

DEBUSSY

Suite bergamasque

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 8769

INHALT / CONTENTS / TABLE

Einführung	III
Entstehungs- und Publikationsgeschichte.....	III
Titel und Satzüberschriften	IV
Ästhetik und Aufführungspraxis.....	VI
Zur Edition	IX
Die Quellen.....	X
Übersetzungen der Spielanweisungen.....	X
Introduction.....	XI
Genesis and Publication History.....	XI
Title and Movement Headings	XII
Aesthetics and Performance Practice	XIII
Editorial Notes	XVI
The Sources.....	XVII
Translation of Performance Instructions	XVIII
Introduction.....	XIX
Genèse et publication	XIX
Titre d'ensemble et nomenclature des mouvements	XX
Esthétique et traditions d'exécution	XXII
Notes éditoriales.....	XXV
Sources	XXVI
Faksimiles / Facsimiles / Facsimiles	XXVII
Critical Commentary.....	30

EINFÜHRUNG

ENTSTEHUNGS- UND PUBLIKATIONSGESCHICHTE

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

1890 komponiert, gehört die *Suite bergamasque* mit den *Deux Arabesques* (1890/91) und auch *Pour le piano* (1894–1901) zu den frühen Klavierwerken Debussys. Am 21. Februar 1891 übertrug er für FF 200 dem Verleger Paul de Choudens die Verlagsrechte für die hier erstmals erwähnte „*Suite Bergamasque*“¹, jedoch erschienen weder sie noch andere Kompositionen Debussys in der Folge im Druck. Der Verleger Georges Hartmann, der sich damals sehr für die junge Komponistengeneration einsetzte und unter anderen Georges Bizet, Camille Saint-Saëns, César Franck und Jules Massenet unterstützt hatte, erwies sich für Debussy in dieser Situation als Retter in der Not. Zwar hatte Hartmann 1891 mit seinem eigenen Verlag Bankrott gemacht und stand unter Berufsverbot, doch unter der Hand wirkte er beratend im Verlag Eugène Fromonts weiter und brachte unter dessen Namen weiterhin Werke „seiner“ Komponisten heraus.² So erwarb er 1895 von Choudens die Rechte an einigen Werken Debussys, die dort noch nicht erschienen waren – darunter auch die *Suite bergamasque* –, und sorgte dafür, dass der Komponist in der Folge eine monatliche Zuwendung erhielt.³ Indes starb Hartmann unerwartet am 23. April 1900, was Debussy, der den Verleger sehr geschätzt haben muss, in eine unangenehme Lage brachte. „Höre“, so schrieb er am 14. Mai 1900 an den befreundeten Schriftsteller

Pierre Louÿs, „dass Hartmann seine Angelegenheiten in der größten Unordnung hinterlassen hat und dass dein armer Claude jetzt ohne Verleger dasteht, noch dazu mit der Komplikation eines unrechten Vertrags, dessen Klauseln niemand, nicht einmal Gott persönlich, in den Mund nehmen würde. Das Schicksal ist wirklich von einer kaltschnäuzigen Ironie gegen mich! ... Ich finde den einzigen Verleger, der sich auf meine zarte kleine Seele einstellen kann, und ausgerechnet er muss sterben!!!“⁴

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

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

1 Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris, Éditions Gallimard, 2005, S. 97f.

2 Debussy, *Correspondance*, S. 428, Fußnote.

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

4 Debussy, *Correspondance*, S. 559.

5 Debussy, *Correspondance*, S. 670.

6 Debussy, *Correspondance*, S. 893.

die Rechte an *Pelléas et Mélisande*, die er ihm gleichwohl niemals persönlich und schriftlich erteilt habe, noch FF 582 als Abtretungssumme fordere. Debussy gestand sie ihm widerstrebend zu, um – wie er sagte – „weitere Geschichten dieser Art jetzt und später“ zu vermeiden.⁷

Debussy bereitete die *Suite bergamasque* nun endgültig für den Druck vor und überarbeitete sie aus diesem Anlass noch einmal grundlegend. „Sie werden die *Suite Bergamasque* nächsten Dienstag erhalten“, schreibt er am 21. April 1905 an Mme. Fromont, „sie Ihnen so zu geben, wie sie jetzt ist, wäre dumm und unnütz.“⁸ Dass die Revision des Werks mit der Abgabe des – nicht bekannten – Manuskripts an den Verlag nicht abgeschlossen war, zeigen eindrücklich die von Debussy durchgesehenen Druckfahnen der *Suite bergamasque*, die eine Reihe von Korrekturen aufweisen: Streichungen von Takten, vor allem im *Menuet* nach T. 72 und T. 96 (siehe Faksimiles S. XXVIIIff., Ergänzungen weiterer Stimmen, etwa der Unterstimme im *Passepied*, T. 106ff., und der harmonischen Schärfung mit zusätzlichen Vorzeichen im *Prélude*, T. 68ff. und im *Passepied*, T. 73ff. Darüber hinaus vermerkte Debussy auf der ersten Seite ausdrücklich „(1890)“ als Entstehungsdatum des Werks, um sich 1905, zum Zeitpunkt der Publikation, kompositorisch und ästhetisch von dem Werk zu distanzieren. Die Vorbereitungen für den Druck kamen mit der Gestaltung der Titelseite und Debussys Bemerkungen dazu, die er Mme. Fromont am 13. Mai 1905 mitteilte, zum Abschluss: „Man sollte *Suite Bergamasque* auf die Titelseite setzen und die Bezeichnung der Stücke nur auf dem Innentitel nennen.“⁹ In dieser Form erschien das Werk im Juni desselben Jahres schließlich auch im Druck.

Debussy muss froh gewesen sein – das zeigen seine Äußerungen in Briefen –, dass die Zusammenarbeit mit Fromont damit zu Ende gekommen war. Schon 1903, drei Jahre nach Hartmanns Tod und zwei Jahre vor der Publikation der *Suite bergamasque*, hatte er Fromont als „den ausgemachtsten Wichtigstuer, den ich kenne“,¹⁰ bezeichnet und ihn als einen „im sprichwörtlichen Sinne schlecht erzogenen Menschen, der es für fein hält, einen warten zu lassen“,¹¹ beschrieben. Am 14. August 1909 teilte Debussy seinem Komponistenkollegen Reynaldo Hahn mit, „was Fromont betrifft,

so habe ich seit langem alle Beziehungen zu ihm abgebrochen“¹², und bezüglich der *Nocturnes* heißt es am 24. Oktober 1915 an Igor Strawinsky: „Unglücklicherweise sind sie bei einem Verleger (Fromont, rue du Colisée) erschienen, mit dem ich nicht mehr in Verbindung stehe.“¹³ Es hatte also mit dem Verhältnis zu dem Verleger bereits seit längerem und zweifellos auch schon während der Vorbereitungen zum Druck der *Suite bergamasque* nicht zum Besten gestanden, was sich nicht zuletzt auch an den umfangreichen Revisionen des Werks zu Beginn der Drucklegung und an den – gemessen an Debussys sonst waltender Akribie als Korrekturleser – gehäuften Stichfehlern im Erstdruck ablesen lässt. In den Folgeauflagen und Neustichen des Werks, die frühestens nach Fromonts Umzug 1909 nach 44, rue du Colisée anzusetzen sind (im Unterschied zum Erstdruck ist auf der ersten Notenseite nicht mehr Fromonts alte Adresse 40, rue d’Anjou angegeben), wurden Stichfehler korrigiert und Warnvorzeichen ergänzt, jedoch auch vermeintlich falsche Töne in Analogie zu Parallelstellen angeglichen. Debussys Beteiligung an diesen Revisionen ist indes nicht nachzuweisen und aus den genannten Gründen eher anzuzweifeln.

TITEL UND SATZÜBERSCHRIFTEN

Die Genese des Titels und der Satzüberschriften steht der verwickelten und kuriosen Publikationsgeschichte in nichts nach. Bereits 1900/01 hatte Fromont die *Suite bergamasque* auf einer Werbeseite in Debussys *Nocturnes* angekündigt; zu diesem Zeitpunkt lauteten die vier Satzüberschriften: 1. *Prélude*, 2. *Menuet*, 3. *Promenade sentimentale*, 4. *Pavane*.¹⁴ 1904 indes wurde das gleiche Werk in der Edition von Debussys *Danse, Ballade et Valse romantique* mit den drei Sätzen *Masques*, *2^e Sarabande* und *L’île joyeuse*¹⁵ annonciert, was durch einen Tagebucheintrag des mit Debussy befreundeten Pianisten Ricardo Viñes vom Juni 1903 noch bestätigt wird, der besagt, Debussy habe ihm den Satz *L’île joyeuse* aus der *Suite bergamasque* vorgespielt.¹⁶ Im Juni

7 Debussy, *Correspondance*, S. 910.

8 Debussy, *Correspondance*, S. 904.

9 Debussy, *Correspondance*, S. 908.

10 Brief vom 12. September 1903 an André Messager, in: Debussy, *Correspondance*, S. 780.

11 Brief vom 26. November 1903 an Paul-Jean Toulet, in: Debussy, *Correspondance*, S. 803.

12 Debussy, *Correspondance*, S. 1205.

13 Debussy, *Correspondance*, S. 1953.

14 Howat, *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, S. XIII und Faksimile S. 145.

15 Howat, *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, Faksimile S. 146, und Robert Orledge, „Debussy’s piano music: some second thoughts and sources of inspiration“, *The Musical Times*, Jan. 1981, CXXII/1655, S. 23.

