

# DEBUSSY

## Deux Arabesques pour le Piano

Édité par / Edited by / Herausgegeben von  
Regina Back

Doigté par / Fingering by / Fingersätze von  
Frederik Palme

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 8768

## INHALT / CONTENTS / TABLE

Einführung .....	III
Historisches.....	III
Der Begriff „Arabeske“ .....	IV
Ästhetik und Aufführungspraxis.....	V
Zur Edition .....	VIII
Die Quellen .....	IX
Introduction.....	XI
Historical Aspects .....	XI
The Term “Arabesque” .....	XII
Aesthetics and Performance Practice .....	XIII
Editorial Principles.....	XVI
The Sources.....	XVII
Introduction.....	XVIII
Bref historique.....	XVIII
Le terme d’«Arabesque».....	XIX
Ésthétique et exécution .....	XX
Notes sur l’édition .....	XXIII
Les sources .....	XXIV
Faksimile / Facsimile / Facsimile.....	XXVI
Critical Commentary.....	14

# EINFÜHRUNG

## HISTORISCHES

Am 12. September 1903 konnte man in der französischen Zeitung *Le Figaro*, die Claude Debussys *Arabesque* Nr. 1 als musikalische Beilage enthielt, eine aufschlussreiche Würdigung des Komponisten und seines bis dahin kaum bekannten Klavierstücks von René Lara lesen: „Wenn sie den Namen des Autors lesen, von dem wir heute ein Stück publizieren, werden manche zweifellos ein gewisses Zögern – fast wollte ich sagen Angst – verspüren, diese neue und kürzlich erschienene Komposition von Herrn Claude Debussy durchzuspielen. Sie werden unzählige technische Schwierigkeiten erwarten, die in der Musik dieses jungen Musikers – wer wüsste das nicht – so gehäuft auftreten, dass sie selbst den erfahrensten Pianisten verblüffen. Seien Sie jedoch versichert, dass die vorliegende *Arabesque* eine Überraschung darstellt: Sie offenbart uns einen neuen und charmanten Aspekt des so erhabenen, so stolz persönlichen Talents von Herrn Debussy. Seiner Inspiration folgend, hat der Autor des *Pelléas* die Feinheiten des Ausdrucks und den Reichtum der Wendungen, die für seinen Stil so bezeichnend sind, bewahrt und hier mit glücklicher Hand eine schlichte und klare melodische Linie herausgearbeitet. Es handelt sich um ein eigenartiges kleines Klavierstück, bar jeder Banalität, sehr reizvoll zu spielen und, wie Sie sich leicht denken können, sehr zart und feinsinnig geformt. Es ist gerade bei dem Verleger Durand erschienen.“<sup>1</sup>

Diese Besprechung ist insofern hochinteressant, als sie zu einem Zeitpunkt erschien, der für Claude Debussy (1862–1918) den Durchbruch als Komponist bedeutete, und sie offenbart damit eine Einschätzung des aufstrebenden Komponisten aus nächster zeitlicher Nähe. Die skandalumwitterte Uraufführung der Oper *Pelléas et Mélisande* im April 1902 hatte Debussys Namen über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt gemacht und sich letztlich als bahnbrechender Erfolg für ihn erwiesen. Seine darin hörbar gewordenen Klang- und Formvorstellungen hatten die Zuhörerschaft gespalten, sie waren teils als höchst reizvoll, teils als sehr provozierend, in jedem Fall aber als neuartig empfunden worden. Das Verlagshaus Durand nutzte nun die Gunst der Stunde, um auf andere Werke des

schlagartig berühmt gewordenen Komponisten aufmerksam zu machen, und lancierte zu diesem Zweck die Publikation der *Arabesque* Nr. 1 im *Supplément musical* des *Figaro*. Dass der Komponist bei dieser Gelegenheit als „junger Musiker“ bezeichnet wurde und seine Komposition als „gerade erschienen“, ist freilich eher als wohlwollende und vermeintlich werbewirksame Rhetorik zu verstehen, denn als objektive und sachliche Information: Debussy war zu diesem Zeitpunkt 41 Jahre alt und die *Arabesque* bereits seit zwölf Jahren im Musikalienhandel erhältlich.

Tatsächlich waren die *Deux Arabesques* bereits um 1890/91 entstanden und als Debussys erstes Werk für Klavier 1891 gedruckt worden.<sup>2</sup> Am 11. April 1891 hatte der Komponist mit dem Verlag Durand & Schœnewerk einen Vertrag über die Publikation der *Deux Arabesques* abgeschlossen, in dem ihm 200 FF Honorar für die Stücke zugesichert wurden.<sup>3</sup> Als eine der letzten Ausgaben, die Auguste Durand gemeinsam mit seinem Teilhaber Schœnewerk edierte, waren die beiden Stücke am 4. November 1891 in einer Auflage von 300 Exemplaren erschienen. Zusätzlich waren sie als Einzeleditionen aufgelegt worden, Nr. 1 mit 400 und Nr. 2 mit 500 Exemplaren.

Was Debussy von René Laras Lobeshymne gehalten haben mag, ist nicht bekannt, doch sie zahlte sich aus, sogar so, dass Auguste Durand, der inzwischen gemeinsam mit seinem Sohn Jacques das nun unter A. Durand & Fils firmierende Verlagshaus führte, 1904 einen Nachdruck der *Deux Arabesques* mit leicht verändertem Titelblatt und unter neuem Copyright besorgen ließ. Waren in den zurückliegenden zwölf Jahren – zwischen der Erstveröffentlichung 1891 und 1903 – von den *Deux Arabesques* jeweils etwa 1200 Exemplare verkauft worden, sollten in den folgenden sieben Jahren, beginnend mit dem 1904 vorgelegten Nachdruck der Erstaussgabe bis zum revidierten und korrigierten Neustich der Werke 1912, mehr als 50.000 Exemplare ihren Käufer finden. Die Ausgabe also, die Durand 1904 – zeitgleich mit Debussys enormem Zugewinn an internationalem Renommee und in Folge der Werbemaßnahme im *Figaro* – herausbrachte, sorgte für die weite Verbreitung der Werke und etablierte sie anhaltend

1 René Lara, „Notre page musicale“, in: *Le Figaro, Supplément musical*, Samstag, 12. September 1903.

2 François Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003, S. 506.

3 Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris, Éditions Gallimard, 2005, S. 100.

im Repertoire der Pianisten. Insgesamt wurden zu Debussys Lebzeiten, bis März 1918, schließlich etwa 123.000 Exemplare der *Arabesque* Nr. 1 und etwa 99.000 Exemplare der *Arabesque* Nr. 2 verkauft.<sup>4</sup> (Um so erstaunlicher mutet indes die Tatsache an, dass Debussy trotz der hohen Verkaufszahlen allein dieser Stücke im Jahr 1911 mit 27.000 FF und 1914 mit ca. 56.000 FF in Durands Schuld stand.<sup>5</sup>)

Es ist nicht bekannt, ob Debussy für eine der erwähnten Editionen von 1891, 1903 (*Le Figaro*), 1904 oder 1912 Korrekturabzüge durchgesehen hat. Doch auch wenn es weder korrigierte Druckfahnen noch andere schriftliche Beweise dafür gibt, kann man wohl davon ausgehen, dass die bei Durand erschienenen Publikationen – die Gepflogenheiten des Hauses bei der Drucklegung anderer Werke Debussys voraussetzend – nicht ohne seine Kenntnisnahme und Einwilligung gedruckt worden sind. In aller Regel hat Debussy, auch wenn die Editionen seiner Musik gelegentlich noch Stichfehler aufweisen, Korrekturfahnen durchgesehen. Darüber gibt die im Autograph der *Arabesque* Nr. 2 in T. 103 von fremder Hand eingetragene Notiz „le Ré / ronde ou / blanche“ erhellenden Aufschluss: Für den Notensteher war offensichtlich nicht eindeutig zu erkennen, ob das tiefe D als ganze oder halbe Note zu lesen war, da Debussy die halben Noten des ersten Akkords mit dem Hals nach oben notiert hatte. Man muss wohl davon ausgehen, dass Debussy diese Stelle korrigiert hat, denn im Erstdruck 1891 werden die halben Noten dann mit Hals nach unten gesetzt.

Noch mehr spricht dafür, dass Debussy auch beim Neustich der Werke von 1912, der einige Korrekturen und veränderte Artikulationsangaben aufweist, involviert war. Zu diesem Zeitpunkt wurden seine Werke längst exklusiv bei Durand verlegt (seit Sommer 1905) und er war zu einem der wichtigsten Verlagsautoren avanciert. Überdies verband Debussy und Jacques Durand, der 1886 in den Verlag seines Vaters eingetreten und dort seit 1891 in führender Position tätig war, eine enge Freundschaft. Sie hatten sich bereits während des Studiums als Kommilitonen am Pariser Conservatoire kennen gelernt und standen bis zu Debussys Tod in enger Verbindung – das belegen eindrücklich die zahlreichen und regelmäßig gewechselten Briefe mit der

vertraulichen Anrede bei den Vornamen.<sup>6</sup> Kurz: Der Verlag hätte wohl kaum Veränderungen an bereits gedruckten Kompositionen vornehmen und Debussy, der stets regen Anteil an der Drucklegung seiner Werke nahm, die erneute Durchsicht – aus Nachlässigkeit oder Berechnung – vorenthalten können, ohne damit das freundschaftliche Vertrauensverhältnis zwischen Komponist und Verleger gravierend zu gefährden oder gänzlich aufs Spiel zu setzen.

## DER BEGRIFF „ARABESKE“

Mit dem Titel *Deux Arabesques* griff Debussy eine Bezeichnung auf, die bis dahin vornehmlich in der Kunstwissenschaft gebräuchlich war und fortlaufend geschwungene, florale Rankenornamente in der arabischen bzw. islamischen Kunst beschrieb. Robert Schumann war einer der ersten Komponisten, der den Begriff als Titel für ein Charakterstück – die *Arabeske* op. 18 (1839) – verwendete, das durch reiche Umspielungen einer Melodie oder überhaupt durch das rankende Geflecht von Melodielinien gekennzeichnet ist. Ihm folgten Stephen Heller mit den *Quatre Arabesques* op. 49 (1845), Nils Wilhelm Gade mit der *Arabeske* op. 27 (1854) und andere. In Frankreich indes gewann der Begriff um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, dem so genannten fin de siècle, neue Bedeutung, denn „der Begriff Arabeske gehört von 1885 an zum Vokabular der französischen Maler, Dichter und Theoretiker, die der symbolistischen Bewegung nahe standen.“<sup>7</sup>

Die Symbolisten verabschiedeten die realistisch-naturalistische Tradition in Kunst und Literatur zu Gunsten einer Sprache, die mit Symbolen und Assoziationen spielt und sich an die Intuition des Lesers richtet. Im Zusammenhang mit dieser in den 1880er Jahren einsetzenden ästhetischen Diskussion taucht das Modewort Arabeske auf, das in seinem Assoziationsreichtum einerseits und dem doch abstrakten und mit Absicht vage gehaltenen semantischen Gehalt diesem Zeitgeist sehr entgegenkam. In Stéphane Mallarmés Sprachgebrauch beispielsweise ist die Arabeske zum einen durch das dekorative, ornamentale Element definiert und zum andern durch ihren abstrakten, von subjektivem Ausdruck losgelösten Charakter.<sup>8</sup>

4 Die Daten und Zahlen der Auflagen folgen den Angaben von Roy Howat in *Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série I* (Euvres pour Piano), Vol. 1, hrsg. von Roy Howat, Paris, Éditions Durand, 2000, S. XIV.

5 Siehe Debussys Brief an Durand vom 30. Oktober 1912, in: Debussy, *Correspondance*, S. 1553.

6 Siehe *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, hrsg. von Jacques Durand, Paris, A. Durand & Fils, 1927, und Debussy, *Correspondance*.

7 Siehe Jean-Jacques Eigeldinger, „Debussy et l'idée d'arabesque musicale“, in: *L'Œuvre de Claude Debussy. Actes du colloque international, 1989*, Cahiers Debussy, Bd. 12/13, 1988/89 Genève, Minkoff, 1990, S. 5.

8 Siehe Eigeldinger, „Debussy et l'idée d'arabesque musicale“, S. 8.

Claude Debussy kam nach seiner Rückkehr aus Rom, wo er sich als Preisträger des Prix de Rome von 1885 bis 1887 aufgehalten hatte, in Berührung mit Vertretern des Symbolismus. Zahlreiche Künstler, darunter eben Stéphane Mallarmé (1842–1898), aber auch Pierre Louÿs (1870–1925) oder André Gide (1869–1951) verkehrten damals in der von Edmond Bailly geführten Librairie de l'Art indépendant, die als Forum der Bewegung diente und die auch Debussy regelmäßig aufsuchte. Ob der Komponist, wie es Jean-Jacques Eigeldinger vermutet, den Begriff nun tatsächlich von Mallarmé übernommen hat und sich in eine damals aktuelle, französische geistesgeschichtliche Strömung einschreibt<sup>9</sup> oder ob er sich mit seiner Titelwahl eher auf Schumann und die stärker musikalisch ausgerichtete Begriffsgeschichte bezieht, muss offen bleiben. Verwendet hat Debussy selbst den Begriff Arabeske jedenfalls nachweislich von 1890 an, zuerst als Titel der vorliegenden Klavierstücke und mehrfach auch später in durchaus unterschiedlichen musikalischen Zusammenhängen und Bedeutungen.

