekts geplant, von dem erstmals in einem Brief vom 22. Juli 1915 an Jacques Durand die Rede ist:

Anbei werden Sie einen Entwurf finden, zu dem ich gerne Ihre Meinung erfahren würde und – Ihr Einverständnis? Das Projekt enthält Werke für unterschiedliche Besetzungen, über die ich, mit Ihrer Erlaubnis, augenblicklich noch Stillschweigen bewahren würde.<sup>10</sup>

Die Konzeption wurde vom Komponisten wie folgt skizziert:

Sechs Sonaten... etc... I. – Violoncello und Klavier. II. – Flöte, Viola und Harfe. III. – Violine, Englischhorn und Klavier. IV. – Oboe, Horn und Tambalo. V. Trompete, Klarinette, Fagott und Klavier. VI. – Die sechste Sonate wird die Form eines Konzerts haben, man wird darin die Klänge verschiedener Instrumente“ vereinigen, unter der lebenswürdigen Teilnahme eines Komabales.<sup>11</sup>

Warum Debussy die Besetzung der dritten Sonate dieser Reihe änderte, ist unklar. Es waren nur noch gegeben, die *Sonate pour violoncelle et piano* (1915), die *Sonate pour piano et harpe* (1916) sowie die *Sonate pour violon et piano* (1917) zu vollenden und einige wenige Fragmente der vierten Sonate zu skizzieren. Bevor er am 29. März 1918 starb.

Für einen Komponisten, dessen gesamtes kreatives Schaffen von der Suche nach neuartigen Formen für seine *reinen* Musik bestimmt war, ist es stark, dass er sich zum Ende seines Lebens einer von ihm bis dahin auf Abstand gehaltenen Form annahm. Vielleicht wollte er sich davor hüten, sich von einer Gattung begeistern zu lassen, die die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts dominiert hatte. Im Oktober 1915 ließ er Igor Strawinsky in einem Brief wissen:

Ich habe aber nur reine Musik geschrieben: zwölf Etüden für Klavier, zwei Sonaten für verschiedene Instrumente, in unserer alten Form, die netterweise darauf verzichtet, unserem Hörvermögen tetralogische Qualen zuzumuten.<sup>12</sup>

Debussys Umgang mit dem Sonatenzyklus war einerseits vom Aufgriff stilistischer Anklänge an französische Clavecinisten wie François Couperin und Jean-Philippe Rameau bestimmt, andererseits aber auch durch den Krieg motiviert und besaß demnach eine politische Dimension. Er strebte danach, seine Musik von der deutsch-österreichischen Musikwelt fernzuhalten und dieser eine stolze französische entgegen-

10 *Debussy. Correspondance*, S. 1912.

11 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vmc. ms. 51.

12 *Debussy. Correspondance*, S. 1953. Mit „tetralogische Qualen“ spielt Debussy auf Wagners Vierteiler „Der Ring des Niebelungen“ an.

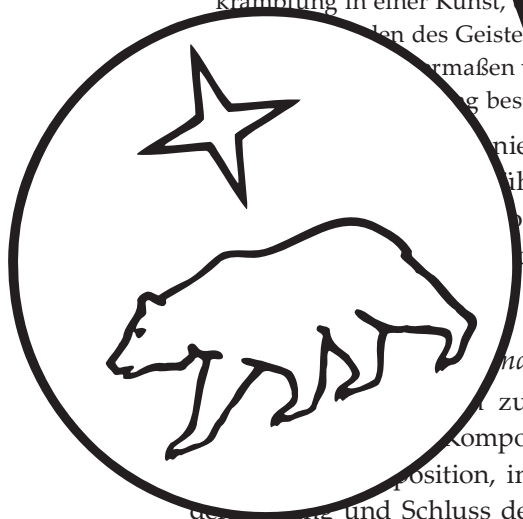
zusetzen, indem er für sein dreisätziges Werk ungewöhnliche Proportionen wählte. Debussy verwendet in seiner Sonate musikalisches Material wieder, ohne es wörtlich zu zitieren, und entwirft so ein durch Andeutungen zusammengehaltenes „zyklisches“ Gewebe, das die Zuhörer ganz subtil in seine Klangwelt hineinzieht.

Debussys fortschreitende Krebserkrankung beeinflusste nachweislich seine Fähigkeit zu komponieren:

Doch ich frage mich mittlerweile, wann ich meine kreative Energie zurückgewinnen werde. Es gibt Augenblicke, an denen es mir erscheint, als hätte ich mit der Musik niemals umgehen können...<sup>13</sup>

Auch die verheerenden Folgen des Kriegs führten zu seiner depressiven ‚Weltsicht‘. Alfred Cortot, Pianist, Weggefährte und einer der ersten, die die Bedeutung von Debussys Klaviermusik erkannten, äußerte sich klug über das Spätwerk des Komponisten:

Bei Kriegsausbruch war Debussy für mich ein unheilbaren Krankheit... Der Horror der Ereignisse um ihn herum bewirkte, mehr noch als seine Krankheit, die Verkümmung in einer Kunst, die nur durch die feinen, ent-



...den des Geistes ins Fließen kommen konnte. In solch geringen Maßen von bewusster Wahrnehmung wie von einem Bestimmt war... komponieren zu können, abhängig... hilslos... tabilien Umwelt;... blockiert oder eingeschränkt... onalen und kreativen Zu...

...nd Drucklegung

... zur Sonate offenbaren die... komponisten mit der Fertigstel... position, insbesondere in Bezug auf... g und Schluss des letzten Satzes. Mehrere Entwurfsskizzen, die früheste vom Winter 1916, gingen der Niederschrift der autographen Partitur voraus; einige von ihnen sind bruchstückhaft, andere überzeugend ausgearbeitet. Doch selbst beim fertigen Autograph handelt es sich nicht um das Dokument, das Debussys letzte Absichten zu diesem Werk präsentiert.

Debussy sandte seinem Verleger zunächst die ersten beiden Sätze, während er noch am Schlusssatz arbeitete. Auf Durands wiederholtes Drängen hinsichtlich des letzten Satzes reagierte er mit Entschuldigungen, nicht aber mit der Lieferung der Musik. Erst in der zweiten Aprilhälfte ließ Debussy die Seiten 13 bis 19

<sup>13</sup> Debussy. *Correspondance*, S. 2004.

<sup>14</sup> Zitiert nach Marianne Wheeldon, *Debussy's Late Style*, Bloomington: Indiana University Press 2009, S. 129.

des Autographs (Quelle S) seinem Verleger zukommen.

Am 14. April informierte er Jacques Durand in einer Nachschrift, dass er sich an diesem Morgen mit dem Geiger Gaston Poulet getroffen habe: „Ich zeigte ihm das vorläufige Konzept vom Finale – er zittert!“<sup>15</sup> Aus diesen Zeilen lässt sich entnehmen, dass beide die früheren Sätze wohl schon zusammen durchgegangen waren und dass Poulet erstmals einen Blick auf den noch nicht vollendeten dritten Satz geworfen hatte; kaum drei Wochen vor der Erstaufführung am 5. Mai. Es dauerte weitere sechs Wochen, bis das Werk veröffentlicht und käuflich erhältlich war; der offizielle Eintrag in das *Dépôt légal* folgte am 30. Juni 1917.

Die tatsächliche Folge der Ereignisse bis zur Erstaufführung lässt sich am besten anhand der Korrespondenz des Komponisten skizziert werden. Ein wesentlicher Anknüpfungspunkt zur Einordnung der in der separaten Violinstimme begegnende Lesarten ist eine kurze Zeitspanne, die zwischen dem vom Komponisten tiefgreifend überarbeiteten Druckfahnen (Quelle P und/oder wahrscheinlich die bereits korrigierten Fahnen von Poulet [P2] – im fraglichen Augenblick von noch keine Solostimme ausgezogen worden – und der Erstausführung liegt. Da die Veröffentlichung nicht vor dem 30. Juni 1917 erfolgte – so gut wie sechs Wochen nach der Erstaufführung – kann angenommen werden, dass Debussy bei dieser aus Druckfahnen der Partitur, Poulet aber aus einem handschriftlichen Solopart spielte, der in der Literatur nicht dokumentiert ist. Sollte Poulet ebenfalls aus Fahnen der Partitur gespielt haben, so werden diese den unkorrigierten Stand der Quelle P oder vielleicht [P2] widergespiegelt haben, wobei Poulet dort seine aus den Proben mit Debussy hervorgegangenen Änderungen eingetragen haben dürfte, die sich dann im gedruckten Solopart (Quelle Fesp) niedergeschlagen haben.