16 François Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l’œuvre*, Paris, Fayard, 2003, S. 242.

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

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

Doch was auch immer die Gründe für die unklare Nomenklatur gewesen sein mögen – de facto erschienen *Masques* und *L'Isle joyeuse* schließlich als Einzelpublikationen und die *Suite bergamasque* in ihrer heute bekannten, viersätzigen Form.¹⁹ Es ist wohl davon auszugehen, dass der dritte Satz dieser gedruckten Version in einem frühen Stadium noch als *Promenade sentimentale* geführt worden ist; in den ersten Korrekturfahnen trägt er allerdings bereits den Titel *Clair de lune*. Der vierte Satz indes wurde offensichtlich erst in einem späteren Korrekturgang von *Pavane* in *Passepied* umbenannt.

Was vermögen unter diesen Umständen die Titel und ihre Assoziationen über die Musik selbst noch zu sagen? Bei der Wahl der Satztitel griff Debussy mit *Prélude*, *Passepied* und *Menuet* auf die barocke französische Suite zurück, was sich auch in musikalischen Reminiszenzen an die französische Clavecinmusik des 17. und 18. Jahrhunderts spiegelt. Bekanntermaßen trat Debussy sehr für die französische Tradition ein, die er später vor allem auch gegen Richard Wagner und seine Musik in Anschlag bringen sollte. Der einzige Titel, den Debussy nicht der klassischen

französischen Suite entlehnt, ist *Clair de lune* für den dritten Satz.

Der assoziationsreiche Titel des Gesamtzyklus hat immer wieder Anlass zu unterschiedlichen Deutungen gegeben, und die dargelegte Genese der Satzfolge trägt nicht gerade dazu bei, diese Interpretationen eindeutig in eine bestimmte Richtung festlegen zu können. Wörtlich genommen, verweist *Suite bergamasque* auf den aus dem 16. Jahrhundert stammenden und in Bergamo beheimateten Volkstanz Bergamasca bzw. Bergamasque. Indes lässt sich weder Debussy biographisch noch einer der Suitensätze musikalisch auf die Landschaft oder den Tanztypus beziehen. Abgesehen von der zeitweilig geäußerten Vermutung, der Titel gehe auf Albert Girauds (1860–1929) *Pierrot lunaire* (1884) zurück, ist es wahrscheinlicher und näher liegend, dass er von einer Dichtung Paul Verlaines (1844–1896) inspiriert ist. Sein stimmungsvolles Gedicht *Clair de lune* spielt im zweiten Vers auf „masques et bergamasques“ an und hält damit gleich zwei assoziative Bezüge auf Debussys Klavierzyklus bereit. Debussy schätzte Verlaines Lyrik sehr, was zahlreiche Vertonungen von dessen Gedichten aus den 1880er Jahren belegen, etwa *Mandoline* von 1882, *Pantomime* von 1883, die *Ariettes oubliées* von 1885–1887 und ebenso die beiden Liederhefte *Fêtes galantes* von 1891 und 1904. Die Liedvertonung *Clair de lune*, die als drittes Stück im ersten Heft von 1891 figuriert und auch in einer früheren Fassung von 1882 vorliegt, ist dabei musikalisch unabhängig vom so betitelten dritten Satz der *Suite bergamasque*.

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

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

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

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

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

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

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

ÄSTHETIK UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Musikalische Notation ist einem steten Bedeutungswandel unterworfen, doch mit dem Beginn der Moderne – und nicht zuletzt gefördert durch Debussys Bemühungen um die präzise Darstellung neuartiger Klangvorstellungen – ereignete sich ein Paradigmenwechsel. Die Moderne zeigt sich in der Musik nicht nur in den großen Zügen, in den harmonischen, metrischen und melodischen Freiräumen, die in Kompositionen hörbar werden, sie ist auch im Detail erkennbar, etwa daran, dass sich der harmonische und melodische Kontext eines Tons lockert und statt dessen seine Klangqualität und ihre Differenzierung stärker in den Vordergrund tritt. Debussys Musik wirkte vielleicht nicht so vordergründig provozierend und revolutionär wie die von Charles Ives, Igor Strawinsky oder Arnold Schönberg, ihre Modernität indes, die stets vor dem Hintergrund der ausgeprägt akademischen französischen Tradition zu betrachten ist, zeigt sich auf subtilere, feinsinnigere Weise. Pierre Boulez hat es mit den Worten kommentiert: „Debussy strahlt verführerische Kräfte aus von geheimnisvoll hinreißendem Zauber. Seine Position an der Schwelle der Neuen Musik gleicht einem Pfeil, der einsam in die Höhe schießt.“²¹

Wie sehr Debussys Ästhetik davon durchdrungen ist, spezifische und differenzierte Klangvorstellungen zu realisieren, zeigt zuerst und am 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 An-

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

schauungen näher bringen. Dazu gehören etwa seine Schriften über Musik²², die im Herbst 2005 vorgelegte Gesamtausgabe seiner Korrespondenz²³ und – was einen mehr intuitiven Zugang zu seiner Ästhetik eröffnet – die auf CD reproduzierte Einspielung eigener Werke auf Welte-Mignon-Rollen, die Debussy im November 1913 in Paris realisiert hatte²⁴. Zum weiteren Umfeld dieser Betrachtungen zählen schließlich auch die zahlreichen Berichte über das Klavierspiel und die Intentionen des Komponisten, die von Freunden und Interpreten überliefert wurden.

Pedalgebrauch

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

Das Pedal hat Debussy nur äußerst selten in seinen Klavierwerken ausdrücklich vorgeschrieben, in der *Suite bergamasque* jedoch in *Clair de lune* (ab T. 1) das linke Pedal. Zwar war es zu Debussys Zeit nicht üblich, das Pedal explizit zu notieren²⁵, die zahlreichen mit Haltebögen versehenen Bassnoten im *Prélude*, T. 19 oder T. 52ff., im *Menuet*, T. 33ff. oder T. 54ff. und in *Clair de lune*, T. 15ff. indes, die in der vorgegebenen Zuweisung der Noten zu rechter bzw. linker Hand ohnehin nicht ohne Pedal realisiert werden können, lassen sich durchaus als indirekten Hinweis darauf verstehen.²⁶

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

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

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

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

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

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

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

ist es durchaus interessant zu wissen, dass Debussy als Pianist die klangvolleren deutschen Klaviere den französischen Instrumenten von Erard oder Pleyel vorzog. Neben einem Blüthner-Flügel, den er seit 1904 besaß und der sich heute im Musée Labenche in Brive-la-Gaillarde (Limousin) befindet, erwarb er 1913 noch ein Bechstein-Klavier. Sein Blüthner-Flügel mit Aliquotbesaitung zeichnete sich klanglich freilich besonders durch eben jene zusätzlichen, freischwingenden Saiten im Diskantbereich aus, die – ohne durch Hämmerchen angeschlagen zu werden – durch Resonanz in Schwingung versetzt werden und damit vor allem das Obertonregister bereichern.²⁸ Seinen nuancierten Klangvorstellungen kam dieses Instrument offenbar sehr entgegen. (Ob Debussy das 3. Pedal bzw. Tonhaltepedal kannte, ist nicht bekannt. Als sein Erfinder gilt Jean Louis Boisselot, der 1844 einen damit versehenen Flügel in Paris vorstellte und das Patent für die Erfindung erwarb. Weitere, jedoch zögerliche Verbreitung fand es allerdings erst durch die von Albert Steinway ab 1875 in New York produzierten Instrumente. Debussys Blüthner-Flügel indes war nicht mit einem Tonhaltepedal ausgestattet, und Debussy selbst hat es in seinen Klavierwerken nirgends explizit vorgeschrieben, gleichwohl drängt sich seine Verwendung in Passagen mit liegenden Stimmen und Orgelpunkten förmlich auf.²⁹)

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.“³⁰

Wir begegnen hier einem Begriff, der für Debussys Ästhetik von zentraler Bedeutung ist: Die ‚Atmung‘, an die er den Gebrauch des Pedals angelehnt wissen

will, verbindet er – das zeigen auch seine Aufnahmen – aufs engste mit der Phrasierung, mit der Bildung von musikalischen Einheiten, mit Abschnitten und Zäsuren. Das Pedal sollte demnach, so sagt es die Metapher, im organischen Rhythmus der Atmung angewandt werden.

Tempo und Phrasierung

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

Debussys eigene Einspielungen belegen, dass er die zeitliche Disposition seiner Musik häufig überraschend frei gestaltete und erstaunliche rhythmische und tempo-bezogene 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 Notendauern und einem entspannteren Verhältnis zwischen einer Melodie und ihrer Begleitung. Der Mangel an Kontrolle wird durch Temposchwankungen suggeriert und insbesondere durch die Tendenz, in lauten oder energiegeladenen Passagen auch zu beschleunigen.“³²

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

28 Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique*, S. 263 und S. 317f.