Das Wort Arabeske steht bei Debussy nicht eindeutig für kompositionstechnische Aspekte oder Methoden, vielmehr kommentiert er damit immer wieder bestimmte musikalische Verlaufsgestalten und auch Ausdruckscharaktere, vorzugsweise in der kontrapunktischen Musik Giovanni da Palestrinas oder Johann Sebastian Bachs. In einem Brief an André Poniatowski vom Februar 1893 etwa beschreibt er, dass in der *Missa brevis* von Palestrina „das Gefühl nicht (wie es seitdem üblich ist) durch Worte, sondern durch melodische Arabesken vermittelt wird“<sup>10</sup>. In Bezug auf Bach schreibt Debussy 1901 in einer Besprechung des Violinkonzerts BWV 1056: „man findet hier diese ‚musikalische Arabeske‘ noch nahezu vollkommen vor, oder vielmehr das Prinzip des ‚Ornaments‘, das die Grundlage aller Arten von Kunst ist“<sup>11</sup>. Wenig später, im Oktober 1902, heißt es in der Zeitschrift *Musica*: „Glauben Sie mir, der alte Bach, der die gesamte Musik in sich fasst, scherte sich wenig um harmonische Formeln. Er zog ihnen das freie Spiel der Klänge vor, deren parallele oder entgegen gesetzte Wendungen jenem unerwarteten Aufblühen vorausgehen, das mit unvergänglicher Schönheit auch das geringste seiner unzähligen Werke schmückt. Es war die Zeit, in der die ‚anbetungswürdige Arabeske‘ in Blüte stand, und mit ihr die Musik an den Gesetzen der Schönheit teilhatte, die allen Be-

wegungen der Natur eingeschrieben sind. Unsere Zeit wäre dagegen der Triumph des ‚furnierten Stils‘ – ich spreche ganz allgemein, ohne das besondere Talent einiger meiner Kollegen damit in Frage zu stellen.“<sup>12</sup>

Aus diesen Äußerungen wird das von Debussy Gemeinte und die Bedeutung, die er mit dem Begriff Arabeske verbindet, deutlich: Es ist der organische Entwicklungsprozess in der Musik<sup>13</sup>, in dem Vages nach und nach an Umrissstärke gewinnt und den Debussy mit dem naturhaften Wesen der Arabeske assoziiert. Diesen setzt er unmissverständlich gegenüber den als festgefahren empfundenen akademischen Kompositionsverfahren seiner Zeit ab. „Die musikalische Arabeske ist ein Paradigma für Debussys Komponieren“, so bezeichnet es Ulrich Mahler, „die Neuheit seiner Musik gründet in seinen Realisierungen der Arabeske.“<sup>14</sup>

Tatsächlich leben Debussys *Deux Arabesques* von dem Spannungsverhältnis zwischen melodischen und dekorativen Elementen, indem die langsame Bewegung der zu Grunde liegenden Hauptgedanken an der Oberfläche mit Dekorationen und melodischen Ornamenten überzogen wird. „In diesem frühen Werk“, so Caroline Potter, „betrachtet Debussy den Titel als Indikator für eine fließende und dekorative Schreibweise für Klavier. Seine Schriften über Bach [...] scheinen die Annahme zu stützen, dass er den Begriff Arabeske mit kontinuierlich sich entfaltenden melodischen Linien verband und mit einer Musik, die organisch entsteht und nicht in periodische Phrasen unterteilt ist. Die Ornamente, die die *Arabesque* Nr. 2 durchziehen, offenbaren den essentiell dekorativen Aspekt des Begriffs, und die wellenförmig verlaufenden, gebundenen melodischen Linien des ersten Stücks illustrieren die gewundene Form der traditionellen Arabeske.“<sup>15</sup>

## 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 Paradigmen-

12 Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, S. 65f.

13 Siehe auch Lothar Schmidt, Art. „Arabeske“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 1, Kassel, Stuttgart u. a., Bärenreiter, Metzler, 1994, Sp. 685.

14 Ulrich Mahler, „Die ‚göttliche Arabeske‘: Zu Debussys *Syrinx*“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1986, Jg. 43, Nr. 3, S. 182.

15 in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 144.

9 Eigeldinger, „Debussy et l'idée d'arabesque musicale“, S. 12f.

10 Debussy, *Correspondance*, S. 116.

11 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, hrsg. von François Lesure, Paris, Éditions Gallimard, 1987, S. 34.

wechsel. 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 Arnold Schönberg, Igor Strawinsky oder Charles Ives, ihre Modernität indes, die stets vor dem Hintergrund der ausgeprägt akademischen französischen Tradition zu betrachten ist, zeigt sich auf subtilere, feinsinnigere Weise. Pierre Boulez hat es mit den Worten kommentiert: „Debussy strahlt verführerische Kräfte aus von geheimnisvoll hinreißendem Zauber. Seine Position an der Schwelle der Neuen Musik gleicht einem Pfeil, der einsam in die Höhe schießt.“<sup>16</sup>

Wie sehr Debussys Ästhetik davon durchdrungen ist, spezifische und differenzierte Klangvorstellungen zum Ausdruck zu bringen, zeigt zuerst und am eindrucklichsten seine musikalische Notation, seine ‚ästhetische Grammatik‘ selbst. Gestützt und bereichert werden die an der Musik gewonnenen Erkenntnisse freilich auch durch andere authentische Quellen, die uns Debussys Anschauungen näher bringen. Dazu zählen seine Schriften über Musik<sup>17</sup>, die im Herbst 2005 vorgelegte Gesamtausgabe seiner Korrespondenz<sup>18</sup> und – was einen mehr intuitiven Zugang zu seiner Ästhetik eröffnet – die auf CD reproduzierte Einspielung eigener Werke auf Welte-Mignon-Rollen, die er im November 1913 in Paris realisierte<sup>19</sup>. In das weitere Umfeld dieser Betrachtungen gehören schließlich auch die zahlreichen Berichte über das Klavierspiel und die Intentionen des Komponisten, die von Freunden und Interpreten überliefert wurden.

### *Pedalgebrauch*

So akribisch und präzise Debussy in aller Regel bei der Niederschrift seiner Kompositionen und mit den Anweisungen zur Ausführung verfuhr, ließ er darin doch drei aufführungspraktische Aspekte weitgehend offen, in denen er auf den gesunden Menschenverstand und die musikalische Intelligenz des Interpreten ver-

traute, nämlich im Blick auf Pedalgebrauch, Tempo und Fingersatz.

Zwar war es zu Debussys Zeit nicht üblich, das Pedal explizit zu notieren<sup>20</sup>, die mit Haltebögen versehenen Bassnoten in der *Arabesque* Nr. 1, T. 25f. und T. 69f. indes oder die aus der Quadratnotation stammende doppelte ganze Note in T. 95, die eine mit Haltebogen angebundene ganze Note in T. 96 ersetzt, lassen sich durchaus als indirekten Hinweis darauf verstehen.<sup>21</sup> Legatobögen, die wie in der *Arabesque* Nr. 1 in T. 41 oder T. 49 zwei weit auseinander liegende Akkorde verbinden, sind ebensowenig als strenge Spielanweisung zu verstehen, sondern als Indikation für die Benutzung des Pedals.

Debussys Aufnahmen eigener Werke bringen deutlich zu Gehör, dass er selbst das Pedal ausgiebig – nahezu durchgängig –, dabei jedoch sehr differenziert benutzte. Er wechselt es stets nahtlos, die Harmonien bleiben klar und überlappen sich nicht. Ausgehend von der durch Maurice Dumesnil überlieferten Bemerkung Debussys, dass der Einsatz des Pedals jeweils abhängig sei von Instrument und Raum oder Saal<sup>22</sup>, ist es durchaus interessant zu wissen, dass Debussy als Pianist die klangvolleren deutschen Klaviere den französischen Instrumenten von Erard oder Pleyel vorzog. Neben einem Blüthner-Flügel, den er seit 1904 besaß und der sich heute im Musée Labenche in Brive (Périgord) befindet, erwarb er 1913 noch ein Bechstein-Klavier. Sein Blüthner-Flügel mit Aliquotbesaitung zeichnete sich klanglich freilich besonders durch eben jene zusätzlichen, freischwingenden Saiten im Diskantbereich aus, die – ohne durch Hämmerchen angeschlagen zu werden – allein durch Resonanz in Schwingung versetzt werden und damit vor allem das Obertonregister bereichern.<sup>23</sup> Seinen nuancierten Klangvorstellungen kam dieses Instrument offenbar sehr entgegen. (Ob Debussy das 3. Pedal bzw. Tonhaltepedal kannte, ist nicht bekannt. Als sein Erfinder gilt Jean Louis Boisselot, der 1844 einen damit versehenen Flügel in Paris vorstellte und das Patent für die Erfindung erwarb. Weitere, jedoch zögerliche Verbreitung fand es allerdings erst durch die von Albert Steinway ab 1875 in New York produzierten Instrumente. Debussys

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

17 Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*.

18 Debussy, *Correspondance*.

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

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

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

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

23 Siehe François Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, S. 263 und S. 317f.

Blüthner-Flügel indes war nicht mit einem Tonhaltepedal ausgestattet, und Debussy selbst hat es in seinen Klavierwerken nirgends explizit vorgeschrieben, auch wenn sich seine Verwendung in Passagen mit liegenden Stimmen und Orgelpunkten förmlich aufdrängt.<sup>24)</sup>

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 allein dazu dient, einen Mangel an Technik zu überspielen, und auch, dass so viel Lärm schließlich verhindert, dass man noch etwas von der Musik verstehen kann, die da misshandelt wird! Theoretisch müsste man ein graphisches Zeichen erfinden, um diese ‚Atmung‘ anzuzeigen ... es ist nicht unmöglich, sich so etwas auszudenken.“<sup>25)</sup>

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

### *Tempo und Phrasierung*

Die Frage nach dem richtigen Tempo oder nach Metronomangaben hatte für Debussy nur periphere Relevanz, weil er überzeugt davon war, dass jede Aufführungssituation ihr eigenes Tempo verlange. Am 9. Oktober 1915 schrieb er an Jacques Durand: „Sie kennen ja meine Meinung über die metronomischen Angaben: sie sind richtig für die Länge eines Taktes, wie ‚Rosen, die einen Morgen lang blühen‘. Allerdings berufen sich diejenigen, die von Musik nichts verstehen, gerade auf diesen Mangel, doch dann verstehen sie erst recht nichts mehr! Halten Sie es also damit, wie Sie wollen.“<sup>26)</sup>

Debussys eigene Einspielungen belegen, dass er die zeitliche Disposition seiner Musik häufig überraschend frei gestaltete und erstaunliche rhythmische

und tempobezogene Freiheiten in Anspruch nahm. (Das authentische Grundtempo der Einspielung 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.“<sup>27)</sup>

Dass diese Aufführungspraxis sich nicht mit den Hörerwartungen des frühen 21. Jahrhunderts in Übereinstimmung bringen lässt, hat indes seine Geschichte: Die Möglichkeit, Aufführungen aufzunehmen und reproduzieren zu können, hatte zur Folge, dass aus einmaligen, nicht wiederholbaren Ereignissen kritisch überprüfbare Wiedergaben wurden. Diese Tatsache brachte im Laufe des 20. Jahrhunderts die stetig gewachsene Forderung nach Präzision, Transparenz und Kontrolle mit sich, durch die sich die Freiheit der Gestaltung letztlich zunehmend einschränkte. „Im eigenen Spiel“, so Thomas Kabisch, „verband Debussy Klangsinlichkeit 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).“<sup>28)</sup>

Zur Notierung von Tempo und Phrasierung verwendet Debussy – verglichen mit späteren Werken wie *Children's Corner* – in den frühen *Deux Arabesques* noch vergleichsweise konventionelle Zeichen. Freilich folgen den Tempoangaben *Ritardando* oder *Stringendo* in

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

25 Debussy, *Correspondance*, S. 1927.

26 Debussy, *Correspondance*, S. 1944.

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

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

der *Arabesque* Nr. 1 häufig gestrichelte Linien (---), die exakt anzeigen, bis wohin die Verzögerung bzw. Beschleunigung auszuführen ist.