Durands Verlagsbüchern zufolge betrug die Auflagenhöhe des Erstdrucks der Sonate 2000 Exemplare. Das Werk war fraglos erfolgreich, denn die zweite Auflage erschien bereits 18 Monate später, Anfang Januar 1919, zusammen mit einem von Lucien Garban eingerichteten Arrangement für Klavier zu vier Händen. Beide Drucke weisen nur minimale Änderungen auf, etwa die Anpassung der Metronomangabe zu Beginn des *Intermède* in der separaten Violinstimme von  $\text{♩} = 57$  in Fesp an jene von Fe.

<sup>15</sup> Debussy. *Correspondance*, S. 2099.

### Frühe Aufführungen und Rezeption

Die Jahre des Ersten Weltkriegs wirkten zerstörerisch auf sämtliche Bereiche des französischen Lebens. Trotz aller Schrecknisse und politischen wie kulturellen Instabilität vollendete Debussy seine *Sonate pour violon et piano* und führte sie ungeachtet seines schweren fortgeschrittenen Krebsleidens am 5. Mai 1917 mit dem Geiger Gaston Poulet in einem Benefizkonzert für erblindete Soldaten erstmals auf. Es folgten zwei weitere Darbietungen durch Debussy und Poulet am 11. September 1917 in Saint-Jean-de-Luz und am 14. September 1917 in Biarritz; beide zugunsten des *L'Œuvre de la Somme dévastée*<sup>16</sup>.

Angesichts der Tatsache, dass Paris durch den Krieg weitgehend gelähmt war, überrascht es wenig, dass zwar Konzertankündigungen existieren, aber keine Zeitung oder Zeitschrift über die Erstaufführung berichtete. Dennoch haben sich zwei Zeugnisse erhalten, eines in einem Brief, den Debussy zwei Tage nach dem Konzert, am 7. Mai, an seinen guten Freund Robert Godet schrieb:

Die [die Sonate] ist voller ausgelassener Freude [...] Sie wurde [...] gespielt [...]. Das Publikum, das [...] war, hat sie mit Applaus [...] bei dem mein [...] davon abhielt, [...] Francis Poulenc; [...] der Sonate [...] in der Salle Gaveau [...] letztmalig öffentl [...] spielte Geige. Als [...] ovationen, am Ende je [...] einmal artig. Einer meiner Freunde [...] der Debussy, den er nicht persönlich kannte, noch am selben Abend einen begeisterten Brief hatte zukommen lassen, erhielt am nächsten Morgen die folgende Antwort, die ich leider nur aus dem Gedächtnis, aber doch ziemlich genau wiedergeben kann: Mein Herr, ihr Schreiben berührt mich umso mehr, als es die einzige Bezeugung von Bewunderung ist, die mir gestern zuteil wurde. Meine Freunde, die mir im Saal in großer Zahl zugegen zu sein schienen, haben zweifellos befürchtet, mich bei einer Begegnung im Foyer zu ermüden...<sup>18</sup>

16 Wheeldon, *Debussy's Late Style*, S. 16. Es handelt sich um einen Wohltätigkeitsverein, der anlässlich der durch die Schlacht an der Somme verursachten Verwüstungen gegründet worden war.

17 Debussy, *Correspondance*, S. 2106f.

18 Francis Poulenc, *J'écris ce qui me chante, Textes et entretiens réunis*, hrsg. von Nicolas Southon, Paris: Librairie Arthème Fayard 2011, S. 206.

Aus der Korrespondenz des Komponisten geht eindeutig hervor, dass er sowohl von seiner Sonate als auch von der Aufführung mit Poulet begeistert war. Debussys Brief an Louis-Pasteur Vallery-Radot, einem Enkel Louis Pasteurs, beschreibt die Sonate als „voller Leben, geradezu fröhlich!“<sup>19</sup> Auch sein Schreiben vom 14. Juni an Jacques Durand, in dem er darum bittet, das für Poulet bestimmte Exemplar der Sonate dem Geiger aus Dankbarkeit selbst überreichen zu dürfen, zeigt eindeutig, wie er die Zusammenarbeit empfunden hat.<sup>20</sup>

Eine weitere frühe Aufführung mit dem Geiger Eddy Brown und Louis T. Gruenberg am Klavier, die wohl in der Carnegie Recital Hall stattfand, wurde die Zeitung *The Sun* für den 11. November 1917 an.<sup>21</sup> *The Evening World* berichtete in seiner Ausgabe vom 18. Januar 1918, dass die Geigerin Gertrude Marshall und der Pianist Heinrich Gebhard das Werk am Vortag im Princes Theatre zu Gehör gebracht hatten. Poulet führte die Sonate 1919 auch im Grand Casino (Paris) auf; dort begleitete ihn Alfred Cortot.

### Rezeption der Quellen

Die Erstaussgabe der Sonate (Fe), gleichzeitig die einzige Edition, die zu Lebzeiten des Komponisten erschien, ist die Hauptquelle für den Hauptpart der vorliegenden wissenschaftlichen kritischen Ausgabe. Die umfangreichen Änderungen durch den Komponisten in den Korrekturfahnen (Korrekturen P) sowie in deren letzter, nicht überlieferten Version (P2) (vgl. III, T. 27, und III, T. 100, 'Textual readings' unten) lassen den Weg zur Erstaussgabe erkennen. Sofern Widersprüche und mögliche Irrtümer oder Auslassungen in der Erstaussgabe der Klärung bedurften, wurde die autographe Stichvorlage herangezogen.

Eine Eindeutigkeit hinsichtlich der separaten Violinstimme anzunehmen wäre hingegen trügerisch. Moderne Editionen, sogar kritische Ausgaben der Sonate, umgehen eine objektive Textanalyse und unterstellen sogar, dass die Violinstimme unzuverlässig oder fehlerhaft sei.

Wenn Debussy im Blick auf die separat veröffentlichte Solostimme der Erstaussgabe (Fesp) beabsichtigt haben sollte, die Lesart der Erstaussgabe wiederzugeben, so wäre er fraglos in der Lage gewesen, dies gegenüber seinem Freund und Verleger Jacques Durand

19 Debussy, *Correspondance*, S. 2115.

20 Ebd., S. 2120.

21 *The Sun* (New York), 4. Nov. 1917. Eine Konzertkritik existiert nicht.

22 *The Evening World* (New York), 18. Jan. 1918, S. 14.

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.



vielmehr den Text der Erstausgabe zur Grundlage ihrer Interpretation wählte.

#### *Pedalgebrauch*

Nur sehr selten legte Debussy die Art des Pedalgebrauchs in seiner Klaviermusik präzise fest. Dennoch können die Akkorde über ausgehaltenen Bassnoten in I, T. 56ff., und I, T. 238ff., sowie in III, T. 108, nicht ohne Pedal ausgeführt werden, womit sie als unausgesprochene Anweisung in dieser Hinsicht zu verstehen sind.<sup>27</sup> Debussys Einspielungen seiner Werke verdeutlichen, dass er in beträchtlichem Ausmaß vom Pedal Gebrauch machte – und zwar fast durchgängig, aber mit großer Raffinesse. Sein Pedalwechsel gestaltete sich bruchlos, und das Klangbild blieb bestimmt und abgegrenzt.

#### HINWEIS ZUR NOTATION

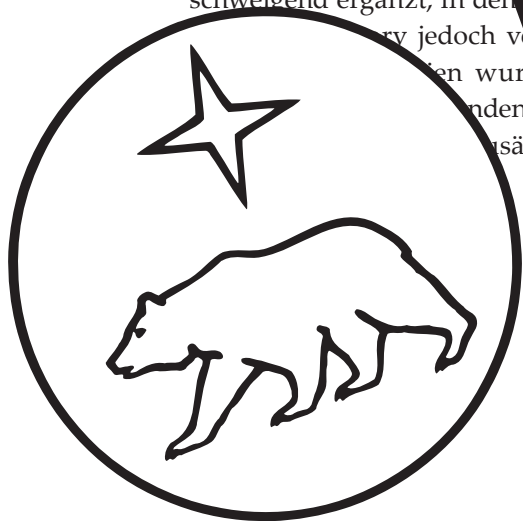
Warnungssakzidenzien werden im N-Text stillschweigend ergänzt, in den Einzelnachweisen im Critery jedoch vermerkt. Debussys eigene Notationen wurden in ihrer ursprünglichen Form beibehalten. Die Klammern, die über den Text gesetzt sind, sind entweder durch

eckige Klammern (bei Artikulationszeichen, Dynamik, Wörtern etc.) oder durch gestrichelte Linien (bei Legatobögen, Bindungen und Crescendo- bzw. Decrescendo-Gabeln) bezeichnet. Eine ausführliche Liste der Lesarten findet sich in den Einzelnachweisen.

