

DEBUSSY

Sonate

pour violoncelle et piano

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

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9412

INHALT / CONTENTS / TABLE

Einführung	III
Hintergründe	III
Ästhetik und Aufführungspraxis	VI
Zur Edition	X
Introduction	XII
Historical Background	XII
Aesthetics and Performance Practice	XV
Notes on the Edition	XIX
Introduction	XX
Arrière-plan historique	XX
Esthétique et traditions d'interprétation	XXIII
Notes sur l'édition	XXVII
Übersetzungen der Spielanweisungen / Translations of Performance Instructions ..	XXVIII
Facsimiles	16
Bibliography	18
Sources	18
Critical Commentary	20

EINFÜHRUNG

HINTERGRÜNDE

„Ich habe die Fähigkeit wieder erlangt, musikalisch zu denken, was mir ein ganzes Jahr lang nicht gelungen war ... Es ist sicherlich nicht zwingend notwendig, dass ich Musik schreibe, aber ich kann – mehr oder weniger gut – nur das, ich gestehe bescheiden mein Leiden an diesem latenten Sterben ein ... nun aber habe ich geschrieben wie ein Besessener, oder wie einer, der am nächsten Tag sterben muss.“¹ Mit diesen Worten lässt Claude Debussy (1862–1918) den befreundeten Robert Godet am 14. Oktober 1915 wissen, dass er nach einer langen Zeit der schöpferischen Krise wieder zu seinem Medium, der Komposition, zurückgefunden hat. Es waren schwere Zeiten für den Komponisten: 1909 war seine Krebserkrankung ausgebrochen, und seit 1913 hatte sich sein Gesundheitszustand so verschlechtert, dass kontinuierliches Arbeiten unmöglich geworden war. Hinzu kam 1914 der Beginn des Ersten Weltkrieges, der auf Debussys Dasein und Schaffen nicht ohne Auswirkungen blieb. Zahlreiche Freunde und Bekannte traten in den Militärdienst ein, das kulturelle und gesellschaftliche Leben brach in Paris wie auch in anderen Metropolen zusammen, und der Komponist sah sich mit einem Umfeld konfrontiert, in dem geistige und kulturelle Werte zunehmend an Bedeutung verloren. In einem Brief vom 24. Oktober 1915 an Igor Strawinsky heißt es: „Was die Musik betrifft, so muss man eingestehen, dass sie sich hier in einer traurigen Lage befindet ... Sie dient nur noch mildtätigen Zwecken, was man ihr natürlich nicht zum Vorwurf machen darf. Ich persönlich konnte mehr als ein Jahr lang nichts schreiben, und gerade erst während der letzten drei Monate, die ich bei Freunden an der See verbracht habe, ist es mir wieder gelungen, musikalisch zu denken. Der Krieg ist, außer wenn man direkt daran teilnimmt, ein dem Denken widersprechender Zustand. Bloß dieser olympische Egoist Goethe konnte, wie es scheint, an dem Tag arbeiten, an dem die Franzosen Weimar erreichten ... Und da ist auch Pythagoras, der in dem Moment von einem Soldaten getötet wurde, als er gerade irgendein Problem löste? Ich habe allerdings bloß Musik pur geschrieben: zwölf Etuden für Klavier; zwei Sonaten für verschiedene Instrumente, in unserer alten Form, die unserem Hörvermögen

1 Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, hg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris, Éditions Gallimard, 2005, S. 1947.

freundlicher Weise keine tetralogischen Anstrengungen abverlangt.“²

In Debussys kritischer Auseinandersetzung mit seiner Zeit formuliert er die Rückbesinnung auf französische Traditionen und das Desiderat einer nationalen Kunst immer deutlicher. In diesem Kontext erhält auch die spöttische Anspielung auf den *Ring des Nibelungen* eine neue Dimension. Zwar nahm Debussy der Musik Richard Wagners gegenüber schon seit langem eine kritische, wenn nicht ablehnende Haltung ein, doch nun wird sie zum Symbol einer von Metaphysik und Emotionalität überladenen deutschen Musik, die in krassen Gegensatz zur Einfachheit und Rationalität, zur Klarheit und Eleganz der französischen Kunst gestellt wird. Im Zuge dieser Neuorientierung wandte sich Debussy nun der absoluten Musik und traditionellen Formen zu, einer reinen und zweckfreien Kunst, die ohne programmatische Titel oder Hintergründe auskommt und rein musikalisch verstanden sein will. Auch seine Bemerkung in seinem Brief vom 6. Oktober 1915 an Bernardo Molinari, die beiden gerade vollendeten Sonaten seien in „der alten, so geschmeidigen Form (ohne den Bombast der modernen Sonaten)“³ geschrieben, bringt seine neue historistische und neoklassizistisch geprägte Ästhetik zum Ausdruck.

Bei den beiden in Debussys Briefen erwähnten Sonaten handelt es sich zum einen um die Sonate für Violoncello und Klavier und zum andern um die für Flöte, Viola und Harfe. Beide entstanden in Pourville in der Normandie, wo Debussy die Sommermonate des Jahres 1915 verbrachte, um sich zu erholen und wieder zu Kräften zu kommen. Es sind die ersten veritablen Kammermusikwerke seit 22 Jahren, seit dem Streichquartett von 1893.⁴ Die Rückkehr zu den intimeren Ausdrucksmöglichkeiten der Kammermusik war für Debussy gewissermaßen ein Neuanfang, eine tabula rasa, die ihm ermöglichte, seine schöpferische Krise zu überwinden. Dies schließt jedoch nicht aus, dass auch äußere, pragmatische Gründe für die Wahl kammermusikalischer Gattungen ausschlaggebend gewesen

2 Debussy, *Correspondance*, S. 1953.

3 Debussy, *Correspondance*, S. 1943.

4 Davon abgesehen wären an kammermusikalischen Kompositionen noch zwei Jugendwerke zu erwähnen, das Trio für Klavier, Violine und Violoncello von 1880 und *Nocturne et Scherzo* für Violoncello und Klavier von 1882. Überdies entstanden 1910 zwei kleine, pädagogische Werke als Wettbewerbsstücke für das Pariser Conservatoire, *Rhapsodie* und *Petite Pièce* für Klarinette und Klavier.

sein mögen, schließlich war in dieser Zeit der öffentliche Konzert- und Opernbetrieb eingestellt worden.

Der erste Hinweis auf die Sonaten findet sich in Debussys Brief vom 22. Juli 1915 an seinen Verleger Jacques Durand, in dem er schreibt: „Sie finden anbei einen Zettel, zu dem ich gerne Ihre Meinung hätte und ... Ihre Zustimmung? Das Projekt umfasst mögliche Kombinationen, die Sie, zumindest für den Augenblick, bitte geheim halten mögen.“⁵ Bei dem erwähnten Vorhaben handelt es sich um die Komposition einer Serie von sechs Sonaten, deren Abfolge der Komponist wie folgt skizzierte: „Sechs Sonaten ... etc. ... / . = . / I: – Violoncello und Klavier. / II. – Flöte, Viola und Harfe. / III. – Violine Englischhorn und Klavier. / IV. – Oboe, Horn und Cembalo. / V. – Trompete, Klarinette, Fagott und Klavier. / VI. – die sechste Sonate wird in Form eines *Konzerts* sein, / man wird darin die Klänge der verschiedenen Instrumente mit der zusätzlichen anmutigen Mitwirkung eines Kontrabasses vereint finden.“⁶ Tatsächlich vollenden konnte Debussy von diesen geplanten sechs Kompositionen nur noch die ersten drei: zuerst, von Ende Juli bis Anfang August 1915, schrieb er die Sonate für Violoncello und Klavier, direkt im Anschluss daran die für Flöte, Viola und Harfe und 1917 die in der Besetzung schließlich reduzierte dritte für Violine und Klavier.⁷

Debussy konzipierte und komponierte die Sonate für Violoncello und Klavier in einem erstaunlichen Tempo. Bereits am 1. August 1915 kündigte er Durand an, er werde in Kürze die Sonate für Violoncello und Klavier erhalten⁸, und nur vier Tage später schickte er ihm schon das Manuskript, das er mit den Worten begleitete: „Ich denke dabei an die französische Jugend, die von jenen Händlern so genannter ‚Kultur‘ stupide nieder gemäht wird. Wir haben für immer das an Ruhm verloren, womit sie unser kulturelles Erbe hätte bereichern sollen. Was ich schreibe, sei eine heimliche Hommage an sie, denn wozu wäre eine Widmung gut? Trotz allem ist hier Egoismus mit im Schwange,

5 Debussy, *Correspondance*, S. 1912.

6 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. Vmc. ms. 51.

7 Jacques Durand jedenfalls war es in seinen 1925 – nach dem Tod des Komponisten – erschienenen Memoiren offenbar ein Anliegen, auf sein Verdienst bei der Entstehung dieser Werke eigens hinzuweisen: „Seit seinem berühmten Streichquartett hatte Debussy keine Kammermusik mehr geschrieben. Als er in den Concerts Durand das Septett mit Trompete von Saint-Saëns wieder gehört hatte, lebte sein Interesse an dieser musikalischen Ausdrucksform wieder auf. Er teilte es mir mit, und ich ermutigte ihn, dem Impuls zu folgen. So wurde die Idee zu den sechs Sonaten für verschiedene Instrumente geboren.“ Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, 2 Bde., Paris, 1924/25, Bd. 2, S. 77f.

8 Debussy, *Correspondance*, S. 1914.

und das macht nichts und niemanden wieder lebendig.“ Debussy schreibt weiter, es stehe ihm zwar nicht zu, über die Güte der Sonate zu urteilen, „aber ich mag ihre – im besten Sinne des Wortes – nahezu klassische Proportion und Form.“⁹ Auf wenige Sätze komprimiert werden hier die historische Folie und der persönliche Hintergrund deutlich, vor denen das Stück entstand.

Nicht nur die Disposition der Sonate und ihre Satz-titel verweisen auf klassische französische Traditionen, auch die Musik selbst weckt Assoziationen an den Stil der Clavecinisten des 18. Jahrhunderts. Vor allem der Beginn des *Prologue* erinnert mit den auskomponierten Ornamenten im Klavier an die Verzierungskunst eines Jean-Philippe Rameau oder François Couperin. Weitere barocke Gesten folgen mit punktierten Figurationen, Synkopierungen, Orgelpunkten und kontrapunktischer Schreibweise.¹⁰ Gleichwohl ist die Sonate alles andere als nostalgisch, vielmehr lässt sich Debussy von der musikalischen Vergangenheit zu innovativer Neugestaltung inspirieren. Im Gegensatz zur klassischen Sonatenästhetik sucht er nicht den thematischen Diskurs, sondern bevorzugt eine assoziative, freie Reihung von Gedanken. Dabei vermeidet er rhetorische oder dramatische Effekte zu Gunsten einer einfachen und natürlichen Deklamation und eines maßvollen, ausgewogenen Ausdruckscharakters. Die *Sérénade* bietet mit den Pizzicati des Violoncellos und den Staccati des Klaviers äußerst aparte gitarrenähnliche Klangeffekte, während das *Finale* mit einem geschmeidig formulierten Thema aufwartet, das in modale Harmonien eingebettet ist.

Die Publikation

Bei der Vertragsgestaltung, die schon am 9. August 1915 im direkten Anschluss an die Abgabe des Manuskripts verhandelt wurde, ergaben sich hinsichtlich der Verwertung des Werks bei Einspielungen und Übertragungen Unstimmigkeiten zwischen Komponist und Verleger: „Da es das Medium, eine Aufführung zu übertragen, noch nicht gibt – es gibt zwar das Grammophon, allerdings unvollkommen und teuer –“, so schreibt Debussy, „habe ich mir erlaubt, Ihnen meine Bedingungen der Rechteübertragung vorzulegen ... Wir sind nicht einer Meinung, aber ich denke doch, dass wir uns einigen können sollten? Eine Sonate für Violoncello und Klavier verkauft sich nicht wie warme Semmeln, auch wenn mich Violoncellovirtuosen schon seit langem darum bitten; überdies ist das Repertoire

9 Debussy, *Correspondance*, S. 1915f.

10 Barbara L. Kelly, „Debussy's Parisian affiliations“, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 40.

nicht groß! Ohne von ihrer Wichtigkeit sprechen zu wollen – denn das ist eine Kategorie, die nur auf Lebensmittel anwendbar ist –, kann man doch an ihre Notwendigkeit glauben. Das ist indes kein sehr brillantes Argument, und man tut besser daran, sich auf seine persönliche Wertschätzung zu verlassen. [...] Hier also, mein lieber Jacques, ein Geschäftsbrief, den ich nicht gern geschrieben habe, andere werden folgen, die ihn relativieren.“¹¹ Durand kam den Wünschen Debussys entgegen: Der Komponist erhielt für das Werk ein Honorar von 3.000 FF sowie zwei Drittel der Einnahmen aus den Aufführungsrechten.¹²

An der Drucklegung des Werks, die im Herbst 1915 von statten ging, nahm Debussy auch von Pourville aus den gewohnten regen Anteil. Am 16. September 1915 zeigte er Durand den Erhalt der „erträumten Titelseite“ und der Korrekturfahnen der Sonate an, worüber er sich „glücklicher als ein König“ pries. „Der Seitenumbruch der Sonate ist perfekt, und ich mache Herrn Douin [dem Notenstecher] mein Kompliment. Sie werden in dem Debussyschen Postpaket finden, was jener vortreffliche Paläograph von der Titelseite hält.“¹³ Die erwähnten detaillierten und akribischen Bemerkungen zur Gestaltung der Titelseite waren offenbar eine Herzensangelegenheit für Debussy¹⁴ – sie betrafen vor allem die Größe und Breite der Majuskeln, die Einrückung von Zeilen und die zu gewichtige Darstellung seines Namens. Neben der traditionsbewussten und geradezu manieristischen graphischen Gestaltung der Titelseite, der Partituren der französischen Clavecinisten François Couperin und Jean-Philippe Rameau als Vorbilder dienten, legte Debussy Wert auf die Ergänzung seines Namens mit dem Attribut „Musiciens français“. Bereits im November 1913 hatte Debussy einen Brief an Igor Strawinsky unterschrieben mit „Claude Debussy musiciens français“¹⁵, eine Bezeichnung, die belegt, wie wichtig Debussy die Anknüpfung an die eigenen nationalen Traditionen war.

Die Partitur erschien – mit einer Widmung an seine Frau Emma Debussy – am 4. Dezember 1915¹⁶, löste jedoch kriegsbedingt keine Reaktionen in der Presse aus.¹⁷

11 Debussy, *Correspondance*, S. 1918.

12 Debussy, *Correspondance*, S. 1919.

13 Debussy, *Correspondance*, S. 1934.

14 Debussy, *Correspondance*, S. 1934.

15 Debussy, *Correspondance*, S. 1694.

16 Debussy, *Correspondance*, S. 1919, Fußnote.

17 François Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003, S. 394.

Erste Aufführungen

Von einer ersten Einstudierung der Sonate für Violoncello und Klavier wissen wir aus Briefen und Tagebuchaufzeichnungen. Der mit Debussy befreundete André Caplet und der junge Violoncellist Maurice Maréchal, die als Soldaten an der Front dienten, probten das Werk inmitten der Kriegswirren, dicht hinter der Front. Debussy kommentierte dieses unglaubliche Unterfangen am 12. Juni 1916 in einem Brief an Caplet: „Sie sind ein erstaunlicher Mensch ... mutig wie ein Löwe finden Sie Mittel und Wege, um ein Klavier, einen Violoncellisten und eine Sonate aufzutreiben und zusammenzubringen, und das alles wenige Meter entfernt von den Deutschen ... es ist diese elegante Tapferkeit, die so ‚gut französisch‘ ist und immer sein wird. [...] Was ‚Druckfehler‘ angeht, wenden Sie sich an Jacques Durand.“¹⁸

Am 9. Juni 1916 hatten Maréchal und Caplet die Sonate zum ersten Mal durchgespielt – das ist aus Maréchals Tagebuch bekannt. Am nächsten Tag schrieb er an seine Mutter: „Wir, Caplet und ich, haben gestern die Sonate von Debussy entziffert. Sie ist sehr schön. Der erste Satz wunderbar.“¹⁹ Ein halbes Jahr später, am 17. Januar 1917, ergab sich endlich die Möglichkeit, dass Maréchal und Caplet dem Komponisten das Werk vorspielen konnten. Debussy war so angetan vom Spiel des jungen Cellisten, dass er die Sonate noch einmal mit ihm durchging, ihm zusätzliche detaillierte Spielanweisungen gab und eine Widmung in seine Partitur eintrug.²⁰ Eine Einspielung des Werks durch Maurice Maréchal und Robert Casadesus von 1930 ist heute auf CD erhältlich.²¹

In der Zwischenzeit hatte Debussy auch ein weniger erfreuliches Zusammentreffen mit einem Interpreten seiner Sonate zu verzeichnen, die weitreichende Folgen für die Rezeptionsgeschichte des Werks hatte. Louis Rosoor, Professor für Violoncello am Conservatoire von Bordeaux, hatte Debussy am 11. Oktober 1916 einen Besuch abgestattet und war bei dieser Gelegenheit in Besitz eines Widmungsexemplars der Sonate gekommen²² (siehe Quelle **R**). Rosoor trug offensicht-

18 Debussy, *Correspondance*, S. 2000f.

19 Michèle Maréchal/Luc Durosoir, *Le Violoncelle de Guerre. Maurice Maréchal 1892–1964*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Vma. 6857, S. 114.