In diesem Zusammenhang sollte auch auf die Triolenbögen in der *Arabesque* Nr. 2 hingewiesen werden, die Debussy im Autograph häufig ungenau und flüchtig gesetzt hatte (siehe Faksimile auf S. XXVI). Die im Verlauf des ganzen Stücks notierten Triolenbögen werden manchmal früher, manchmal später angesetzt bzw. beendet. Da die Ungenauigkeit des Autographs weder im Erstdruck 1891 übernommen noch im Neustich 1912 korrigiert wurde, muss man davon ausgehen, dass die Interpretation der Bögen in diesen Quellen korrekt ist, denn Debussy hätte einen so weitreichenden Artikulations- und Stichfehler im Erstdruck zweifellos angemerkt und korrigiert. Für den kaum vorstellbaren Fall, dass Debussy keine Korrekturfahnen des Erstdrucks gesehen haben sollte und diese Ungenauigkeit 21 Jahre lang Bestand gehabt hätte, muss man davon ausgehen, dass spätestens beim Neustich 1912 diese gravierenden Fehler ebenso wie die falschen bzw. fehlenden Töne in der *Arabesque* Nr. 1, T. 76 u. 92, sowie in der *Arabesque* Nr. 2, T. 101, korrigiert worden wären (siehe Critical Commentary S. 14f.).

#### Fingersatz

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!“<sup>29</sup> Allerdings legte Debussy in seiner Notation großen Wert darauf, die Aufteilung der Noten auf rechte und linke Hand eindeutig festzulegen, wie es etwa in der *Arabesque* Nr. 1 in T. 95–98 oder in der *Arabesque* Nr. 2 in T. 76–79 ersichtlich ist. Um den heutigen Bedürfnissen von Interpreten und Pädagogen Rechnung zu tragen, sind der vorliegenden Ausgabe gleichwohl Fingersätze beigegeben, die freilich die von Debussy vorgesehene Notenaufteilung auf rechte und linke Hand wahren.

#### Artikulation

In der vorliegenden Edition werden die Artikulationsangaben, die der Neustich der *Deux Arabesques* von 1912 wiedergibt, als verbindlich betrachtet, und dies

auch dann, wenn die Artikulation bei Parallelstellen unterschiedlich gehandhabt wurde. Staccatierte und mit Legatobögen versehene Notenfolgen, wie sie in der *Arabesque* Nr. 1 in T. 35–36 vorkommen, verstehen sich wohl weniger im Sinne des klassischen Portamento als unterbrochenem Legato, sondern meinen einen trockenen Anschlag, der mit Pedal kombiniert ist.

#### Dynamik

Die dynamische Gestaltung seiner Musik betreffend hegte Debussy sehr bestimmte 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.“<sup>30</sup> Crescendi machten sich in seinem Spiel – das zeigt seine Einspielung 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 und pianistischer Wichtigkeit.“<sup>31</sup>

#### ZUR EDITION

Die handschriftlichen Eintragungen des Stechers in A für die Seiteneinteilung von E belegen, dass A als Stichvorlage diene (zu den Quellenbezeichnungen siehe die Erläuterungen auf S. IX). F wiederum wurde offensichtlich auf der Grundlage von E (und nicht A) gestochen – das belegt die als Stichfehler zu wertende falsche Lesart in T. 76 der *Arabesque* Nr. 1 in beiden Quellen (siehe Critical Commentary, S. 14). Der in Folge der werbewirksamen Edition F vorgelegte Nachdruck L von 1904 zeichnet sich zwar durch ein verändertes Titelblatt und einen neuen Copyrightvermerk aus, doch da der Notenstich von L identisch ist mit E, wird L nicht als eigenständige Quelle im Kritischen Bericht geführt. Beim Neustich der Werke M von 1912, der gleichwohl die gleichen Plattennummern wie E und L hat, wurden einige Stichfehler in E bzw. L korrigiert und einige Artikulationsangaben verändert.

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

31 Debussy, *Correspondance*, S. 1034.

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



Die vorliegende Edition stützt sich auf diesen letzten zu Debussys Lebzeiten vorgelegten Neustich der *Deux Arabesques* M als Hauptquelle (zur ausführlichen Begründung siehe Einführung S. IV). A, E, F und L werden herangezogen, um fragliche Lesarten zu klären. Abweichungen in den genannten Quellen werden im Critical Commentary gelistet.

Die exakte Gabel- und Bogensetzung, die in herkömmlichen Ausgaben gelegentlich von den Quellen abweicht, wurde in der vorliegenden Ausgabe – gemäß Debussys Wunsch nach Akribie in diesem Belang – genau beachtet. Sternchen im Notentext verweisen auf die von der Herausgeberin hinzugefügten Übersetzungen französischer Spielanweisungen in der Fußnote. Die Ergänzungen der Herausgeberin erscheinen im Critical Commentary fett, im Notentext der *Arabesque* Nr. 2, T. 84/85, werden sie gestrichelt wiedergegeben.

#### DANKSAGUNG

Ich freue mich, an dieser Stelle denjenigen meinen Dank abzustatten, die mir bei den Recherchen und der Erarbeitung der Edition mit Rat und Tat zur Seite standen. Ich bedanke mich bei Cécile Reynaud, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, für die Bereitstellung der Quellen. Christopher Hogwood und Irene Schallhorn waren mir freundlicherweise bei der Beschaffung von Drucken behilflich. Für weiterführende Gespräche über editorische Fragen gilt Douglas Woodfull-Harris, Bärenreiter-Verlag, mein herzlicher Dank.

Regina Back  
Hamburg, im April 2006

#### LITERATUR

##### *Briefe und Schriften Debussys*

- Debussy, Claude, *Correspondance (1872–1918)*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, hrsg. von Jacques Durand, Paris, A. Durand & Fils, 1927.
- Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, hrsg. von François Lesure, Paris, Éditions Gallimard, 1971, revidierte und erweiterte Ausgabe 1987.
- Debussy, Claude, *Monsieur Croche, Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von François Lesure, Stuttgart, Reclam, 1974.

#### Sekundärliteratur

- Dunoyer, Cecilia, „Debussy and Early Debussystes at the Piano“, in: *Debussy in Performance*, hrsg. von James R. Briscoe, New Haven, London, Yale University Press, 1999, S. 91–118.
- Eigeldinger, Jean-Jacques, „Debussy et l'idée d'arabesque musicale“, in: *L'Œuvre de Claude Debussy. Actes du colloque international, 1989*, Cahiers Debussy, Bd. 12/13, 1988/89, Genève, Minkoff, 1990, S. 5–14.
- Howat, Roy, „Debussy's piano music: sources and performance“, in: *Debussy Studies*, hrsg. von Richard Langham Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, S. 78–107.
- Howat, Roy (Hrsg.), *Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série I (Œuvres pour Piano)*, Vol. 2, Paris, Éditions Durand, 1998.
- Langham Smith, Richard, „Debussy on Performance: Sound and Unsound Ideals“, in: *Debussy in Performance*, hrsg. von James R. Briscoe, New Haven, London, Yale University Press, 1999, S. 3–27.
- Lesure, François, *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003.
- Long, Marguerite, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Julliard, 1960.
- Mahlert, Ulrich, „Die ‚göttliche Arabeske‘: Zu Debussys *Syrinx*“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1986, Jg. 43, Nr. 3, S. 181–200.
- Philip, Robert, *Early recordings and Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Potter, Caroline, „Debussy and nature“, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 137–154.
- Timbrell, Charles, „Debussy in performance“, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 259–277.
- Timbrell, Charles, *French Pianism: A Historical Perspective*, London, Kahn & Averill, 1999.
- Voto, Mark de, „The Debussy sound: colour, texture, gesture“, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 179–198.
- Zilkens, Udo, *Claude Debussy spielt Debussy. Estampes, Children's Corner, Préludes u. a.*, Köln-Rodenkirchen, Tonger, 1998.

#### DIE QUELLEN

- A Autograph der *Deux Arabesques*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Ms. 978. Bis 1923 im Besitz des Verlags Durand & C<sup>ie</sup>, von 1923 bis 1964 des Conservatoire de Paris, seitdem der Bibliothèque nationale de France. Umschlag; Titelseite, 7 Notenseiten à 22 Systeme auf 4 Blättern (35×26,5 cm), die recto mit 1 bis 4 nummeriert sind; davon entfallen 3 Seiten auf Nr. 1 und 4 Seiten auf Nr. 2.

Titelseite: „Deux. Arabesques / pour le piano. / ClA Debussy.“ Daneben ein Stempel: „CONSERVATOIRE DE MUSIQUE PARIS BIBLIOTHÈQUE“. Oben links von fremder Hand: „522/5 Pf.“. Oben rechts auf der Seite der Stempel: „C. 1924“. Unten auf der Seite der Stempel: „CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE“, jeweils von fremder Hand darunter: „Ms. 978“ und „D.S. 4395“. Die Überschrift über beiden Stücken, „Deux Arabesques I“ bzw. „II“, wurde jeweils von fremder Hand ergänzt.

- E** Erstdruck der *Deux Arabesques* bei Durand & Schœnewerk, Plattennummer D.S. 4395 und 4396, gestochen von L. Parent, gedruckt bei Imp. Delanchy, Faubourg St. Denis 51 & 53, erschienen am 23. Oktober 1891 in einer Auflage von 300 Exemplaren mit gelbem Umschlag. Gleichzeitig wurden beide Stücke mit 400 bzw. 500 Exemplaren als Einzeleditionen mit violetten Umschlägen aufgelegt.

Umschlag, 5 Notenseiten (Nr. 1), 6 Notenseiten (Nr. 2). Umschlagseite: „*Deux Arabesques* / Pour le Piano / PAR / C. A. Debussy / N<sup>o</sup>. 1. Prix: 5<sup>f</sup>. N<sup>o</sup>. 2. Prix: 6<sup>f</sup>. / Les 2 réunis, net: 2<sup>f</sup>. / Paris, DURAND & SCHœNEWERK, Editeurs, / 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays. / Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés. / Imp. Delanchy & Cie. Paris.“

- F** Druck der *Arabesque* Nr. 1 in: *Le Figaro, Supplément musical*, Samstag, 12. September 1903. 2 Notenseiten.

Die beiden Notenseiten sind mittig überschrieben mit: „LE FIGARO – SAMEDI 12 SEPTEMBRE 1903“. Es folgt der Titel: „ARABESQUE / MUSIQUE DE CLAUDE DEBUSSY“. Unter den Schlusstakten findet sich der Hinweis: „Copyright by Durand et fils 1903“.

- L** Nachdruck der *Deux Arabesques* von 1891 bei A. Durand & Fils, Plattennummer D.S. 4395 und 4396, 1904. Umschlagseite, 11 Notenseiten

„*Deux Arabesques* / Pour le Piano / PAR / C. A. Debussy / N<sup>o</sup>. 1. Prix net: 1<sup>f</sup>.75 N<sup>o</sup>. 2. Prix net: 2<sup>f</sup>. / Les 2 réunis, net: 3<sup>f</sup>. / Paris, A. Durand & Fils, Editeurs, / 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays. / Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés. / Imp. Delanchy / Copyright by A. Durand & Fils, 1904.“

- M** Neudruck der *Deux Arabesques* bei A. Durand & Fils, Plattennummer D. & F. 4395 und 4396, Neustich bei Imprimerie Mounot & Fils, 1912.

Umschlagseite, 11 Notenseiten.

„*Deux Arabesques* / pour le Piano / CD / Net (maj. comprise) I. 10 / II 10 / Réunies 15 / A. Durand & Fils, Editeurs, / Durand & Cie. / Paris, 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux. / Propriété pour tous pays. / Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés. / Copyright by A. Durand et Fils, 1904. / MADE IN FRANCE“

# INTRODUCTION

## HISTORICAL ASPECTS

On 12 September 1903 the French newspaper *Le Figaro* published Claude Debussy's *Arabesque* No. 1 as a musical supplement. It also carried a revealing appreciation by René Lara of the composer and his previously little-known piano piece: "On reading the name of the author whose piece we are publishing in today's issue, some people will no doubt feel a certain hesitation – I almost wanted to say dread – to play through this new and entirely recent composition by Monsieur Claude Debussy. They will envisage countless technical difficulties which, as we all know, abound in the music of this young composer to such a degree as to perplex even the most experienced pianist. But rest assured that this *Arabesque* carries a surprise: it reveals a new and delightful aspect of Monsieur Debussy's so sublime and proudly personal talent. Following his inspiration, the creator of *Pelléas* has preserved the subtleties of expression and wealth of ideas that define his style and has very deftly extracted a clear and plain melodic line. It is a curious little piece for piano without a hint of banality, very pleasing to play and, as you may well imagine, very delicate and lithe. It has just been issued by the publisher Durand."<sup>1</sup>

This review is highly interesting in that it appeared at a time that marked a breakthrough for Claude Debussy (1862–1918) and therefore reveals an assessment of the aspiring composer at close range. The scandalous première of *Pelléas et Mélisande* in April 1902 had made Debussy's name known beyond the borders of France and ultimately paved his path to success. The timbral and formal ideas it presented had divided the listening public, which regarded them partly as highly delightful, partly as provocative, and in any event as novel. The publishing house of Durand now seized the opportunity to draw attention to other works by the suddenly famous composer. It was to this end that it launched the publication of the *Arabesque* No. 1 in the musical supplement of *Le Figaro*. To be sure, the fact that the composer was referred to as a "young musician" and his piece as "recent" should be viewed more as well-intentioned and presumably sales-enhancing rhetoric than as sober and objective items of informa-

1 "Notre page musicale," *Le Figaro, Supplément musical* (Saturday, 12 September 1903).

tion: Debussy was at that time already forty-one years old, and the *Arabesque* had been available from music dealers for twelve years.