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

30 Debussy, *Correspondance*, S. 1927.

31 Debussy, *Correspondance*, S. 1944.

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

produzieren 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 Klang Sinnlichkeit 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).“³³

Zur Notierung von Tempo und Phrasierung verwendet Debussy – vergleiche mit späteren Werken wie *Children's Corner* – in der frühen *Suite bergamasque* noch vergleichsweise konventionelle Zeichen. Der Hinweis „Tempo rubato“ in *Clair de lune*, T. 15, lässt mit seinen nachdrücklichen, ausdrucksvollen Temposchwankungen die Tradition des 19. Jahrhunderts noch deutlich erkennen. Der Tempoangabe „cédez“ im *Passepied*, T. 80, folgt eine gestrichelte Linie (– – –), die exakt anzeigt, bis wohin die Verzögerung auszuführen ist.

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!“³⁴ Allerdings legte Debussy in seiner Notation großen Wert darauf, die Aufteilung der Noten auf rechte und linke Hand eindeutig festzulegen, und unterstrich dies gelegentlich noch, wie etwa in *Clair de lune*, T. 17, durch den Hinweis „m. d.“ (frz. main droite, rechte Hand). 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. Das Akkordspiel in der *Suite bergamasque* erfordert eine relativ große

Spannweite zwischen drittem, viertem und fünftem Finger. Die Fingersätze in der vorliegenden Ausgabe tragen dieser Anforderung Rechnung, beispielsweise im *Menuet*, T. 1 und T. 34–36, sowie in *Clair de lune*, T. 27–33 und T. 63/64. Die Fingersätze folgen dabei dem Konzept, das Legatospiel zu gewährleisten, den unpraktischen Gebrauch des Daumens auf den schwarzen Tasten möglichst zu vermeiden und wenige Daumenüber- und -untersätze zu verwenden. Wo dieses Konzept nicht aufgeht, weil die Spannweite der Hand nicht ausreicht, müssen gegebenenfalls Alternativfingersätze herangezogen werden.

Artikulation und Ausdruck

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

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

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.“³⁵ 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.“³⁶

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

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

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

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

ZUR EDITION

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

Der Korrekturabzug K₁, in den Debussy seine Revisionen eintrug (siehe Faksimiles S. XXVIIff.), enthält vergleichsweise wenige Stichfehler, was als Indiz dafür angesehen werden kann, dass sie dem nicht bekannten Autograph [A] sehr nahe kommen. Die abweichenden Lesarten dieses Korrektorexemplars sowie Debussys Eintragungen werden daher im Critical Commentary gelistet. Die Tatsache, dass zwischen den Korrekturfahnen K₁ und dem Erstdruck E weitere Unterschiede bestehen, lässt indes darauf schließen, dass mindestens ein weiterer – nicht bekannter – Korrekturdurchgang [K₂] mit Revisionen von Debussy stattgefunden haben muss.

Dem Erstdruck folgten Neuauflagen bei Fromont und später bei den Éditions Jobert (sie übernahmen Fromont 1921), die einige Ergänzungen und Änderungen enthalten. Da die Datierung der Nachdrucke nicht nachzuweisen ist und man davon ausgehen muss, dass Debussy nicht daran beteiligt war, liegt der vorliegenden Edition – im Unterschied zu den meisten herkömmlichen Editionen der *Suite bergamasque* – der nachweislich von Debussy vorbereitete Erstdruck von 1905 als Hauptquelle zu Grunde. Geänderte Vorzeichen, Bögen und Noten aus den späteren Auflagen werden dem Notentext gleichwohl in Kleinstich bzw. durchgestrichen oder mit Sternchen in einer Fußnote beigegeben. Ergänzungen der Herausgeberin erscheinen im Critical Commentary fett.

DANKSAGUNG

Ich freue mich, an dieser Stelle denjenigen zu danken, die mir bei den Recherchen und der Erarbeitung der Edition mit Rat und Tat zur Seite standen. Cécile

Reynaud, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, war so hilfreich und freundlich, die Quellen bereitzustellen. Jonathan Del Mar, Roy Howat und Hugh Macdonald verdanke ich wertvolle Ratschläge und Hinweise bei der Identifizierung und Beschaffung des Erstdrucks. Für stets weiterführende Gespräche über editorische Fragen und nicht nachlassende Unterstützung und Hilfsbereitschaft gilt Douglas Woodfull-Harris, Bärenreiter-Verlag, mein herzlicher Dank.

Regina Back
Hamburg, im Januar 2007

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 Debussys at the Piano“, in: *Debussy in Performance*, hrsg. von James R. Briscoe, New Haven, London, Yale University Press, 1999, S. 91–118.
- Howat, Roy, „Debussy's piano music: sources and performance“, in: *Debussy Studies*, hrsg. von Richard Langham Smith, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, S. 78–107.
- Howat, Roy, „Debussy, Masques, L'isle Joyeuse and a lost Sarabande“, *Musicology Australia*, 1987/X, S. 16–30.
- Howat, Roy (Hrsg.), *Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série I (Œuvres pour Piano)*, Bd. 1, Paris, Éditions Durand, 2000.
- Langham Smith, Richard, „Debussy on Performance: Sound and Unsound Ideals“, in: *Debussy in Performance*, hrsg. von James R. Briscoe, New Haven, London, Yale University Press, 1999, S. 3–27.
- Lesure, François, *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003.
- Long, Marguerite, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Julliard, 1960.
- Orledge, Robert, „Debussy's piano music: some second thoughts and sources of inspiration“, *The Musical Times*, Jan. 1981, CXXII/1655, S. 21–27.
- Philip, Robert, *Early recordings and Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

- Potter, Caroline, „Debussy and nature“, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 137–154.
- Timbrell, Charles, „Debussy in performance“, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 259–277.
- Timbrell, Charles, *French Pianism: A Historical Perspective*, London, Kahn & Averill, 1999.
- Voto, Mark de, „The Debussy sound: colour, texture, gesture“, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 179–198.
- Zilkens, Udo, *Claude Debussy spielt Debussy. Estampes, Children's Corner, Préludes u. a.*, Köln-Rodenkirchen, Tonger, 1998.

DIE QUELLEN

- [A] nicht bekanntes Autograph der *Suite bergamasque*.
- K1 erster Korrekturabzug vom Erstdruck der *Suite bergamasque*, E. Fromont, Paris, Plattennummer E. 1404 F. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vma 286, ehemals im Besitz von Dolly Bardac.
28 Notenseiten, nummeriert mit S. 2–29 (*Prélude* S. 2–7, *Menuet* S. 8–15, *Clair de lune* S. 16–21, *Passepied* S. 22–29). Auf der ersten Seite ergänzte Debussy rechts oberhalb des ersten Systems „Claude Debussy / (49 1890)“; der korrigierte Schreibfehler bei der Jahreszahl belegt eindeutig, dass die Korrekturfahnen nicht aus der Entstehungszeit des Werks datieren. Oben links befindet sich den Stempel „CORRIGÉ“. Unten auf der Seite steht: „Paris, E. FROMONT, Editeur, 40 rue d'Anjou. E. 1404 F. Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.“
- [K2] nicht bekannter, zweiter Korrekturabzug vom Erstdruck der *Suite bergamasque*.
Aus den Abweichungen zwischen den korrigierten Druckfahnen K1 und dem Erstdruck E geht hervor, dass es mindestens einen zweiten Korrekturabzug gegeben haben muss, der weitere Änderungen Debussys enthält.
- E Erstdruck der *Suite bergamasque* bei E. Fromont, Paris, gestochen von A. Gulon, Plattennummer E. 1404 F., Juni 1905. (Exemplar in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm⁷ 18266)
Umschlag, Titelseite, Leerseite, 27 Notenseiten (*Prélude* S. 1–6, *Menuet* S. 7–13, *Clair de lune* S. 14–19, *Passepied* S. 20–27), Leerseite, Werbeseite für 16 Werke Debussys, Leerseite.

Umschlag: „**Suite bergamasque**“; rechts unten Debussys Monogramm „CD / 1890“, links unten „Copyright by E. Fromont, MCMV“.

Titelseite: „**Suite bergamasque** / CLAUDE DEBUSSY / N° 1 Prélude / N° 2 Menuet / N° 3 Clair de lune / N° 4 Passepied / PARIS / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, BOULEVARD MALESHERBES / 40, RUE D'ANJOU / London, SCHOTT et C°, 157, Regent Street / Tous droits de reproduction, d'arrangement, de traduction et d'exécution réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark. / Copyright by Fromont, MCMV / Prix net: 5 fr.“

Die erste Notenseite enthält unten den Vermerk: „Copyright by Fromont 1905. / Paris, E. FROMONT, Editeur. 40, rue d'Anjou. / E. 1404 F. / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.“

- N korrigierter Nachdruck der *Suite bergamasque* bei E. Fromont, Paris, gestochen von A. Gulon, Plattennummer E. 1404 F., nach 1909. (Exemplar in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, 4° Vm¹² 742)

Umschlag, Werbeseite mit Werken Debussys, Leerseite, 27 Notenseiten (*Prélude* S. 1–6, *Menuet* S. 7–13, *Clair de lune* S. 14–19, *Passepied* S. 20–27), Leerseite, Werbeseite, Leerseite.

Umschlag: „**Suite bergamasque**“; rechts unten Debussys Monogramm „CD / 1890“, links unten „Copyright by E. Fromont, MCMV“.