20 „Nach der Probe [...] setzt sich Debussy ans Klavier und spielt die Sonate mit M.M. [Maurice Maréchal] noch einmal durch und gibt ihm sorgfältig alle gewünschten Nuancen an. Auf diese Weise wird M.M. Besitzer der definitiven Interpretation von Debussys Sonate (Einspielung vom 3. Juni 1930 mit Robert Casadesus).“ Maréchal/Durosoir, *Le Violoncelle de Guerre*, S. 134.

21 *Claude Debussy, Sonata for violoncello and piano*, Pearl, 2002, GEMM 9348.

22 Debussy, *Correspondance*, S. 2226.

lich die Vermutung an Debussy heran, der Sonate liege wohl eine programmatische Idee zu Grunde, die in Zusammenhang mit *Pierrot lunaire* und anderen Figuren der italienischen *Commedia dell'arte* stehe. Wie er es in der Folge auch in Programmheften zu Konzerten publizieren sollte, schlug Rosoor den Titel „*Pierrot fâché avec la lune*“ vor. Er muss Debussy damit zu tiefst schockiert haben, der darüber am nächsten Tag an Durand berichtete: „Wegen ihm [Louis Rosoor] bedauerte ich – für einen Augenblick –, eine Sonate für Violoncello geschrieben zu haben, und zweifelte an der Stimmigkeit meines Schreibstils. Man braucht jedoch nicht länger daran zu zweifeln, dass es überall schlechte Musiker gibt!“²³ Debussy verstörte diese Begegnung sehr, da sie ihm deutlich machte, welche Konsequenzen sie nach sich zog: „Ich wundere mich nicht mehr über das Unverständnis, auf das meine arme Musik häufig trifft. Ohne es mehr als nötig dramatisieren zu wollen: es ist erschreckend!“²⁴ Bedauerlicher Weise belastet diese programmatische Fehldeutung der Sonate trotz Debussys unmissverständlichem Dementi bis heute die Forschungsliteratur über das Werk.

Die erste öffentliche Aufführung des Werks fand kurze Zeit später, am 4. März 1917, in der Londoner Aeolian Hall durch C. Warwick Evans und Mrs. Alfred Hobday statt. Zwei Rezensionen gingen auf das als englische Erstaufführung deklarierte Ereignis ein. In der *Musical Times* hieß es über die Novität, sie habe sich als wenig interessant erwiesen.²⁵ Wesentlich ausführlicher ging indessen der Musikkritiker der *Times* auf die Komposition ein: „Die Bezeichnung ‚Suite‘ würde dieses Werk für Violoncello und Klavier vielleicht passender beschreiben als Sonate. Es besteht aus drei Sätzen – *Prologue*, *Sérénade* und *Finale*. Der erste Satz hat ein äußerst reizvolles erstes Thema für das Violoncello, das so weit entwickelt wird, wie es Debussy überhaupt nur möglich ist, etwas zu entwickeln. Denn er wirkt fest entschlossen, niemals eindeutige Aussagen zu treffen oder seine Musik über vorsichtige Andeutungen hinaus gehen zu lassen. Man muss einen Wink sehr rasch begreifen können, wenn man seinem Gedankengang folgen will. Die *Serenade* ist mit dem seltsamen Gemurmel der Pizzicati im Violoncello und den losgelösten Bassnoten im Klavier der am schwersten fassliche Satz der drei; damit verglichen erscheint das *Finale* mit seinen Momenten lebhafter

23 Debussy, *Correspondance*, S. 2036.

24 Debussy, *Correspondance*, S. 2036.

25 *The Musical Times*, 1. April 1916, S. 202: „Bei einem Kammerkonzert, das Mrs. Alfred Hobday und Mr. Warwick Evans am 4. März gaben, war eine neue Violoncellosonate von Debussy eine Novität. Sie erwies sich als nicht besonders interessant, obwohl sie ausgezeichnet gespielt wurde.“

Energie geradezu unkompliziert. Das Verhalten an Debussys Stil stellt ein sehr heikles Interpretationsproblem für die Spieler dar; sie hatten es offensichtlich mit größter Umsicht und Hingabe einstudiert.“²⁶

Nach einer weiteren Aufführung des Werks nur wenige Tage später, am 9. März 1917, durch Marie Panthès und Léonce Allard im Casino Saint-Pierre in Genf²⁷, wurde es am 24. März 1917 schließlich auch in Paris aufgeführt. Die Interpreten dort waren Joseph Salmon und Claude Debussy²⁸, die die Sonate im Rahmen eines von Rose Féart und W. Rummel organisierten Wohltätigkeitskonzerts für Kriegsversehrte zur Aufführung brachten, was wohl eine Erklärung dafür sein könnte, weshalb diese französische Erstaufführung der Presse vollständig entging.²⁹ Es ist zudem gut denkbar, dass man in Paris von den gerade vorausgegangenen Aufführungen in London und Genf nichts wusste – Debussys Korrespondenz gibt keine Auskunft darüber und der Austausch internationaler Pressemeldungen über kulturelle Ereignisse genoss zu dieser Zeit keine hohe Priorität. Diese zunächst geringe Beachtung der Sonate berührt indes nicht die hohe Wertschätzung, die sie sich im Laufe der Zeit erwarb.

ÄSTHETIK UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Musikalische Notation ist einem steten Bedeutungswandel unterworfen, doch mit dem Beginn der Moderne – und nicht zuletzt gefördert durch Debussys Bemühungen um die präzise Darstellung neuartiger Klangvorstellungen – ereignete sich ein Paradigmenwechsel. Die Moderne zeigt sich in der Musik nicht nur in den großen Zügen, in den harmonischen, metrischen und melodischen Freiräumen, die in Kompositionen hörbar werden, sie ist auch im Detail erkennbar, etwa daran, dass sich der harmonische und melodische Kontext eines Tons lockert und statt dessen seine Klangqualität und ihre Differenzierung stärker in den Vordergrund tritt. Debussys Musik wirkte vielleicht nicht so vordergründig provozierend und revolutionär wie die von Charles Ives, Igor Strawinsky oder Arnold Schönberg, ihre Modernität indes, die stets vor dem Hintergrund der ausgeprägt akademischen französischen Tradition zu betrachten ist, zeigt sich auf subtilere, feinsinnigere Weise. Aaron Copland hat es 1939 mit den Worten kommentiert: „Debussy [...] war der erste Komponist unserer Zeit, der es wagte, sein

26 *The Times*, 7. März 1916, S. 8.

27 Lesure, *Biographie critique*, S. 563f.

28 Debussy, *Correspondance*, S. 2090.

29 Lesure, *Biographie critique*, S. 400.

Ohr zum alleinigen Richter darüber zu machen, was harmonisch richtig sei.“³⁰

Wie sehr Debussys Ästhetik davon durchdrungen ist, spezifische und differenzierte Klangvorstellungen zu realisieren, zeigt zuerst und am eindrucklichsten seine musikalische Notation, seine ‚ästhetische Grammatik‘ selbst. Gestützt und bereichert werden die an der Musik gewonnenen Erkenntnisse auch durch andere authentische Quellen, die uns Debussys Anschauungen näher bringen. Dazu gehören etwa seine Schriften über Musik³¹, die im Herbst 2005 vorgelegte Gesamtausgabe seiner Korrespondenz³² und – was einen mehr intuitiven Zugang zu seiner Ästhetik eröffnet – die auf CD reproduzierte Einspielung eigener Klavierwerke auf Welte-Mignon-Rollen, die Debussy im November 1913 in Paris realisiert hatte³³. Zum weiteren Umfeld dieser Betrachtungen zählen schließlich auch die zahlreichen Berichte über das Klavierspiel und die Intentionen des Komponisten, die von Freunden und Interpreten überliefert worden sind.

Tempo und Phrasierung

Die Frage nach dem richtigen Tempo oder nach Metronomangaben hatte für Debussy nur periphere Relevanz, weil er überzeugt davon war, dass jede Aufführungssituation ihr eigenes Tempo verlange. Am 9. Oktober 1915, kurz nach der Vollendung der Sonate für Violoncello und Klavier und bezüglich der von ihm vorgelegten Neuedition der Werke Chopins bei Durand, schrieb er an den Verleger: „Sie kennen ja meine Meinung über die Metronomangaben: sie sind richtig für die Länge eines Taktes, wie ‚Rosen, die einen Morgen lang blühen‘. Allerdings berufen sich diejenigen, die von Musik nichts verstehen, gerade auf diesen Mangel, doch dann verstehen sie erst recht nichts mehr! Halten Sie es damit also wie Sie wollen.“³⁴

Debussys Einspielungen eigener Klavierwerke von 1913³⁵ sowie Maurice Maréchal und Robert Casadesus' Aufnahme der Sonate für Violoncello und Klavier von 1930³⁶ belegen, dass sie in ihrer zeitlichen Disposition häufig überraschend frei gestaltet und erstaunliche rhythmische und tempobezogene Freiheiten in Anspruch genommen wurden. (Das authentische Grund-

tempo der Einspielungen ist bei der Reproduktion der Welte-Mignon-Rollen aus technischen Gründen nicht rekonstruierbar, die Temporelationen innerhalb der Sätze indes – und das ist relevant – bleiben gewahrt.) Gleichwohl handelt es sich dabei nicht um einen Personalstil und um individuelle Interpretation, sondern war durchaus auch Stil und Zeitgeist der Jahrhundertwende. Das zeigen auch andere Einspielungen des frühen 20. Jahrhunderts, die – so Robert Philip – in großen Zügen angelegt seien, sich aber zwanglos im rhythmischen Detail zeigten: „Der Eindruck von Hast etwa wird zum Teil durch rasche Tempi hervorgerufen, zum Teil aber auch durch die Tendenz, rhythmische Details weniger zu betonen als es heute üblich ist. Der ungestüme Charakter folgt aus einem nachlässigeren Umgang mit Notenlängen und einem entspannteren Verhältnis zwischen einer Melodie und ihrer Begleitung. Der Mangel an Kontrolle wird durch Temposchwankungen suggeriert und insbesondere durch die Tendenz, in lauten oder energiegeladenen Passagen auch zu beschleunigen.“³⁷

Dass sich diese Aufführungspraxis nicht mit den Hörerwartungen des frühen 21. Jahrhunderts in Übereinstimmung bringen lässt, hat seine Geschichte: Die Möglichkeit, Aufführungen aufzunehmen und reproduzieren zu können, brachte mit sich, dass aus einmaligen, nicht wiederholbaren Ereignissen kritisch überprüfbare Wiedergaben wurden. Diese Tatsache hatte im Laufe des 20. Jahrhunderts die stetig gewachsene Forderung nach Präzision, Transparenz und Kontrolle zur Folge, durch die sich die Freiheit der Gestaltung letztlich zunehmend einschränkte. „Im eigenen Spiel“, so Thomas Kabisch, „verband Debussy Klangsinnlichkeit und Struktur, indem er, wie die erhaltenen Tonaufnahmen und zeitgenössische Berichte belegen, Grundsätzen der Aufführung folgte, die viele Berührungspunkte mit denen der Beethoven-Tradition und der Zweiten Wiener Schule hatten (Deutlichkeit der Phrasierung, Zentrierung der Tempo-Modifikationen um eine Tempo-Achse).“³⁸

In der Sonate für Violoncello und Klavier verwendet Debussy zur Notierung von Tempo und Phrasierung eine Reihe von unkonventionellen Zeichen und Angaben, darunter „Rubato“ oder „Cédez“, denen häufig eine gestrichelte Linie (– – – //) folgt, die exakt anzeigt, bis wohin die Tempoänderung auszuführen ist. Maurice Maréchal und Robert Casadesus folgen

30 Aaron Copland, *What to Listen for in Music*, New York, 1939.

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

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

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

34 Debussy, *Correspondance*, S. 1944.

35 *Masters of the Piano Roll ...*, Dal Segno, 2003.

36 Claude Debussy, *Sonata for violoncello and piano*, Pearl, 2002, GEMM 9348.

37 Robert Philip, *Early recordings and Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, S. 6.

38 Thomas Kabisch, Art. „Debussy“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 5, Kassel, Stuttgart u. a., Bärenreiter, Metzler, 2001, Sp. 629.

diesen Anweisungen in ihrer Einspielung des Werks³⁹, behandeln die einzelnen Abschnitte indes als voneinander unabhängige Tempoeinheiten.

Dynamik

Die dynamische Gestaltung seiner Musik betreffend hegte Debussy Vorstellungen, die von großer Feinsinnigkeit und Subtilität geprägt waren. Die Pianistin Marguerite Long berichtete über das dynamische Spektrum seines Spiels: „Die Bandbreite seiner ‚Nuancen‘ reichte vom *dreifachen piano* bis zum *forte*, ohne je bei maßlosen Klangqualitäten anzukommen, in denen sich die Subtilität der Harmonien verflüchtigt hätte.“⁴⁰ Dynamische Abstufungen machten sich in Debussys Spiel in der Tat – das zeigen seine Einspielungen eigener Werke – in Delikatesse und kleinen Schattierungen bemerkbar, und es steht außer Frage, wie bedeutsam und wichtig solche Nuancen für seine Ästhetik waren. Aus seinem Brief vom Herbst 1907 an Jacques Durand geht es eindeutig hervor: „Wären Sie so freundlich, Ihren Notenstecher inständig zu bitten, die Platzierung der ‚Nuancen‘ genau zu beachten – es ist von höchster Wichtigkeit.“⁴¹

In diesem Zusammenhang ist die handschriftliche Notiz Debussys auf Seite 6 der Skizzen **S** zur Sonate sehr aufschlussreich, die – wenn nicht grundsätzlich – wenigstens für das *Finale*, T. 32–56, relevant ist: „Der Pianist sollte nie vergessen, dass er nicht gegen das Cello kämpfen soll, sondern es begleiten!“⁴²

Artikulation und Ausdruck

In der vorliegenden Edition werden die Artikulationsangaben, die die Erstausgabe wiedergibt, als verbindlich und als bewusste Entscheidung Debussys betrachtet, und dies auch dann, wenn die Artikulation bei Parallelstellen unterschiedlich gehandhabt ist.

Doppelte Anweisungen bei Noten mit Akzent [>] oder aufrechtem Akzent [^] (auch „petit chapeau“ genannt) und Tenuto-Strich oder Staccato-Punkt, wie sie im *Prologue*, T. 1ff., in der *Sérénade*, T. 25, im *Finale*, T. 73f., für das Klavier oder im *Finale*, T. 112ff., für das Violoncello vorgeschrieben sind, beziehen sich in ihrer differenzierten Variationsbreite – darin den dynamischen Anweisungen durchaus vergleichbar – vor allem auf die Klangqualität und -gestaltung. Dabei kommt der aufrechte Akzent [^] der Bedeutung eines

sf nahe. Seine Verwendung mit Staccato-Punkt weist darauf hin, dass der Akzent allein nicht zwangsläufig eine Verkürzung des Notenwerts impliziert (z. B. im *Finale*, T. 35).