In fact, the *Deux Arabesques* had originated as long ago as 1890–91 and were issued in print as Debussy's first work for piano in 1891.<sup>2</sup> On 11 April 1891 he had signed a contract with Durand & Schœnewerk for the publication of the *Deux Arabesques*, securing a fee of two-hundred French francs.<sup>3</sup> The two pieces, one of the last volumes that Auguste Durand published jointly with his partner Schœnewerk, had been issued on 4 November 1891 in a press run of three-hundred copies. They were also reissued separately, with press runs of four-hundred copies for *Arabesque* No. 1 and five-hundred for No. 2.

What Debussy may have thought of René Lara's encomium is unknown, but it paid off handsomely, so much so that in 1904 Auguste Durand, now the head of A. Durand & Fils together with his son Jacques, reissued the *Deux Arabesques* with a slightly altered title page and a new copyright. If some twelve-hundred copies each of the *Arabesques* had been sold in the preceding twelve years between their initial appearance in 1891 and the year 1903, more than 50,000 would be purchased in the seven years that followed, from the 1904 reprint of the first edition to the revised and corrected new engraving of 1912. In short, the edition that Durand brought out in 1904, simultaneously with Debussy's huge rise in international renown and in consequence of *Le Figaro's* advertising ploy, ensured that the pieces were widely distributed and firmly established them in the piano repertoire. Altogether some 123,000 copies of *Arabesque* No. 1 and roughly 99,000 of No. 2 were sold during Debussy's lifetime, that is, by March 1918.<sup>4</sup> (This makes it all the more remarkable that Debussy, notwithstanding the high sales figures for these pieces alone, should have owed Durand 27,000 francs in 1911 and roughly 56,000 in 1914.)<sup>5</sup>

2 François Lesure: *Claude Debussy: Biographie critique et Catalogue de l'œuvre* (Paris: Fayard, 2003), p. 506.

3 Claude Debussy: *Correspondance (1872–1918)*, ed. François Lesure and Denis Herlin (Paris: Éditions Gallimard, 2005), p. 100.

4 The dates and figures for these prints are supplied by Roy Howat in *Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série I (Œuvres pour Piano)*, vol. 1, ed. Roy Howat (Paris: Éditions Durand, 2000), p. XIV.

5 See Debussy's letter of 30 October 1912 to Durand in Debussy, *Correspondance*, p. 1553.

It is not known whether Debussy proofread the aforementioned editions of 1891, 1903 (*Le Figaro*), 1904, or 1912. But although there are no corrected sets of proofs or any other written evidence, it is safe to assume that the volumes issued by Durand, judging from that publisher's habits in issuing other works by Debussy, were printed with his knowledge and consent. As a rule, Debussy read proofs for all his printed editions, even though the editions still contain the occasional engraver's errors. Particularly revealing is a non-autograph annotation found in bar 103 of the autograph for the second *Arabesque*: "le Ré / ronde ou / blanche". Evidently the engraver was uncertain whether the low D was intended to be a whole-note or a half-note, for Debussy had put an upward stem on the half-notes in the first chord. It is probably safe to assume that Debussy corrected this passage, for the first edition of 1891 gives the half-notes with a downward stem.

There is even more evidence to suggest that Debussy was involved in the newly engraved edition of 1912, which contains several corrections and alters some of the articulation marks. By this time Debussy had long had his music published exclusively by Durand (from summer 1905) and had advanced to become one of that publisher's premier composers. Moreover, he maintained a close friendship with Jacques Durand, who had entered his father's publishing house in 1886 and occupied a leading position there from 1891. The two men had met while studying at the Paris Conservatoire and remained in close contact until Debussy's death, as is impressively demonstrated by their voluminous and regular correspondence with the informal first-name form of address.<sup>6</sup> In short, it would hardly have been possible to make changes in Debussy's previously published compositions without seriously damaging or completely jeopardizing the relation of amicable trust that pertained between composer and publisher. Nor could Debussy, who always took an active interest in the publication of his music, have been reasonably prevented from re-reading the works, whether from negligence or design.

### THE TERM "ARABESQUE"

With the title *Deux Arabesques* Debussy chose a term that had, until then, been confined mainly to art theory, where it referred to the luxuriant, constantly

undulating, tendril-like ornaments of Arabic and Islamic art. Robert Schumann was one of the earliest composers to use the term as the title of a character piece: namely, in his *Arabeske*, op. 18 (1839), which is noteworthy for its richly embroidered melody, or indeed for its luxuriant skein of melodic lines. Other composers who followed suit were Stephen Heller with his *Quatre Arabesques*, op. 49 (1845), and Nils Wilhelm Gade with his *Arabeske*, op. 27 (1854). In France, on the other hand, the term gained new significance around the turn of the century, during the so-called *fin de siècle*, when "the concept of arabesque belonged to the vocabulary of French painters, poets, and theorists associated with the Symbolist movement from 1885 on."<sup>7</sup>

The Symbolists parted ways with the naturalist and realist traditions in art and literature, preferring instead to cultivate a language that plays with symbols and associations and relies on the intuition of the reader. The fashionable term "arabesque" crops up in the aesthetic debates that emerged during the 1880s, lending expression to the spirit of the times both through its wealth of associations and through its abstract and deliberately vague semantic content. As used by Stéphane Mallarmé, for instance, it is defined on the one hand by its decorative and ornamental element, and on the other by an abstract character devoid of subjective expression.<sup>8</sup>

Claude Debussy came into contact with members of the Symbolist movement after his return from Rome, where he had stayed as a winner of the Prix de Rome from 1885 to 1887. At that time many artists, including Stéphane Mallarmé (1842–1898) as well as Pierre Louÿs (1870–1925) and André Gide (1869–1951), frequented Edmond Bailly's Librairie de l'Art indépendant, which served as a meeting-place for the movement and which Debussy too regularly attended. Whether the composer actually adopted the term from Mallarmé, as Jean-Jacques Eigeldinger has surmised, and thereby joined a timely current in French intellectual history,<sup>9</sup> or whether his choice of title is more closely related to Schumann and the term's specifically musical history, remains a matter of conjecture. In any event, Debussy himself is known to have used the term "arabesque" from 1890, first as the title of the present piano pieces, and several times later with different meanings in different musical contexts.

7 Jean-Jacques Eigeldinger: "Debussy et l'idée d'arabesque musicale," *L'Œuvre de Claude Debussy: Actes du colloque international, 1989*, Cahiers Debussy 12–13 (Geneva: Minkoff, 1990), p. 5.

8 See Eigeldinger, "Debussy et l'idée d'arabesque musicale," p. 8.

9 Eigeldinger, "Debussy et l'idée d'arabesque musicale," pp. 12f.

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

With Debussy, the word “arabesque” does not clearly stand for aspects or devices related compositional technique. Rather, he used it time and again to discuss specific musical shapes and expressive moods, preferably in the contrapuntal music of Giovanni da Palestrina and Johann Sebastian Bach. Writing to André Poniatowski in February 1893, Debussy described how, in Palestrina’s *Missa brevis*, “feeling is conveyed not through words (as has been customary since his day) but through melodic arabesques.”<sup>10</sup> In 1901, referring in a review to Bach’s Violin Concerto BWV 1056, he wrote that “it contains, almost intact, that ‘musical arabesque,’ or rather that principle of ‘ornament,’ which is the basis of all forms of art.”<sup>11</sup> A short while later, in the journal *Musica* (October 1902), he claimed that “Old Bach, who encompasses the whole of music, was, I assure you, very little concerned about harmonic formulae. He preferred the free play of sonorities, the parallel or contrary turns of which prepare each of those unexpected expansions that adorn, with imperishable beauty, the least of his numberless creations. It was the age in which the ‘adorable arabesque’ stood in full flower, and in which music partook of the laws of beauty inscribed in every movement of nature. Our age, in contrast, is the triumph of the ‘plated style’ – I am speaking in general, without questioning the special genius of some of my colleagues.”<sup>12</sup>

These statements clearly reveal the meaning and significance that Debussy attached to the term “arabesque”: it is the process of organic evolution in music,<sup>13</sup> in which things that are at first vague gradually obtain sharpness of contour, and which Debussy links with the natural association of the arabesque. He unmistakably contrasts the term with what he considered the threadbare academic compositional devices of his day. “The musical arabesque,” writes Ulrich Mahler, “is a paradigm for Debussy’s approach to composition. The novelty of his music is rooted in his implementation of the arabesque.”<sup>14</sup>

Indeed, Debussy’s *Deux Arabesques* thrive on the tension between melodic and decorative elements, a tension in which the slow motion of the underlying main ideas is covered on the surface with decoration

and melodic ornament. “In this early work,” Caroline Potter informs us, “Debussy views the title as indicative of a flowing and decorative type of piano writing. His writings on Bach [...] tend to support the view that he associated arabesque with continuously evolving melodic lines and with music that grows organically rather than being divided into periodic phrases. The ornaments which pervade the *Arabesque* No. 2 demonstrate the essentially decorative associations of the term, and the undulating, legato melodic lines of the first piece illustrate the curved shape of the traditional arabesque.”<sup>15</sup>

## AESTHETICS AND PERFORMANCE PRACTICE

Musical notation has been subject to constant changes of meaning, but 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 expanses devoted to harmony, meter and melody – but also in detail. One such detail is the relaxation of a note’s harmonic and melodic context, allowing its timbral quality and refinement to come more sharply to the fore. On the surface, Debussy’s music may not have sounded as provocative and revolutionary as, say, that of Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky or Charles Ives. Yet its modernism, which must always be viewed against the backdrop of the staunchly academic French tradition, is revealed in a more subtle and sophisticated manner. To quote Pierre Boulez: “Debussy radiates seductive forces from a mysterious and exhilarating magic. His position on the threshold to New Music resembles a solitary arrow hurtling into the sky.”<sup>16</sup>

Just how completely Debussy’s aesthetic is permeated with the need to realize specific and refined sonorities becomes initially and most impressively apparent in his musical notation, his “aesthetic syntax.” Today we also have at our disposal a number of other authentic sources to acquaint us with his views and to bolster and enrich the insights they shed on his music. Among

10 Debussy, *Correspondance*, p. 116.

11 Claude Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*, ed. François Lesure (Paris: Éditions Gallimard, 1987), p. 34.

12 Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, pp. 65f.

13 See also Lothar Schmidt’s entry on “Arabeske” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, vol. 1 (Kassel: Bärenreiter, and Stuttgart: Metzler, 1994), col. 685.

14 Ulrich Mahler: “Die ‘göttliche Arabeske’: Zu Debussys Syrinx,” *Archiv für Musikwissenschaft*, 43 (1986), no. 3, p. 182.

15 Caroline Potter: “Debussy and nature,” *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 144.

16 Pierre Boulez: “Général Debussy – eccentric,” *Melos: Zeitschrift für Neue Musik*, 29/11 (November 1962), pp. 341f.

these are his writings on music,<sup>17</sup> the complete edition of his correspondence, published in the fall of 2005,<sup>18</sup> 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 this music.<sup>19</sup> 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.

### *Using the Pedal*

As fastidious and precise as Debussy usually was in notating his music and providing instructions to the performer, he barely touched on three areas of performance practice, preferring instead to rely on the player's common sense and musical intelligence. These three areas are tempo, fingering and the use of the pedal.

In Debussy's day it was not customary to explicitly notate the use of the pedal.<sup>20</sup> Nevertheless, the tied bass notes in the *Arabesque* No. 1 (mm. 25f. and 69f.), and the double whole-note in m. 95 (a sign taken from medieval square notation) that replaces a tied whole-note in m. 96, may easily be construed as indirect pedaling instructions.<sup>21</sup> Slurs joining widely separated chords, as in bars 41 and 49 of *Arabesque* No. 1, should be viewed not so much as rigorous instructions to the player, but rather as indications for the use of the pedal.