Die erste Notenseite enthält unten den Vermerk: „Copyright by Fromont 1905. / Paris, E. FROMONT, Editeur. / E. 1404 F. / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.“

Übersetzungen der Spielanweisungen

cédez – zögernd

cédez un peu – etwas zögernd

con sordina – mit Dämpfer

en animant – lebhafter werdend

m. g. (main gauche) – linke Hand

morendo jusqu'à la fin – zum Ende hin ersterbend

peu à peu cresc. et animé – nach und nach lauter und lebhafter

très délicatement – sehr zart

très expressif – sehr ausdrucksstark

très soutenu – sehr nachdrücklich

INTRODUCTION

GENESIS AND PUBLICATION HISTORY

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

Written in 1890, the *Suite bergamasque* numbers among Debussy's early works for piano, alongside the *Deux Arabesques* (1890–91) and *Pour le piano* (1894–1901). On 21 February 1891 he transferred the publication rights to the "*Suite Bergamasque*," mentioned for the first time by name, to the publisher Paul de Choudens for 200 francs.¹ Yet neither this work nor any other Debussy composition appeared in print as a result. The publisher Georges Hartmann, who took a keen interest in young composers, lending his support also to Georges Bizet, Camille Saint-Saëns, César Franck and Jules Massenet, proved in this situation to be Debussy's knight in shining armor. Though forced to declare his own publishing house bankrupt in 1891 and professionally blacklisted, he worked surreptitiously in an advisory capacity for the publisher Eugène Fromont and continued to issue the works of "his" composers under Fromont's name.² In 1895, for instance, he acquired the rights to several of Debussy's unpublished works from Choudens, including the *Suite bergamasque*, and arranged for the composer to receive thereafter a monthly allowance.³ As it happened, Hartmann died unexpectedly on 23 April 1900, plunging Debussy, who evidently held him in very high esteem, into a parlous situation. Writing to his friend, the writer Pierre Louÿs, on 14 May 1900, he lamented: "I hear that Hartmann left his affairs behind in abso-

lute disarray, and that your poor Claude is currently left without a publisher, with the further complication of an unjust contract whose terms no one, not even God Himself, would want to accept. Destiny is truly against me with vicious irony! ... I find the only publisher capable of adjusting to suit my tender little soul, and he of all people has to die!!!"⁴

Hartmann's nephew and heir, Albert Bourjat, not only stopped the monthly payments but demanded that Debussy return the advances he had received from Hartmann. On 13 June 1902 Debussy complained to Robert Godet with the words, "Let me just say that the General [Bourjat] has caused me the greatest of annoyance. I foresee in the future an endless exchange of official letters subject to fee! It is a game for which I am ill-prepared."⁵ Indeed, a short while later, on 5 July 1902, Debussy was most reluctantly forced to acquiesce as Bourjat, for 8,000 francs, sold Fromont the rights to the works earlier acquired by Hartmann.

Thus, the prospects for mutually satisfactory working relations between Debussy and Fromont were not exactly propitious, and they became even less so in 1905 when A. Durand & Fils sought to obtain exclusive rights to Debussy's works. Durand was particularly interested in the opera *Pelléas et Mélisande*, which had been premiered in 1902 and whose rights had already been promised to Fromont. Yet Fromont was unable to compete with Durand's offer of 25,000 francs, and a compromise was reached in which Durand received the rights to *Pelléas et Mélisande* but allowed Fromont to retain those to the *Suite bergamasque*. On 30 March 1905 Debussy finally informed Eugène Fromont, "It has been arranged with the house of Durand & Fils [...] You shall receive the *Suite Bergamasque* on Saturday."⁶ Nonetheless, these negotiations must have been arduous, and they left Debussy very angry, for he told Jacques Durand, on 24 May 1905, that Fromont was still demanding 582 francs from him for surrendering the rights to *Pelléas et Mélisande* – rights which, he claimed, had never been granted either personally or in writing in the first place. He reluctantly agreed to pay the money rather than facing, as he put it, "further stories of this sort now or in the future."⁷

1 Claude Debussy: *Correspondance* (1872–1918), ed. François Lesure and Denis Herlin (Paris: Éditions Gallimard, 2005), pp. 97f.

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

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

4 Debussy, *Correspondance*, p. 559.

5 Debussy, *Correspondance*, p. 670.

6 Debussy, *Correspondance*, p. 893.

7 Debussy, *Correspondance*, p. 910.

Debussy now prepared his *Suite bergamasque* for publication, taking advantage of the occasion to give it another thoroughgoing revision. "You shall receive the *Suite bergamasque* next Tuesday," he wrote to Mme Fromont on 21 April 1905. "It would be foolish and useless to give it to you in its present state."⁸ That the revision was still unfinished when he handed the (currently unlocatable) manuscript to the publishers is amply demonstrated by the corrected proofs, which reveal a large number of changes: entire measures were deleted, especially in *Menuet* after bars 72 and 96 (see Facsimiles pp. XXVIIIff.); new contrapuntal parts were added, such as the lower voice in bars 106ff. of *Passepiéd*; and the harmonies were spiced with extra accidentals in bars 68ff. of *Prélude* and bars 73ff. of *Passepiéd*. Moreover, on the first page Debussy expressly wrote "(1890)" to identify the work's year of origin, thereby distancing himself compositionally and aesthetically from the date of publication (1905). The preparations finally came to an end with the design of the title page and Debussy's accompanying instructions of 13 May 1905 to Mme Fromont: "*Suite Bergamasque* should be placed on the main title page and the names of the pieces only on the inside title page."⁹ It was in this form that the work finally appeared in print in June of the same year.

Judging from the comments in his letters, Debussy must have been happy that his association with Fromont had thereby come to an end. As early as 1903, three years after Hartmann's death and two years before the appearance of the *Suite bergamasque*, he had referred to Fromont as "the most inveterate busybody I know"¹⁰ and "proverbially ill-bred man who considers it elegant to keep one waiting."¹¹ On 14 August 1909 he told his fellow composer Reynaldo Hahn: "concerning Fromont, I severed all relations with him a long time ago,"¹² and on 24 October 1915 he complained to Igor Stravinsky, regarding the *Nocturnes*, that "they were unfortunately issued by a publisher (Fromont, rue du Colisée) with whom I no longer have any dealings."¹³ In short, his relations with Fromont had been strained for a long time, and certainly during the preparations for the printed edition of the *Suite bergamasque*. This is evident not least of all in the exten-

sive revisions he made to the work at the beginning of the publication process and the myriad engraver's errors in the first edition, notwithstanding his normally fastidious habits as a proofreader. The subsequent reissues and newly engraved editions of the work, all of which postdate the year 1909 when Fromont moved to 44, rue du Colisée (only the first edition bears the old address, 40, rue d'Anjou, on the first page of music), managed to correct a number of engraver's errors and add cautionary accidentals, but they also altered several allegedly wrong notes to conform with parallel passages. Debussy's involvement in these revisions is unproved and, for the reasons mentioned above, rather unlikely.

TITLE AND MOVEMENT HEADINGS

The genesis of the title and movement headings of the *Suite bergamasque* is no less convoluted and curious than its publication history. As early as 1900–01 Fromont had announced the suite on a page of advertisements in Debussy's *Nocturnes*. At that time its four movements bore the titles *Prélude*, *Menuet*, *Promenade sentimentale*, and *Pavane*.¹⁴ Yet in 1904 the same work was announced in the print of Debussy's *Danse, Ballade et Valse romantique* with only three movements: *Masques*, *2^e Sarabande*, and *L'île joyeuse*.¹⁵ These titles are corroborated by an entry of June 1903 in the diary of Debussy's friend, the pianist Ricardo Viñes, who records that Debussy played *L'île joyeuse* from the *Suite bergamasque* to him at the piano.¹⁶ Finally, in June 1905, the *Suite bergamasque* appeared in print with four movements: *Prélude*, *Menuet*, *Clair de lune*, and *Passepiéd*.

What should we make of this chronology and the changing titles? Debussy may well have intended to publish the piano pieces *Masques* and *L'île joyeuse* in a triptych with an otherwise unknown *Sarabande*.¹⁷ Unless the conflicting descriptions of the suite are nothing but a blunder on the publisher's part and a case of mistaken identity on the part of Viñes, Debussy may have wanted to slip, beneath the contractually stipulated title *Suite bergamasque*, some new compositions more in line with his current artistic evolution. In-

8 Debussy, *Correspondance*, p. 904.

9 Debussy, *Correspondance*, p. 908.

10 See his letter of 12 September 1903 to André Messager in Debussy, *Correspondance*, p. 780.

11 See his letter of 26 November 1903 to Paul-Jean Toulet in Debussy, *Correspondance*, p. 803.

12 Debussy, *Correspondance*, p. 1205.

13 Debussy, *Correspondance*, p. 1953.

14 Howat, *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, pp. XIII and 145.

15 Howat, *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, p. 146, and Robert Orledge: "Debussy's piano music: some second thoughts and sources of inspiration," *The Musical Times*, CXXII, no. 1655 (Jan 1981), p. 23.