Besonders markant sind die drei- und vierfachen Artikulationsanweisungen für das Violoncello in der *Sérénade*, T. 52f.: Das C in T. 52 ist mit „ten.“, *sf*, Akzent und Vibrato versehen, das in T. 53 mit „ten.“, *pp* und Tenuto-Strich. Zweifellos sind solche kombinierten Anweisungen ein wichtiges Indiz für Debussys differenzierte Klangvorstellungen. Sie verlangen ein hohes Maß an Ausdruckskraft und gelegentlich ein extremes Maß an Gestaltung selbst eines einzelnen Tons.

Notenfolgen mit Legatobögen und Staccato-Punkten oder Tenuto-Strichen (im *Prologue*, T. 21f. im Klavier, T. 16f. im Violoncello oder im *Finale*, T. 77f. in beiden Instrumenten), die beim Violoncello für ein Portato stehen, beziehen sich beim Klavier – zieht man Debussys eigene Einspielungen heran – auf einen trockenen, jedoch mit Pedal kombinierten Anschlag.

Neben den üblichen italienischen Artikulationsangaben benutzt Debussy schließlich noch eine Reihe von poetischen und assoziativen Spielanweisungen in französischer Sprache, die an die Intuition und Fantasie des Interpreten appellieren. Sie werden der leichteren Verständlichkeit halber im Anhang in Übersetzung geboten (siehe S. XXVIII).

Fingersatz und Bogenstrich

So akribisch und präzise Debussy in aller Regel bei der Niederschrift seiner Kompositionen und mit den Anweisungen zur Ausführung verfuhr, behandelte er Fragen zur technischen Ausführung seiner Musik – unabhängig vom Instrument – sehr gelassen und liberal. So vertraute er beispielsweise im Blick auf Fingersatz, Bogenstrich und Pedalgebrauch ganz auf den gesunden Menschenverstand und die musikalische Intelligenz der Ausführenden.

Grundsätzlich hat Debussy die Meinung vertreten, dass jeder moderne Virtuose selbst für seinen Fingersatz verantwortlich sein sollte. Im Vorwort zu seinen *Douze Etudes* schrieb er: „Unsere alten Meister – ich meine ‚unsere‘ bewundernswerten Clavecinisten – gaben nie Fingersätze an und verließen sich ohne jeden Zweifel auf die Findigkeit ihrer Zeitgenossen. [...]. Suchen wir unsere eigenen Fingersätze!“⁴³ Allerdings war es Debussy in seiner Notation der Klavierpartie ein wichtiges Anliegen, die Aufteilung der Noten auf rechte und linke Hand eindeutig festzulegen, z. B. im

39 Claude Debussy, *Sonata for violoncello and piano*, Pearl, 2002, GEMM 9348.

40 Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Julliard, 1960, S. 37.

41 Debussy, *Correspondance*, S. 1034.

42 Winterthur, Stadtbibliothek, Sondersammlungen, Rychenberg-Sammlung, Dep RS 11/2b, S. 6.

43 Claude Debussy, *Douze Etudes, Premier Livre*, Paris, Durand, 1916, S. 1.

Prologue, T. 10f. Gelegentlich unterstrich er dies noch, wie etwa im *Finale*, T. 24, durch den Hinweis „m. g.“ (frz. main gauche, linke Hand).

Bezüglich der Sonate für Violoncello und Klavier beantwortete er André Caplets Frage nach der richtigen Bogenführung mit den lapidaren Worten: „Was den Bogenstrich betrifft, so halten Sie es damit ganz so, wie Sie wollen! Die Wahrheit ist doch, dass jeder Violoncellist den Bogenstrich finden muss, der ihm am besten liegt ... – Im Gegensatz zur breiten Masse meine ich, dass es hier keinen Grund zur Beunruhigung gibt?“⁴⁴

Pedalgebrauch

Das Pedal hat Debussy nur äußerst selten in seinen Klavierwerken ausdrücklich vorgeschrieben. Zwar war es zu Debussys Zeit nicht üblich, das Pedal explizit zu notieren⁴⁵, die Akkorde über liegenden Bassnoten im *Prologue*, T. 28ff., die Bassnoten im *Finale*, T. 37ff., oder die gebundenen Akkordfolgen im *Finale*, T. 53ff., die kaum ohne Pedal realisiert werden können, lassen sich indes durchaus als indirekten Hinweis darauf verstehen.⁴⁶

Debussys Aufnahmen eigener Werke bringen deutlich zu Gehör, dass er selbst das Pedal ausgiebig – nahezu durchgängig –, dabei jedoch sehr differenziert benutzte. Er wechselte es stets nahtlos, die Harmonien bleiben klar und überlappen sich nicht. (Ob Debussy das dritte Pedal bzw. Tonhaltepedal kannte, ist nicht bekannt. Als sein Erfinder gilt Jean Louis Boisselot, der 1844 einen damit versehenen Flügel in Paris vorstellte und das Patent für die Erfindung erwarb. Weitere, jedoch zögerliche Verbreitung fand es allerdings erst durch die von Albert Steinway ab 1875 in New York produzierten Instrumente. Debussys Blüthner-Flügel indes war nicht mit einem Tonhaltepedal ausgestattet, und Debussy selbst hat es in seinen Klavierwerken nirgends explizit vorgeschrieben, gleichwohl drängt sich seine Verwendung in Passagen mit liegenden Stimmen und Orgelpunkten förmlich auf.⁴⁷)

Debussy berief sich in Bezug auf den Gebrauch des Pedals gern auf Franz Liszt. An Jacques Durand schrieb er darüber am 1. September 1915: „Es ist übrigens eine Kunst, das Pedal wie eine Art *Atmung* zu benutzen, so wie ich es bei Liszt erlebt habe, als ich ihn in Rom hörte. Saint-Saëns indes scheint mir zu vergessen, dass die meisten Pianisten schlechte Musiker sind und die

Musik – wie ein Hühnchen – in ungleiche Teile zerlegen. Die schlichte Wahrheit ist vielleicht die, dass der übermäßige Gebrauch des Pedals nur dazu dient, einen Mangel an Technik zu überspielen, und auch, dass so viel Lärm schließlich verhindert, dass man noch etwas von der Musik verstehen kann, die da miss handelt wird! Theoretisch müsste man ein graphisches Zeichen erfinden, um diese ‚Atmung‘ anzuzeigen ... es ist nicht unmöglich, sich so etwas auszudenken.“⁴⁸

Wir begegnen hier einem Begriff, der für Debussys Ästhetik von zentraler Bedeutung ist und als Schlüssel für die Interpretation seiner Musik verstanden werden kann: Die ‚Atmung‘, an die er den Gebrauch des Pedals angelehnt wissen will, verbindet er – das zeigen seine Einspielungen eigener Werke⁴⁹ – aufs engste mit der Phrasierung, mit der Bildung von musikalischen Einheiten, mit Abschnitten und Zäsuren. Das Pedal sollte demnach, so sagt es die Metapher, im organischen Rhythmus der Atmung angewandt werden.

Vibrato

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Vibrato noch immer als effektvolles Ornament von pathetischer Wirkung betrachtet, sein zu häufiger Gebrauch galt jedoch als manieristisch. Nach der Jahrhundertwende wurde das Vibrato mehr und mehr als klangliches Attribut des Tons angesehen und immer häufiger angewandt. Die sparsame Verwendung eines eher schnellen Vibratos wich dabei, so Robert Philip, dem ausgedehnteren Gebrauch eines langsameren, breiteren Vibratos⁵⁰, eine Spielweise, die von der Pariser Geigenschule ausgegangen war und sich bis etwa 1920 als kontinuierliches Vibrato allgemein durchsetzte.⁵¹ Aus der Tatsache, dass Debussy in der Sonate für Violoncello und Klavier sehr gezielte Vibrato-Spielanweisungen gibt, lässt sich jedoch schließen, dass es um 1915 in Frankreich noch nicht selbstverständlich war, es kontinuierlich anzuwenden.

Portamento

Das Portamento, das im 19. Jahrhundert zunächst vor allem mit der Technik eines geschickten Lagenwechsels verbunden war, galt später, wie auch das Vibrato, als effektvolles Ornament zur Betonung einzelner Töne. Dieser Usus widersprach jedoch zunehmend den modernen Forderungen nach rhythmischer Präzision und sauberer Intonation. Hörbare und unnötige Lagenwechsel wurden beseitigt, und das Gleiten, das noch

44 Debussy, *Correspondance*, S. 2000f.

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

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

47 Peter Roggenkamp, „Anmerkungen zum Tonhaltepedal“, *Kongressbericht 20 Jahre EPTA*, 1999/2000, S. 78.

48 Debussy, *Correspondance*, S. 1927.

49 *Masters of the Piano Roll ...*, Dal Segno, 2003.

50 Philip, *Early recordings and musical style*, S. 99–102.

51 Winfried Pape/Wolfgang Boettcher, *Das Violoncello*, Mainz, Schott, 1996, S. 133.

bis in die 1920er Jahre auf vielen Aufnahmen zu hören ist, immer seltener benutzt.⁵² In Maurice Maréchal's Einspielung der Sonate für Violoncello und Klavier von 1930⁵³, die er 13 Jahre nach seinem Vorspiel bei Debussy realisierte, sind zusätzlich zu den von Debussy angegebenen nur sehr wenige Portamenti zu hören.

Pizzicato

Abgesehen vom üblichen Pizzicato schreibt Debussy gelegentlich auch ein „pizz. arraché“ vor, ein gerissenes, starkes Pizzicato, bei dem die Saite gegen das Griffbrett schlägt. Zwar kommt diese Spielanweisung bereits bei Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) vor, man muss jedoch davon ausgehen, dass Debussy sie nicht kannte und bei der Suche nach neuen Spieltechniken und Klangqualitäten für sich neu erfand. (Béla Bartóks Name wurde erst später mit dieser Spielanweisung in Verbindung gebracht.)

Beachtung verdient eine unklare Spielanweisung in der *Sérénade*, T. 18: Der Erstdruck weist im Violoncello über dem Ton C ein „o“ auf, worauf in T. 19 die Spielanweisung „pizz.“ folgt. Da dieser Ton ohnehin nur auf der tiefsten leeren Saite gespielt werden kann, kann es sich dabei weder um einen Fingersatz noch um ein Flageolett handeln. Im Autograph ist die Bezeichnung als \circ über dem C notiert, wiederum gefolgt von „pizz.“ in T. 19. In den Skizzen indes notierte Debussy „pizz.“ bereits in T. 18, was vermuten lässt, dass die später verwendete Bezeichnung „o“ ein Pizzicato der linken Hand bedeutet.

Verwendung eines Stachels

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war es noch weit verbreitet, das Violoncello zwischen den Beinen zu halten und ohne Stachel zu spielen.⁵⁴ Die Verwendung eines Stachels, die eine größere Flexibilität für die linke Hand mit sich brachte, kam zunächst bei den virtuoser spielenden Solisten in Mode und wurde gegen Ende des Jahrhunderts mehr und mehr zur Regel.⁵⁵ Verschiedene Fotografien von Maurice Maréchal aus der Zeit um 1915/16 belegen, dass er seine Instrumente stets mit Stachel spielte.⁵⁶

52 Philip, *Early recordings and musical style*, S. 234, und David Milson, *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*, Hampshire, Ashgate, 2003, S. 75.

53 Claude Debussy, *Sonata for violoncello and piano*, Pearl, 2002, GEMM 9348.

54 Valerie Walden, „Technique, style and performing practice to c. 1900“, in: *The Cambridge Companion to the Cello*, hg. von Robin Stowell, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, S. 181.

55 Pape/Boettcher, *Das Violoncello*, S. 122.

56 Alain Lambert, *Maurice Maréchal. La voix du violoncelle*, Genf, Éditions Papillon, 2003, S. 26 u. 39.

Besaitung

Noch um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurden Streichinstrumente mit Darmsaiten bezogen und die tieferen Saiten mit Metall (meist Silber) umwickelt. Die zwar weniger klangvollen, aber stabileren, lauter klingenden und bezüglich der Intonation wesentlich zuverlässigeren Stahlsaiten waren zwar bereits seit den 1890er Jahren erhältlich, fanden jedoch erst nach dem Ersten Weltkrieg größere Verbreitung.⁵⁷ Wie die Entwicklung hin zum modernen, kontinuierlichen Vibrato folgte im 20. Jahrhundert auch die Verwendung von Stahlsaiten dem generellen Trend zu größerem Tonvolumen und klanglicher Intensität.

Kammerton

Der standardisierte und (noch) gebräuchliche Kammerton von 440 Hz bei 20° C für a' wurde 1939 von der International Federation of the National Standardizing Associations in London festgelegt. Bis dahin besaß der bei den Internationalen Stimmtongkonferenzen 1858 in Paris und 1885 in Wien standardisierte Stimmtong von 435 Hz allgemeine Gültigkeit⁵⁸, und man kann daher davon ausgehen, dass Debussys Sonate zu seiner Zeit noch mit diesem Kammerton gespielt wurde.

ZUR EDITION

Der Erstdruck **E** inklusive der darin eingelegten Violoncellostimme **EP** von 1915 wurde nachweislich unter Debussys Mitwirkung vorbereitet (siehe Einleitung, S. V), daher liegen Partitur und Stimme des Erstdrucks dieser Edition als Hauptquellen zu Grunde. Die Eintragungen des Notenstechers für die Seiteneinteilung im Autograph **A** belegen, dass es als Stichvorlage für den Erstdruck **E** diente.⁵⁹ Die Korrekturfahnen **[K]** sind

57 Philip, *Early recordings and musical style*, S. 97.

58 Artikel „Kammerton“, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, 12. September 2007.

59 Im Werkverzeichnis (Lesure, *Biographie critique et catalogue de l'œuvre*, S. 563) werden zur Sonate für Violoncello und Klavier fälschlicherweise drei handschriftliche Quellen zur Sonate gelistet, neben den Skizzen **S** aus den Winterthurer Bibliotheken und dem Autograph **A** aus der Bibliothèque nationale de France eine weitere, die 1933 durch Emma Debussy im Pariser Hôtel Drouot zur Versteigerung kam. Tatsächlich handelt es sich bei diesem Manuskript um die Skizzen **S**, die durch Emma Debussys Neffen Jean van Brock an Werner Reinhart verkauft wurden. Ihre Korrespondenz (Winterthurer Bibliotheken, Sondersammlungen, Archiv des Musikkollegiums, Dep MK 327/4, Dep MK 349/100 und Dep MK 371/83) gibt darüber Auskunft, dass das heute in Winterthur befindliche Manuskript unter der Nummer 185 (ter) im Versteigerungskatalog von Drouot gelistet war, der gleichen Nummer, die im Werkverzeichnis zu dem irrtümlich gelisteten zweiten Autograph angegeben ist – ein eindeutiger Beweis für die Kongruenz des angeblichen zweiten Autographs mit **S**.

nicht bekannt, so dass sich Änderungen von Autograph zu Erstdruck nur indirekt nachvollziehen lassen. In den Fällen, in denen **EP** von **E** abweicht, wurde **A** zur Klärung herangezogen. Dort, wo die Skizzen **S** aufschlussreiche Hinweise und Abweichungen gegenüber **E** und **A** enthalten, wurden auch sie zu Rate gezogen und ihre Lesarten im Critical Commentary gelistet. Korrekturen oder Ergänzungen in den Widmungsexemplare wurden – soweit sie bekannt sind – in den Critical Commentary aufgenommen.

Trotz aller bei Debussy üblichen Akribie bei der Vorbereitung seiner Werke für die Drucklegung enthält **E** gelegentliche Stichfehler, auf die Debussy bereits durch André Caplet aufmerksam gemacht worden war (siehe Einleitung, S. V). Sofern sie nicht in anderen Quellen korrekt nachgewiesen werden können, werden sie als editorische Ergänzungen im Critical Commentary fett kenntlich gemacht. Die Schlüsselung der Violoncellostimme folgt der in **A**, **E** und **EP** kongruenten Notierungsweise Debussys. Warnvorzeichen wurden von den Herausgebern stillschweigend ergänzt, wenn im gleichen Takt bereits ein Vorzeichen in einer anderen Oktave vorausgegangen war.