#### DANK

Folgenden Bibliotheken sei mein Dank ausgesprochen: The Morgan Library (New York), Library of Congress (Washington DC), Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (Paris), Médiathèque Musicale Mahler (Paris), Schenker-Sammlung (Winterthur), Bibliothèque publique et universitaire (Genf), Free Library of Philadelphia, Sibley Music Library sowie der Eastman School of Music (Rochester). Außerdem danke ich Gudula Schütz (Kassel), Julia Chukinas (Philadelphia) und meine Tochter Louisa für ihre frapierende Fähigkeit, herausfordernde Fragen zu stellen und zugleich schonungslos praktische Antworten darauf zu liefern.

Deutsches Wortfeld: *Deutsches Wortfeld*  
Übersetzung: *Gudula Schütz und Axel Beck*



<sup>27</sup> Roy Howat, „Debussy’s piano music: sources and performance“, in: *Debussy Studies*, hrsg. von Richard Langham Smith, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 95.

# SONATE

## I

Claude Debussy

Violon

Allegro vivo (♩. = 55)

*p dolce espress.*

Piano

Allegro vivo (♩. = 55)

*pp dolce sostenuto*

8

*p poco marcato*

15

En serrant

*cresc. poco a poco*

En serrant

*p cresc. poco a poco*

21

a Tempo

*f dolce vibrato*

a Tempo

*f p*

*pp*

\*) See / Voir / Siehe Critical Commentary

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.

56 *Appassionato*  
*f*  
*Appassionato*  
*f*  
*dim.*

62 **2** *L'istesso tempo très expressif*  
*p* *pp*  
*L'istesso tempo*  
*pp*  
*più dim.*  
*pp*  
*pp*

76 *Rit.* *8va* *dolcissimo* *//*  
*Rit.* *//*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

4

Meno mosso (Tempo rubato)

84

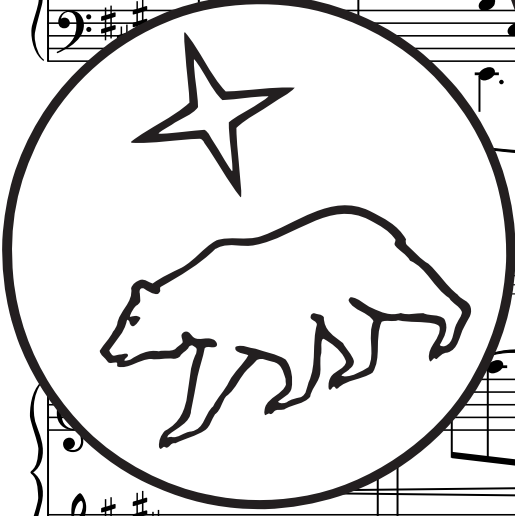
sur la touche

*pp*  
Meno mosso (Tempo rubato)

*pp*  
lusingando

91

*p*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

*pp*

104

3

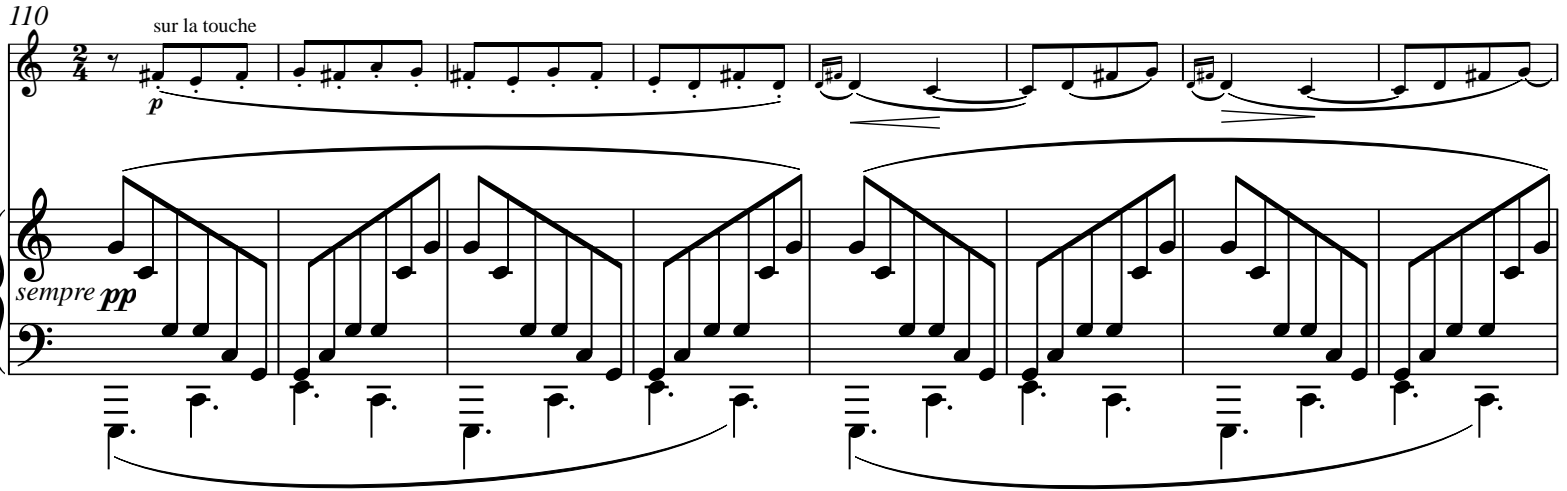
Meno mosso (Tempo rubato)

*p*  
*pp*

Meno mosso (Tempo rubato)

*pp*

110 *sur la touche*  
*p*



118 *più p* *pp*  
*Tempo I°*



*Poco meno*  
*Poco meno*



132 *3° Corde*  
*p*



**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.

176

*a poco f dolce vibrato*

183

*p Poco a poco animato e cresc. p*

*Poco a poco animato e cresc.*

*5*

*f*

*Appassionato*

193

*au Mouvt (Retenu) p subito*

*au Mouvt (Retenu)*

198

Poco rit.

au Mouvt (Retenu)

più p

Poco rit.

au Mouvt (Retenu)

pp

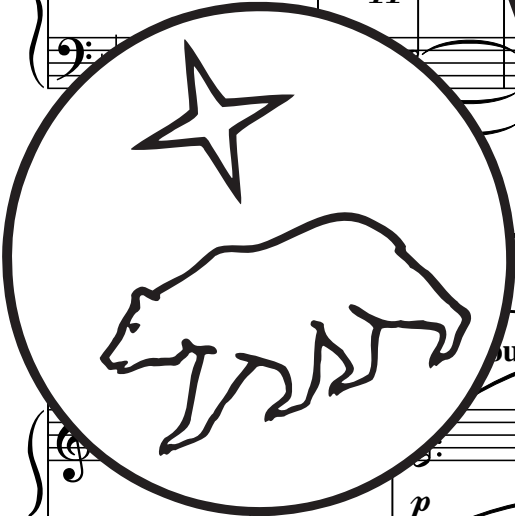
206

rit.

e smorzando

pp

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Stretto

Mouv<sup>t</sup>

p

221

8<sup>va</sup>

6

au Mouvt

f

p

au Mouvt

p

228

234 **En serrant**

**En serrant**

**au Mouvt**

**con fuoco molto sostenuto**

**ff**

**con fuoco**

**molto**

248 **Stretto**

**au Mouvt**

**ff**

**sfz**

**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.

21

Musical score for measures 21-26. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p*. The bottom two staves are a piano accompaniment in bass clef with a key signature of one sharp (F#), featuring chords and moving lines with dynamic markings of *pp* and *p*.

27 Scherzando

pizz. *p*

Scherzando *p*

Musical score for measures 27-34. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#), marked *Scherzando* and *pizz.* with a dynamic of *p*. The bottom two staves are a piano accompaniment in bass clef with a key signature of one sharp (F#), marked *Scherzando* and *p*. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the score. A circular logo on the left contains a stylized bear and a star.