16 François Lesure: *Claude Debussy: Biographie critique et Catalogue de l'œuvre* (Paris: Fayard, 2003), p. 242.

17 Roy Howat: "Debussy, *Masques*, *L'île Joyeuse* and a lost *Sarabande*," *Musicology Australia* 10 (1987), p. 16.

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

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

Viewed in this light, what do the titles and their associations tell us about the music itself? By choosing the titles *Prélude*, *Passepied*, and *Menuet*, Debussy directed his gaze toward the French baroque suite, as is likewise reflected in musical reminiscences from French *clavecin* music of the seventeenth and eighteenth centuries. Debussy is well known for his staunch advocacy of the French tradition, which he would later press into service especially against Richard Wagner and his music. The only title not borrowed from the classical French suite is that of the third piece, *Clair de lune*.

The title of the overall cycle, with its wealth of associations, has given rise time and again to various interpretations, and the above-mentioned genesis of the sequence of movements does not exactly help to channel these interpretations in a particular direction. Taken literally, *Suite bergamasque* points to the *bergamasca* or *bergamasque*, a popular dance that originated in Bergamo in the sixteenth century. Yet nothing in Debussy's life, nor the music of the pieces themselves, relates to this landscape or dance form. Leaving aside the occasional suggestion that the title derives from *Pierrot lunaire* (1884) by Albert Giraud (1860–1929), it is more likely and logical that Debussy was inspired by a poem of Paul Verlaine (1844–1896). The second line of his evocative poem "Clair de lune" alludes to "masques et bergamasques," thereby harboring two associations at once for Debussy's suite. That Debussy

had a very high opinion of Verlaine's lyric poetry is evident from his many settings of Verlaine's poems in the 1880s – as witness *Mandoline* (1882), *Pantomime* (1883), and *Ariettes oubliées* (1885–7) – and from the two volumes of *Fêtes galantes* (1891 and 1904). Even so, his chanson *Clair de lune*, which figures as the third piece in the 1891 volume and also exists in an earlier version dating from 1882, is musically unrelated to the like-named third piece of the *Suite bergamasque*.

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

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

AESTHETICS AND PERFORMANCE PRACTICE

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

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

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

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

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

Just how completely Debussy’s aesthetic is permeated with the need to realize specific and refined sonorities becomes initially and most impressively apparent in his musical notation, his “aesthetic syntax.” Today we also have at our disposal a number of other authentic sources to acquaint us with his views and to bolster and enrich the insights gained from his music. Among these are his writings on music,²² the complete edition of his correspondence, published in the autumn of 2005,²³ 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.²⁴ 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.

Pedalling

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 pedalling.

Debussy very rarely set down express instructions on the use of the pedals in his piano music. Nonetheless, the *Suite bergamasque* calls for the *una corda* pedal in *Clair de lune* (mm. 1ff.). True, it was not cus-

tomary in his day to explicitly notate the pedals.²⁵ Yet the many tied bass notes in *Prélude* (e. g. m. 19 or mm. 52ff.), *Menuet* (mm. 33ff. or 54ff.), and *Clair de lune* (mm. 15ff.) cannot be played without the pedal while maintaining Debussy’s assignment of the notes to the right and left hands, and may easily be construed as indirect pedaling instructions.²⁶

Debussy’s recordings of his own music clearly reveal that he himself used the pedal extensively – indeed almost continuously – but with great subtlety. His changes of pedal are always seamless; the harmonies remain distinct and never overlap. Judging from Debussy’s comment, handed down by Maurice Dumesnil, that the use of the pedal always depends on the instrument and spatial acoustics involved,²⁷ it is interesting to note that he preferred, for his own playing, the more sonorous German pianos to the French instruments manufactured by Erard or Pleyel. Besides a Blüthner grand, which he owned from 1904 (it is located today in the Musée Labenche in Brive-la-Gaillarde, Limousin), he also acquired a Bechstein upright in 1913. Admittedly the Blüthner, with its 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.²⁸ Evidently this instrument was highly accommodating to his nuanced notions of timbre. (It is not known whether Debussy was familiar with the third or *sostenuto* pedal. The inventor of this pedal is thought to have been Jean Louis Boisselot, who exhibited a piano with such a pedal in 1844 and obtained a patent for its invention. Yet it only achieved greater, if hesitant, acceptance through the instruments produced by Albert Steinway in New York beginning in 1875. Debussy’s Blüthner instrument was not equipped with a *sostenuto* pedal, and he never explicitly called for its use in his piano music. Still, its use seems perfectly natural in passages with sustained voices and pedal points.)²⁹

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

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

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

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

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

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

26 Roy Howat: “Debussy’s piano music: sources and performance,” *Debussy Studies*, ed. Richard Langham Smith (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 95.

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

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

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

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

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

Tempo and Phrasing

Debussy considered questions of proper tempo or metronome marks only marginally relevant, being convinced that every performance situation required its own tempo. As he wrote to Jacques Durand on 9 October 1915: “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 understand music and who take the absence of these marks and understand even less! But do what you please.”³¹

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 of the *fin de siècle*, as can be seen in other early twentieth-century recordings which, as Robert Philip puts it, are laid out in broad outline but are casual in their handling of rhythmic detail: “The impression of haste is caused partly by fast tempos, partly by a tendency to reduce the emphasis of rhythmic detail compared

with modern performance. A slapdash impression is given by a more casual approach to note lengths and a more relaxed relationship between a melody and its accompaniment. Lack of control is suggested by flexibility of tempo, particularly a tendency to hurry in loud or energetic passages.”³²

That this performance practice cannot be made to coincide with the expectations of early twenty-first-century listeners has a history of its own. The ability to record and replicate performances has caused unique and unrepeatably 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.”³³

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

Fingering

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

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

30 Debussy, *Correspondance*, p. 1927.

31 Debussy, *Correspondance*, p. 1944.

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

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

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

de lune, he further emphasized this division by adding *m. d.* (“*main droite*,” or right hand). 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. The execution of chords in *Suite bergamasque* requires an especially wide stretching of the hand than is normally required between the third, fourth and fifth fingers. The fingering in the present edition takes this into consideration, see *Menuet* mm. 1 and 34–6 as well as *Clair de lune* mm. 27–33 and 63f. The fingering philosophy employed is that of legato playing, the thumb not playing the black keys and crossing over the thumb from above or below is held to a minimum. Where this style of execution does not work because the hand cannot stretch wide enough, players must look for alternative fingering.

Articulation and Expression

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

Finally, besides standard articulation marks, Debussy also made use of a number of poetic and associative instructions that appeal to the player’s intuition and imagination. For the sake of intelligibility, we provide translations of them on p. XVIII.

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.”³⁵ As is apparent from his recording of his own works, his crescendos manifest themselves in delicacy and subtle gradations of hue, and there is no question but that such nuances were important and meaningful to his aesthetic. This is obvious from a request he made in a letter of autumn 1907 to Jacques Durand: “Please be so kind as to implore your engraver to respect the placement of nuances – a matter of supreme and pianistic importance.”³⁶

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

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

EDITORIAL NOTES

The sources and publication history of the *Suite bergamasque* are highly complex. For one thing, it is not possible to retrace the transmission of the text continuously from the autograph manuscript to the printed edition, since we no longer have the autograph [A] or the second set of proofs [K2] containing the intermediate stage between the marked first set of proofs K1 and the first edition E. For another, the subsequent impressions of the first edition contain many changes and corrections that cannot be traced back to Debussy himself with any degree of assurance, since he broke off contact with Eugène Fromont following the publication of the first edition (see p. XII of Introduction).

The set of proofs in which Debussy entered his revision, K1 (see Facsimiles pp. XXVIIIff.), contains comparatively few engraving errors. This may be seen as evidence that they are very closely related to the unknown autograph [A]. The conflicting readings in this set of proofs, as well as Debussy’s markings, are therefore listed in the Critical Commentary. The fact that the proofs K1 and the first edition E conflict in other respects implies that there must have been at least one additional set of proofs [K2] with revisions by Debussy.

The first edition was followed by new impressions issued by Fromont and later by Éditions Jobert, which acquired Fromont in 1921. These new impressions contain several textual additions and alterations. We have no way of dating them and must assume that they were not made at Debussy’s behest. As a result, unlike most conventional editions of the *Suite bergamasque*, our volume takes the first edition of 1905, which Debussy is known to have prepared, as its principal source. Still, altered notes, accidentals and slurs from the later impressions are included in small print or with a slash in the musical text or refer with an asterisk to a footnote. Editorial additions appear in bold-face type in the Critical Commentary.