DANKSAGUNG

Wir freuen uns, an dieser Stelle denjenigen zu danken, die uns bei den Recherchen und der Erarbeitung der Edition behilflich waren: Cécile Reynaud (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique), Harry Joelson (Winterthurer Bibliotheken, Sondersammlungen, Rychenberg-Stiftung) und die Mitarbeiter der Bibliothèque publique et universitaire in Genf waren so freundlich, uns die Quellen zugänglich zu machen. Für wichtige Informationen und Recherchehinweise gilt unser Dank im Besonderen Luc Durosoir (Paris), Adrienne Fontainas (Brüssel), Denis Herlin (Paris), Gary Hoffman (Paris), Steven Isserlis (London) und Gabriel Teschner (Hamburg).

Regina Back und Douglas Woodfull-Harris
Hamburg und Kassel, im April 2008

INTRODUCTION

HISTORICAL BACKGROUND

"I've recovered the ability to think in music, something that had eluded me for a year ... It is surely not indispensable that I write music, but that is all I can do, sometimes well, sometimes not. I humbly admit my suffering at this latent demise ... but now I'm writing like a man possessed, or one who must die the next morning."¹ With these words Claude Debussy (1862–1918) informed his friend Robert Godet on 14 October 1915 that, after a long creative impasse, he had found his way back to his medium, composition. These were difficult times for Debussy: his cancer had broken out in 1909, and from 1913 his health had deteriorated to such a degree that sustained work was impossible. To this came the outbreak of the First World War in 1914, which was not without impact on Debussy's life and work. Many of his friends and acquaintances enlisted for military duty; cultural and social life collapsed in Paris, as it did in other cities; and the composer found himself in surroundings where intellectual and cultural values were increasingly meaningless. In a letter of 24 October 1915 to Igor Stravinsky, he wrote: "As for music, it must be admitted that it is in a sorry state here ... It does nothing but serve charitable causes, which should surely not be held against it. I myself was unable to write anything for more than a year, and only now, in the last three months, which I have spent with friends by the sea, have I recovered my ability to think in music. The state of war, unless one takes direct part in it, is inimical to thought. Only that Olympian egoist Goethe was able, it seems, to write on the day the French entered Weimar ... Then there is Pythagoras, killed by a soldier at the moment he was about to solve one or another problem? But I have only written pure music: twelve études for the piano, two sonatas for various instruments, in our old form, which graciously declines to impose tetralogical exertions on our auditory faculties."²

Debussy's recourse to French traditions and the desideratum of national art became more and more explicit in his critical confrontation with the age. In this context, his mocking allusion to the "tetralogical" *Der Ring des Nibelungen* takes on a new dimension. True, he had long adopted a critical, if not renunciatory, stance toward Wagner's music, but now it became the symbol

1 Claude Debussy: *Correspondance (1872–1918)*, ed. François Lesure and Denis Herlin (Paris: Éditions Gallimard, 2005), p. 1947.

2 Debussy, *Correspondance*, p. 1953.

of a German music overburdened with metaphysics and emotionality, in stark contrast to the simplicity and rationality, the clarity and elegance of French art. In the wake of this realignment, Debussy now turned to absolute music and traditional forms, to a pure art devoid of external purpose, dispensing with programmatic titles and backgrounds, and seeking to be understood solely as music. Similarly, his comment to Bernardo Molinari, in a letter of 6 October 1915, that the two sonatas he had just completed were written "in the old, supple form (without the bombast of modern sonatas),"³ gives expression to a new historicist aesthetic with a neo-classicistic bent.

The two sonatas mentioned in Debussy's letters were the Sonata for Violoncello and Piano and the Sonata for Flute, Viola and Harp. Both were composed in Pourville in Normandy, where he spent the summer months of 1915 to recuperate and recover his strength. They were his first fully-fledged pieces of chamber music in twenty-two years, since the String Quartet of 1893.⁴ Debussy's return to the more intimate expressive potential of chamber music was to a certain extent a fresh start, a *tabula rasa* that enabled him to overcome his creative impasse. This does not, however, preclude the possibility that his choice of chamber-music genres was also governed by pragmatic external reasons. After all, this was a period when public concerts and opera performances had come to a standstill.

The first reference to the sonatas occurs in Debussy's letter of 22 July 1915 to his publisher Jacques Durand: "Enclosed you will find a slip of paper about which I would love to have your opinion and ... your consent? The project includes several possible combinations which, for the moment, I wish to keep secret."⁵ The said project was the composition of a set of six sonatas which the composer outlined in the following order: "Six sonatas ... etc. ... / . = . / I: – Violoncello and piano, / II. – Flute, viola and harp. / III. – Violin, cor anglais and piano. / IV. – Oboe, horn and harpsichord. / V. – Trumpet, clarinet, bassoon and piano. / VI. – The sixth sonata will be in the form of a concerto, /

3 Debussy, *Correspondance*, p. 1943.

4 Apart from these, we should also mention two juvenile pieces of chamber music: the Trio for Piano, Violin and Violoncello (1880) and *Nocturne et Scherzo* for Violoncello and Piano (1882). The year 1910 also witnessed two minor educational pieces for competitions at the Paris Conservatoire: *Rapsodie* and *Petite Pièce* for Clarinet and Piano.

5 Debussy, *Correspondance*, p. 1912.

one will find united within it the sounds of the 'diverse instruments' along with the gracious participation of a double bass."⁶ In the event, Debussy was able to complete only the first three of the planned six compositions: from late July to early August 1915 he wrote the Sonata for Violoncello and Piano, followed immediately by the Sonata for Flute, Viola and Harp and, in 1917, by the third sonata, with the scoring reduced to violin and piano.⁷

Debussy conceived and composed the Sonata for Violoncello and Piano astonishingly quickly. As early as 1 August 1915 he told Durand that he would shortly be receiving the manuscript.⁸ A mere four days later he dispatched the manuscript, accompanied by the word "am thinking of France' young people, brainlessly mowed down by those merchants of *Kultur*. We have forever lost that which should have redounded to the glory of our heritage. What I have written is a secret tribute to those young people, for what good would a dedication do? Despite everything, there is a touch of egoism about it, and it will bring nothing back to life." He then added that it was not his place to judge the value of the sonata, "but I like its proportions and form, which are almost classical in the best sense of the word."⁹ Here, compressed into a few sentences, are the historical framework and personal background of this composition.

It is not only the formal design of the sonata and the headings of its movements that relate to classical French traditions: the music itself kindles associations with the style of eighteenth-century *clavecinistes*. The opening of the *Prologue* in particular, with its written-out ornaments in the piano part, recalls the art of embellishment by composers such as Jean-Philippe Rameau or François Couperin. Other Baroque gestures follow: "dotted figures, syncopation, pedals, [and] contrapuntal textures."¹⁰ Nonetheless, the sonata is anything but nostalgic; on the contrary, Debussy was inspired by

6 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. Vmc. ms. 51.

7 In any event Jacques Durand, in his memoirs of 1925 (published after the composer's death), was evidently at pains to point out his role in the genesis of these pieces: "Debussy had written no further chamber music after his famous String Quartet. His interest in this form of music was reawakened by a fresh encounter with Saint-Saëns' Septet with trumpet at the Concerts Durand. He mentioned this to me, and I avidly encouraged him to follow his impulse. Thus arose the idea of the six sonatas for various combinations of instruments." Jacques Durand: *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, 2 vols. (Paris: 1924–5), ii, pp. 77f.

8 Debussy, *Correspondance*, p. 1914.

9 Debussy, *Correspondance*, pp. 1915f.

10 Barbara L. Kelly: "Debussy's Parisian affiliations," *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 40.

the musical past to achieve an innovative design. Unlike the classical aesthetic of the sonata, he does not seek thematic discourse, preferring instead a free, associative succession of ideas, avoiding rhetorical or dramatic flourishes in favor of simple and natural declamation and a general aura of balance and moderation. The *Sérénade*, with its pizzicati in the cello and staccati in the piano, offers extremely deft timbral effects reminiscent of the guitar, while the *Finale* comes up with a supple theme embedded in modal harmonies.

Publication History

When the contract with Durand was drawn up on 9 August 1915, immediately after Debussy submitted his manuscript, disagreements arose between the composer and his publisher regarding the exploitation of the work in recordings and arrangements: "As we still have no medium capable of transmitting a performance – there's the gramophone, of course, but it's imperfect and expensive – I take the liberty of presenting my conditions regarding the cession of rights ... We are not of the same opinion, but I think we should be able to reach an agreement? A sonata for violoncello and piano cannot be sold like hot biscuits, even if cello virtuosos have been asking me for one for a long time; moreover, the repertoire is not large! Still, without talking about its importance – for that is a term applicable only to merchandise – one can believe in its necessity. This is not a very brilliant argument, and it would be better to rely on your personal assessment. [...] Here, my dear Jacques, is a business letter which I was not happy to write; others will follow to soften its effect."¹¹ Durand acceded to Debussy's requests: the composer received 3,000 francs for the work and two-thirds of the proceeds from the performance rights.¹²

The publication of the work took place in autumn 1915. Debussy, as usual, took an active interest in it from Pourville. On 16 September 1915, he acknowledged receipt of the "title page of my dreams" and the proofs, which made him, he said, "happier than a king": "The page breaks in the sonata are perfect, and I send all my compliments to Monsieur Douin [the engraver]. You will find, in the Debussy packet, what that eminent paleographer thinks of the title page."¹³ The detailed and meticulous comments on the design of the title page were evidently an affair of the heart for Debussy.¹⁴ They mainly concerned the size and thickness

11 Debussy, *Correspondance*, p. 1918.

12 Debussy, *Correspondance*, p. 1919.

13 Debussy, *Correspondance*, p. 1934.

14 Debussy, *Correspondance*, p. 1934.

of the capital letters, the indentation of lines, and the undue emphasis on his name. Besides the traditional, almost mannerist design of the title page, which was modeled on the scores of the French *clavecinistes* François Couperin and Jean-Philippe Rameau, Debussy also thought it important to add the attribute “Musicien français” to his name. As early as November 1913, in a letter to Igor Stravinsky, he had signed his name “Claude Debussy musicien français,”¹⁵ a term clearly demonstrating how important it was for him to connect with his own national traditions.

The score appeared on 4 December 1915 with a dedication to his wife, Emma Debussy.¹⁶ Owing to the war, there was no reaction from the press or the critical establishment.¹⁷

Early Performances

An initial rehearsal of the Sonata for Violoncello and Piano is known to us from letters and diary entries. Debussy’s friend André Caplet and the young cellist Maurice Maréchal, both of whom were serving as soldiers at the front, rehearsed the piece amidst the turmoils of war directly behind the front lines. Debussy commented on this incredible undertaking in a letter of 12 June 1916 to Caplet: “You are an astonishing man ... Hardy as a lion, you find the means to drum up a piano, a cellist, and a sonata, and all this only a few meters away from the Germans ... It is this elegant pluck that is and will always remain ‘French to the core.’ As far as ‘misprints’ are concerned, consult Jacques Durand.”¹⁸

On 9 June 1916, Caplet and Maréchal, as we know from Maréchal’s diary, ran through the sonata for the first time. The next day the cellist wrote to his mother: “We, Caplet and I, deciphered Debussy’s sonata yesterday. It’s very pretty. The first movement [is] adorable.”¹⁹ Half a year later, on 17 January 1917, an opportunity finally arose for Caplet and Maréchal to play the piece to the composer. Debussy was so pleased by the young cellist’s playing that he went through the sonata again with him, gave him some additional detailed performance instructions, and entered a dedication in his score.²⁰ A recording of the piece by

Maurice Maréchal and Robert Casadesus, dating from 1930, is available today on CD.²¹

In the meantime Debussy had experienced a less pleasant encounter with a performer of his sonata that had far-reaching consequences for its later reception. Louis Rosoor, a professor of cello at Bordeaux Conservatory, had visited the composer on 11 October 1916, on which occasion he gained possession of a presentation copy of the sonata (see source R).²² Rosoor evidently suggested to Debussy that the sonata was based on an underlying program connected with “Pierrot lunaire” and other figures from the Italian *commedia dell’arte*. As he would later publish in his program notes, Rosoor proposed the title “Pierrot fâche avec la lune.” This must have shocked Debussy to the quick, for on the very next day he wrote to Durand: “He [Rosoor] led me to regret for a moment ever having written a sonata for cello – and to doubt the soundness of my style! Well, we needn’t ‘doubt’ any longer that bad musicians are to be found everywhere!”²³

Debussy was much disconcerted by this meeting, for it made only too clear the consequences that would ensue: “I’m no longer surprised at the frequent incomprehension accorded to my poor music. Without dramatizing more than is necessary, I assure you that it’s appalling!”²⁴ Regrettably, notwithstanding Debussy’s clear statements to the contrary, this programmatic interpretation persists in scholarly writings on the sonata to the present day.

The first public performance of the Sonata for Violoncello and Piano took place a short while later, on 4 March 1917, when C. Warwick Evans and Mrs. Alfred Hobday played the piece in London’s Aeolian Hall. Two reviews record the event, which was expressly proclaimed to be the English première. The *Musical Times* reported that “It did not prove especially interesting, although it was finely played.”²⁵ The music critic of the *Times*, responded to the work positively and went into far greater detail: “The term ‘suite’ would perhaps describe this work for violoncello and piano more accurately than sonata. It consists of three

15 Debussy, *Correspondance*, p. 1694.

16 Debussy, *Correspondance*, p. 1919, footnote.

17 François Lesure: *Claude Debussy: Biographie critique et Catalogue de l’œuvre* (Paris: Fayard, 2003), p. 394.

18 Debussy, *Correspondance*, pp. 2000f.

19 Michèle Maréchal and Luc Durosoir: *Le Violoncelle de Guerre: Maurice Maréchal 1892–1964*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Vma. 6857, p. 114.

20 “After the run-through [...] Debussy sat down at the piano and played the sonata once again with M.M. [Maurice Maréchal], carefully indicating all the nuances he wanted to hear. In this way M.M. became the repository of the definitive interpretation of De-

bussy’s sonata (recorded on 3 June 1930 with Robert Casadesus).” Maréchal and Durosoir, *Le Violoncelle de Guerre*, p. 134.”

21 *Claude Debussy: Sonata for Violoncello and Piano*, Pearl GEMM 9348 (2002).

22 Debussy, *Correspondance*, p. 2226.

23 Debussy, *Correspondance*, p. 2036.

24 Debussy, *Correspondance*, p. 2036.

25 *The Musical Times* (1 April 1916), p. 202: “At a chamber concert given by Mrs. Alfred Hobday and Mr. Warwick Evans on March 4 a new Violoncello Sonata by Debussy was a novelty. It did not prove especially interesting, although it was finely played.”

movements – a *prologue*, *serenade*, and *finale*. The first has an exceedingly appealing principal theme for the violoncello, which is developed as far as it is possible for Debussy to develop anything. For he seems determined never to commit himself to a positive statement or to let his music go beyond the realm of tentative suggestion. One must be very quick to take a hint if one is to follow his thought through all its phases. The *serenade*, with its curious mutterings of *pizzicato* violoncello and detached bass notes on the piano, is the most elusive movement of the three; compared with it the *finale*, with its moments of gay energy, seems almost straightforward. The restraint of Debussy's style sets the players a very delicate problem in interpretation, and they had evidently studied it with the greatest care and sympathy."²⁶

A few days later, on 9 May 1917, the sonata received another performance, this time by Marie Panthès and Léonce Allard in Geneva's Casino Saint-Pierre.²⁷ Finally it was given its Paris première on 24 March 1917. The performers were Joseph Salmon and Claude Debussy,²⁸ who played the piece at a benefit concert organized for war invalids by Rose Féart and W. Rummel – this may explain why this French première passed completely unnoticed in the press.²⁹ It is quite conceivable that the Parisians knew nothing of the performances that had just taken place in London and Geneva: Debussy's correspondence has nothing to say about them, and the international exchange of newspaper reports on cultural events did not exactly enjoy high priority at the time. Whatever the case, this initial lack of attention had no impact on the high assessment that the sonata would receive with the passage of time.