35

pizz. *sfz*

arco *p*

Musical score for measures 35-40. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#), marked *pizz.* and *sfz*, then *arco* and *p*. The bottom two staves are a piano accompaniment in bass clef with a key signature of one sharp (F#), marked *sfz* and *p*.

12

40

2 Poco a poco string. e cresc.

45

Rit. // au Mouvt

58

Scherzando

leggiere

\*) See / Voir / Siehe Critical Commentary

*leggiero*

64

*p* *mf*

*p* *mf*

Musical score for measures 64-68, featuring a piano introduction and a mezzo-forte section.

3 **Meno mosso**

*8va*

69

*mf* *p* *mf* *espressivo sans vigueur*

*mf* *p* *mf* *expressif sans rigueur*

Musical score for measures 69-78, including a triple-measure rest and dynamic markings.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

**Rubato**

au 1<sup>er</sup> Mouvt<sup>t</sup>  
*pizz.*

79

*p* *più p* *pp*

**Rubato** *p* *più p* *pp*

au 1<sup>er</sup> Mouvt<sup>t</sup> *pp*

Musical score for measures 79-82, including dynamic markings and performance instructions.

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.

Meno mosso

101

*p*

Meno mosso

8<sup>va</sup>

*mf* *expressif et sans rigueur*

104

*p*

*rit.*

*rit.*

*p*

110

*più p*

*au Mouvt*

*più p*

*au Mouvt*

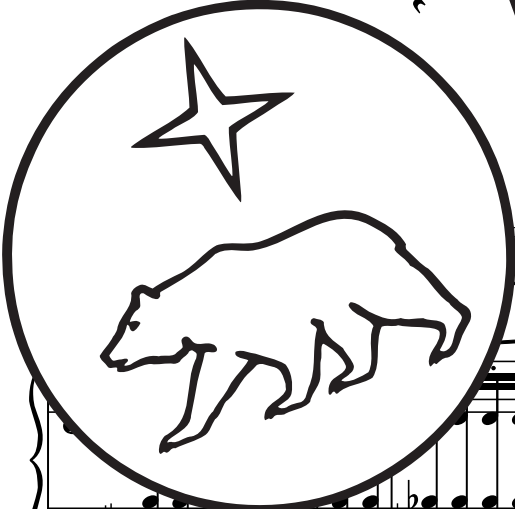
Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



114

tremolo

120

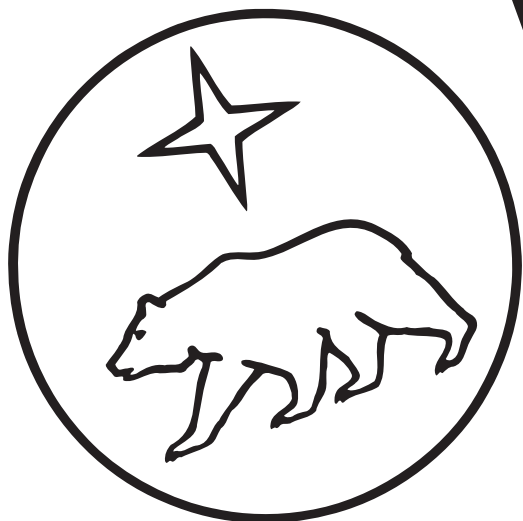


Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Plus lent jusqu'à la fin

8<sup>va</sup>

130



**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.

22 Poco a poco Animato e cresc. *molto cresc.*

Poco a poco Animato e cresc. *molto cresc.*

27  $\text{♩} = 60$  *ff*

$\text{♩} = 60$

*p*

39 *f* *dim.* 1



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

20

45

50



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

58

62

62 9/16

*molto cresc.*

63 9/16

*molto cresc.*

64 9/16

65 9/16

66 9/16

Detailed description: This system contains measures 62 to 66. It features three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 9/16. The music is marked with a crescendo, indicated by the text 'molto cresc.' appearing twice. The notation includes eighth and sixteenth notes, some with slurs and ties.

67

67 9/16

*sf*

68 9/16

*sf*

69 9/16

70 9/16

71 9/16

72 9/16

Detailed description: This system contains measures 67 to 72. It features three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 9/16. The music is marked with fortissimo, indicated by the text 'sf' appearing twice. The notation includes sixteenth-note runs and rests.

73

73 9/16

*dim.*

74 9/16

75 9/16

76 9/16

77 9/16

78 9/16

Detailed description: This system contains measures 73 to 78. It features three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 9/16. The music is marked with decrescendo, indicated by the text 'dim.'. The notation includes sixteenth-note runs and rests.

79

79 9/16

*tr*

*molto dim.*

*p*

*Rit.*

80 9/16

*molto dim.*

*p*

*Rit.*

81 9/16

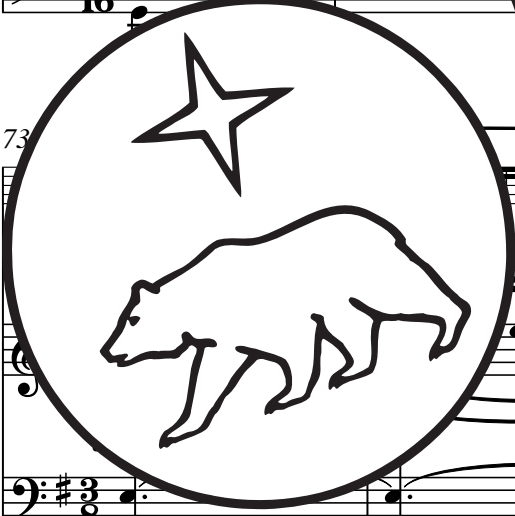
82 9/16

83 9/16

84 9/16

Detailed description: This system contains measures 79 to 84. It features three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 9/16. The music is marked with decrescendo and piano, indicated by the text 'molto dim.' and 'p'. It also includes markings for 'tr' (trill) and 'Rit.' (ritardando). The notation includes sixteenth-note runs and rests.

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.

104

3

*p*

*p*

108

#tr

*p*

*pp*

sur la touche quasi trem.

8va

112

116

Expressif et soutenu

sur la touche

*pp*

Expressif et soutenu

*pp*

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

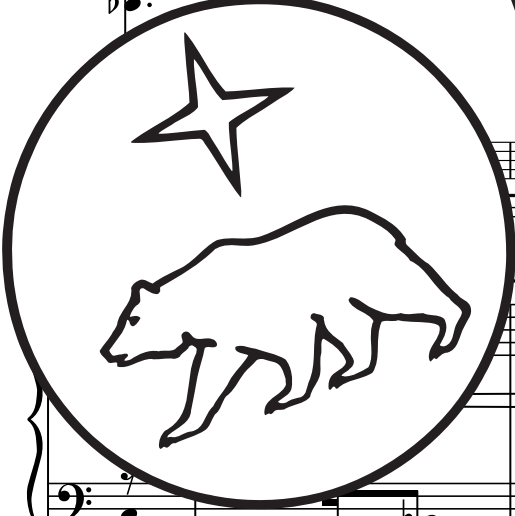


122

Musical score for measures 122-125. The top staff (treble clef) features a melodic line with a trill (tr) and a 9-measure rest. The piano accompaniment (grand staff) consists of chords and moving lines in both hands. Dynamics include piano (p).

126

Musical score for measures 126-133. The top staff continues the melodic line with trills and rests. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern. Dynamics include piano (p). The tempo marking *Poco a poco animato* is present.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

134

4

Musical score for measures 134-137. The top staff shows a melodic line with a 4-measure rest. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with many accidentals. Dynamics include piano (p).



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.