ACKNOWLEDGMENTS

It is my pleasure to thank all those people and institutions who assisted me in word and deed in my research work and the preparation of this volume. Cécile Reynaud of the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, kindly granted access to the sources. Jonathan Del Mar, Roy Howat, and Hugh Macdonald gave me valuable advice and tips

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

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

LITERATURE

Letters and Writings by Debussy

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

Secondary Literature

- 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
- 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: "Debussy, Masques, L'isle Joyeuse and a lost Sarabande," *Musicology Australia* 10 (1987), pp. 16–30
- Howat, Roy, ed.: *Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série I (Œuvres pour Piano)*, vol. 1 (Paris: Éditions Durand, 2000)
- 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)
- Orledge, Robert: "Debussy's piano music: some second thoughts and sources of inspiration," *The Musical Times* 122, no. 1655 (Jan. 1981), pp. 21–7
- Philip, Robert: *Early Recordings and Musical Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992)
- Potter, Caroline: "Debussy and nature," *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 137–54
- Timbrell, Charles: "Debussy in performance," *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 259–77

- Timbrell, Charles: *French Pianism: A Historical Perspective* (London: Kahn & Averill, 1999)
- Voto, Mark de: "The Debussy sound: colour, texture, gesture," *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 179–98
- Zilkens, Udo: *Claude Debussy spielt Debussy: Estampes, Children's Corner, Préludes u. a.* (Cologne-Rodenkirchen: Tonger, 1998)

THE SOURCES

- [A] Unknown autograph of the *Suite bergamasque*.
- K1 Initial set of proofs for the first edition of the *Suite bergamasque*, published by E. Fromont, Paris, plate no. E. 1404 F. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vma 286; formerly owned by Dolly Bardac.
28 pp. of music numbered from 2 to 29 (*Prélude* on pp. 2–7, *Menuet* on pp. 8–15, *Clair de lune* on pp. 16–21, *Passepiéd* on pp. 22–9).
On the first page Debussy added "Claude Debussy / (49 1890)" to the right above the first staff; the corrected scribal error in the indication of the year clearly proves that the proof sheets do not date from the time when the work was composed. The word "CORRIGÉ" is stamped in the upper left-hand corner. Bottom of the page: "Paris, E. FROMONT, Editeur, 40 rue d'Anjou. E. 1404 F. Tous droits d'exécution et de reproduction réservés."
- [K2] Unknown second set of proofs for the first edition of the *Suite bergamasque*.
The discrepancies between the corrected set of proofs K1 and the first edition E reveal that there must have been at least a second set of proofs containing further alternations by Debussy.
- E First edition of the *Suite bergamasque*, published by E. Fromont, Paris, engraved by A. Gulon, plate no. E. 1404 F., June 1905. Copy consulted: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm⁷ 18266.
Dustcover, title page, blank page, 27 pp. of music (*Prélude* on pp. 1–6, *Menuet* on pp. 7–13, *Clair de lune* on pp. 14–19, *Passepiéd* on pp. 20–27), blank page, page of advertising for 16 works by Debussy, blank page.
Dustcover: "**Suite bergamasque**"; lower right-hand corner: Debussy's monogram "CD / 1890", lower left-hand corner: "Copyright by E. Fromont, MCMV".
Title page: "**Suite bergamasque** / CLAUDE DEBUSSY / N° 1 Prélude / N° 2 Menuet / N° 3 Clair de lune / N° 4 Passepiéd / PARIS / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, BOULEVARD MALESHERBES / 40, RUE D'ANJOU / London, SCHOTT et C°, 157, Regent Street / Tous droits de reproduction, d'arrangement, de traduction et d'exécution réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le

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

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

N Corrected new impression of the *Suite bergamasque*, published by E. Fromont, Paris, engraved by A. Gulon, plate no. E. 1404 F., after 1909. Copy consulted: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, 4° Vm¹² 742.

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

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

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

Translation of Performance Instructions

cédez – hesitant

cédez un peu – somewhat hesitant

con sordina – with damper pedal

en animant – faster

m. g. (main gauche) – left hand

mordendo jusqu'à la fin – fade away to end

peu à peu cresc. et animé – gradually louder and quicker

très délicatement – very delicate

très expressif – very expressive

très soutenu – with strong emphasis

INTRODUCTION

GENÈSE ET PUBLICATION

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

Écrite en 1890, la *Suite bergamasque* est au nombre des premières pièces pour piano de Debussy, aux côtés des *Deux Arabesques* (1890–91) et de *Pour le piano* (1894–1901). Le 21 février 1891, il cède les droits de publication de la «*Suite Bergamasque*», dont c'est la première mention écrite, à l'éditeur Paul de Choudens pour 200 francs.¹ Pourtant ni cette pièce ni aucune autre composition de Debussy ne sont publiées par suite de cette transaction. L'éditeur Georges Hartmann, qui s'intéresse de près aux jeunes compositeurs français, offrant son soutien, entre autres, à Georges Bizet, à Camille Saint-Saëns, à César Franck, et à Jules Massenet, s'est révélé en l'occurrence pour Debussy un sauveur providentiel. Bien que contraint de mettre sa propre maison d'édition en banqueroute en 1891 et interdit de profession, il n'en continuait pas moins de travailler sous le manteau comme consultant pour l'éditeur Eugène Fromont et de publier les œuvres de «ses» compositeurs sous le nom de Fromont.² En 1895, par exemple, il rachète à Choudens les droits de plusieurs œuvres inédites de Debussy, dont la *Suite bergamasque*, et prend soin de garantir désormais au compositeur une rente mensuelle.³ Or Hartmann meurt inopinément le 23 avril 1900, plongeant Debussy, qui de toute apparence avait pour lui la plus vive estime, dans une

situation des plus difficiles. Dans une lettre à son ami l'écrivain Pierre Louÿs, le 14 mai 1900, il se lamente: «Apprends qu'Hartmann a laissé ses affaires dans le désordre le plus absolu et que ton pauvre Claude est présentement sans éditeur avec la complication d'un traité bâtard dont n'importe qui, pas même Dieu, ne voudrait reprendre les termes. La Destinée est vraiment d'une ironie rosse avec moi! ... Je trouve le seul éditeur qui puisse s'ajuster à ma délicieuse petite âme, et il faut qu'il meure!!!»⁴

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

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

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

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

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

4 Debussy, *Correspondance*, p. 559.

5 Debussy, *Correspondance*, p. 670.

6 Debussy, *Correspondance*, p. 893.

ni personnellement ni par écrit. Il se résoudra de mauvais gré à payer la somme plutôt que de faire face, en ses propres termes, à cette « espèce d'histoire présente ou à venir ».⁷

Debussy prépare donc sa *Suite bergamasque* pour la publication, profitant de l'occasion pour la réviser de nouveau en profondeur. « Vous aurez la *Suite bergamasque* Mardi prochain, écrit-il à Mme Fromont le 21 avril 1905, vous la donner telle quelle serait fou et inutile. »⁸ La révision n'était pas terminée lorsqu'il remet le manuscrit (actuellement non localisé) : ceci ressort clairement de l'examen des épreuves corrigées, qui révèlent un grand nombre de changements : des mesures entières sont supprimées, en particulier dans le *Menuet* après les mesures 72 et 96 (voir les facsimiles pp. XXVIIIff.); des passages contrapuntiques sont ajoutés, comme la partie basse aux mesures 106 et suivantes du *Passepiéd*; et l'harmonie est épicée par l'adjonction d'altérations aux mesures 68 et suivantes du *Prélude* et aux mesures 73 et suivantes du *Passepiéd*. En outre, à la première page, Debussy écrit expressément « (1890) » pour identifier l'année d'origine de la pièce, prenant par là ses distances d'un point de vue compositionnel et esthétique par rapport à la date de publication (1905). Ces travaux préparatoires arrivent enfin à leur terme avec la maquette de la page de titre et les instructions qu'y joint Debussy à Mme Fromont le 13 mai 1905 : « Il faut mettre *Suite Bergamasque* sur le titre et ne mettre la nomenclature des morceaux que sur le faux titre. »⁹ C'est sous cette forme que l'œuvre voit le jour sous forme imprimée en juin de la même année.

À en juger d'après les commentaires qu'il livre dans sa correspondance, Debussy devait être heureux que son association avec Fromont ait ainsi pris fin. Dès 1903, trois ans après la mort de Hartmann et deux ans avant la publication de la *Suite bergamasque*, il faisait allusion à Fromont comme « la plus déterminée < mouche du coche > que je connaisse »¹⁰ et « un homme proverbiallement mal élevé et qui croit élégant de vous faire attendre. »¹¹ Le 14 août 1909 il apprend à son confrère Reynaldo Hahn : « Quant à Fromont, j'ai cessé tous rapports avec lui depuis longtemps »,¹² et le 24 octobre 1915 il se plaindra à Igor Stravinsky, à propos des *Nocturnes*, que « malheureusement ils sont édités

chez un éditeur (Fromont, rue du Colisée) avec lequel je ne suis plus en relations. »¹³ En bref, ses rapports avec Fromont s'étaient depuis longtemps détériorés, et c'était à coup sûr le cas lors des préparatifs de l'édition imprimée de la *Suite bergamasque*. Ceci n'apparaît pas le moins clairement dans toutes les révisions de détails qu'il introduit dans l'œuvre au début du processus de publication et dans la foule d'erreurs de gravure qu'on constate dans la première édition, en dépit de ses habitudes normalement méticuleuses dans la relecture d'épreuves. Les retirages ultérieurs et les nouvelles éditions regravées de l'œuvre, toutes postérieures à 1909, date à laquelle Fromont va s'installer au 44 rue du Colisée (seule la première édition porte l'ancienne adresse, 40 rue d'Anjou, sur la première page de musique), parviennent à corriger un certain nombre d'erreurs de gravure et à ajouter des altérations de rappel, mais elles modifieront aussi diverses notes supposées erronées afin de rétablir la conformité dans des passages parallèles. La part éventuelle prise par Debussy à ces révisions n'est pas prouvée et, pour les raisons mentionnées ci-dessus, elle est peu probable.