AESTHETICS AND PERFORMANCE PRACTICE

Although musical notation has been subject to constant changes of meaning, the beginning of the modern age witnessed a shift of paradigms, prompted not least of all by Debussy's efforts toward the precise representation of novel sonorities. In music, modernism is apparent not only in broad outline – in the audible latitude granted to harmony, meter, and melody – but also in detail. One such detail is the relaxation of a note's harmonic and melodic context, allowing its timbral quality and refinement to come more sharply to

26 *The Times* (7 March 1916), p. 8.

27 Lesure, *Biographie critique*, pp. 563f.

28 Debussy, *Correspondance*, p. 2090.

29 Lesure, *Biographie critique*, p. 400.

the fore. On the surface, Debussy's music may not have sounded as provocative and revolutionary as, say, that of Charles Ives, Igor Stravinsky, or Arnold Schoenberg. Yet its modernism, which must always be viewed against the backdrop of the staunchly academic French tradition, is revealed in a more subtle and sophisticated manner. To quote Aaron Copland's words of 1939: "Debussy [...] was the first composer of our time who dared to make his ear the sole judge of what was good harmonically."³⁰

Just how completely Debussy's aesthetic is permeated with the need to realize specific and refined sonorities becomes initially and most impressively apparent in his musical notation, his "aesthetic syntax." The insights we gain from his music are reinforced and deepened by other authentic sources that shed light on his views. Among them are his writings on music,³¹ the complete edition of his correspondence, published in the fall of 2005,³² and the recordings he made of his own music on Welte-Mignon piano rolls in Paris in November 1913, which have now been reissued on CD and offer more intuitive access to his aesthetic.³³ Equally significant to the larger context of this essay are the many accounts of his piano playing and his intentions as handed down by friends and performers.

Tempo and Phrasing

Debussy considered questions of proper tempo or metronome marks only marginally relevant, being convinced that every performance situation required its own tempo. As he wrote to Jacques Durand on 9 October 1915, shortly after completing the Sonata for Violoncello and Piano, with regard to the composer's new edition of Chopin's piano music: "You know what I think about metronome marks: they're right for a single bar, like 'roses that bloom for a solitary morn'. Only there are 'those' who don't hear music and who take these marks as authority to hear it still less! But do what you please."³⁴

Debussy's own recordings of his piano music (1913)³⁵ and the recording of the Sonata for Violoncello and Piano by Maurice Maréchal and Robert Casadesus (1930)³⁶ prove that temporal design was often handled

30 Aaron Copland: *What to Listen for in Music* (New York, 1939).

31 Claude Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*, ed. François Lesure (Paris: Éditions Gallimard, 1971).

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

33 *Masters of the Piano Roll. Debussy plays Debussy*, New digital recording, Dal Segno, No. DSPRCD 001, 2003.

34 Debussy, *Correspondance*, p. 1944.

35 *Masters of the Piano Roll ...*, Dal Segno (2003).

36 *Claude Debussy: Sonata for Violoncello and Piano*, Pearl GEMM 9348 (2002).

with surprising freedom and astonishing liberties in rhythm and tempo. (For technical reasons, it is impossible to reconstruct the actual underlying tempo of his performances on the Welte-Mignon piano rolls. Yet the tempo relations within the movements – a relevant factor – remain intact.) All the same, this was not a personal quirk or a wayward interpretation, but thoroughly in keeping with the style and spirit of the *fin de siècle*, as can be seen in other early twentieth-century recordings which, as Robert Philip puts it, are laid out in broad outline but cavalier in their handling of rhythmic detail: “The impression of haste is caused partly by fast tempos, partly by a tendency to under emphasise rhythmic detail compared with modern performance. A slapdash impression is given by a more casual approach to note lengths and a more relaxed relationship between a melody and its accompaniment. Lack of control is suggested by flexibility of tempo, particularly a tendency to hurry in loud or energetic passages.”³⁷

That this performance style cannot be made to coincide with the expectations of early twenty-first-century listeners has a history of its own. The ability to record and replicate performances has caused unique and unrepeatable events to be transformed into readings amenable to critical scrutiny. In the course of the twentieth century, this fact went hand in hand with a steadily growing demand for precision, lucidity, and control that ultimately came increasingly to limit the performer’s freedom of expression. “The surviving recordings and contemporary reports,” Thomas Kabisch explains, “prove that Debussy, in his own playing, united timbral sensuality and structural rigor by adopting performance principles that had many points in common with those of the Beethoven tradition and the Second Viennese School, including clarity of phrasing and centrality of tempo modifications around an axial tempo.”³⁸

Debussy used a number of unconventional signs and instructions in the Cello Sonata to indicate tempo and phrasing. Among them are “rubato” or “cédez”, frequently followed by a broken line (– – – //) precisely indicating where the alteration of tempo should be executed. Maurice Maréchal and Robert Casadesu follow these instructions in their recording of the piece³⁹ while treating its sections as mutually independent units of tempo.

37 Robert Philip: *Early recordings and Musical Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 6.

38 Thomas Kabisch: “Debussy,” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil 5* (Kassel: Bärenreiter, and Stuttgart: Metzler, 2001), col. 629.

39 *Claude Debussy: Sonata for Violoncello and Piano*, Pearl GEMM 9348 (2002).

Dynamics

Debussy had firm notions regarding the use of dynamics in his music, employing them with great refinement and subtlety. The pianist Marguerite Long recalled the dynamic spectrum of his playing: “The range of his nuances extended from triple *piano* to *forte* without ever producing disorderly sonorities that might dispel the subtlety of the harmonies.”⁴⁰ Indeed, as is apparent from his recording of his own works, Debussy’s dynamic shadings manifest themselves in delicacy and subtle gradations of hue, and there is no question but that such nuances were important and meaningful to his aesthetic. This is obvious from a request he made in a letter of autumn 1907 to Jacques Durand: “Please be so kind as to implore your engraver to respect the placement of nuances. It is a matter of supreme and pianistic importance.”⁴¹

In this context, Debussy’s inscription on page 6 of the sketches of the sonata (S) is very revealing and certainly relevant – if not fundamentally so, then at least for bars 32 to 56 of the *Finale*: “The pianist should never forget that he must accompany the cello, not struggle against it!”⁴²

Articulation and Expression

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

Double articulation marks consisting of an accent [ˆ] or wedge [^] (also known as a *petit chapeau*) and a tenuto dash or staccato dot, as found in bars 1ff. of the *Prologue*, bar 25 of the *Sérénade*, or bars 73f. of the *Finale* – all in the piano part – or in bars 112ff. of the *Finale* in the violoncello part, primarily reflect the cultivation of touch in all its subtle gradations, much in the same way as dynamic marks. The vertical accent or wedge [^] approximates the meaning of *sf*. Its use in combination with a staccato dot proves that the accent alone does not necessarily imply a shortening of the note’s duration (e. g. m. 35 of the *Finale*).

Especially striking are the triple or even quadruple articulation marks for the cello in bars 52f. of the *Sérénade*: the C in bar 52 is marked with a *ten.*, *sf*, accent, and vibrato, and the C in bar 53 with a *ten.*, *pp*, and tenuto dash. Compound instructions of this sort are important indications of Debussy’s subtle notions of

40 Marguerite Long: *Au piano avec Claude Debussy* (Paris: Julliard, 1960), p. 37.

41 Debussy, *Correspondance*, p. 1034.

42 Winterthur, Stadtbibliothek, Sondersammlungen, Rychenberg-Sammlung, Dep RS 11/2b, p. 6.

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.

Series of slurred notes with added staccato dots or tenuto dashes can be found in bars 21f. (piano) and bars 16f. (cello) of the *Prologue* and in bars 77f. (both instruments) of the *Finale*. In the cello part, they stand for a portato; in the piano part, judging from Debussy's own recorded performances, they imply a dry attack combined with the pedal.

Finally, besides the standard Italian articulation marks, Debussy also made use of a number of poetic and associative instructions in French that appeal to the player's intuition and imagination. For the sake of intelligibility, a translation of these terms is provided on p. XXVIII.

Fingering and Bowing

As fastidious and precise as Debussy usually was in notating his music and providing instructions to the performer, he was very nonchalant and broad-minded in his attitude toward its execution, regardless of the instrument concerned. For example, he relied entirely on the performer's common sense and musical intelligence in questions of fingering, bowing, and pedaling.

Debussy basically felt that every modern virtuoso should be responsible for his own fingering. As he wrote in the preface to his *Douze Études*: "Our ancient masters – by which I mean in particular 'our' admirable *clavecinistes* – never indicated fingering, trusting, no doubt, in the ingenuity of their contemporaries. [...] Let us find our own fingerings!"⁴³

All the same, Debussy took great pains in his notation to specify the division of the notes between the right and left hands, as can be seen in bars 10f. of the *Prologue*. Occasionally, as in bar 24 of the *Finale*, he further emphasized this division by adding *m. g.* for "main gauche" (left hand).

With regard to the Sonata for Violoncello and Piano, when André Caplet asked him about the proper handling of the bow, Debussy tersely replied: "As far as bowstrokes are concerned, do exactly as you wish! The truth is, however, that each cellist will find the particular bowstroke he thinks best ... Unlike the great masses, I feel that there is no cause for concern here."⁴⁴

43 Claude Debussy: *Douze Etudes, Premier Livre* (Paris: Durand, 1916), p. 1.

44 Debussy, *Correspondance*, pp. 2000f.

Pedaling

Debussy very rarely set down precise instructions on the use of the pedals in his piano music. True, it was not customary in his day to explicitly notate the pedals.⁴⁵ Yet the chords above sustained bass notes in the *Prologue* (mm. 28ff.), the bass notes in the *Finale* (mm. 37ff.), and the succession of tied chords in the *Finale* (mm. 53ff.) cannot be adequately rendered without the pedal and may easily be construed as indirect pedaling instructions.⁴⁶

Debussy's recordings of his own music clearly reveal that he himself used the pedal extensively – indeed almost continuously – but with great subtlety. His changes of pedal are always seamless; the harmonies remain distinct and never overlap. (It is not known whether Debussy was familiar with the third or sostenuto pedal. The inventor of this pedal is thought to have been Jean Louis Boisselot, who exhibited a piano with such a pedal in Paris in 1844 and obtained a patent for its invention. Yet it only achieved greater, if hesitant, acceptance through the instruments produced by Albert Steinway in New York beginning in 1875. Debussy's Blüthner instrument was not equipped with a sostenuto pedal, and he never explicitly called for its use in his piano music. Still, its use seems perfectly natural in passages with sustained voices and pedal points.)⁴⁷

Debussy was fond of invoking Franz Liszt in his use of the pedals. Writing to Jacques Durand on 1 September 1915, he claimed that there was a "way of turning the pedal into a kind of *breathing* [italics original] which I observed in Liszt when I had the chance to hear him in Rome. I feel Saint-Saëns forgets that pianists are poor musicians, for the most part, and cut music up into unequal chunks, like a chicken. The plain truth perhaps is that abusing the pedal is only a means of covering up a lack of technique, and that making a lot of noise is a way to drown the music you're slaughtering! In theory we should be able to find a graphic means of representing this 'breathing' ... it wouldn't be impossible."⁴⁸

Here we encounter a term of central importance to Debussy's aesthetic and a key to the interpretation of his piano music: the "breathing" that he sought to transfer to the pedal is intimately connected – as we

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

46 Roy Howat: "Debussy's piano music: sources and performance," *Debussy Studies*, ed. Richard Langham Smith (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 95.

47 Peter Roggenkamp: "Anmerkungen zum Tonhaltepedal," *Kongressbericht 20 Jahre EPTA* (1999–2000), p. 78.

48 Debussy, *Correspondance*, p. 1927.

know from his recordings⁴⁹ – with phrasing, with the formation of musical units, with sectional divisions and caesuras. Accordingly the pedal, as the metaphor implies, should be applied in the organic rhythm of human respiration.

Vibrato

In the latter half of the nineteenth century, vibrato was still regarded as a potent embellishment used to emotional effect. When employed too frequently, however, it was thought to be mannered. After the turn of the century, vibrato came to be viewed more and more as a timbral attribute of the instrument's tone and was applied with increasing frequency. As Robert Philip describes it, the spare use of a fast vibrato gave way to the extended use of a slower and broader vibrato,⁵⁰ a style that proceeded from the Parisian school of violin playing and generally took hold as continuous vibrato roughly by 1920.⁵¹ The fact that Debussy gives quite specific instructions for vibrato in his Sonata suggests, however, that its continuous application was not yet taken for granted in France in 1915.

Portamento

In the nineteenth century, portamento was first and foremost associated with the technique of adroit shifts of position. Later, like vibrato, it was considered a potent embellishment and employed to emphasize particular notes. Increasingly, however, this custom came to conflict with modern demands for rhythmic precision and accurate intonation. Audible and unnecessary shifts of position were expunged, and the slides still heard on many recordings until well into the 1920s gradually fell into disuse.⁵² In Maurice Maréchal's 1930 recording of the Sonata,⁵³ made thirteen years after he had played the piece for Debussy, very few portamenti can be heard beyond those specified by the composer.

Pizzicato

Besides standard pizzicato, Debussy occasionally writes a "pizz. arraché", a sharply plucked, "snap" pizzicato in which the string rebounds against the fingerboard. Although this instruction occurs in the music of Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), it is safe to assume

that Debussy was unaware of this early instance and reinvented it in his search for novel performance techniques and sound qualities. (It was only later that this form of execution became associated with the name of Béla Bartók.)

An ambiguous performance instruction in bar 18 of the *Sérénade* deserves special mention. The first edition places a "o" above the pitch C, followed by a "pizz." in bar 19. As this pitch is played on the lowest open string in any case, the mark can relate neither to fingering nor to a harmonic. In the autograph score, the mark is indicated as a ° above the C, again followed by a "pizz." in bar 19. In the sketches, however, Debussy already places the "pizz." in bar 18, which suggests that the later "o" indicates conceivably a left-hand pizzicato.

Use of the Endpin

Until the end of the nineteenth century it was still common to play the cello without an endpin by holding the instrument between the legs.⁵⁴ The use of an endpin, thereby giving greater flexibility to the left hand, first came into fashion among virtuoso soloists and increasingly became the rule toward the end of the century.⁵⁵ Various photographs of Maurice Maréchal from the years 1915–16 show that he always played his instruments with an endpin.⁵⁶

Strings

Even as late as the turn of the nineteenth century, string instruments were strung with gut strings, with the lower strings being wound in metal (usually silver). Steel strings, though less sonorous, were more stable, penetrating, and far more reliable with regard to intonation. Though already available in the 1890s, they did not find widespread acceptance until after the First World War.⁵⁷ Like the evolution toward modern continuous vibrato, the use of steel strings took hold in the twentieth century, following the general trend toward greater volume and intensity of sound.

Chamber Pitch

The standardized chamber pitch of 440 Hz. at 20° C for *a'* was defined by the International Federation of National Standardizing Associations in London in 1939 and is still in use today. Until then the standardized tuning pitch of 435 Hz., proclaimed at the Interna-

49 *Masters of the Piano Roll ...*, Dal Segno (2003).

50 Philip, *Early recordings and musical style*, pp. 99–102.

51 Winfried Pape and Wolfgang Boettcher: *Das Violoncello* (Mainz: Schott, 1996), p. 133.

52 Philip, *Early recordings and musical style*, p. 234, and David Milson: *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance* (Hampshire: Ashgate, 2003), p. 75.

53 *Claude Debussy: Sonata for Violoncello and Piano*, Pearl GEMM 9348 (2002).

54 Valerie Walden: "Technique, style and performing practice to c. 1900," *The Cambridge Companion to the Cello*, ed. Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 181.

55 Pape and Boettcher, *Das Violoncello*, p. 122.

56 Alain Lambert: *Maurice Maréchal: La voix du violoncelle* (Geneva: Éditions Papillon, 2003), pp. 26 and 39.

57 Philip, *Early recordings and musical style*, p. 97.

tional Tuning Congresses in Paris (1858) and Vienna (1885), enjoyed general validity.⁵⁸ It is safe to assume that Debussy's sonata was played at this chamber pitch in his day.