184

*p e cresc. molto*

189

*mf f*

194

*f*

201

*tr ff sff*

\*) See / Voir / Siehe Critical Commentary

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

## Minstrels

Extrait du 1<sup>er</sup> Livre de PRÉLUDES

Claude Debussy

**Modéré (nerveux et avec humour)**  
pizz. vibrez et glissez  
vibrez et glissez  
pp p pp Cédez - //

**Modéré (nerveux et avec humour)**  
p les grupetti sur le temps  
pp pp Cédez - //

5 **a Tempo**  
p pp arco p détaché  
Cédez // **Mouv<sup>t</sup>** (un peu plus allant)

**a Tempo**  
pp pp p **Mouv<sup>t</sup>** (un peu plus allant)

sulla tastiera  
pizz. arco p pp  
pp p pp

15 f f f f



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) See Performance Practice p. VII and Critical Commentary / Voir Traditions d'Interprétation p. XIII et Critical Commentary / Siehe Aufführungspraxis S. XX und Critical Commentary

\*\*\*) See / Voir / Siehe Critical Commentary

19 *p* *detaché* *pizz. m.g.* *pizz.* *pp*

*p* *très serré* *pp*

23 *sulla tastiera arco* *p* *pp* *f*

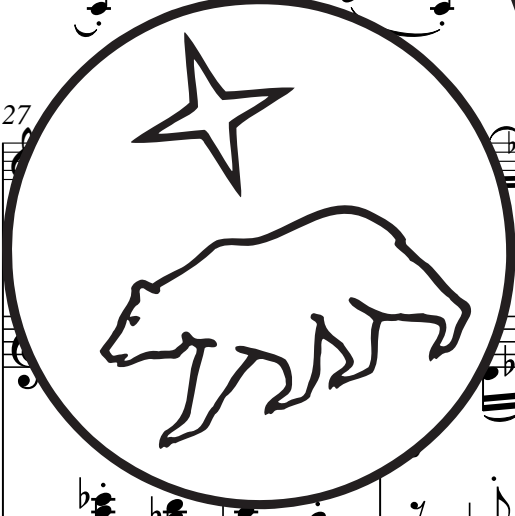
*p* *pp* *f*

27 *f* *mf* *f*

32 *f* *En cédant* *sf* *p* *pp* *sempre* *8vb*

*En cédant*

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.

54

pizz. arco

m.g. pp pp pp pp f pizz. m.g.

p p pp pp ppp f m.d. 3 3

59 [simile]

dim. m.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

68

pizz. avec le 2<sup>e</sup> doigt mg. pizz. 2<sup>e</sup> mg. 4<sup>e</sup> arco ff p

f (en dehors) mf

32

72

mf

*soutenu*

*f*

V 1 2

1 3 1 0

76

*f*

*f*

*pp*

*f*

*sfz*

*p*

Tempo 1°

pizz.

vibrez et glissez

vibrez et glissez

les grupetti sur le temps



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

*pp*

3

3

3

3

85

Au Mouvt (plus allant)

arco

*f*

*sfz*

pizz.

*f*

*ff*

Serrez

// sec et retenu

Au Mouvt (plus allant)

*f*

*sfz*

*f*

*ff*

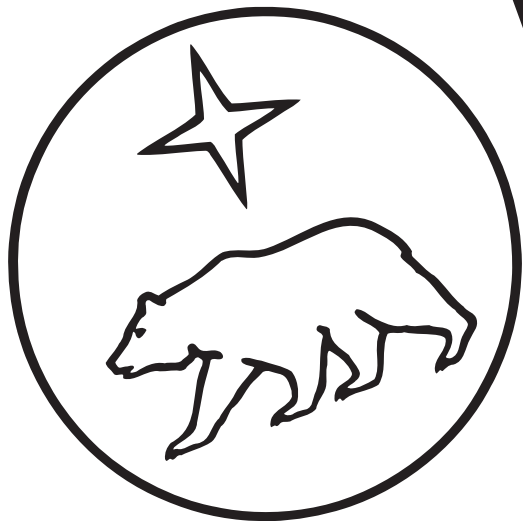
Serrez

// sec et retenu

m.g.

m.g.

Appendix / Annexe / Anhang



**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.



# Il pleure dans mon cœur

Extrait des Ariettes oubliées  
transcription by / par / von Arthur Hartmann

Claude Debussy

Modérément animé

Modérément animé (Triste et monotone)

*pp con sordina* *p un peu en dehors*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

7

*(vibrez avec le second doigt)*



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.

35

1 2 3 3

*pp* *p*

38

sul La 1 2 2 2 3

*p*



44

3 V 3 2 0

*pp*

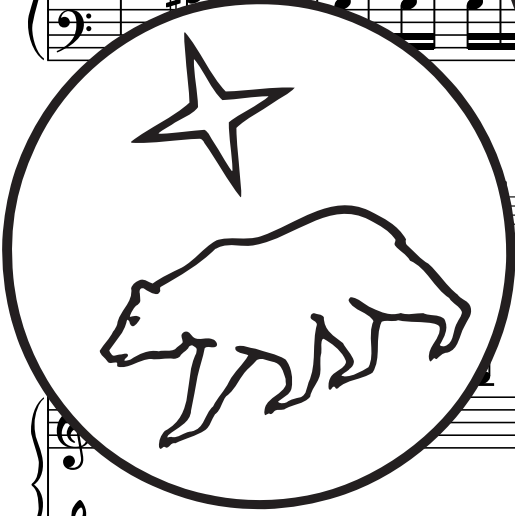
Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

40

47

Plus lent

52



59

sul Sol

sul Ré

63

*molto rallentando* *a Tempo*

*sul Ré*

*p* *pp* *m.g.* *m.d.*

69

*glissez un peu*  
*morendo subito*

*pp* *pp* *pp*

*sulla tastiera*  
*V*

77

*pp* *m.g.* *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.

This would clarify the discrepancies between readings in Fe and Fesp.

[P2] A second set of proofs, no longer extant, see III, m. 27 and III, m. 100 below. It is possible a set of these proofs was used by Debussy and returned to Durand after the premiere with final changes. No other plausible explanation can be made for textual readings not found in S, not engraved or amended in P, but found in Fe.

Fe Three copies of Fe were consulted for the present scholarly critical edition:

1) Library of Congress, stamped on the cover "Jul 21 1917 / C [for copyright] CL. E 400694" (the accompanying solo violin part contains the metronome marking to movement II, ♩ = 57, which was altered at the earliest with the 2nd issue in 1919)

2) Source G, and the Dépôt légal copy source Fe held in the Bibliothèque nationale under shelfmark Fol. Vm9.1318.

All three copies have the metronome marking 75 in the score at the beginning of Mvt II; all three are assuredly first editions. The Library of Congress separate part, Fesp and the Dépôt légal copy in the Bibliothèque nationale have the metronome marking of 75 at the beginning of movement II; these are the solo parts.

Fesp A separate part sent by Durand to Washington DC to contain the edition in the United States. The copy is stamped with the number 2360. Both copies have the same at the right margin. Source P has the page 23.

The violin part is out of the system. It was given by the composer to Robert Godet, bearing the inscription: *à son ami. / Juin 1917.*

The score is bound together with the two copies under shelfmark Ib 3673 Rés in the Bibliothèque publique et universitaire, Geneva. Given the inscription date of June 1917 and considering the date of publication on 30 June 1917, this copy is unquestionably a first edition. No separate violin part has come down to us with source G.

Fe2, Fesp2 Reissue of the sonata stamped Germaine Salomon with price on the cover of 7 francs, possibly a 2nd printing from 1919, presently held in the Morgan Library. The printer's first name, Nicolas, has been removed from the entry at the foot of the final page and the movement II metronome marking has been altered to ♩ = 75. Numerous other rhythmic mistakes have been corrected with this printing.

LG Sonate pour violon et piano, piano 4 hands, 1918, Durand, manuscript 32 pages

LGFe First edition of Lucien Garban's arrangement for 4 hand piano, plate number D F 9609. Shelf mark Ac.

P 2972 SONATE / pour Violon et Piano / Transcription pour piano à 4 mains / par Lucien Garban, issued on 8 January 1919 with a print-run of 400 (p. 107 Cahiers Debussy N° 29-2005)

This edition contains the metronome markings as found in Fe<sup>2</sup>.

GP Violinist Gérard Poulet, son of Gaston Poulet, edited Debussy's sonata for the Japanese publisher Ongaku no tomo in February 2016. This edition does not cite a physical copy of the sonata in the possession of Gaston Poulet, but rather cites the oral transmission of how his father understood the work. In spite of it not being a critical edition (no further sources are listed), Poulet's publication closes an important gap in the genesis of the work by allowing insight into how Gaston Poulet may have performed the sonata at the premiere with Claude Debussy and the two subsequent performances in 1917, but also with his wife Marguerite Poulet on 8 December 1917 and Alfred Cortot in 1919.