Debussy's recordings of his own music clearly reveal that he himself used the pedal extensively – indeed almost continuously – but with great subtlety. His changes of pedal are always seamless; the harmonies remain distinct and never overlap. Judging from Debussy's comment, handed down by Maurice Dumesnil, that the use of the pedal always depends on the instrument and spatial acoustics involved,<sup>22</sup> it is interesting to note that he preferred, for his own playing, the more sonorous German pianos to the French instruments manufactured by Erard or Pleyel. Besides a Blüthner grand, which he owned from 1904 (it is lo-

cated today in the Musée Labenche in Brive, Périgord), he also acquired a Bechstein upright in 1913. Admittedly the Blüthner, with its aliquot scaling, is particularly noteworthy for its extra resonating strings in the high register, which vibrate sympathetically without being struck by the hammers, and thus enrich the sound, especially in the overtone register.<sup>23</sup> Evidently this instrument was highly accommodating to his nuanced notions of timbre. (Whether Debussy was aware of the 3<sup>rd</sup> pedal i.e. sustaining pedal is not known. The inventor of the 3<sup>rd</sup> pedal was Jean Louis Boisselot, who in 1844 presented a piano in Paris modified with it; he subsequently filed for a patent. In 1875 Albert Steinway in New York included the pedal in some of his concert pianos, but the function was very slow in gaining acceptance. Debussy's Blüthner instrument was not equipped with the 3<sup>rd</sup> pedal and he did not explicitly request its employment in his piano music. There is at the same time, possibly a need for its usage in passages with long held voices and pedal points).<sup>24</sup>

Debussy was fond of invoking Franz Liszt in his use of the pedal. Writing to Jacques Durand on 1 September 1915, he claimed that there was a "way of turning the pedal into a kind of *breathing* 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."<sup>25</sup>

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

### *Tempo and Phrasing*

To Debussy, the question of the right tempo or metronome marks was only marginally relevant, as he was convinced that every performance situation required

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

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

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

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

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

22 Maurice Dumesnil: "Coaching with Debussy", *The Piano Teacher* (Sept–Oct 1962), pt. 1, p. 13.

23 See François Lesure: *Claude Debussy, Biographie critique*, pp. 263 and 317f.

24 Peter Roggenkamp, "Anmerkungen zum Tonhaltepedal", *Kongressbericht 20 Jahre EPTA, 1999–2000*, p. 78

25 Debussy, *Correspondance*, p. 1927.

its own tempo. As he wrote to Jacques Durand on 9 October 1915: "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."<sup>26</sup>

Debussy's own recordings prove that he often handled the temporal design of his music with surprising freedom and took astonishing liberties in rhythm and tempo. (For technical reasons, it is impossible to reconstruct the actual underlying tempo of his performance when reproducing the Welte-Mignon piano rolls. Yet the tempo relations within the piece – a relevant factor – remain intact.) All the same, this was not a personal quirk or a wayward interpretation, but thoroughly in keeping with the style and zeitgeist at the turn of the century, as can be seen in other early twentieth-century recordings which, as Robert Philip puts it, are laid out in broad outline but are casual in their handling of rhythmic detail: "The impression of haste is caused partly by fast tempos, partly by a tendency to underemphasise 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."<sup>27</sup>

That this performance practice cannot be made to coincide with the expectations of early twenty-first-century listeners has a history of its own. The ability to record and replicate performances has caused unique and unrepeatable events to be transformed into renditions amenable to critical scrutiny. In the course of the twentieth century, this fact went hand in hand with a steadily growing demand for precision, lucidity, and control that ultimately came increasingly to limit the performer's freedom of expression. "The surviving recordings and contemporary reports," Thomas Kabisch explains, "prove that Debussy, in his own playing, united timbral sensuality and structural rigor by adopting performance principles that had many points in common with those of the Beethoven tradition and the Second Viennese School, including clarity of phrasing and centrality of tempo modifications around an axial tempo."<sup>28</sup>

26 Debussy, *Correspondance*, p. 1944.

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

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

Compared to such later works as *Children's Corner*, Debussy still used comparatively conventional signs in the early *Deux Arabesques* in order to notate tempo and phrasing. Yet tempo marks such as *Ritardando* and *Stringendo* in the *Arabesque* No. 1 are frequently followed by broken lines ( – – ) that precisely indicate where the deceleration or acceleration is meant to end.

In this connection we should also mention the triplet slurs in the *Arabesque* No. 2. Debussy frequently placed them carelessly and inaccurately in his autograph (see facsimile on p. XXVI), sometimes starting them earlier or ending them later. As the inaccuracies of his autograph were neither adopted in the first edition of 1891 nor corrected in the new edition of 1912, we must assume that the interpretation of the slurs is correct in these sources, for Debussy would surely have noticed and corrected such far-reaching errors of articulation and engraving in the first edition. In the barely conceivable case that he was not given a set of proofs for the first edition and the inaccuracies were left standing for twenty-one years, we must assume that such grievous errors would have been corrected at least by the time of the 1912 print, as were the wrong or missing notes in *Arabesque* No. 1 (mm. 76 and 92) and *Arabesque* No. 2 (m. 101). See pp. 14f. of the Critical Commentary.

#### *Fingering*

Debussy basically felt that every modern virtuoso should be responsible for his own fingering. As he wrote in the preface to his *Douze Études*: "Our ancient masters – by which I mean in particular 'our' admirable *clavecinists* – never indicated fingering, trusting, no doubt, in the ingenuity of their contemporaries. [...] Let us find our own fingerings!"<sup>29</sup> All the same, Debussy took great pains in his notation to specify the division of the notes between the right and left hands, as is apparent in bars 95–8 of *Arabesque* No. 1 or bars 76–9 of *Arabesque* No. 2. Nonetheless, in order to meet the needs of today's players and teachers, we have added fingering to the present edition while retaining Debussy's division of the notes between the hands.

#### *Articulation*

Those articulation marks in our volume that are taken from the 1912 print of *Deux Arabesques* are regarded as mandatory, even where they conflict with the articulation in parallel passages. Slurred staccato notes of

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

the sort found in bars 35–6 of *Arabesque* No. 1 should probably be viewed less in terms of classical portamento (i. e. an interrupted legato) than as a dry attack combined with the pedal.

### Dynamics

Debussy had very 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.”<sup>30</sup> As is apparent from his recordings of his own music, his crescendos manifest themselves in delicacy and gradations of hue, and there is no question but that such nuances were important and meaningful to his aesthetic. This is equally apparent 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 – a matter of supreme and pianistic importance.”<sup>31</sup>

### EDITORIAL PRINCIPLES

The handwritten engraver’s marks in **A** regarding the page breaks in **E** prove that **A** served as a production master for the engraving (regarding the sources see p. XVII). In contrast, **F** was obviously engraved from **E** (and not **A**), as is proved by the incorrect reading in m. 76 of *Arabesque* No. 1 in both sources, which can only be regarded as an engraver’s error (see p. 14 of the Critical Commentary). The 1904 reprint **L**, which followed upon the highly effective advertisement **F**, differs in its altered title page and new copyright, but as its musical engraving is identical to that of **E** we refrain from listing it as an independent source in the Critical Commentary. The new 1912 engraving of the pieces (**M**) retains the plate numbers of **E** and **L** but corrects a number of their engraver’s errors and alters a few articulation marks.

The principal source of our edition is **M**, the new engraving of the *Deux Arabesques* and the last to appear in Debussy’s lifetime (our reasoning is explained in detail on pp. XII of the Introduction). **A**, **E**, **F**, and **L** have been consulted to clarify questionable read-

ings. Discrepancies among the above-named sources are listed in the Critical Commentary.

Although conventional editions occasionally alter the exact placement of hairpins and slurs given in the sources, we precisely observe them in our edition, in keeping with Debussy’s request for fastidiousness in this regard. Asterisks in the musical text refer to the translations of French performance instructions that the editor has provided in footnotes. Editorial additions are indicated by boldface type in the Critical Commentary and are reproduced in broken lines in the musical text of the *Arabesque* No. 2 (mm. 84–5).

### ACKNOWLEDGEMENTS

It is my pleasure at this point to express my gratitude to all those people who helped me in word and deed while researching and preparing this edition. I wish to thank Cécile Reynaud (Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique) for granting access to the sources. Christopher Hogwood and Irene Schallhorn kindly assisted me in acquiring copies of the prints. I am very thankful to Douglas Woodfull-Harris of the House of Bärenreiter for his editorial assistance.

Regina Back

Hamburg, April 2006

(translated by J. Bradford Robinson)

### LITERATURE

#### *Letters and Writings by Debussy*

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

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

Debussy, Claude: *Monsieur Croche et autres écrits*, ed. François Lesure (Paris: Éditions Gallimard, 1971, revised and expanded edition 1987)

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

#### *Secondary Literature*

Cortot, Alfred: *La Musique française de piano* (Paris: Presses universitaires de France, 1948)

Dunoyer, Cecilia: “Debussy and Early Debussystes at the Piano,” *Debussy in Performance*, ed. James R. Briscoe (New Haven and London: Yale University Press, 1999), pp. 91–118

Eigeldinger, Jean-Jacques: “Debussy et l’idée d’arabesque musicale,” *L’Œuvre de Claude Debussy: Actes du colloque in-*

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

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



- ternational, 1989, Cahiers Debussy 12–13* (Geneva: Minkoff, 1990), pp. 5–14
- Howat, Roy: “Debussy’s piano music: sources and performance,” *Debussy Studies*, ed. Richard Langham Smith (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 78–107
- Howat, Roy, ed.: *Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série I* (Œuvres pour Piano), vol. 2 (Paris: Éditions Durand, 1998)
- Langham Smith, Richard: “Debussy on Performance: Sound and Unsound Ideals,” *Debussy in Performance*, ed. James R. Briscoe (New Haven and London: Yale University Press, 1999), pp. 3–27
- Lesure, François: *Claude Debussy: Biographie critique et Catalogue de l’œuvre* (Paris: Fayard, 2003)
- Long, Marguerite: *Au piano avec Claude Debussy* (Paris: Julliard, 1960)
- Mahlert, Ulrich: “Die ‘göttliche Arabeske’: Zu Debussys Syrinx,” *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (1986), no. 3, pp. 181–200
- Philip, Robert: *Early Recordings and Musical Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992)
- Potter, Caroline: “Debussy and nature,” *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 137–154
- Timbrell, Charles: “Debussy in performance,” *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 259–77
- Timbrell, Charles: *French Pianism: A Historical Perspective* (London: Kahn & Averill, 1999)
- Voto, Mark de: “The Debussy sound: colour, texture, gesture,” *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 179–98
- Zilkens, Udo: *Claude Debussy spielt Debussy: Estampes, Children’s Corner, Préludes u. a.* (Cologne-Rodenkirchen: Tonger, 1998)

## THE SOURCES

- A** Autograph of the *Deux Arabesques*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Ms. 978. Owned by Durand & C<sup>ie</sup> (until 1923), the Conservatoire de Paris (1923–64), and the Bibliothèque nationale de France (1964–).  
Dustcover, title page, seven sides of music on 4 pages on 22-stave paper, 35 × 26.5 cm; the *recto* pages are numbered from 1 to 4, with three pages devoted to No. 1 and four to No. 2.  
Title page: “Deux. Arabesques / pour le piano. / CIA Debussy.” Stamp imprinted to the side: “CONSERVATOIRE DE MUSIQUE PARIS BIBLIOTHÈQUE”. Non-autograph inscription in upper left-hand corner: “522 / 5 Pf.” Stamp in upper right-hand corner of page: “C. 1924”. Stamp at
- bottom of page: “CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE” above non-autograph inscriptions “Ms. 978” and “D.S. 4395”. The headings above the two pieces – “Deux Arabesques I” and “II”, respectively – are not in Debussy’s hand.
- E** First edition of *Deux Arabesques*, published by Durand & Schœnewerk, plate nos. D.S. 4395 and 4396, engraved by L. Parent, printed by Imp. Delanchy, Faubourg St. Denis 51 & 53, issued on 23 October 1891 in a press run of 300 copies with yellow dustcover. The two pieces were also issued simultaneously in separate editions with violet dustcovers and press runs of 400 and 500 copies, respectively.  
Dustcover, five pages of music for No. 1, six pages of music for No. 2.  
Cover page: “*Deux Arabesques* / Pour le Piano / PAR / C. A. Debussy / N<sup>o</sup>. 1. Prix: 5<sup>f</sup>. N<sup>o</sup>. 2. Prix: 6<sup>f</sup>. / Les 2 réunis, net: 2<sup>f</sup>. / Paris, DURAND & SCHŒNEWERK, Éditeurs, / 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays. / Tous droits d’exécution, de traduction, de reproduction et d’arrangements réservés. / Imp. Delanchy & Cie. Paris.”
- F** Printed edition of *Arabesque* No. 1 in *Le Figaro, Supplément musical* (Saturday, 12 September 1903).  
2 pp. of music.  
The two pages of music are headed “LE FIGARO – SAMEDI 12 SEPTEMBRE 1903”, centered at the top and followed by the title “ARABESQUE / MUSIQUE DE CLAUDE DEBUSSY”. Inscription beneath the final bars: “Copyright by Durand et fils 1903”.
- L** Reissue of 1891 print of *Deux Arabesques* by A. Durand & Fils, plate nos. D.S. 4395 and 4396, 1904.  
Dustcover, 11 pages of music.  
“*Deux Arabesques* / Pour le Piano / PAR / C. A. Debussy / N<sup>o</sup>. 1. Prix net: 1<sup>f</sup>.75 N<sup>o</sup>. 2. Prix net: 2<sup>f</sup>. / Les 2 réunis, net: 3<sup>f</sup>. / Paris, A. Durand & Fils, Éditeurs, / 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays. / Tous droits d’exécution, de traduction, de reproduction et d’arrangements réservés. / Imp. Delanchy / Copyright by A. Durand & Fils, 1904.”
- M** New edition of *Deux Arabesques* by A. Durand & Fils, plate nos. D. & F. 4395 and 4396, newly engraved by Imprimerie Mounot & Fils, 1912.  
Dustcover, 11 pages of music.  
“*Deux Arabesques* / pour le Piano / CD / Net (maj. comprise) I. 10 / II 10 / Réunies 15 / A. Durand & Fils, Éditeurs, / Durand & Cie. / Paris, 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux. / Propriété pour tous pays. / Tous droits d’exécution, de traduction, de reproduction et d’arrangements réservés. / Copyright by A. Durand et Fils, 1904. / MADE IN FRANCE”