NOTES ON THE EDITION

The first edition **E** of 1915, with enclosed cello part **EP**, is known to have been prepared with Debussy's participation (see Introduction; p. XIII). For this reason the score and violoncello part of the first edition have served as the principal sources for the present edition. The engraver's markings for the page breaks in the autograph score **A** prove that it served as Stichvorlage for the engraving of **E**.⁵⁹ As the set of proofs [**K**] has not survived, changes made from the autograph to the first edition can only be identified indirectly by deduction. In those cases where **EP** departs from **E**, **A** was consulted for purposes of clarification. Where the sketches **S** provide revealing suggestions and discrepancies vis-à-vis **E** and **A**, they, too, have been consulted and their alternative readings listed in the Critical Commentary. Corrections or additions in all known presentation copies have been included in the Critical Commentary. Despite Debussy's customary fastidiousness in preparing his works for publication, **E** occasionally contains engraver's errors. His atten-

tion was already drawn to them by André Caplet (see Introduction; p. XIV). Where they are not correctly identifiable in other sources, they are indicated in the Critical Commentary with boldface type. The choice of clefs in the cello part follows Debussy's notation in **A**, **E**, and **EP**. Cautionary accidentals have been added by the editors without comment if preceded in the same bar by an accidental on the same pitch in a different register.

ACKNOWLEDGMENTS

It is our pleasure at this point to thank all those who helped me in my research and the preparation of this edition. Cécile Reynaud (Paris, Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France), Harry Joelson (Winterthur Libraries, Special Collections, Ryckenberg Foundation), the staff of the (Bibliothèque publique et universitaire, Geneva) were so kind as to grant access to the sources. We are also grateful to Luc Durosoir (Paris), Adrienne Fontainas (Brussels), Denis Herlin (Paris), Gary Hoffman (Paris), Steven Isserlis (London) and Gabriel Teschner (Hamburg) for supplying useful information and research suggestions.

Regina Back and Douglas Woodfull-Harris
Hamburg and Kassel, April 2008

⁵⁸ "Kammerton," *Wikipedia: Die freie Enzyklopädie* (12 September 2007).

⁵⁹ Lesure's thematic catalogue (*Biographie critique et catalogue de l'œuvre*, p. 563) incorrectly lists three handwritten sources for the Sonata for Violoncello and Piano, namely, in addition to the sketches from the Winterthur Libraries **S** and the autograph from the Bibliothèque nationale de France **A**, another manuscript sold at auction by Emma Debussy at the Hôtel Drouot, Paris, in 1933. This manuscript was in fact the sketches **S**, which were sold to Werner Reinhart by Emma Debussy's nephew Jean van Brock. Their correspondence (Winterthur Libraries, Special Collections. Archive of the Collegium Musicum, Dep MK 327/4, Dep MK 349/100 and Dep MK 371/83) informs us that the manuscript preserved today in Winterthur was listed as item no. 185 in Drouot's auction catalogue. This same number is specified in the thematic catalogue for the mistakenly listed second autograph – airtight proof that the second autograph is in fact identical to **S**.

INTRODUCTION

ARRIÈRE-PLAN HISTORIQUE

«J'ai retrouvé la possibilité de penser musicalement, ce qui ne m'était pas arrivé depuis un an ... Il n'est certainement pas indispensable que j'écrive de la musique, mais je ne sais faire que cela, à peu près bien, j'avoue humblement ma peine de cette mort latente ... alors j'ai écrit comme un enragé, ou comme un qui doit mourir le lendemain matin.»¹ C'est par ces mots que Claude Debussy (1862–1918) informe son ami Robert Godet le 14 octobre 1915 qu'après une longue impasse créatrice, il a retrouvé le chemin de sa vocation, la composition. Debussy connaît alors des moments difficiles: son cancer s'est déclaré en 1909, et à partir de 1913 sa santé se détériore à tel point que tout travail soutenu lui devient impossible. À cela s'ajoute en 1914 le déclenchement de la Première Guerre mondiale, qui n'est pas sans conséquences sur l'existence et le travail de Debussy. Nombre de ses amis et connaissances sont mobilisés dans l'armée; la vie culturelle, la vie de société s'interrompent brutalement, à Paris comme dans d'autres villes; et le compositeur se retrouve dans des circonstances où les valeurs intellectuelles et culturelles perdent de plus en plus de leur sens. Dans une lettre du 24 octobre 1915 à Igor Stravinsky, il écrit: «À propos de musique, il faut avouer qu'elle est dans une triste situation ici ... Elle ne sert qu'à des buts charitables, ce dont il ne faut pas se plaindre certainement. Personnellement je suis resté pendant plus d'un an à ne pouvoir rien écrire, il n'y a guère que pendant ces trois derniers mois passés au bord de la mer chez des amis, où j'ai retrouvé la faculté de penser musicalement. L'état de guerre, à moins que l'on [n'en] fasse directement partie, est un état contradictoire à la pensée. Il n'y a que cet égoïste olympien de Goëthe qui pouvait travailler, – paraît-il, le jour où les Français entrèrent à Weimar ... Nous avons aussi Pythagore qui fut tué par un soldat au moment où il allait résoudre on ne sait quel problème? 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 ... »²

Le recours fait par Debussy aux traditions françaises et la revendication d'un art national deviennent de plus en plus explicites dans sa confrontation critique avec

1 Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin (Paris, Éditions Gallimard, 2005), p. 1947.

2 Debussy, *Correspondance*, p. 1953.

son époque. Dans ce contexte, son allusion moqueuse à l'*Anneau du Nibelung* «tétralogique» prend une dimension nouvelle. Il est vrai qu'il avait depuis longtemps adopté une attitude critique, pour ne pas dire de rejet, vis-à-vis de la musique de Wagner, mais elle était à présent devenue le symbole d'une musique allemande surchargée de métaphysique et de sentimentalisme, contrastant donc violemment avec la simplicité, la rationalité, la clarté et l'élégance de l'art français. Dans le sillage de son réalinement, Debussy se tourne à présent vers la musique absolue et les formes traditionnelles, vers un art pur, dépourvu de titres et d'arrière-plans programmatiques, et ne cherchant qu'à être compris que comme musique. De même, le commentaire qu'il livre à Bernardo Molinari, dans une lettre du 6 octobre 1915, et selon lequel les deux sonates qu'il vient d'achever sont écrites «dans la forme ancienne, si souple, (sans la grandiloquence des Sonates modernes)»³, trahit une nouvelle esthétique historicisante avec un penchant vers le néo-classicisme.

Les deux sonates mentionnées dans les lettres de Debussy sont la Sonate pour Violoncelle et Piano et la Sonate pour Flûte, Alto et Harpe. L'une et l'autre ont été composées à Pourville, en Normandie, où il a passé les mois d'été en 1915 pour se remettre et reprendre des forces. Ce sont ses premières œuvres de musique de chambre au sens plein en vingt-deux ans, depuis le Quatuor à cordes de 1893⁴. Ce retour de Debussy au potentiel expressif plus intime de la musique de chambre est à certains égards un nouveau départ, une *tabula rasa* qui lui permet de surmonter son impasse créatrice. Ceci n'est toutefois pas en contradiction avec la possibilité que son choix de genres appartenant à la musique de chambre ait été dicté également par des fins externes et de nature pratique. C'était, après tout, une période où les concerts publics et les représentations d'opéra s'étaient arrêtées.

La première référence faite aux sonates se trouve dans la lettre écrite par Debussy le 22 juillet 1915 à son éditeur Jacques Durand: «Vous trouverez ci-joint un prospectus, sur lequel j'aimerais à avoir votre avis

3 Debussy, *Correspondance*, p. 1943.

4 Outre les œuvres citées, il convient de mentionner deux morceaux de musique de chambre de jeunesse: le Trio pour Piano, Violon et Violoncelle (1880) et le *Nocturne et Scherzo* pour Violoncelle et Piano (1882). En outre, l'année 1910 a vu naître deux pièces mineures de nature pédagogique destinées au Conservatoire de Paris: la *Rapsodie* et la *Petite Pièce* pour clarinette and piano.

et ... votre consentement? Ce projet contient de virtuelles combinaisons que, pour l'instant, vous me permettez de tenir secrètes.⁵» Le projet en question était la composition d'un ensemble de six sonates, que le compositeur expose dans l'ordre suivant: «Six Sonates ... etc ... / . = . / I. – Violoncelle et piano. / II. – Flûte, Alto et Harpe. / III. – Violon Cor Anglais et piano. / IV. – Hauboïs, Cor et Clavecin. / V. – Trompette, Clarinette, Basson et piano. / VI. – la sixième Sonate sera en forme de *Concert*, / on y trouvera rassemblée la sonorité des <divers instruments> avec en plus, le gracieux concours d'une Contre-basse.»⁶ En fin de compte, Debussy ne sera capable de composer que les trois premières des six compositions envisagées: de la fin juillet au commencement d'août 1915 il écrit la Sonate pour Violoncelle et Piano, suivie immédiatement par la Sonate pour Flûte, Alto et Harpe et, en 1917, par la troisième sonate, avec une instrumentation réduite au violon et au piano⁷.

Debussy a conçu et composé la Sonate pour Violoncelle et Piano dans des délais étonnamment brefs. Dès le 1^{er} août 1915 il apprend à Durand qu'il ne tardera pas à recevoir le manuscrit⁸. À peine quatre jours plus tard il expédie le manuscrit, accompagné des mots: «Je pense à cette jeunesse de France, fauchée stupidement par ces marchands de Kultur, dont nous avons perdu, à jamais, ce qu'elle devait apporter de gloire à notre patrimoine. Ce que j'écris lui sera, un secret hommage, à quoi don une dédicace? Malgré tout c'est de l'égoïsme en suspens, et ça ne ranime rien.»⁹ Après quoi il ajoute que ce n'est pas à lui de juger de la valeur de la sonate, «mais j'en aime les proportions et la forme, presque classiques dans le beau sens du terme.»¹⁰ Nous avons là, concentrés en quelques phrases, le cadre historique et l'arrière-plan personnel de l'œuvre.

Ce n'est pas seulement la structure formelle de la sonate et les intitulés de ses mouvements qui se rattachent aux traditions françaises classiques: la musique

5 Debussy, *Correspondance*, p. 1912.

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

7 En tout cas il est clair que Jacques Durand, dans ses souvenirs de 1925 (publiés après la mort du compositeur), a pris soin de mettre en avant son propre rôle dans la genèse de ces pièces: «Depuis son fameux *Quatuor à cordes*, Debussy n'avait plus écrit de musique de chambre. Réentendant aux *Concerts Durand* le *Septuor* avec trompette de Saint-Saëns, il avait eu un regain de sympathie pour cette forme d'expression musicale. Il s'en ouvrit à moi, je l'engageai vivement à donner suite à son sentiment. Voilà comment est née l'idée des *Six Sonates* pour divers instruments.» Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, 2 vol. (Paris, 1924–1925), vol. II, pp. 77 et suiv.

8 Debussy, *Correspondance*, p. 1914.

9 Debussy, *Correspondance*, p. 1915.

10 Debussy, *Correspondance*, p. 1916.

elle-même suscite des associations avec le style des clavicinistes français du dix-huitième siècle. Le début du *Prologue* en particulier, avec ses ornements écrits dans la partie de piano, évoque l'art de l'embellissement de compositeurs tels que Jean-Philippe Rameau ou François Couperin. D'autres gestes baroques suivent avec des figurations pointées, syncopes, et textures contrapuntiques.¹¹ Néanmoins, la sonate est tout sauf nostalgique; Debussy, au contraire, s'inspire du passé musical pour obtenir une forme novatrice. Contrairement à l'esthétique classique de la sonate, il ne recherche pas un discours thématique, préférant en revanche une succession d'idées, libre et évocatrice, évitant les fioritures rhétoriques ou dramatiques au profit d'une déclamation simple et naturelle et une atmosphère d'ensemble d'équilibre et de modération. La *Sérénade*, avec ses pizzicati au violoncelle et les staccati du piano, offre des effets de timbre extrêmement subtils qui font penser à la guitare, tandis que le *Finale* introduit un thème souple soutenu par des harmonies modales.

Histoire de la publication

Lorsque le contrat avec Durand est rédigé le 9 août 1915, immédiatement après que Debussy a soumis son manuscrit, un désaccord s'élève entre le compositeur et son éditeur à propos de l'exploitation de l'œuvre par le biais d'enregistrements et d'arrangements: «Comme on n'a pas encore trouvé le moyen de transmettre une <exécution> – il y a bien le gramophone, d'ailleurs imparfait et coûteux, je me suis permis de vous demander mes conditions de cession ... Nous ne sommes pas d'accord mais il me semble que nous devons nous entendre? Une Sonate pour Violoncelle et piano ne se vend pas comme des petits pâtés, pourtant les virtuoses de cet instrument me l'ont demandée depuis longtemps; puis, le répertoire n'est pas riche! Donc, sans parler de son importance, car c'est une référence applicable aux denrées seulement, on peut croire à sa nécessité, – ça n'est pas encore une raison très brillante, et il faut mieux s'en rapporter à votre appréciation personnelle. [...] Voilà mon cher Jacques, une lettre de <business-man> qui ne m'a pas amusé d'écrire, d'autres suivront qui la corrigeront.»¹² Durand accepte les exigences de Debussy: le compositeur reçoit 3.000 francs pour l'ouvrage et deux-tiers des bénéfices des droits d'exécution.¹³

La publication de l'ouvrage a lieu à l'automne 1915. Debussy, comme de coutume, s'y intéresse de près

11 Barbara L. Kelly, «Debussy's Parisian affiliations», *The Cambridge Companion to Debussy*, éd. Simon Trezise (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), p. 40.

12 Debussy, *Correspondance*, p. 1918.

13 Debussy, *Correspondance*, p. 1919.

depuis Pourville. Le 16 septembre 1915, il accuse réception du « titre rêvé » et des épreuves, qui lui donnent, dit-il, « de quoi être certainement plus heureux que les rois » : « La mise en page de la Sonate est parfaite, et j'en fais tous mes compliments à Mr Douin [le graveur]. Vous trouverez, dans le colis postal Debussy, ce que cet éminent paléographe pense du titre. »¹⁴ Les commentaires détaillés et méticuleux sur la maquette de la page de titre tenaient de toute évidence à cœur à Debussy.¹⁵ Ils concernent principalement le corps et l'épaisseur des capitales, les alinéas, et la place excessive accordée à son nom. Outre la forme traditionnelle, presque maniériste, de la page de titre, qui était inspirée par les partitions des clavecinistes français François Couperin et Jean-Philippe Rameau, Debussy estime aussi important de faire suivre son nom de l'attribut de « Musicien français. » Dès novembre 1913, dans une lettre à Igor Stravinsky, il signait son nom « Claude Debussy musicien français »¹⁶, formule qui démontrait clairement combien il était important pour lui de se rattacher à ses traditions nationales propres.

La partition sort le 4 décembre 1915 avec une dédicace à sa femme, Emma Debussy.¹⁷ En raison de la guerre, il n'y a aucune réaction de la presse ni des principaux critiques.¹⁸

Premières exécutions

Une première répétition de la Sonate pour Violoncelle et Piano nous est connue grâce à des lettres et des entrées de journaux intimes. André Caplet, l'ami de Debussy, et le jeune violoncelliste Maurice Maréchal, tous deux soldats au front, répètent le morceau en plein milieu des troubles de la guerre directement derrière la ligne de front. Debussy réagit à cette incroyable entreprise dans une lettre à Caplet du 12 juin 1916 : « Vous êtes un homme étonnant ... hardi comme un lion, vous trouvez le moyen d'avoir un piano, un violoncelliste, une sonate, de réunir le tout à quelques mètres des Boches, ... c'est bien là cette élégante bravoure qui est et sera toujours < bien française >. [...] – Quant aux < fautes > d'impression, adressez-vous à Jacques Durand. »¹⁹

Le 9 juin 1916, Caplet et Maréchal, nous apprend le journal de ce dernier, déchiffrent pour la première fois la sonate. Le jour suivant le violoncelliste écrit à sa mère : « Nous avons déchiffré la Sonate de De-

bussy hier, Caplet et moi. Elle est très jolie. Le 1^{er} temps adorable. »²⁰ Six mois plus tard, le 17 janvier 1917, Caplet et Maréchal ont enfin l'occasion de jouer l'œuvre au compositeur. Debussy est si heureux du jeu du jeune violoncelliste qu'il joue la sonate une seconde fois avec lui, lui donnant quelques indications supplémentaires détaillées pour l'exécution, et écrivant une dédicace dans sa partition²¹. Un enregistrement de l'œuvre par Maurice Maréchal et Robert Casadesus, réalisé en 1930, est actuellement disponible en disque compact²².