One of two copies belonging to pianist Alfred Cortot, a second printing from 1919 held in the Médiathèque Musicale Marmel, Paris, without shelfmark. The copy with fingering and performance indications added in pencil to the small print violin part in the score, contains a reference on the inside cover to Cortot's performances with Gaston Poulet in 1919 at Cercle Volney (Paris), with Philadelph and Paris with Jacques Hubsch in 1921 as well as in Washington DC with Joseph Szigel in 1926. Cortot, together with Jacques Hubsch, made the first recording of the composition in 1929.

The separate solo part contains only one marking, a question in I/133, whether the 3rd or possibly 4th string is intended.

#### EVALUATION

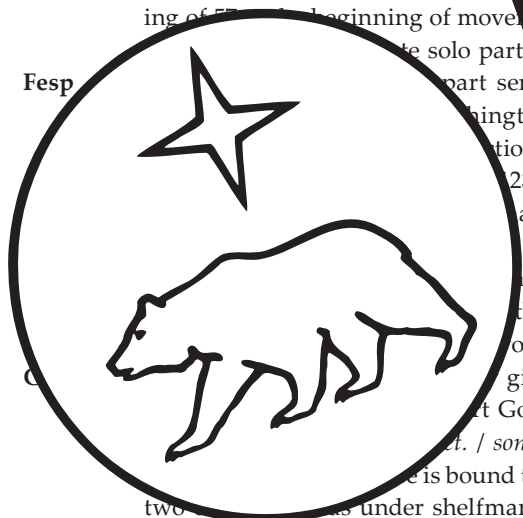
Source G, Robert Godet's copy inscribed and dated by the composer is a first edition and the primary source for this scholarly critical edition.

Debussy significantly altered several bars of the violin in P, negating readings found in S and thus originally engraved in P. These new readings are found in Fe and in general in Fesp.

The notational inaccuracies in Fe originate with the composer's notation in S, however, one would have expected Durand's engraver, or even a house reader to have questioned the text. These wide ranging inaccuracies can perhaps only be explained as the combined result of both Debussy's advancing illness, but also war-time Paris.

Garban's piano arrangement issued in 1919 did not alter readings found in Fe, but simply corrected notational inaccuracies found in S and subsequently in Fe.

In terms of performance, the unorthodox metronome markings found in Fe and with the exception of movement I in Fesp



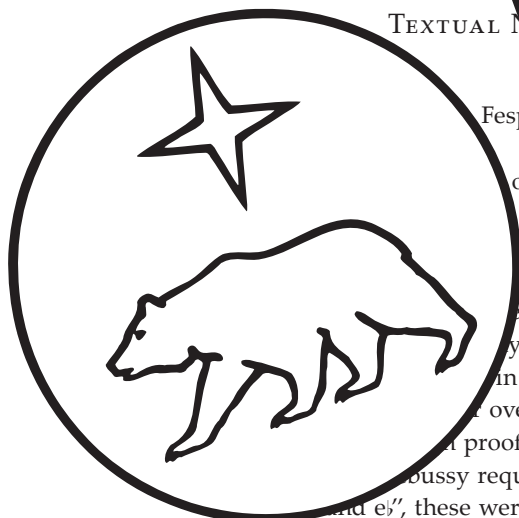
Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

were taken over by Garban from Fe into his arrangement. No argument can seriously be made, that if corrections by Debussy were known to Durand, that Garban would have been denied access to such material at the publishing house Durand – if for no other reason because he worked for Durand, but also because he knew Debussy personally<sup>1</sup>.

#### EDITORIAL NOTE

French music engraving at the end of the 19th century and the first-half of the 20th century consequently reiterated accidentals for tied notes from bar to bar; this notational characteristic has been dispensed with in favor of the modern convention utilized in the present critical edition.

A characteristic of engraving in the late 18th through early 20th centuries was the *double* use of one note head for two voices. For example in I / 128 the ♭-flat doubled for the first note of the rh quintuplet. For the sake of clarity, the present edition employs modern notational conventions i.e. each voice generally presented independently.



#### TEXTUAL NOTES

- 12f v length of hairpins after S
- 24 v tenuto to held note in Fe, Fesp – an oversight?
- 36 v cautionary ♯ added to n. 3
- 41 v c' removed for practical performing reasons in Fesp? (and in later reissues of Fe), or the result of an engraver error?
- 50 v cautionary ♯ added to n. 4
- 58 rh cautionary ♯ added to 2<sup>nd</sup> chord f'''
- 71 v hairpin extended to end of bar as intended in S
- 73 rh ♯ added to b in first chord
- 76 v no *p* in Fesp, this amended in present separate part of this version

- 84 v no continuation of slur from m. 83 in Fe, Fesp – page break: slur in SkW, S; no *p* in Fesp, this amended in present separate part of this version
- pno *lustigando* in S, *lusigando* in P, Fe
- 94 v < in S; > shortened to begin with n. 1, (not with grace-notes), in P this emendation engraved literally, the length surely intended as in m. 116 in Fe
- 96, 118 v in P *p* (*piú p* in m. 118) entered to n. 2, not to n. 1 as in Fe (see correct placement in m. 118, also added in P), in Fesp also incorrectly to n. 1
- 100f rh cautionary ♯ to n. 4
- 120 no change of meter from 2/4 to 3/4 in Fe, Fesp, this added in a later issue
- 124 v hairpin clearly intended to begin with n. 1 in S
- 135 rh tenuto to n. 1 removed in proofs and in doing so Debussy neglected to replace it with a staccato?
- 136f v in Fe beginning of a tie into m. 140 – the reading is clearly present in S and Fesp, however, presumably due to a page break, and/or perhaps the engraver misunderstood the f' as the enharmonic of the previous bars g' and did not continue the tie on following page, or the omission is simply an oversight
- 137 v *p* added in P, but not emended in Fesp
- 21 v cautionary ♯ added to n. 3
- 219 v cautionary ♯ added to n. 4 and n. 6
- 220–221 v cautionary ♯ added to n. 5
- 24 v no ♯ to n. 4 in Fesp, engraver error
- 24 v no ♯ to n. 1 in Fesp, engraver error

#### II

Metronome marking in Fesp engraved as (57 = ♩), this altered at the earliest with the 1919 reissue, possibly mistakenly?

- 11 v cautionary ♯ added to n. 5
- 12 lh no ♯ in Fe
- 17 pno no key signature in Fe
- 18 v no hairpin in S
- 19 v *p* in S, this amended in P to present reading
- 22 v cautionary ♯ added to n. 3
- 23–6 v beaming throughout this passage unified as nn. 1–4 in m. 23
- 29 lh cautionary ♯ added to final chord f'
- 31 rh cautionary ♯ added to n. 4 a'
- lh cautionary ♯ added to upper n. 6 g'
- 34 v *p* added after Fe in separate violin part of Fesp version
- 37 lh > extended back to n. 1, this clearly intended in S
- 49 v cautionary ♯ added to n. 3
- 51 lh in S page break (no music in lh in following bar!), in P slur or *laissez vibrer* pedal indication amended in ink, this however not taken over into Fe

<sup>1</sup> In 1901 Debussy annotated a copy of *Prélude à l'après-midi d'un faune* with "à Lucien Garban. | en réelle sympathie. | Claude Debussy | Av | 1901." *Debussy. Correspondance*, p. 2221

56 lh lower final note e'' in Fe, ♭ entered in G either by Debussy, but more probably by Robert Godet, engraver error corrected in 1919 or a later reissue

67 v cautionary ♯ added to n. 5

71 v cautionary ♯ added to nn. 10–11

78 v ≻ to end of bar in S

80 v redundant ♯ to n. 2 in Fesp

83 v cautionary ♯ added

92 pno ♯ to n. 5 from S, engraver omission in P

97 lh ♯ to b in S, see however rh and m. 99 (m. 97 a scribal error in S)

98 v cautionary ♯ added to n. 4

lh no ♯ to g' in S, this amended in P intended for e' but mistakenly engraved to g'

100 v redundant ♯ to n. 4 in Fe (also in SkW) which presumably stems from the ♭ mistakenly engraved in P, the bar was then made to conform with the reading in m. 96 – where the cautionary ♯ is, however, necessary

101f lh lower slur intended to begin with n. 5 in S, see rh; engraver error

107 v Fesp ≻ ends with n. 4, presumably engraver error

114 v ♯ to the scale from m. 107, the harmonic ♯ not found in S, P, Fe, Fesp

124

125

17

5 crossed out and numbered 3 in S, is read *voir corrections* indicating the composer rewrote these bars on a now lost separate leaf. Gaston Poulet?