# INTRODUCTION

## BREF HISTORIQUE

Le 12 septembre 1903, le quotidien français *Le Figaro* publiait la première *Arabesque* de Claude Debussy en supplément musical. Il contenait également un jugement révélateur de René Lara sur le compositeur et sur sa pièce pour piano alors encore peu connue : « En apercevant le nom de l'auteur du morceau que nous publions aujourd'hui, d'aucuns, sans nul doute, éprouveront quelque hésitation – j'allais dire quelque effroi – à entreprendre la lecture de cette nouvelle et toute récente composition de M. Claude Debussy : ils s'imagineront d'innombrables difficultés d'exécution qui, dans la musique du jeune musicien, sont – personne ne l'ignore – assez fréquentes pour rendre perplexe le pianiste le plus éprouvé. Qu'ils se rassurent pourtant ; l'arabesque que voici nous apporte une surprise : elle nous révèle un nouvel et charmant aspect du talent si hautain, si fièrement personnel de M. Debussy. Tout en conservant ici, à son inspiration, les subtilités d'expression, les richesses de formule qui caractérisent sa manière, l'auteur de *Pelléas* en a très heureusement dégagé et fixé la ligne mélodique sobre et précise, et c'est une curieuse petite pièce pour piano, point banale, très attachante à l'interprétation et, comme bien vous le pensez, d'une ciselure délicate et souple. Elle vient de paraître chez l'éditeur Durand. »<sup>1</sup>

Ce compte rendu est fort intéressant en ce qu'il paraît à un moment qui coïncide pour Claude Debussy (1862–1918) avec une percée fulgurante et en qu'il révèle donc une appréciation brute du compositeur en pleine ascension. La création scandaleuse de *Pelléas et Mélisande* en avril 1902 a fait connaître le nom de Debussy en dehors des frontières françaises et va lui ouvrir la voie du succès. Les innovations de timbre et de forme que l'opéra présentait avaient partagé le public, qui les avait considérées, certains comme totalement exquises, d'autres comme une provocation, et dans tous les cas comme une nouveauté. La maison d'édition Durand mettait dès lors l'occasion à profit pour attirer l'attention sur d'autres ouvrages du compositeur soudain célèbre. C'est à cette fin qu'elle lançait la publication de la première *Arabesque* en supplément musical du *Figaro*. Certes, la mention du com-

positeur comme « un jeune musicien » et de la pièce comme « toute récente » doivent être perçues davantage comme une rhétorique bien intentionnée et, peut-on l'imaginer, à des fins publicitaires que comme des éléments d'information froids et objectifs : Debussy avait déjà quarante-trois ans à l'époque et l'*Arabesque* était disponible chez des marchands de musique depuis douze ans.

En fait, les *Deux Arabesques* remontaient à 1890–91 et avaient été le premier ouvrage de Debussy pour le piano à être publié en 1891.<sup>2</sup> Le 11 avril 1891 il signait un contrat avec Durand & Schœnewerk en vue de la publication des *Deux Arabesques*, qui lui garantissait un à-valoir de deux cents francs.<sup>3</sup> Les deux pièces, qui constituaient l'un des derniers volumes publiés par Auguste Durand conjointement avec son partenaire Schœnewerk, étaient sorties le 4 novembre 1891 dans un tirage de trois cents exemplaires. Elles avaient en outre fait l'objet d'éditions séparées, avec des tirages respectifs de quatre cents exemplaires pour *Arabesque* N° 1 et de cinq cents exemplaires pour la N° 2.

On ignore ce que Debussy a pu penser des éloges de René Lara, mais ils lui ont rapporté des bénéfices substantiels, à tel point qu'en 1904 Auguste Durand, qui dirigeait désormais A. Durand & Fils en tandem avec son fils Jacques, sortait un nouveau tirage des *Deux Arabesques* avec une page de titre légèrement modifiée et une nouvelle date de copyright. Si l'on avait vendu quelque mille deux cents exemplaires de chacune des *Arabesques* au cours des douze ans écoulés entre leur parution initiale en 1891 et l'année 1903, il allait s'en vendre plus de 50.000 dans les sept années suivantes, du nouveau tirage de la première édition en 1904 à la nouvelle gravure corrigée et révisée de 1912. Bref, l'édition publiée par Durand en 1904, coïncidant avec la montée soudaine de la réputation internationale de Debussy et en conséquence du stratagème publicitaire du *Figaro*, garantissait aux deux pièces une large diffusion et une place solidement établie au répertoire de piano. Au total quelque 123.000 exemplaires de l'*Arabesque* N° 1 et environ 99.000 de la N° 2 seront vendus du vivant de Debussy, à savoir jusqu'en

1 René Lara, « Notre page musicale », *Le Figaro, Supplément musical* (samedi 12 septembre 1903).

2 François Lesure, *Claude Debussy : Biographie critique et Catalogue de l'œuvre* (Paris, Fayard, 2003), p. 506.

3 Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin (Paris, Éditions Gallimard, 2005), p. 100.

mars 1918.<sup>4</sup> (Il est d'autant plus remarquable que Debussy, malgré les chiffres de vente élevés pour ces deux seules pièces seules, ait été débiteur de Durand pour 27.000 francs en 1911 et pour à peu près 56.000 en 1914.)<sup>5</sup>

Que Debussy ait corrigé les éditions de 1891, 1903 (*Le Figaro*), 1904, ou 1912 mentionnées ci-dessus n'est pas établi de manière certaine. Mais bien qu'il n'existe ni épreuves corrigées ni aucun autre témoignage écrit, on peut supposer avec confiance, en se fondant sur les habitudes de l'éditeur lorsqu'il publiait d'autres œuvres de Debussy, que les volumes publiés par Durand n'étaient pas imprimés à l'insu du compositeur ni sans son approbation. En règle générale, Debussy relisait les épreuves de toutes ses éditions imprimées, même lorsque ces éditions contiennent encore de temps à autres des erreurs du graveur. Il existe une annotation non autographe particulièrement révélatrice à la mesure 103 du manuscrit autographe de la seconde *Arabesque*: "le Ré / ronde ou / blanche". Il est clair que le graveur n'était pas sûr si le *ré* grave devait être une ronde ou une blanche, car Debussy avait mis une queue pointée vers le haut aux blanches du premier accord. On peut probablement supposer sans craindre de se tromper que Debussy a corrigé ce passage, car dans la première édition de 1891 les blanches ont une queue pointée vers le bas.

D'autres indices donnent même à penser encore plus clairement que Debussy a été impliqué dans la nouvelle gravure publiée en 1912, laquelle contient plusieurs corrections et modifie certaines marques d'articulation. Désormais Debussy publiait depuis longtemps sa musique en exclusivité chez Durand (dès l'été 1905) et était devenu un compositeur vedette de la maison. De plus, il entretenait des liens d'amitié étroits avec Jacques Durand, qui était entré dans la maison d'édition paternelle en 1886 et y jouait un rôle central depuis 1891. Les deux hommes s'étaient rencontrés durant leurs études au Conservatoire et allaient rester en contact étroit jusqu'à la mort de Debussy, comme en témoigne à l'envi leur correspondance volumineuse et régulière et le fait qu'ils s'appelaient par leur prénom.<sup>6</sup> Bref, il n'aurait guère été possible d'introduire des changements dans les compositions précédemment publiées

4 Les dates et chiffres de ces tirages sont donnés par Roy Howat dans *Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série I (Œuvres pour Piano)*, vol. 1, éd. Roy Howat (Paris, Éditions Durand, 2000), p. xiv.

5 Voir la lettre de Debussy en date du 30 octobre 1912 à Durand in Debussy, *Correspondance*, p. 1553.

6 Cf. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, éd. Jacques Durand (Paris, A. Durand & Fils, 1927) et Debussy, *Correspondance*.

de Debussy sans endommager sérieusement sinon compromettre entièrement les rapports de confiance amicale qui régnaient entre compositeur et éditeur. Il n'est guère crédible non plus que Debussy, qui prenait toujours une part active à la publication de sa musique, ait été empêché, par négligence ou par dessein, de relire les deux œuvres.

## LE TERME D'« ARABESQUE »

En adoptant le titre *Deux Arabesques* Debussy choisissait un terme qui, jusqu'alors, avait été principalement réservé à la théorie de l'histoire de l'art, où il renvoyait aux ornements luxuriants, constamment ondoyants et évoquant les vrilles de la vigne, de l'art islamo-arabe. Robert Schumann a été l'un des premiers compositeurs à se servir du terme comme titre d'une pièce caractéristique, en l'occurrence dans son *Arabeske*, op. 18 (1839), remarquable pour sa mélodie richement ornementée, ou précisément pour la texture luxuriante de ses lignes mélodiques. D'autres compositeurs qui ont marché dans ses traces ont été Stephen Heller avec ses *Quatre Arabesques*, op. 49 (1845) et Nils Wilhelm Gade avec son *Arabeske*, op. 27 (1854). En France, par ailleurs, le terme allait acquérir une signification nouvelle aux alentours de la période dite «*fin de siècle*», où «le terme d'arabesque fait partie du vocabulaire des peintres, poètes et théoriciens français rattachés au mouvement symboliste dans les années 1885 et suivantes».<sup>7</sup>

Les Symbolistes, se dissociant des traditions naturaliste et réaliste en littérature et en art, vont plutôt choisir de cultiver un langage qui joue sur les symboles et les associations et fait appel à l'intuition du lecteur. Le terme décidément à la mode d'«arabesque» revient périodiquement dans les débats esthétiques des années 1880 pour exprimer l'esprit du temps, à la fois par la richesse des associations qui s'y attachent et par son contenu sémantique abstrait et délibérément vague. Sous la plume de Stéphane Mallarmé, par exemple, il se définit d'une part par son élément décoratif et ornemental, et d'autre part par son caractère abstrait sans rapport avec une expression subjective.<sup>8</sup>

Claude Debussy est entré en contact avec des membres du mouvement symboliste après son retour de Rome, où il séjourne en tant que lauréat du Prix

7 Jean-Jacques Eigeldinger, «Debussy et l'idée d'arabesque musicale», *L'Œuvre de Claude Debussy: Actes du colloque international, 1989, Cahiers Debussy 12-13* (Genève, Minkoff, 1990), p. 5.

8 Cf. Eigeldinger, «Debussy et l'idée d'arabesque musicale», p. 8.

de Rome de 1885 à 1887. À l'époque, de nombreux artistes, parmi lesquels Stéphane Mallarmé (1842–1898) aussi bien que Pierre Louÿs (1870–1925) et André Gide (1869–1951), fréquentaient la Librairie de l'Art indépendant d'Edmond Bailly, laquelle servait de quartier général du mouvement et que Debussy lui-même fréquentait. Que le compositeur ait en effet emprunté le terme à Mallarmé, comme le suppose Jean-Jacques Eigeldinger, et qu'il ait pris ainsi une part opportune à un courant intellectuel de l'histoire intellectuelle française,<sup>9</sup> ou que le choix de son titre se rattache plus étroitement à Schumann et à l'histoire musicale spécifique du terme, reste de l'ordre de la conjecture. Quoiqu'il en soit, il est avéré que Debussy lui-même utilisait le terme d'«arabesque» à partir de 1890, d'abord comme le titre des pièces pour piano dont il est question, et à plusieurs reprises ensuite, dans différents sens et dans divers contextes musicaux.