Entre-temps, Debussy a connu une rencontre moins heureuse avec un interprète de sa sonate, rencontre qui aura sur sa réception des répercussions à long terme. Louis Rosoor, professeur de violoncelle au Conservatoire de Bordeaux, rend visite au compositeur le 11 octobre 1916, et à cette occasion devient possesseur d'un exemplaire dédicacé de la sonate (voir source **R**).²³ Rosoor a de toute apparence suggéré à Debussy que la sonate est basée sur un programme sous-jacent qui se rattache au « Pierrot lunaire » et à d'autres figures de la *commedia dell'arte* italienne. Comme il l'expliquera par la suite dans ses programmes de concert, Rosoor propose le titre « Pierrot fâché avec la lune ». Ceci a dû profondément choquer Debussy, car dès le jour suivant il écrit à Durand : « Il m'a fait regretter – pendant un moment, d'avoir écrit une Sonate pour Violoncelle, et, douter de la sûreté de mon écriture ! Enfin, ne < doutons > plus qu'il n'y ait de mauvais musiciens partout ! »²⁴

Debussy a été fort déconcerté par cette rencontre, car elle ne lui révèle que trop clairement les conséquences qui allaient s'ensuivre : « Je ne m'étonne plus de la fréquente incompréhension qui accueille ma pauvre musique. Sans dramatiser plus qu'il n'est besoin, je vous assure que : c'est effrayant. »²⁵ Il est regrettable qu'en dépit des déclarations nettes faites par Debussy pour la réfuter, cette interprétation programmatique persiste encore aujourd'hui dans des publications savantes au sujet de la sonate.

20 Michèle Maréchal et Luc Durosoir, *Le Violoncelle de Guerre: Maurice Maréchal 1892–1964*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vma. 6857, p. 114.

21 « Après l'audition [...] Debussy se met au piano et rejoue la Sonate avec M.M. indiquant soigneusement toutes les nuances désirées. C'est ainsi que M.M. devient dépositaire de l'interprétation définitive de la Sonate de Debussy (enregistrement le 3 juin 1930 avec Robert Casadesus) ». Maréchal et Durosoir, *Le Violoncelle de Guerre*, p. 134.

22 *Claude Debussy. Sonata for Violoncello and Piano*, Pearl GEMM 9348 (2002).

23 Debussy, *Correspondance*, p. 2226.

24 Debussy, *Correspondance*, p. 2036.

25 Debussy, *Correspondance*, p. 2036.

14 Debussy, *Correspondance*, p. 1934.

15 Debussy, *Correspondance*, p. 1934.

16 Debussy, *Correspondance*, p. 1694.

17 Debussy, *Correspondance*, p. 1919, note.

18 François Lesure, *Claude Debussy: Biographie critique, suivie du Catalogue de l'œuvre* (Paris, Fayard, 2003), p. 394.

19 Debussy, *Correspondance*, pp. 2000 et suiv.

La première exécution publique de la Sonate pour Violoncelle et Piano a lieu peu de temps après, le 4 mars 1917, lorsque C. Warwick Evans et Mrs. Alfred Hobday jouent l'œuvre à l'Æolian Hall de Londres. Deux articles de presse rapportent cet événement, expressément annoncé comme la création anglaise. Le *Musical Times* rapporte que la sonate « ne s'est pas révélée particulièrement intéressante, quoiqu'elle fût bien jouée. »²⁶ Le critique musical du *Times*, réagissant de manière plus positive à l'œuvre, fournit des détails bien plus nombreux: « Le terme de < suite > définirait peut-être plus précisément cette pièce pour violoncelle et piano plus précisément que celui de sonate. Elle se compose de trois mouvements – un *prologue*, une *sérénade*, et un *finale*. Le premier a un thème principal extrêmement séduisant au violoncelle, qui est développé autant que Debussy peut développer quoi que ce soit. Il semble en effet décidé à ne jamais s'engager sur une déclaration positive ni à ne laisser sa musique s'aventurer au-delà du domaine de la suggestion prudente. Il faut saisir rapidement toute allusion si l'on veut suivre toutes les phases de sa pensée. La *sérénade*, avec ses curieux marmonements de violoncelle *pizzicato* et de notes graves détachées au piano, est des trois mouvements celui qui se laisse le moins appréhender; comparé à lui, le *finale*, avec ses moments d'énergie insouciant, paraît presque direct. La discrétion du style de Debussy pose aux exécutants un problème d'interprétation des plus délicats, et il était clair que ces derniers l'avaient étudié avec le soin et la sympathie les plus grands. »²⁷

Quelques jours plus tard, le 9 mai 1917, la sonate bénéficie d'une autre exécution, cette fois par Marie Panthès et Léonce Allard au Casino Saint-Pierre de Genève²⁸. Enfin elle reçoit sa création parisienne le 24 mars 1917. Les exécutants sont Joseph Salmon et Claude Debussy²⁹, qui jouent l'œuvre à un concert de bienfaisance organisé pour les mutilés de guerre par Rose Féart et W. Rummel – ceci pouvant expliquer pourquoi cette création française est passée complètement inaperçue dans la presse³⁰. Il est tout à fait concevable que les Parisiens ignoraient tout des exécutions qui venaient d'avoir lieu à Londres et à Genève: la correspondance de Debussy n'en dit rien, et les échanges internationaux d'informations sur les

événements culturels n'étaient pas exactement une priorité de l'heure. Quoi qu'il en soit, ce manque d'attention initial n'a pas eu d'impact sur la haute opinion que la sonate finirait par recevoir après le passage des années.

ESTHÉTIQUE ET TRADITIONS D'INTERPRÉTATION

Même si la notation musicale a toujours été sujette à de constants changements de signification, le commencement de l'ère moderne a connu une modification des paradigmes dont les tentatives de Debussy pour parvenir à représenter précisément des sonorités nouvelles n'a pas été l'un des moindres facteurs. En musique, le modernisme ne se manifeste pas seulement dans ses grandes lignes – dans la latitude audible accordée à l'harmonie, au rythme, à la mélodie – mais aussi dans les détails. L'un de ces détails est la souplesse introduite dans le contexte harmonique et mélodique de la note, permettant à la qualité et à la subtilité du timbre d'être mises nettement au premier plan. Superficiellement, la musique de Debussy a pu paraître à l'oreille moins provoquante, moins révolutionnaire que celle, disons, de Charles Ives, d'Igor Stravinsky ou d'Arnold Schoenberg. Et pourtant son modernisme, qu'il faut toujours concevoir par référence à l'arrière-plan d'académisme rigoureux de la tradition française, se révèle de façon plus subtile et plus sophistiquée. Pour citer les mots d'Aaron Copland en 1939: « Debussy [...] a été le premier compositeur de notre temps qui a eu l'audace de faire de l'oreille le seul juge de ce qui est harmoniquement juste. »³¹

Jusqu'à quel point l'esthétique de Debussy est habitée par le besoin de réaliser des sonorités spécifiques et raffinées se manifeste avant tout et de la manière la plus impressionnante dans sa notation musicale, sa « syntaxe esthétique ». Les aperçus que nous en donne sa musique sont renforcés et approfondis par d'autres sources authentiques qui mettent ses vues en lumière. Au nombre de ces dernières figurent ses écrits sur la musique³², l'édition intégrale de sa correspondance, publiée à l'automne 2005³³ et les enregistrements qu'il a réalisés de sa propre musique à Paris en novembre 1913 sur rouleaux mécaniques Welte-Mignon; à présent réédités sur disque compact, ces enregistrements offrent un accès plus intuitif à son esthét-

26 *The Musical Times* (1^{er} avril 1916), p. 202: « À un concert de musique de chambre donné le 4 mars par Mrs. Alfred Hobday et Mr. Warwick Evans on March 4, une nouvelle Sonate pour Violoncelle de Debussy constituait une nouveauté. Elle ne s'est pas révélée particulièrement intéressante, quoiqu'elle fût bien jouée. »

27 *The Times* (7 mars 1916), p. 8.

28 Lesure, *Biographie critique*, pp. 563 et suiv.

29 Debussy, *Correspondance*, p. 2090.

30 Lesure, *Biographie critique*, p. 400.

31 Aaron Copland, *What to Listen for in Music* (New York, 1939).

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

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

que.³⁴ Tout aussi significatifs du point de vue du contexte plus large de cet essai sont les nombreux témoignages que nous ont laissés ses amis et interprètes au sujet de son jeu et de ses intentions en tant que pianiste.

Tempo et phrasé

Debussy considérait que la question de la justesse de tempo et celle des indications métronomiques n'étaient que marginalement pertinentes, car il était convaincu que toute situation d'exécution requiert son tempo propre. Comme il l'écrivait à Jacques Durand le 9 octobre 1915, peu après avoir achevé la Sonate pour Violoncelle and Piano, à propos de la nouvelle édition réalisée par le compositeur de la musique pour piano de Chopin: «Vous savez mon opinion sur les mouvements métronomiques: ils sont justes pendant une mesure, comme «les roses l'espace d'un matin», seulement, il y a «ceux» qui n'entendent pas la musique, et qui s'autorisent de ce manque pour y entendre encore moins! Faites donc comme il vous plaira.»³⁵

Les enregistrements réalisés par Debussy lui-même de sa musique pour piano (1913)³⁶ et l'enregistrement de la Sonate pour Violoncelle et Piano par Maurice Maréchal et Robert Casadesus (1930)³⁷ prouvent que l'organisation du temps musical était souvent conduite avec une surprenante liberté et d'étonnantes licences du point de vue du rythme et du tempo. (Pour des raisons techniques, il est impossible de reconstruire le tempo de base exact des interprétations de Debussy sur rouleaux mécaniques Welte-Mignon. Mais les rapports de tempo au sein du morceau – et c'est le facteur qui nous intéresse ici – demeurent intacts.) Il ne s'agissait pourtant ni d'égocentrisme personnel ni d'un jeu fantaisiste, mais d'une pratique profondément en accord avec le style et l'esprit fin-de-siècle, comme on le constate dans d'autres enregistrements du début du vingtième siècle qui, pour citer Robert Philip, restituent les contours d'ensemble mais sont fréquemment peu scrupuleux dans leur traitement des détails de rythme: «L'impression de hâte est causée en partie par des tempi rapides, en partie par une tendance à accorder une moindre importance aux détails de rythme par comparaison avec des exécutions modernes. Une impression de négligence ressort de l'attitude cavalière vis-à-vis des valeurs des notes et d'un rapport plus lâche entre la mélodie et son accompagnement.

34 *Masters of the Piano Roll: Debussy plays Debussy*, New digital recording, Dal Segno, No. DSPRCD 001 (2003).

35 Debussy, *Correspondance*, p. 1944.

36 *Masters of the Piano Roll ...*, Dal Segno (2003).

37 *Claude Debussy: Sonata for Violoncello and Piano*, Pearl GEMM 9348 (2002).

La souplesse de tempo, en particulier la tendance à presser l'allure dans des passages *forte* ou énergiques, font penser à un manque de contrôle.»³⁸

L'impossibilité de faire coïncider ces traditions d'interprétation avec l'attente des auditeurs du début du vingt-et-unième siècle s'explique pour des raisons historiques bien précises. La capacité d'enregistrer et de reproduire des interprétations a eu pour effet que des événements uniques et non répétables ont été transformés en versions offertes à l'investigation critique. Au long du vingtième siècle, cette réalité est allée de pair avec une exigence croissante de précision, de lucidité, et de contrôle qui a fini par limiter la liberté expressive de l'exécutant. Comme l'explique Thomas Kabisch, «les enregistrements qui subsistent et les témoignages contemporains prouvent que Debussy, en tant qu'interprète, combinait sensualité de timbre et rigueur structurelle grâce à l'adoption de principes d'exécution qui avaient nombre de points communs avec ceux de la tradition beethovénienne et de la Seconde École de Vienne, y compris la clarté du phrasé et le caractère essentiel des modifications de tempo par rapport à un tempo fondamental.»³⁹

Debussy a recours à un certain nombre de signes et de stipulations non conventionnelles dans la Sonate pour Violoncelle pour indiquer tempo et phrasé. Parmi celles-ci sont «rubato» ou «cédez», fréquemment suivis d'une ligne discontinue (– – – //) pour indiquer précisément là où la modification de tempo doit être exécutée. Maurice Maréchal et Robert Casadesus se conforment à ces instructions dans leur enregistrement de l'œuvre⁴⁰ tout en traitant ses sections comme des unités autonomes du point de vue du tempo.

Dynamique

Debussy avait des notions bien arrêtées quant à l'utilisation de la dynamique dans sa musique et s'en servait avec beaucoup de raffinement et de subtilité. La pianiste Marguerite Long a évoqué la palette dynamique de son jeu: «L'échelle de ses nuances allait du *triple piano* au *forte* sans jamais arriver à des sonorités désordonnées où la subtilité des harmonies se fût perdue.»⁴¹ En effet, et ceci est apparent dans ses enregistrements de ses propres œuvres, les nuances de dynamique se manifestent chez Debussy par des gradations délicates et subtiles de coloris, et il est hors

38 Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style*, p. 6.

39 Thomas Kabisch, «Debussy, Claude», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 5* (Kassel, Bärenreiter, et Stuttgart, Metzler, 2001), col. 629.

40 *Claude Debussy. Sonata for Violoncello and Piano*, Pearl GEMM 9348 (2002).

41 Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy* (Paris, Julliard, 1960), p. 37.

de question que les nuances de ce type étaient importantes et significatives du point de vue de son esthétique. Ceci ressort clairement d'une exigence qu'il exprime au cours de l'automne 1907 dans une lettre à Jacques Durand: «Voulez-vous être assez aimable pour adjurer votre graveur de respecter la mise en place des nuances – Cela a une importance extrême et pianistique.»⁴²

Dans ce contexte, l'annotation que porte Debussy en page 6 des esquisses de la sonate (S) est des plus révélatrices et à coup sûr pertinente – et fondamentale, au moins, pour les mesures 32 à 56 du *Finale*: «Que le pianiste n'oublie jamais qu'il ne faut pas lutter contre le violoncelle, mais l'accompagner!»⁴³

Articulation et Expression

Les indications d'articulation figurant dans la présente édition proviennent de la première édition et doivent être considérées comme impératives car elles représentent des décisions délibérées de la part de Debussy, même lorsqu'elles sont en contradiction avec des passages parallèles.

Les indications d'articulation doubles qui consistent en un accent [-] ou un petit chapeau [^] accompagné d'une marque de tenuto ou de staccato, comme on en trouve aux mesures 1 et suiv. du *Prologue*, à la mesure 25 de la *Sérénade*, ou aux mesures 73 et suiv. du *Finale* – toutes ces dernières dans la partie de piano – ou bien aux mesures 112 et suiv. du *Finale* dans la partie de violoncelle, reflètent avant tout un souci du toucher dans toutes ses subtiles gradations, d'une manière à peu près comparable aux indications de dynamique. L'accent vertical ou petit chapeau [^] a plus ou moins le même sens que *sf*. Son utilisation en liaison avec une marque de staccato prouve que l'accent seul n'implique pas nécessairement une diminution de la durée de la note (par ex. à la mes. 35 du *Finale*).

Les indications d'articulation triples ou même quadruples qu'on trouve au violoncelle aux mesures 52 et suiv. de la *Sérénade* sont particulièrement frappantes: le *do* de la mesure 52 comporte des indications *ten.*, *sf*, ainsi que d'accent et de vibrato, et le *do* de la mesure 53 *ten.*, *pp* et une marque de tenuto. Les stipulations composites de ce type sont des indications importantes des notions subtiles de la sonorité chez Debussy. Elles exigent un haut degré d'expressivité et souvent une attention extrême à apporter à la réalisation ou à la production du son, même sur une seule note.

Les séries de notes liées avec l'adjonction de signes staccato ou tenuto se trouvent aux mesures 21 et suiv.