III

The first... certainty in S as 5 bars are notated and... beginning anew – but differently – on the next page. The non-autograph metronome marking is (55 = ♩.) as in Godet's copy and later in LG's arrangement.

At 18 before 4 in P, 16 measures crossed out by Debussy with each bar numbered and with a comment to the engraver '*voir corrections*' indicating the composer rewrote these bars on a now lost separate leaf.

9 lh no augmentation dot in Fe, this corrected in later reissue

9f v tie from n. 2 in m. 9 to n. 1 in m. 10 taken from S (also in Fesp)

19 lh tenuto entered in P (not in S), not in Fe (see m. 15 – four-bar phrase)

29 v in P ♯ entered in Debussy's hand above n. 1 (not in S), this presumably overlooked by the engraver (see m. 67); no slur in S, in m. 67 slur from nn. 2–4, i.e. not as in P, Fe: the slur placement in Fe in both bars remains unclear

36 lh slur in P ambiguous, possibly intended to continue after line-break

37 lh tied chord in Fe not amended in P, strongly suggesting a second set of proofs, source [P2] to be placed between sources P and Fe. [P2] were possibly the proofs used by Debussy for final rehearsals and the premiere.

43 v placement of *dim.* mistakenly? under n. 5 in Fesp

43f v no slur in S, this amended in P

47 lh no duplet number 2 in S, P, Fe

51 rh in Fe ♯ to n. 1 in the 3<sup>rd</sup> space rather than the 4<sup>th</sup> stave line to f

57 v cautionary ♯ added to n. 3

64 v staccato added after Fe to nn. 1–3 of Fesp version

*molto* also amended in P, placement at beginning unclear as in P

67f v slur possibly intended to reach n. 1 in m. 68 but overlooked because of page break (see m. 29f)

77 v redundant ♯ to n. 3 in Fe

78, 80 v cautionary ♯ to n. 4

81 rh redundant ♯ to n. 1 in Fe

82–84 rh in Fe incorrectly to c' in all three bars, see P

83 rh dot to chord 2 amended by Debussy in P

86 v dot to n. 3 possibly overlooked in Fesp, see m. 88 and Fe

88 v cautionary ♯ added to n. 3

96, 98 v ♯ entered by Debussy in P, overlooked by engraver

no in P, from rh n. 4 to lh n. 2 in Debussy's (and not in S), overlooked by the engraver?

initial tempo modification not in S, P, perhaps added in [P<sup>2</sup>]

pno in S, P, in Debussy's hand, slur from initial grace-note to first upper stave note, overlooked by the engraver?

100–105 rh no slurs in S, they are first found in P

104f rh in P slurring in Debussy's hand from nn. 1–8 and n. 9 to n. 4 in m. 105

108 lh in S slur from lh ♩. F through n. 4 in m. 109; in P *laissez vibrer* indication to the end of the bar, this not taken over in Fe, it is, however necessary as the lh bass note is to be held for the duration of the bar, and this only possible with a pedal

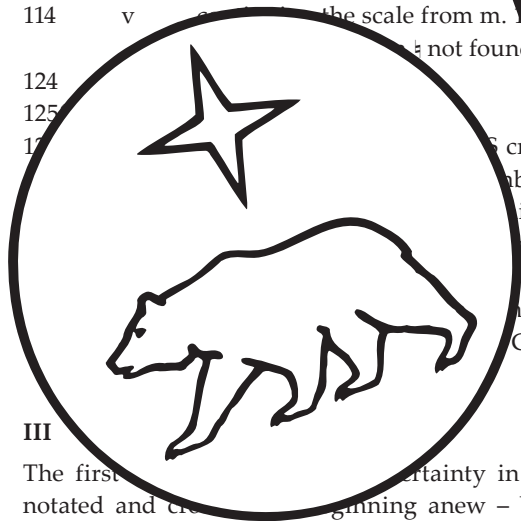
109f lh slur from n. 5 to n. 4 in m. 110: why the slurs were not engraved and a new different reading was entered in P remains unanswered

110 v cautionary ♯ added to n. 4

rh two-bar slur in S, this not engraved and entered in P as in lh, this also not taken over in Fe: engraver omission

113 rh cautionary ♯ added to n. 7

116 rh tenuto to n. 2 in S and marked to be deleted in P, but not deleted, perhaps because these



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.



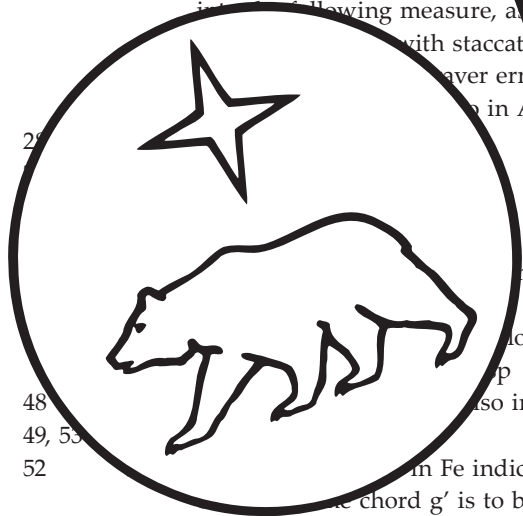
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

found in Fe and Fesp; generally Fesp contains a more thorough preparation of the violin text.

TEXTUAL NOTES

2, 79	v	< to n. 3 possibly missing in [S]? thus not in Fe, Fesp?
11, 21, 87	v	in Fe slur to n. 3, no slurs in A, present reading taken from Fesp; all sources stem the lowest three notes of chord 1 in all three bars, however the left hand <i>pizz.</i> was quite possibly only intended for g + d' i.e. the open strings?
11f, 86f	v	the autograph is notated an octave lower and with the instruction <i>pizz.</i> above n. 2 indicating, at least in this preliminary phase, that this passage was intended to be played <i>pizz.</i>
14	v	no <i>pp</i> to final chord in Fe (see m. 24 where present), reading in A
14, 24	v	no legato slur in from nn. 1-5 in Fesp
16	v	fingering from Fe
20f	v	no tie from final note g'' into following bar in Fe, taken from Fesp
24	lh	in Fe final note of bar with ties (line break) into following measure, as this bar has with staccato, the ties are engraver error and staccato in A)
28	v	no slur from n. 4 to n. 6 in Fe
31	rh	no tie from n. 4 to n. 1 in m. 11
35	v	no <i>pp</i> from n. 3 to end of bar (this also in Léon Roques' simplified version with <i>très peu</i> , as in Pn), $\gg$ begins with n. 6 in Fesp; the hairpin in Fe and Fesp surely engraver error no <i>p</i> or $\gg$ in Fesp, <i>p</i> amended after Pn
48	v	no <i>pizz.</i> in Fe indicates the lowest note of chord g' is to be played as a harmonic
57	v	<i>ppp</i> in A
62f	v	tenuto and slur from Fesp
64, 72	lh	cautionary $\ddagger$ added to upper voice n. 2
65	v	no slur from nn. 1-2 in Fesp
74	v	<i>f</i> taken from Fesp; above n. 7 in later reissues "La" amended indicating II = A string
77	v	no slur in Fesp; no fermata at bar line in Fesp
88	v	no <i>pizz.</i> in Fe



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

APPENDIX

LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN

transcription for violin and piano by Arthur Hartmann

SOURCES

<b>Pn</b>	Arthur Hartmann's copy of Debussy's <i>Préludes</i> volume I with entries by the violinist, presently held in the Free Library of Philadelphia, without shelfmark.
<b>A</b>	The manuscript of Arthur Hartmann's arrangement, presently held in the Free Library of Philadelphia, without shelfmark.
<b>Fe</b>	First edition of Hartmann's arrangement, entered in the Dépôt légal on 21 October 1910 with plate number D. & F. 7877. According to the entry in Durand's production books, the initial print run was 500 copies; this was the only issue of the transcription during Debussy's lifetime. The first edition copy consulted is presently held in the Free Library of Philadelphia, Arthur Hartmann Collection, without shelfmark.