TITRE D'ENSEMBLE ET NOMENCLATURE DES MOUVEMENTS

La genèse du titre d'ensemble et des titres des mouvements de la *Suite bergamasque* n'est pas moins complexe ni curieuse que l'histoire de sa publication. Dès 1900–1901 Fromont annonce la suite sur une page de publicité dans les *Nocturnes* de Debussy. Les quatre mouvements portaient alors les titres *Prélude*, *Menuet*, *Promenade sentimentale* et *Pavane*.¹⁴ Or en 1904 le même ouvrage est annoncé dans l'impression de la *Danse*, *Ballade* et *Valse romantique* avec trois mouvements seulement : *Masques*, 2^e *Sarabande* et *L'île joyeuse*.¹⁵ Ces titres sont corroborés dans une entrée datée juin 1903 du journal de l'ami de Debussy, le pianiste Ricardo Viñes, qui y consigne que Debussy lui a joué au piano *L'Isle joyeuse* de la *Suite bergamasque*.¹⁶ Enfin, en juin 1905, la *Suite bergamasque* est imprimée et publiée en quatre mouvements : *Prélude*, *Menuet*, *Clair de lune* et *Passepiéd*.

7 Debussy, *Correspondance*, p. 910.

8 Debussy, *Correspondance*, p. 904.

9 Debussy, *Correspondance*, p. 908.

10 Lettre du 12 septembre 1903 à André Messager, Debussy, *Correspondance*, p. 780.

11 Lettre du 26 novembre 1903 à Paul-Jean Toulet, Debussy, *Correspondance*, p. 803.

12 Debussy, *Correspondance*, p. 1205.

13 Debussy, *Correspondance*, p. 1953.

14 Howat, *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, pp. XIII and 145.

15 Howat, *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, p. 146, et Robert Orledge, « Debussy's piano music: some second thoughts and sources of inspiration », *The Musical Times*, CXXII, n° 1655 (janvier 1981), p. 23.

16 François Lesure, *Claude Debussy: Biographie critique et Catalogue de l'œuvre* (Paris, Fayard, 2003), p. 242.

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

Mais quelles qu'aient pu être les raisons de Debussy pour cette nomenclature ambiguë, *Masques* et *L'Isle joyeuse* seront effectivement publiés séparément, tandis que la *Suite bergamasque* est publiée sous la forme des quatre mouvements que nous connaissons aujourd'hui.¹⁹ On peut probablement supposer sans crainte de se tromper que le troisième morceau de la version imprimée figurait encore sous le titre de *Promenade sentimentale* à un stade antérieur, bien qu'il porte déjà le titre *Clair de lune* dans le premier jeu d'épreuves. D'un autre côté, il y a toute apparence que le titre du quatrième morceau n'a été modifié de *Pavane* en *Passepied* qu'à un stade ultérieur de la correction d'épreuves.

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

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

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

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

Le titre d'ensemble du cycle, riche en connotations, a donné lieu à maintes reprises à diverses interprétations, et la genèse de la séquence des mouvements évoquée ci-dessus n'aide pas précisément à orienter ces interprétations dans une direction particulière. Pris dans son sens littéral, *Suite bergamasque* renvoie à la *bergamasca* ou *bergamasque*, danse populaire qui a son origine dans le Bergame du seizième siècle. Pourtant rien dans la vie de Debussy, ni la musique des pièces elles-mêmes, n'a de rapport avec ce lieu ni avec cette forme de danse. Si on laisse de côté la suggestion qu'on a parfois avancée que le titre provient du *Pierrot lunaire* (1884) d'Albert Giraud (1860–1929), il est plus vraisemblable et plus logique que Debussy se soit inspiré d'un poème de Paul Verlaine (1844–1896). Le deuxième vers de son poème si évocateur « Clair de lune » fait allusion à des « masques et bergamasques », recouvrant donc deux connotations simultanées avec la suite de Debussy. La très haute opinion qu'avait Debussy de la poésie lyrique de Verlaine est révélée par le fait qu'il avait mis en musique de nombreuses fois des poèmes de ce dernier dans les années 1880 – comme le montrent *Mandoline* (1882), *Pantomime* (1883) et *Ariettes oubliées* (1885–1887) – ainsi que par les deux volumes de *Fêtes galantes* (1891 et 1904). Quoi qu'il en soit, sa chanson *Clair de lune*, qui figure comme troisième morceau dans le recueil de 1891 et existe en outre dans une version antérieure qui remonte à 1882, est sans rapport musical avec la troisième pièce du même titre de la *Suite bergamasque*.

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

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

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

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

ESTHÉTIQUE ET TRADITIONS D'EXÉCUTION

La signification de la notation musicale a constamment évolué, mais les débuts de l'âge moderne témoignent d'un profond bouleversement, suscité notamment par les efforts de Debussy pour adopter une représentation précise des sonorités nouvelles. En musique, le modernisme s'est manifesté non seulement dans ses contours généraux – c'est-à-dire dans la plus grande latitude accordée à l'harmonie, à la métrique et à la mélodie – mais aussi dans les détails. Parmi ces détails est le relâchement des contextes harmoniques et mélodique d'une note donnée afin de permettre à la qualité et au raffinement de timbre d'être mis en relief avec plus d'intensité. Sur un plan superficiel, la musique de Debussy n'a peut être pas produit sur les auditeurs une impression aussi provocatrice et révolutionnaire que, disons, celles de Charles Ives, d'Igor Stravinsky, ou d'Arnold Schoenberg. Pourtant son modernisme, qu'il faut toujours comprendre par référence à l'académisme étouffant de la tradition française, se manifeste de manière plus subtile et sophistiquée. Pour citer Pierre Boulez: «Il émane de Debussy des forces de séduction qui proviennent d'une magie mystérieuse et envoûtante. Sa position sur le seuil de la Musique Nouvelle ressemble à une flèche solitaire dressée dans le ciel».²¹

Dans quelle mesure exactement l'esthétique de Debussy est habitée par la nécessité de fixer des sonorités spécifiques, raffinées, devient évident en premier lieu, et de la manière la plus impressionnante, dans sa notation musicale, sa «syntaxe esthétique». Aujourd'hui,

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

nous disposons en outre d'un certain nombre d'autres sources authentiques nous permettant de nous familiariser avec ses conceptions et de tirer meilleur parti des lumières obtenues de sa musique. Parmi elles figurent ses écrits sur la musique,²² l'édition complète de sa correspondance, publiée à l'automne 2005,²³ et les enregistrements qu'il a réalisés de sa propre musique sur des rouleaux mécaniques Welte-Mignon à Paris en novembre 1913, lesquels ont récemment été reportés sur disque compact et offrent un accès intuitif de plus à sa musique.²⁴ Tout aussi significatifs pour le contexte dans lequel s'inscrit cet essai sont les nombreux témoignages de ses amis et interprètes, relatifs à son jeu pianistique et à ses intentions.

Utilisation de la pédale

Quelque exigeant et précis que Debussy soit généralement dans sa notation musicale et dans les instructions qu'il donne à l'interprète, il y a trois domaines de la tradition de l'interprétation qu'il effleure à peine, préférant plutôt s'en remettre au bon sens et à l'intelligence musicale de l'exécutant. Ces trois domaines sont le tempo, le doigté et l'utilisation de la pédale.

Debussy spécifie très rarement des instructions expresses pour l'emploi de la pédale dans sa musique pour piano. La *Suite bergamasque* n'en spécifie pas moins une pédale *una corda* dans *Clair de lune* (aux mes. 1 et suiv.). Il est vrai qu'il était inhabituel, à l'époque de Debussy, de noter explicitement l'utilisation de la pédale.²⁵ Mais les nombreuses indications de liaison dans les notes graves du *Prélude* (par exemple à la mes. 19 ou aux mes. 52 et suiv.), du *Menuet* (aux mes. 33 et suiv. ou 54 et suiv.) et du *Clair de lune* (aux mes. 15 et suiv.) exigent de l'exécutant l'usage de la pédale afin de respecter le rapport des notes indiqué par Debussy entre main droite et main gauche et peuvent donc s'interpréter comme des instructions indirectes d'utilisation de la pédale.²⁶

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

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

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

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

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

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

ments de pédale sont toujours imperceptibles ; les harmonies demeurent claires et ne se chevauchent jamais. À en juger par le commentaire de Debussy qui nous a été transmis par Maurice Dumesnil, et selon lequel l'utilisation de la pédale dépend toujours d'un instrument et d'un environnement acoustique donné,²⁷ il est intéressant de remarquer qu'il préférerait, pour ses exécutions personnelles, les pianos allemands plus sonores aux instruments français manufacturés par Erard ou Pleyel. Outre un piano de concert Blüthner, qu'il possédait à partir de 1904 (il est aujourd'hui la propriété du Musée Labenche de Brive-la-Gaillarde, dans le Limousin), il fit également l'acquisition d'un Bechstein droit en 1913. Il faut noter que le Blüthner, avec son système basé sur les aliquotes, est particulièrement remarquable pour la résonance supplémentaire de ses cordes dans le registre aigu, où elles vibrent en sympathie mutuelle sans être frappées par les marteaux, enrichissant par là le son, en particulier les sons harmoniques.²⁸ De toute apparence cet instrument se prêtait particulièrement bien au raffinement de sa conception du timbre. (On ignore si Debussy était familier de la troisième pédale ou pédale sostenuto. L'inventeur de cette pédale était Jean-Louis Boisselot, qui a exposé un piano avec une pédale de ce type en 1844 et a obtenu un brevet pour son invention. Cette dernière n'a toutefois commencé à être plus largement, encore que timidement, acceptée que grâce aux instruments réalisés par Albert Steinway à New York à partir de 1875. L'instrument de Debussy, un Blüthner, n'était pas équipé d'une pédale sostenuto et il n'a jamais explicitement requis son utilisation dans sa musique pour piano. Toutefois, son utilisation semble parfaitement naturelle dans des passages comportant des voix soutenues ou requérant la pédale.)²⁹