42 Debussy, *Correspondance*, p. 1034.

43 Winterthur, Stadtbibliothek, Sondersammlungen, Rychenberg-Sammlung, Dep RS 11/2b, p. 6.

(piano) et aux mesures 16 et suiv. (violoncelle) du *Prologue* ainsi qu'aux mesures 77 et suiv. (les deux instruments) du *Finale*. Dans la partie de violoncelle, elles équivalent à un portato; dans la partie de piano, à en juger d'après les enregistrements de Debussy lui-même, elles impliquent une attaque sèche combinée avec l'utilisation de la pédale.

Enfin, outre les indications d'articulation conventionnelles en italien, Debussy a également recours à diverses instructions poétiques et évocatrices en français qui font appel à l'intuition et à l'imagination de l'exécutant.

Doigté et coups d'archet

Quelque méticuleux et précis que soit généralement Debussy dans la notation de sa musique et quand il s'agit de donner des indications à l'exécutant, il était d'une grande nonchalance et d'une grande latitude dans son attitude à propos de la technique d'exécution, quel que soit l'instrument considéré. Ainsi, il s'en remet entièrement au bon sens et à l'intelligence musicale de l'exécutant pour les questions de doigté, de coups d'archet et d'utilisation de la pédale.

Debussy estimait au fond que tout virtuose moderne devait assumer la responsabilité de ses propres doigtés. Comme il l'écrit dans la préface de ses *Douze Études*: «Nos vieux Maîtres, – je veux nommer <nos> admirables clavecinistes – n'indiquèrent jamais de doigtés, se confiant, sans doute, à l'ingéniosité de leurs contemporains. [...] Cherchons nos doigtés!»⁴⁴

Debussy n'en prend pas moins la peine, dans sa notation, de spécifier la répartition des notes entre main droite et main gauche, comme on le voit aux mesures 10 et suiv. du *Prologue*. De temps en temps, comme à la mesure 24 du *Finale*, il souligne encore cette répartition en ajoutant «*m. g.*» (main gauche).

À propos de la Sonate pour Violoncelle et Piano, à André Caplet qui l'interrogeait sur les coups d'archet appropriés, Debussy a répondu succinctement: «Quant aux coups d'archet, faites tout ce qu'il vous plaira! La vérité est que chaque violoncelliste trouvera un coup d'archet particulier qui lui semblera le meilleur ... – Excepté pour les grandes masses, je crois qu'il n'y a pas sujet à s'inquiéter?»⁴⁵

Utilisation de la pédale

Debussy a très rarement spécifié des instructions précises pour l'utilisation de la pédale dans sa musique de piano. Il est vrai qu'il n'était pas habituel à son

44 Claude Debussy: *Douze Etudes, Premier Livre* (Paris, Durand, 1916), p. 1.

45 Debussy, *Correspondance*, pp. 2000 et suiv.

époque de noter l'utilisation de la pédale.⁴⁶ Pourtant les accords écrits par-dessus des notes de basse soutenues dans le *Prologue* (mes. 28 et suiv.), les notes de basse du *Finale* (mes. 37 et suiv.) et la succession d'accords liés dans le *Finale* (mes. 53 et suiv.) ne peuvent être rendus de façon adéquate sans la pédale et peuvent être interprétés aisément comme des instructions indirectes d'utilisation de la pédale.⁴⁷

Les enregistrements que Debussy a réalisés de sa propre musique révèlent à l'évidence que lui-même faisait de la pédale une utilisation abondante – presque constante en fait – mais avec beaucoup de subtilité. Ses changements de pédale sont toujours imperceptibles; les harmonies restent distinctes et ne se chevauchent jamais. (On ignore si Debussy était familier de la troisième pédale ou pédale *sostenuto*. On sait que cette pédale a été inventée par Jean-Louis Boisselot, qui a exposé un piano avec une pédale de ce type à Paris en 1844 et a obtenu un brevet pour son invention. Cette dernière n'a toutefois commencé à être plus largement, encore que timidement, acceptée que grâce aux instruments réalisés par Albert Steinway à New York à partir de 1875. L'instrument de Debussy, un Blüthner, n'était pas équipé d'une pédale *sostenuto* et il n'a jamais explicitement requis son utilisation dans sa musique pour piano. Toutefois, son utilisation semble parfaitement naturelle dans des passages comportant des voix soutenues ou requérant la pédale.⁴⁸)

Debussy se plaisait à invoquer Franz Liszt à propos de son utilisation des pédales. Dans une lettre à Jacques Durand du 1^{er} September 1915, il déclare: «C'est d'ailleurs cet art de faire de la pédale une sorte de *respiration*, que j'avais observé chez Liszt quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome. Saint-Saëns me paraît oublier que les pianistes sont de mauvais musiciens, pour la plupart, et découpent la musique en morceaux inégaux – comme un poulet. La tranquille vérité est peut-être que, l'abus de la pédale n'est qu'une manière de dissimuler un manque de technique, et puis, qu'il faut faire beaucoup de bruit pour empêcher d'entendre la musique que l'on égorge! Théoriquement, il faudrait trouver un moyen graphique d'indiquer cette «respiration» ... ça n'est pas introuvable.»⁴⁹

Nous avons là un terme d'une importance centrale pour l'esthétique de Debussy et une clé de l'interprétation de sa musique pour piano: la «respiration» qu'il

cherchait à faire passer dans la pédale est intimement liée – nous le savons par ses enregistrements⁵⁰ – au phrasé, à la constitution d'unités musicales, aux passages d'une section à l'autre et aux césures. La pédale, comme l'implique la métaphore, doit être appliquée selon le rythme organique de la respiration humaine.

Vibrato

Dans la deuxième moitié du 19^e siècle, le vibrato était toujours considéré comme un ornement capital à utiliser pour traduire l'émotion. Lorsqu'il était employé trop souvent, en revanche, il était considéré comme maniéré. Après le tournant du siècle, on en est venu à considérer de plus en plus le vibrato comme lié au timbre et faisant partie de la couleur de l'instrument et on l'a employé avec une fréquence accrue. Ainsi que l'a décrit Robert Philip, on est passé de l'utilisation sobre d'un vibrato serré au recours généreux à un vibrato plus lent et plus large⁵¹, style qui provenait de l'école parisienne de violon et qui s'est généralisé vers 1920 sous la forme du vibrato constant.⁵² Le fait que Debussy donne des instructions tout à fait spécifiques quant à l'emploi du vibrato dans sa Sonate laisse toutefois entendre que son application constante n'allait pas encore de soi en France en 1915.

Portamento

Au 19^e siècle, le portamento était avant tout lié à une technique permettant de changer habilement de position. Plus tard, comme le vibrato, il a été considéré comme un ornement d'une grande puissance utilisé pour mettre en valeur certaines notes particulières. De plus en plus, cependant, cette habitude est entrée en conflit avec les exigences modernes de précision rythmique et de précision d'intonation. Les changements de position audibles et non indispensables ont été éliminés, et les glissandi qu'on entend encore dans maints enregistrements jusque dans les années 1920 sont peu à peu tombés en désuétude.⁵³ Dans l'enregistrement de la Sonate réalisé en 1930 par Maurice Maréchal⁵⁴, treize ans après qu'il avait joué l'œuvre pour Debussy, on entend très peu de portamenti autres que ceux spécifiés par le compositeur.

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

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

48 Peter Roggenkamp, «Anmerkungen zum Tonhaltepedal», *Kongressbericht 20 Jahre EPTA (1999–2000)*, p. 78.

49 Debussy, *Correspondance*, p. 1927.

50 *Masters of the Piano Roll ...*, Dal Segno (2003).

51 Philip, *Early recordings and musical style*, pp. 99–102.

52 Winfried Pape et Wolfgang Boettcher. *Das Violoncello* (Mayence, Schott, 1996), p. 133.

53 Philip, *Early recordings and musical style*, p. 234, et David Milson, *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance* (Hampshire, Ashgate, 2003), p. 75.

54 *Claude Debussy. Sonata for Violoncello and Piano*, Pearl GEMM 9348 (2002).

Pizzicato

Outre le pizzicato conventionnel, il arrive à Debussy d'écrire un « pizz. arraché », pizzicato fortement pincé d'un coup sec, et qui fait rebondir la corde sur le chevalet. Bien que cette instruction figure dans la musique d'Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), on peut raisonnablement supposer que Debussy ignorait cet exemple primitif et l'a réinventée dans sa quête de techniques d'exécution et de qualités de son inédites. (Ce n'est que plus tard que ce type d'exécution a été associé au nom de Béla Bartók.)

Une indication d'exécution ambiguë à la mesure 18 de la *Sérénade* mérite qu'on s'y arrête spécialement. La première édition met un « o » au-dessus de la note *do*, suivi d'un « pizz. » à la mesure 19. Comme la note est de toute façon jouée sur la corde à vide la plus grave, l'indication ne saurait se rapporter ni au doigté ni à un son harmonique. Dans le manuscrit autographe, l'indication figure comme un \circ au-dessus du *do*, suivie cette fois encore d'un « pizz. » à la mesure 19. Dans les esquisses, en revanche, Debussy place déjà le « pizz. » à la mesure 18, ce qui laisse entendre que le « o » postérieur renvoie probablement à un pizzicato à exécuter avec la main gauche.

Utilisation du pied

Jusqu'à la fin du 19^e siècle il était encore commun de jouer le violoncelle sans pied en tenant l'instrument entre les jambes.⁵⁵ L'utilisation d'un pied, qui permet d'obtenir davantage de souplesse dans la main gauche, s'est d'abord répandue chez les solistes virtuoses avant de devenir peu à peu la norme vers la fin du siècle.⁵⁶ Diverses photographies de Maurice Maréchal datant des années 1915–1916 montrent qu'il jouait toujours son instrument avec un pied.⁵⁷

Cordes

Même à une période aussi tardive que la fin du 19^e siècle, les instruments à cordes étaient équipés de cordes en boyau, avec les cordes graves filées en métal (généralement en argent). Les cordes en acier, bien que moins sonores, étaient plus stables, plus pénétrantes, et bien plus fiables du point de vue de l'intonation. Bien qu'elles fussent disponibles dès les années 1890, elles n'ont été largement acceptées qu'après la Première Guerre mondiale.⁵⁸ Parallèlement à l'évolution vers le

vibrato constant moderne, l'utilisation des cordes en métal s'est implantée au 20^e siècle, suivant la tendance globale vers plus de volume et une plus grande intensité de son.

Diapason

Le diapason standard de 440 Hz. pour la_3 à 20° C a été défini par l'International Federation of National Standardizing Associations à Londres en 1939 et demeure en vigueur aujourd'hui. Jusqu'alors le diapason de 435 Hz., proclamé aux Congrès internationaux sur le diapason de Paris (1858) et de Vienne (1885), était généralement reconnu comme valide.⁵⁹ On peut raisonnablement supposer que c'est à ce diapason que la sonate de Debussy a été jouée de son vivant.

NOTES SUR L'ÉDITION

La première édition **E** de 1915, avec la partie de violoncelle insérée **EP**, a été préparée, nous le savons, avec la participation de Debussy (cf. Introduction, p. XXI). Pour cette raison, la partition et la partie de violoncelle de cette première édition ont servi comme sources principales pour la présente édition. Les annotations du graveur concernant les changements de page dans la partition autographe **A** prouvent que cette dernière a servi à la gravure de **E**⁶⁰. Comme le jeu d'épreuves **[K]** a disparu, les modifications introduites dans la première édition par rapport au manuscrit ne peuvent être identifiées que de manière indirecte par déduction. Partout où **EP** diffère de **E**, on a consulté **A** à des fins de clarification. Lorsque les esquisses **S** offrent des suggestions révélatrices et des variantes par rapport à **E** et à **A**, on les a également consultées et les leçons divergentes sont relevées dans le Critical Commentary. Les corrections ou ajouts trouvés dans tous les exemplaires avec envoi connus ont été inclus dans

59 « Kammerton », *Wikipedia: Die freie Enzyklopädie* (12 septembre 2007).

60 Le catalogue thématique de Lesure (*Biographie critique, suivie du Catalogue de l'œuvre*, p. 563) indique par erreur trois sources manuscrites pour la Sonate pour Violoncelle et Piano, à savoir, en plus des esquisses des bibliothèques de Winterthur **S** et du manuscrit de la Bibliothèque nationale de France **A**, un autre manuscrit vendu aux enchères par Emma Debussy à l'Hôtel Drouot, Paris, en 1933. Ce manuscrit en fait n'est autre que les esquisses **S**, vendues à Werner Reinhart par Jean van Brock, neveu d'Emma Debussy. Leur correspondance (Winterthur Libraries, Special Collections. Archives du Collegium Musicum, Dep MK 327/4, Dep MK 349/100 et Dep MK 371/83) nous apprend que le manuscrit actuellement préservé à Winterthur est celui décrit comme lot 185 dans le catalogue de vente de Drouot. Ce même numéro est indiqué dans le catalogue thématique pour ce qui est décrit par erreur comme un second manuscrit – preuve irréfutable que ce second manuscrit est en fait identique à **S**.

55 Valerie Walden, « Technique, style and performing practice to c. 1900 », *The Cambridge Companion to the Cello*, éd. Robin Stowell (Cambridge, Cambridge University Press, 1999), p. 181.

56 Pape et Boettcher, *Das Violoncello*, p. 122.

57 Alain Lambert, *Maurice Maréchal: La voix du violoncelle* (Genève, Éditions Papillon, 2003), pp. 26 et 39.

58 Philip, *Early recordings and musical style*, p. 97.

le Critical Commentary. En dépit de la méticulosité habituelle de Debussy lorsqu'il préparait ses ouvrages en vue de leur publication, E comporte des erreurs occasionnelles de gravure. André Caplet avait déjà attiré son attention sur celles-ci (cf. Introduction, p. XXII). Dans les cas où elles ne sont pas correctement identifiables dans d'autres sources, elles sont indiquées en caractères gras dans le Critical Commentary. Le choix des clés dans la partie de violoncelle suit la notation de Debussy dans A, E et EP. Des altérations de rappel ont été silencieusement ajoutées par les éditeurs partout où elles sont précédées, dans la même mesure, par une altération portant sur la même note dans un autre registre.

REMERCIEMENTS

Nous avons le plaisir de remercier ici tous ceux qui nous ont aidés dans nos recherches et pour la préparation de cette édition. Cécile Reynaud (Paris, Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France), Harry Joelson (Winterthur Libraries, Special Collections, Rychenberg Foundation), le personnel de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève nous ont aimablement donné accès aux sources. Nous sommes de surcroît reconnaissants à Luc Durosoir (Paris), Adrienne Fontainas (Bruxelles), Denis Herlin (Paris), Gary Hoffman (Paris), Steven Isserlis (Londres) et Gabriel Teschner (Hambourg) pour les renseignements utiles et les suggestions qu'ils nous ont apportés dans le cadre de nos recherches.

Regina Back et Douglas Woodfull-Harris
Hambourg et Cassel, avril 2008
(traduction française: Vincent Giroud)

ÜBERSETZUNGEN DER SPIELANWEISUNGEN TRANSLATIONS OF PERFORMANCE INSTRUCTIONS

animé	lebhaft	lively
arraché	gerissenes, starkes Pizzicato (snap)	snap pizzicato
au Mouvt	im Tempo	in tempo
cédez	zögernd	hesitant
en serrant	gepresst	faster
expressif	ausdrucksvoll	expressive
expressif et soutenu	ausdrucksvoll und hervorgehoben	expressive and sustained
fantasque et léger	skurril und leicht	whimsical and light
flautando	flötend	bowed over fingerboard (flute-like)
ironique	ironisch	ironic
la moitié plus lent	halb so schnell	half as fast
la ♩. = ♩ du Mouvt précédent	die ♩. = ♩ des vorangegangenen Tempos	the ♩. = ♩ of previous tempo
largement déclamé	breit deklamiert	broadly declaimed
léger et nerveux	leicht und lebhaft	light and excitable
lent	langsam	slow
m.g., main gauche	linke Hand	left hand
marqué	markant	stressed
modérément animé	mäßig bewegt	moderately fast
presque lent	fast langsam	almost slow
retenu	gemäßigt	held back
sec	trocken	dry
suivez	beibehalten	retain
sur la touche	auf dem Griffbrett	on the fingerboard
sur le chevalet	auf dem Steg	at the bridge
très serré	sehr rasch	very quick
volubile	redselig	voluble