TEXTUAL NOTES

6	v	$\ll$ from n. 4 only in Fe
6	pno	$\ll$ taken from <i>Préludes</i> Fe
9	v	fingering to n. 6 taken from Fe
9	v	fingering to n. 4 n. in Fe
9	rh	tie from n. 4 to n. 1 in m. 11
10f	v	no <i>pp</i> from n. 3 to end of bar (this also in Léon Roques' simplified version with <i>très peu</i> , as in Pn), $\gg$ begins with n. 6 in Fesp; the hairpin in Fe and Fesp surely engraver error no <i>p</i> or $\gg$ in Fesp, <i>p</i> amended after Pn
16	v	no <i>p</i> or $\gg$ in Fesp, <i>p</i> amended after Pn
21	v	<i>sul A</i> from n. 1 in Fe, Fesp although presumably intended from n. 2
22	lh	cautionary $\ddagger$ added to final chord lowest note in chord 4 f#'' ambiguously engraved in Fe, surely e'' intended - see lh and original <i>Prélude</i>
23	v	$\vee$ only in Fesp; cautionary $\ddagger$ added after pno
23	pno	$\gg$ taken from <i>Préludes</i> Fe
24	v	$\square$ taken from Fe
31	rh	$>$ to chord only in Fe; engraver error
32	v	$\gg$ from n. 1 in Fe
34	v	fingering to nn. 2-3 taken from Fesp
35f	v	<i>perdendo</i> - - - <i>pp</i> only in Fesp

Durand issued a simplified transcription of *La Fille aux cheveux de lin* for violin and piano made by Léon Roques, this version was entered in the Dépôt légal on 12 July 1910, with plate number D. & F. 7839. Roques' transcription, with a lower plate number than Hartmann's, was issued some 3 months before Hartmann's arrangement. The word 'simplified' in this context,

can only be understood in conjunction with Hartmann's more difficult arrangement, which was issued later.

*IL PLEURE DANS MON CŒUR*

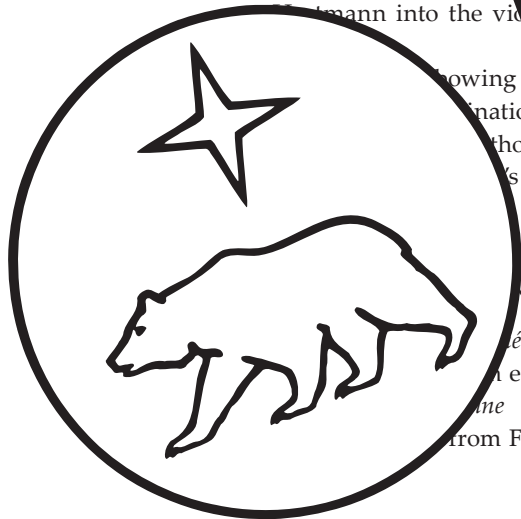
(from *Ariettes oubliées*, no. II)

transcription for violin and piano by Arthur Hartmann

SOURCES

**Fe, Fesp** First edition of Hartmann's transcription issued by Fromont in 1908.

The first edition copy consulted is held in the Free Library of Philadelphia, Arthur Hartmann Collection. The score (without separate violin part) was Hartmann's personal copy. Hartmann had his arrangement with him when visiting Debussy for the first time on 6 October 1908 (see footnote 30 above). This arrangement can only be described as 'freely transcribed', one not repeating the original score verbatim with the violin simply replacing the voice. Some violin transitions stem from Hartmann's mm. 25–6 and mm. 41, and the ending is new. Several piano passages were also taken over by Hartmann into the violin part, see mm. 33–4 and



...following and string indications to the notation of the markings found in those found in the separate violin's arrangement.

NOTES

*ées* II *Allegro non* ...  
 engraver error of *Ariettes* ...  
 ...  
 from Fe of *Ariettes oubliées*, no. II

9	rh	> and >> taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
11f	rh	> to n. 1 taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
	lh	‡ to n. 1 taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
12	pno	◀ taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
17	pno	beginning of >> taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
21	pno	beginning of >> taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
23	pno	<i>pp</i> taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
26	pno	end of >> taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
27	rh	no augmentation dot to upper voice n. 1 in Fe; length of hairpin taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
34	v	>> from n. 3 in Fe and Fesp, see, however, << for both instruments in Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. I which appears the more faithful reading
36	v	<< taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
37	v	extraneous slur / tie into m. 38 in Fe, Fesp
38	rh	in Hartmann's Fe copy the final note mistakenly <"; this corrected in black ink to f#"
42	v	fingering 2 to n. 1 in Fe, Fesp – removed as the interval of a third unplayable with fingering 2 0 – open string under n. 7 in Fe, Fesp
43	v	presumably intended for n. 6
44	rh	slur from lower note d" not continued after line break (slur spanning of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II)
45	v	‡ to n. 2 taken from Fe
47	pno	taken from pno from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
48	v	added editorially for violin
49	rh	augmentation dot missing to lower voice n. 1 in Fe
65	lh	ties taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
66	lh	fingering 1 to n. 2 in Fe; fingering 3 to n. 3 preferable to 2 as in Fe, Fesp
69f	pno	single >> taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II
70	lh	‡ mistakenly to lower voice in Fe
75f	lf	slurs taken from Fe of <i>Ariettes oubliées</i> , no. II

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\*

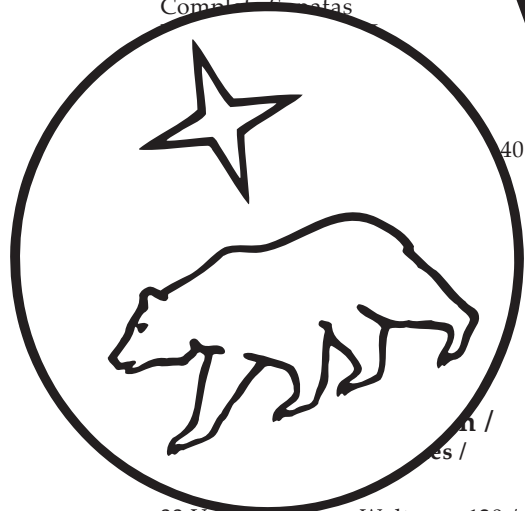
Inventions and Sinfonias  
BWV 772-801. BA05150 / BA05241\*

Six Partitas BWV 825-830.  
BA05152 / BA05247\*

## Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas in separate  
editions – please see our website

Complete Sonatas



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 major op. 60.  
BA11831\*  
Berceuse op. 57. BA11830\*  
Sonata for Piano in B minor op. 58.  
BA11828\*

## Claude Debussy

Children's Corner. BA08767\*  
Deux Arabesques. BA08768\*  
Images 1<sup>re</sup> série. BA10811\*  
Images 2<sup>e</sup> série. BA10812\*  
Préludes 1<sup>re</sup> Livre. BA10818\*  
Préludes 2<sup>e</sup> Livre. BA10819\*  
Scherzo. BA08769\*

## Gabriel Fauré

Ballade op. 19. BA10813\*  
Barcarolles. BA10814\*  
Pavane op. 55. BA10815\*  
Valses-Caprices. BA10843  
5 Impromptus. BA11851  
Trois Romances sans paroles. 17.  
BA11852

## Fanny Hensler

Ostereaster Sonata  
for Piano. BA09633

## Franz Liszt

Piano Pieces from the Years 1880–  
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 major K. 331 (300)  
"Alla Turca". BA11816

## Modest Mussorgsky

Pictures at an Exhibition. BA09621



## Maurice Ravel

Pavane for a Dead Princess. BA09632  
Jeux d'eau. BA10824\*  
Valses nobles et sentimentales.  
BA10826\*

## Camille Saint-Saëns

Six Études pour piano op. 10  
Premier Livre. BA10816\*  
Six Études pour piano op. 10  
Deuxième Livre. BA11855\*  
Six Études pour la main gauche seule  
op. 135. BA11856

## Erik Satie

Ogives / Gymnopédies. BA10806  
Gnossiennes. BA10807\*  
Avant-dernières pensées. BA10849  
3 Morceaux en forme de Poire. BA10809

## Franz Schubert

Allegro for Piano Four-hands  
in A minor op. post 144 D 947  
"Lebensstunde". BA09886  
Fantasie in C major op. 15, D 760  
"Wunder Fantasy". BA10870  
Fantasy for Piano Four-hands  
in F minor op. 103 D 940. BA11862

Impromptus op. 90, D 899,  
op. post 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

## 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

  
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.