Chez Debussy, le mot «arabesque» ne représente pas clairement des aspects ou des procédés ayant trait à la technique compositionnelle. Il l'utilise plutôt, et ce à maintes reprises, pour définir des formes musicales et des atmosphères expressives spécifiques, de préférence dans la musique contrapuntique de Giovanni da Palestrina et de Jean-Sébastien Bach. Dans une lettre de février 1893 à André Poniatowski, Debussy décrit la manière dont, dans la *Missa brevis* de Palestrina, «l'émotion n'est pas traduite (comme cela est devenu depuis) par des cris, mais par des arabesques mélodiques».<sup>10</sup> En 1901, à propos du Concerto pour violon BWV 1056 de Bach, il écrit qu'«on y retrouve presque intacte cette «arabesque musicale» ou plutôt ce principe de «l'ornement» qui est la base de tous les modes d'art».<sup>11</sup> Peu après, dans le magazine *Musica* (octobre 1902), il affirmera que «le vieux Bach, qui contient toute la musique, se moquait, croyez-le bien, des formules harmoniques. Il leur préférait le jeu libre des sonorités, dont les courbes, parallèles ou contrariées, préparaient l'épanouissement inespéré qui orne d'impérissable beauté le moindre de ses innombrables cahiers. C'était l'époque où fleurissait «l'adorable arabesque», et la musique participait ainsi à des lois de beauté inscrites dans le mouvement total de la nature. Notre époque serait plutôt le triomphe du «style plaqué», – je parle au général et n'oublie pas le génie particulier de certains de mes confrères.»<sup>12</sup>

9 Eigeldinger, «Debussy et l'idée d'arabesque musicale», pp. 12sq.

10 Debussy, *Correspondance*, p. 116.

11 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure (Paris, Éditions Gallimard, 1987), p. 34.

12 Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, pp. 65sq.

Ces déclarations révèlent clairement le sens et la portée que Debussy attachait au terme d'«arabesque» : il s'agit d'un processus d'évolution organique dans la musique,<sup>13</sup> où des choses d'abord vagues acquièrent peu à peu une épaisseur de contours, et dans lequel Debussy voit un lien avec les connotations naturelles de l'arabesque. Il contraste sans méprise possible le terme avec ce qu'il considère comme les processus compositionnels éculés de son époque. «L'arabesque musicale, écrit Ulrich Mahler, est un paradigme de la conception debussyste de la composition. La nouveauté de sa musique s'enracine dans la mise en œuvre de l'arabesque.»<sup>14</sup>

En effet, les *Deux Arabesques* de Debussy reposent sur la tension entre les éléments mélodiques et décoratifs, tension dans laquelle le lent mouvement des idées principales sous-jacentes est recouvert à la surface par la décoration et par l'ornement mélodique. «Dans cette œuvre de jeunesse, nous apprend Caroline Potter, Debussy conçoit le titre comme indiquant un type fluide et décoratif d'écriture pianistique. Ses écrits sur Bach [...] tendent à confirmer la conception selon laquelle il associait l'arabesque à des lignes mélodiques constamment en évolution et avec un type de musique qui progresse de manière organique au lieu d'être divisée en phrases périodiques. Les ornements dont est remplie la deuxième *Arabesque* démontrent les connotations essentiellement décoratives du terme, tandis que les lignes ondulantes, legato de la première pièce sont une illustration de la forme incurvée de l'arabesque traditionnelle.»<sup>15</sup>

## ÉSTHÉTIQUE ET EXÉCUTION

La signification de la notation musicale a constamment évolué, mais les débuts de l'âge moderne témoignent d'un profond bouleversement, suscité notamment par les efforts de Debussy pour adopter une représentation précise des sonorités nouvelles. En musique, le modernisme est apparent non seulement au niveau des contours généraux – des étendues sonores de l'harmo-

13 Cf. également l'entrée de Lothar Schmidt, «Arabeske», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, vol. 1 (Kassel, Bärenreiter; Stuttgart, Metzler, 1994), col. 685.

14 «Die musikalische Arabeske ist ein Paradigma für Debussys Komponieren; die Neuheit seiner Musik gründet in seinen Realisierungen der Arabeske». Ulrich Mahler. «Die «göttliche Arabeske»: Zu Debussys *Syrinx*», *Archiv für Musikwissenschaft*, 43 (1986), n° 3, p. 182.

15 Caroline Potter, «Debussy and nature», *The Cambridge Companion to Debussy*, éd. Simon Trezise (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), p. 144.

nie, du mètre et de la mélodie – mais aussi au niveau des détails. L'un d'entre eux est l'assouplissement du contexte harmonique et mélodique de la note, permettant à la qualité et au raffinement du timbre d'être plus en évidence. Superficiellement, la musique de Debussy n'a peut-être pas semblé aussi provocatrice et révolutionnaire que celle de Charles Ives, d'Igor Stravinsky ou d'Arnold Schoenberg par exemple. Son modernisme, qui doit toujours être considéré dans le cadre d'une tradition française résolument académique, se révèle pourtant de manière plus subtile et sophistiquée. Pour citer Pierre Boulez: «Debussy irradie une force de séduction issue d'une magie mystérieuse et exaltante. Sa position au seuil de la *Neue Musik* évoque une flèche solitaire propulsée vers le ciel<sup>16</sup>.»

À quel point l'esthétique de Debussy est imprégnée du besoin de créer des sonorités spécifiques et raffinées est en premier lieu et particulièrement apparent dans sa notation musicale, sa «syntaxe esthétique». Aujourd'hui, nous disposons en outre d'un certain nombre d'autres sources authentiques nous permettant de nous familiariser avec ses conceptions et de tirer meilleur parti des lumières obtenues de sa musique. Parmi celles-ci figurent ses écrits sur la musique<sup>17</sup>, l'édition intégrale de sa correspondance, parue à l'automne 2005<sup>18</sup>, et les enregistrements de sa musique qu'il a réalisés en novembre 1913 à Paris, sur des rouleaux pour piano Welte-Mignon, enregistrements aujourd'hui réédités en CD et offrant une approche plus intuitive de sa musique<sup>19</sup>. Tout aussi significatifs pour le contexte dans lequel s'inscrit cet essai sont les nombreux témoignages de ses amis et interprètes, relatifs à son jeu pianistique et à ses intentions.

#### *Utilisation de la pédale*

Malgré la minutie et la précision dont Debussy fait preuve dans la notation de sa musique et dans les instructions destinées au pianiste, il reste trois pans de l'interprétation sur lesquels il donne peu d'indications, préférant se fier au bon sens et à l'intelligence musicale du musicien: le tempo, le doigté et l'utilisation de la pédale.

À l'époque de Debussy, il n'était pas habituel de noter de manière explicite l'utilisation de la pédale.<sup>20</sup> Néanmoins, les notes de basse liées de la première *Arabesque* (mes. 25 *sqq.* et 69 *sqq.*), et la double ronde à la mes. 95 (signe emprunté à la notation carrée médiévale) en lieu et place d'une ronde liée à la mes. 96, peuvent s'interpréter aisément comme des instructions indirectes pour l'utilisation de la pédale.<sup>21</sup> Les signes de liaison joignant des accords très éloignés, comme aux mesures 41 et 49 de *l'Arabesque* N° 1, doivent se comprendre non pas tant comme des instructions rigoureuses pour l'interprète que comme des conseils d'utilisation de la pédale.

Les enregistrements de Debussy montrent clairement qu'il utilisait lui-même la pédale de manière intensive – en fait, presque continuellement –, mais avec beaucoup de subtilité. Ses changements de pédale se font toujours sans heurts; les harmonies restent distinctes, sans jamais empiéter l'une sur l'autre. Compte tenu du commentaire de Debussy, rapporté par Maurice Dumesnil, selon lequel l'utilisation de la pédale dépend toujours de l'instrument et de l'acoustique du lieu<sup>22</sup>, il est intéressant de noter qu'il préfère, pour son usage personnel, les pianos allemands, plus sonores, aux instruments français fabriqués par Érard ou Pleyel. Outre un piano à queue Blüthner (aujourd'hui conservé au musée Labenche de Brive, dans le Périgord), qu'il possède à partir de 1904, il acquiert un piano droit Bechstein en 1913. Le Blüthner, à encordage sympathique, est particulièrement remarquable par la présence de cordes résonantes supplémentaires dans le registre aigu, qui vibrent par sympathie sans être frappées par les marteaux, et enrichissent ainsi le son, surtout dans le registre des harmoniques<sup>23</sup>. Cet instrument était évidemment très adapté à sa conception nuancée du timbre. (On ignore si Debussy connaissait la troisième pédale, ou pédale de prolongation, inventée par Jean Louis Boisselot, qui, en 1844, présente à Paris un piano ainsi modifié et dépose un brevet. En 1875, Albert Steinway, à New York, en équipe certains de ses pianos de concert, mais l'invention n'est adoptée que très lentement. Le piano Blüthner de Debussy ne comportait pas de troisième pédale, et il n'en demande

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

17 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. par François Lesure, Paris, Éditions Gallimard, 1971, édition revue et augmentée 1987.

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

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

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

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

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

23 Maurice Dumesnil, «Coaching with Debussy», *The Piano Teacher*, sept.–oct. 1962, 1<sup>re</sup> partie, p. 13.

pas explicitement l'emploi dans sa musique pianistique. Il se peut en outre que son utilisation soit requise dans certains passages comportant des parties ou des pédales harmoniques longuement tenues.<sup>24</sup>)

Debussy aime à invoquer Franz Liszt quant à son utilisation de la pédale. Dans une lettre à Jacques Durand du 1<sup>er</sup> septembre 1915, il affirme : « C'est d'ailleurs cet art de faire de la pédale une sorte de *respiration*, que j'avais observé chez Liszt quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome. Saint-Saëns me paraît oublier que les pianistes sont de mauvais musiciens, pour la plupart, et découpent la musique en morceaux inégaux – comme un poulet. La tranquille vérité est peut-être que, l'abus de la pédale n'est qu'une manière de dissimuler un manque de technique, et puis, qu'il faut faire beaucoup de bruit pour empêcher d'entendre la musique que l'on égorge ! Théoriquement, il faudrait trouver un moyen graphique d'indiquer cette « respiration »... ça n'est pas introuvable<sup>25</sup>. »

Nous rencontrons ici un terme d'une importance centrale pour l'esthétique de Debussy : la « respiration » dont il cherchait à doter la pédale est intimement liée – comme on l'entend sur ses enregistrements – au phrasé, à la formation d'unités musicales, aux divisions en sections et aux césures. De ce fait, la pédale, comme le suggère la métaphore, devrait s'appliquer selon le rythme organique de la respiration humaine.

#### *Tempo et phrasé*

Pour Debussy, la question du tempo juste n'a qu'une importance marginale dans la mesure où était convaincu que chaque exécution exigeait son tempo propre. Comme il l'écrit à Jacques Durand, le 9 octobre 1915 : « Vous savez mon opinion sur les mouvements métronomiques : ils sont justes pendant une mesure, comme « les roses 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<sup>26</sup>. »

Les propres enregistrements de Debussy prouvent qu'il traite souvent l'aspect temporel de sa musique avec une liberté surprenante et ne respecte pas strictement le rythme et le tempo. (Pour des raisons techniques, il est impossible de retrouver le tempo réellement sous-jacent à son exécution lorsque l'on repique des rouleaux pour piano Welte-Mignon. Le rapport entre les différents tempos au sein d'une même pièce – facteur pertinent – reste néanmoins intact.) Quoi qu'il en

soit, cette approche ne relève pas d'une bizarrerie personnelle ou d'une interprétation fantaisiste mais est parfaitement conforme au style et à l'esprit du tournant du siècle, comme le montrent d'autres enregistrements du début du xx<sup>e</sup> siècle, dessinés à grands traits mais peu attentifs aux détails rythmiques, comme le formule Robert Philip : « Cette impression de précipitation vient en partie des tempos rapides, et en partie d'une tendance à moins souligner les détails rythmiques que dans les interprétations actuelles. Un respect moins rigoureux de la durée des notes et un rapport moins strict entre mélodie et accompagnement contribuent à donner une impression de négligence. La souplesse du tempo, et notamment une tendance à accélérer dans les passages *forte* ou énergiques, suggère un manque de contrôle<sup>27</sup>. »

Le fait que cette pratique de l'exécution ne puisse répondre aux attentes des auditeurs du début du xxi<sup>e</sup> siècle a sa propre histoire. La possibilité d'enregistrer et de reproduire des interprétations a transformé des événements uniques et non multipliables en exécutions devant répondre de leurs choix devant des critiques rigoureux. Au cours du xx<sup>e</sup> siècle, ceci est allé de pair avec une exigence toujours croissante de précision, de clarté et de contrôle qui a fini par limiter de plus en plus la liberté d'expression de l'interprète. « Les enregistrements et témoignages contemporains qui nous sont parvenus, » explique Thomas Kabisch, « prouvent que Debussy, dans son propre jeu, conjugait sensualité du timbre et rigueur structurelle en adoptant des principes d'exécution qui rejoignent souvent ceux de la tradition beethovénienne et de la Seconde École viennoise, notamment la clarté du phrasé et la centralisation des modifications de tempo autour d'un tempo axial<sup>28</sup>. »

Par comparaison avec des ouvrages plus tardifs tels que *Children's Corner*, Debussy n'utilise encore que des indications relativement conventionnelles dans les *Deux Arabesques*, oeuvre de jeunesse, pour spécifier le tempo et le phrasé. Toutefois des indications de tempo comme *Ritardando* et *Stringendo* dans la première *Arabesque* sont fréquemment suivies de lignes interrompues ( – – – ) qui marquent précisément là où le ralentissement ou l'accélération sont supposés prendre fin.