Debussy se plaisait à invoquer Franz Liszt à propos de l'utilisation des pédales. Dans une lettre à Jacques Durand du 1^{er} septembre 1915, il affirme : « C'est d'ailleurs cet art de faire de la pédale une sorte de *respiration*, que j'avais observé chez Liszt quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome. Saint-Saëns me paraît oublier que les pianistes sont de mauvais musiciens, pour la plupart, et découpent la musique en morceaux inégaux – comme un poulet. La tranquille vérité est peut-être que, l'abus de la pédale n'est qu'une manière

de dissimuler un manque de technique, et puis, qu'il faut faire beaucoup de bruit pour empêcher d'entendre la musique que l'on égorge ! Théoriquement, il faudrait trouver un moyen graphique d'indiquer cette « respiration » ... ça n'est pas introuvable. »³⁰

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

Tempo et phrasé

Debussy estimait que les questions d'exactitude de tempo et d'indications métronomiques n'avaient que peu d'importance et il était convaincu que chaque exécution spécifique exigeait son tempo propre. Comme il l'écrivit 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. »³¹

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

27 Maurice Dumesnil, « Coaching with Debussy », *The Piano Teacher* (septembre–octobre 1962), première partie, p. 13.

28 Cf. François Lesure, *Claude Debussy: Biographie critique*, pp. 263 et 317sq.

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

30 Debussy, *Correspondance*, p. 1927.

31 Debussy, *Correspondance*, p. 1944.

à-vis des valeurs des notes et d'un rapport plus lâche entre la mélodie et son accompagnement. La souplesse de tempo, en particulier la tendance à presser l'allure dans des passages forts ou énergiques, font penser à un manque de contrôle.»³²

Qu'il soit impossible de faire coïncider ces traditions d'interprétation avec l'attente des auditeurs du début du vingt-et-unième siècle s'explique pour des raisons historiques particulières. La capacité d'enregistrer et de reproduire des interprétations a eu pour effet que des événements uniques et non répétables ont été transformés en versions offertes à l'investigation critique. Au long du vingtième siècle, cette réalité est allée de pair avec une exigence croissante de précision, de lucidité, et de contrôle qui a fini par limiter la liberté expressive de l'exécutant. Comme l'explique Thomas Kabisch, «les enregistrements qui subsistent et les témoignages contemporains prouvent que Debussy, en tant qu'interprète, unissait la sensualité de timbre et la rigueur structurelle en adoptant des principes d'exécution qui avaient nombre de points communs avec ceux de la tradition beethovénienne et de la Seconde École de Vienne, y compris la clarté du phrasé et le caractère essentiel des modifications de tempo par rapport à un tempo fondamental.»³³

En ce qui concerne la notation du tempo et du phrasé, Debussy utilise encore des indications relativement conventionnelles dans la *Suite bergamasque*, qui est encore une œuvre de jeunesse, par comparaison avec des œuvres plus tardives comme *Children's Corner*. L'indication «tempo rubato» dans *Clair de lune* (mes. 15) demeure évocatrice de la tradition du XIX^e siècle, avec ses changements de tempo bien marqués et expressifs. L'instruction de tempo «cédez» dans le *Passepiéd* (mes. 80) est suivie d'une ligne brisée (— — —) qui stipule précisément là où la décélération doit prendre fin.

Doigtés

Debussy estimait au fond que tout virtuose moderne doit assumer la responsabilité de ses propres doigtés. Comme il l'écrit dans sa préface à 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!»³⁴

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

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

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

Debussy prend cependant grand soin, dans sa notation, de spécifier la répartition des notes entre main droite et main gauche. De temps en temps, comme à la mesure 17 de *Clair de lune*, il indique de manière encore plus explicite cette répartition en ajoutant *m. d.* («main droite»). 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. L'exécution des accords dans la *Suite bergamasque* exige un écart particulièrement étendu des troisième, quatrième et cinquième doigts. L'indication de doigté dans la présente édition prend ceci en compte, cf. *Menuet* mes. 1 et 34–6 ainsi que *Clair de lune* mes. 27–33 et 63 et suiv. La conception du doigté qui a été suivie est celle d'un jeu legato, dans lequel le pouce n'est pas employé pour les touches noires et où on restreint au maximum l'utilisation croisée du pouce. Aux endroits où ce style d'exécution ne peut fonctionner parce que l'écart de la main n'est pas suffisant, c'est à l'interprète de chercher un autre doigté approprié.

Articulation et expression

Les marques d'articulation spécifiées dans le présent volume qui proviennent de la première édition doivent être considérées comme obligatoires car elles représentent des décisions délibérées de la part de Debussy, même lorsqu'elles sont en contradiction avec l'articulation de passages parallèles.

Enfin, outre les marques d'articulation habituelles, Debussy a également recours à un certain nombre d'instructions de nature poétique ou connotative qui font appel à l'intuition et à l'imagination de l'exécutant.

Dynamique

Debussy avait des idées très arrêtées sur l'utilisation de la dynamique dans sa musique et s'en sert avec beaucoup de raffinement et de subtilité. La pianiste Marguerite Long a évoqué le spectre dynamique de son jeu : «L'échelle de ses nuances allait du *triple piano* au *forte* sans jamais arriver à des sonorités désordonnées où la subtilité des harmonies se fût perdue.»³⁵ Comme le démontrent ses enregistrements de ses propres œuvres, ses crescendos se caractérisent par leur délicatesse et leurs subtiles gradations de couleur, et il est incontestable que les nuances de ce genre étaient importantes et avaient une signification dans son es-

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

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

NOTES ÉDITORIALES

Les sources et l'histoire de la publication de la *Suite bergamasque* sont d'une grande complexité. Pour commencer, il est impossible de reconstituer de façon ininterrompue la transmission du texte du manuscrit autographe à l'édition imprimée, puisque nous n'avons plus ni le manuscrit [A] ni le deuxième jeu d'épreuves [K2] qui révélerait le stade intermédiaire entre le premier jeu d'épreuves K1 et l'édition originale E. Une autre raison en est que les tirages successifs de la première édition contiennent de nombreuses modifications et corrections qu'on ne peut attribuer à Debussy lui-même sans aucun degré de certitude, puisqu'il avait rompu toutes relations avec Eugène Fromont à la suite de la publication de la première édition (cf. Introduction, p. XX).

Le jeu d'épreuves où Debussy a consigné ses révisions, K1 (voir facsimiles pp. XXVIIff.), contient relativement peu d'erreurs de gravure. On peut y voir la preuve qu'elles sont très proches du manuscrit autographe inconnu [A]. Les leçons contradictoires de ce jeu d'épreuves, ainsi que les annotations de Debussy, sont par conséquent reportés dans le Critical Commentary. Le fait que les épreuves K1 et la première édition E sont en contradiction sous d'autres aspects implique qu'il a dû y avoir au moins un jeu d'épreuves supplémentaire [K2] avec des révisions de Debussy.

La première édition a été suivie de nouveaux tirages publiés par Fromont, puis par les Éditions Jobert, qui ont racheté Fromont en 1921. Ces nouveaux tirages contiennent plusieurs ajouts et changements dans le texte. Il est impossible de les dater et nous devons supposer qu'ils n'ont pas été introduits à la requête de Debussy. En conséquence, et contrairement à la plupart des éditions conventionnelles de la *Suite bergamasque*, notre volume adopte la première édition de 1905, dont nous savons que Debussy l'a préparée, comme source principale. Toutefois, les altérations de notes et de liaison provenant des impressions ultérieures sont incluses dans le texte musical, soit dans un corps plus petit, soit

traversées d'une barre oblique dans le cas des liaisons de phrasé et des liaisons de tenue, soit avec un astérisque renvoyant à une note de bas de page. Les ajouts de nature éditoriale sont indiqués en gras dans le Critical Commentary.

REMERCIEMENTS

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

Regina Back

Hambourg, janvier 2007

(traduction française: Vincent Giroud)

BIBLIOGRAPHIE

Lettres et écrits de Debussy

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

Sources secondaires

- Dunoyer, Cecilia. «Debussy and Early Debussystes at the Piano», *Debussy in Performance*, éd. James R. Briscoe (New Haven et Londres, Yale University Press, 1999), pp. 91–118
- Howat, Roy. «Debussy's piano music: sources and performance», *Debussy Studies*, éd. Richard Langham Smith (Cambridge, Cambridge University Press, 1997), pp. 78–107
- Howat, Roy. «Debussy, Masques, L'isle Joyeuse and a lost Sarabande», *Musicology Australia* 10 (1987), pp. 16–30
- Howat, Roy, éd. *Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série I (Œuvres pour Piano)*, vol. 1 (Paris, Éditions Durand, 2000)

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