Sous ce rapport il nous faut mentionner en outre les signes de liaison des triolets de la seconde *Arabes-*

24 Voir : Lesure, *Claude Debussy, Biographie critique*, p. 263 et 317sq.

25 Debussy, *Correspondance*, p. 1927.

26 Debussy, *Correspondance*, p. 1944.

27 Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 6.

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

que. Dans son manuscrit autographe (voir le facsimile p. XXVI), Debussy les met souvent de manière peu soignée et incorrecte, les faisant parfois commencer plus tôt et les terminant plus tard. Comme les ambiguïtés de ce manuscrit n'ont été suivies ni dans la première édition de 1891 ni réintroduites sous forme de correction dans la nouvelle édition de 1912, il nous faut supposer que l'interprétation donnée dans ces deux sources des signes de liaison est correcte, car Debussy aurait à coup sûr remarqué et modifié, dès la première édition, des erreurs d'articulation et de gravure d'une telle importance. Au cas difficilement concevable où il n'aurait pas vu de jeu d'épreuves de la première édition et où les imprécisions aient perduré pendant vingt et un ans, nous devons supposer que ces erreurs auraient été corrigées au moins dès la nouvelle gravure de 1912, comme l'ont été les notes erronées ou manquantes de l'*Arabesque* N° 1 (mes. 76 et 92) et de l'*Arabesque* N° 2 (mes. 101). Cf. pp. 14 *sqq.* du Critical Commentary.

#### Doigté

Debussy est foncièrement d'avis que tout virtuose moderne devrait être responsable 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<sup>29</sup>!» Néanmoins, Debussy a pris la peine dans sa notation de spécifier la répartition des notes entre main droite et main gauche, comme on le voit aux mesures 95–8 de l'*Arabesque* N° 1 ou aux mesures 76–9 de l'*Arabesque* N° 2. Toutefois, afin de répondre aux besoins des interprètes et pédagogues actuels, des doigtés ont été ajoutés à la présente édition, tout en conservant la répartition des notes entre les deux mains que propose Debussy.

#### Articulation

Les indications d'articulation figurant dans la présente édition, tirées de l'impression de 1912 des *Deux Arabesques* sont considérées comme obligatoires, même lorsqu'elles entrent en conflit avec l'articulation de passages parallèles. Les notes détachées-liées du genre de celles qu'on trouve aux mesures 35–6 de l'*Arabesque* N° 1 doivent probablement être comprises moins en termes de portamento classique (c'est-à-dire un legato interrompu) que comme une attaque sèche avec apport de la pédale.

29 Claude Debussy, *Douze Études, Premier Livre*, Paris, Durand, 1916, p. 1.

#### Indications dynamiques

Debussy avait une conception bien précise du recours aux nuances dans sa musique, les utilisant avec beaucoup de raffinement et de subtilité. Comme l'a rapporté la pianiste Marguerite Long: «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<sup>30</sup>.» Son enregistrement de sa propre musique révèle des crescendos tout en délicatesse, basés sur de subtiles gradations de l'intensité sonore, et il est indubitable que de telles nuances sont importantes et significatives pour son esthétique. C'est ce qu'indique aussi une demande adressée à Jacques Durand dans une lettre de l'automne 1907: «Voulez-vous être assez aimable pour adjurer votre graveur de respecter la mise en place des nuances – Cela a une importance extrême et pianistique<sup>31</sup>.»

#### NOTES SUR L'ÉDITION

Les notations manuscrites du graveur dans **A** pour indiquer les passages d'une page à une autre dans **E** prouvent que **A** a servi de texte de base pour la gravure (en ce qui concerne les sources, cf. p. XXIV). Par contraste, **F** a de toute évidence été gravé à partir de **E** (et non de **A**), comme le prouve l'erreur de lecture à la mes. 76 de l'*Arabesque* N° 1 dans les deux sources, laquelle ne peut être interprétée que comme une erreur du graveur (cf. p. 14 du Critical Commentary). La réimpression **L** de 1904, qui suit la publicité très efficace que constitue **F**, en diffère par sa page de titre modifiée et la nouvelle date de copyright, mais comme la gravure musicale en est identique à celle de **E** elle n'a pas été retenue comme une source individuelle dans le Critical Commentary. La nouvelle gravure des deux pièces en 1912 (**M**) conserve les cotages de **E** et de **L** mais corrige un certain nombre d'erreurs du premier graveur et modifie quelques indications d'articulation.

La source principale de la présente édition est **M**, la nouvelle gravure des *Deux Arabesques* et la dernière parue du vivant de Debussy (les raisons de ce choix sont exposées en détail p. XIX de l'Introduction). **A**, **E**, **F** et **L** ont été consultés pour clarifier des incertitudes de lecture. Les variantes entre les sources citées ci-dessus sont énumérées dans le Critical Commentary.

Bien que les éditions conventionnelles modifient occasionnellement le placement exact des soufflets et

30 Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Julliard, 1960, p. 37.

31 Debussy, *Correspondance*, p. 1034.

signes de liaison donné par les sources, ils ont été observés avec précision dans la présente édition, conformément avec l'exigence debussyste de méticulosité à cet égard. Les astérisques figurant dans le texte musical renvoient aux traductions d'instructions en français pour l'exécution dont l'éditeur a fourni la traduction en note de bas de page. Les ajouts éditoriaux sont indiqués en caractères gras dans le Critical Commentary et sont reproduits en lignes interrompues dans le texte musical de la deuxième *Arabesque* (mes. 84–5).

## REMERCIEMENTS

Je souhaiterais à présent exprimer ma gratitude à tous ceux qui m'ont aidée, en paroles et en actes, durant mes travaux de recherche et de préparation de cette édition. J'aimerais remercier Cécile Reynaud (Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique) pour m'avoir facilité l'accès aux sources. Christopher Hogwood et Irene Schallhorn m'ont aimablement aidé à me procurer des exemplaires des éditions imprimées. Je suis fort reconnaissante à Douglas Woodfull-Harris de la maison Bärenreiter de nos discussions supplémentaires concernant les questions de nature éditoriale.

Regina Back  
Hambourg, avril 2006  
(traduction française: Vincent Giroud)

## BIBLIOGRAPHIE

### *Lettres et écrits de Debussy*

- Debussy, Claude. *Correspondance (1872–1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin (Paris, Éditions Gallimard, 2005)
- Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, éd. Jacques Durand (Paris, A. Durand & Fils, 1927)
- Debussy, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure (Paris, Éditions Gallimard, 1971; édition revue et augmentée, 1987)
- Debussy, Claude. *Monsieur Croche, Sämtliche Schriften und Interviews*, éd. François Lesure (Stuttgart, Reclam, 1974)

### *Bibliographie secondaire*

- Cortot, Alfred. *La Musique française de piano* (Paris, Presses universitaires de France, 1948)
- Dunoyer, Cecilia. «Debussy and Early Debussystes at the Piano», *Debussy in Performance*, éd. James R. Briscoe (New Haven et Londres, Yale University Press, 1999), p. 91–118
- Eigeldinger, Jean-Jacques. «Debussy et l'idée d'arabesque musicale», *L'Œuvre de Claude Debussy: Actes du colloque*

*international, 1989*, Cahiers Debussy 12–13 (Genève, Min-koff, 1990), pp. 5–14

- Howat, Roy. «Debussy's piano music: sources and performance», *Debussy Studies*, éd. Richard Langham Smith (Cambridge, Cambridge University Press, 1997), p. 78–107
- Howat, Roy, éd. *Œuvres complètes de Claude Debussy, Série I* (Œuvres pour piano), vol. II (Paris, Éditions Durand, 1998)
- Langham Smith, Richard. «Debussy on Performance: Sound and Unsound Ideals», *Debussy in Performance*, éd. James R. Briscoe (New Haven et Londres, Yale University Press, 1999), p. 3–27
- Lesure, François. *Claude Debussy, Biographie critique* (Paris, Klincksieck, 1994)
- Long, Marguerite. *Au piano avec Claude Debussy* (Paris, Julliard, 1960)
- Mahlert, Ulrich. «Die ‹göttliche Arabeske›: Zu Debussys Syrinx», *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (1986), n° 3, pp. 181–200
- Philip, Robert. *Early Recordings and Musical Style* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992)
- Potter, Caroline. «Debussy and nature», *The Cambridge Companion to Debussy*, éd. Simon Trezise (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), pp. 137–154
- Timbrell, Charles. «Debussy in performance», *The Cambridge Companion to Debussy*, éd. Simon Trezise (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), p. 259–277
- Timbrell, Charles. *French Pianism: A Historical Perspective* (Londres, Kahn & Averill, 1999)
- Voto, Mark de. «The Debussy sound: colour, texture, gesture», *The Cambridge Companion to Debussy*, éd. par Simon Trezise (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), p. 179–198
- Zilkens, Udo. *Claude Debussy spielt Debussy: Estampes, Children's Corner, Préludes u. a.* (Cologne-Rodenkirchen, Tonger, 1998)

## LES SOURCES

- A Autographes des *Deux Arabesques*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Ms. 978. Propriété de Durand & Cie (jusqu'en 1923), du Conservatoire de Paris (1923–64), et de la Bibliothèque nationale de France (1964–). Couverture chemise, page de titre, sept pages de musique sur quatre feuillets de papier à 22 portées, 35 × 26,5 cm, foliotés au recto de 1 à 4, la N° 1 occupant trois pages et la N° 2 quatre pages. Page de titre: «Deux. Arabesques / pour le piano. / CIADebussy». Tamponné sur le côté: «CONSERVATOIRE DE MUSIQUE PARIS BIBLIOTHÈQUE». Annotation non autographe dans l'angle supérieur gauche: «522 / 5 Pf». Tampon dans l'angle supérieur droit: «C. 1924». Tampon en bas de page: «CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE» au-dessus des deux annotations non auto-



graphes «Ms. 978» et «D. S. 4395». Les titres figurant en tête des deux pièces – «Deux Arabesques I» et «II», respectivement – ne sont pas de la main de Debussy.

- E** Première édition de *Deux Arabesques*, publiée par Durand & Schœnewerk, cotage D. S. 4395 et 4396, gravée par L. Parent, imprimée par Imp. Delanchy, Faubourg St. Denis 51 & 53, date de publication 23 octobre 1891, tirage de 300 exemplaires sous couverture chemise jaune. Les deux pièces ont été en outre publiées au même moment en deux éditions séparées sous couverture chemise violette et avec des tirages respectifs de 400 et 500 exemplaires.

Couverture papier, cinq pages de musique pour la N° 1, six pages de musique pour la N° 2.

Page de couverture: «*Deux Arabesques* / Pour le Piano / PAR / C. A. DEBUSSY / N° 1. Prix: 5<sup>f</sup>. N° 2. Prix: 6<sup>f</sup>. / Les 2 réunis, net: 2<sup>f</sup>. / Paris, DURAND & SCHÖNEWERK, Editeurs, / 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays. / Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés. / Imp. Delanchy & Cie. Paris.»

- F** Édition imprimée de *l'Arabesque N° 1* dans *Le Figaro, Supplément musical* (samedi 12 septembre 1903).

2 pp. de musique.

Les deux pages de musique portent comme en-tête «LE FIGARO – SAMEDI 12 SEPTEMBRE 1903» en haut au centre,

suivi du titre «ARABESQUE / MUSIQUE DE CLAUDE DEBUSSY». Sous les dernières mesures figure l'indication: «*Copyright by Durand et fils 1903*».

- L** Nouveau tirage de l'édition de 1891 de *Deux Arabesques* par A. Durand & Fils, cotage D. S. 4395 et 4396, 1904. Couverture chemise, 11 pages de musique.

«*Deux Arabesques* / Pour le Piano / PAR / C. A. DEBUSSY / N° 1. Prix net: 1<sup>f</sup>.75 N° 2. Prix net: 2<sup>f</sup>. / Les 2 réunis, net: 3<sup>f</sup>. / Paris, A. DURAND & FILS, Editeurs, / 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays. / Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés. / Imp. Delanchy / Copyright by A. Durand & Fils, 1904.»

- M** Nouvelle édition de *Deux Arabesques* par A. Durand & Fils, cotage D. & F. 4395 et 4396, nouvelle gravure de l'Imprimerie Mounot & Fils, 1912.

Couverture chemise, 11 pages de musique.

«*Deux Arabesques* / pour le Piano / CD / Net (maj. comprise) I. 10 / II 10 / Réunies 15 / A. DURAND & FILS, Editeurs, / Durand & Cie. / Paris, 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux. / Propriété pour tous pays. / Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés. / Copyright by A. Durand et Fils, 1904. / MADE IN FRANCE»