DEBUSSY

Pour le piano

Édité par / Edited by / Herausgegeben von
Regina Back

Doigté par / Fingering by / Fingersätze von
Frederik Palme

Urtext

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 8770

INHALT / CONTENTS / TABLE

Einführung III
Entstehungs- und Publikationsgeschichte III
Zum Werk V
Ästhetik und Aufführungspraxis VI
Zur Edition IX
Die Quellen XI
Übersetzungen der Spielanweisungen XXII

Introduction XIII
Genesis and Publication History XIII
The Work XV
Aesthetics and Performance Practice XVI
Notes on the Edition XIX
The Sources XX
Translation of Performance Instructions XXII

Introduction XXIII
Genèse et historique de la publication XXIII
L'Œuvre XXV
Esthétique et traditions d'exécution XXVI
Notes sur l'édition XXIX
Sources XXXI

Faksimile / Facsimile / Facsimile XXXIII

Anhang / Appendix / Appendice 29

Critical Commentary 33

© 2007 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Tous droits réservés / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Toute reproduction est interdite par la loi.

ISMN M-006-53282-7

EINFÜHRUNG

ENTSTEHUNGS- UND PUBLIKATIONSGESCHICHTE

Nach der Publikation einer Reihe von Klavierwerken 1891 – darunter *Valse romantique*, *Rêverie* und *Deux Arabesques* – und der Komposition der frühen *Images* 1894 widmete sich Claude Debussy (1862–1918) erst 1901 mit *Pour le piano* wieder der Komposition von Klaviermusik. Im Blick sowohl auf die Frühwerke als auch auf die in der Folge entstandenen Werke des Komponisten für dieses Instrument – *Estampes* (1903), *Images* (1905–1908), *Préludes* (1910–1913) – beschreibt der französische Pianist Alfred Cortot die Suite *Pour le piano* als „eine Art Übergang zwischen diesen Frühwerken und denjenigen, deren Geheimnis er bereits in sich trägt“[1], und weist damit auf die besondere Stellung der Suite innerhalb von Debussys Œuvre für Klavier hin.

Der erste Hinweis auf das Werk *Pour le piano* findet sich Anfang April 1901 in einem Brief von Debussy an den Musikverleger Eugène Fromont: „Ich werde nächsten Montag in jedem Fall kommen und Ihnen die Klavierstücke bringen.“[2] Die schlichte Zusage, das Werk in Verlag zu geben, hat indes eine komplizierte Vorgeschichte, ohne deren Kenntnis die – wie sich zeigen würde – schwierige Inverlagnahme des Werks unverständlich bliebe. An den Verlag Eugène Fromonts war Debussy durch seinen Förderer und Verleger Georges Hartmann gekommen, der 1891 mit seinem eigenen Verlag Bankrott gemacht hatte. Hartmann hatte Debussy und die Publikation seiner Werke stets unterstützt und setzte dieses Engagement nach seinem Berufsverbot fort, indem er unter der Hand beratend in Fromonts Verlag wirkte und dort weiterhin die Werke „seiner“ Komponisten veröffentlichte.[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 an meine zarte kleine Seele anpassen kann, und ausgerechnet er muss sterben!!!“[4]

Nach Hartmanns Tod fuhr Fromont fort, Werke von Claude Debussy zu publizieren, obgleich rechtliche Fragen offensichtlich nicht hinreichend geklärt waren. Überdies forderte Hartmanns Neffe Albert Bourjat, der dessen Erbe angetreten hatte, in dieser Situation von Fromont die von Hartmann geleisteten Vorschüsse an Debussy ein, der sich zu der Zeit in ständiger Geldnot befunden haben muss. Der Komponist stand auf diese Weise also in Fromonts Schuld, und wie aus Debussys Brief vom 28. April 1901 hervorgeht, sollte die Publikation von *Pour le piano* eine Rekompensation für die bereits geleisteten Vorschüsse und Auslagen des Verlags darstellen: „Schlechte Neuigkeiten … Ich glaubte, es stünden keine Schuldscheine mehr aus, aber verdammt! Ich habe diesen Monat noch einen zu begleichen. Lösen Sie mich noch einmal aus, es soll das letzte Mal sein, seien Sie unbesorgt. Lassen Sie doch die Klavierstücke rasch stechen, damit Sie auf Ihre Kosten kommen …“[5]

Offensichtlich war es Debussys Anliegen, die Schulden, die er in Folge von Hartmanns Tod und den Querelen mit Bourjat bei Fromont hatte, so rasch wie möglich zu begleichen. Dies würde auch erklären, weshalb er bei der Zusammenstellung der dreisätzigen Suite *Pour le piano*, die, wie es auf dem Manuskript angegeben ist, in der Zeit „Januar – April 1901“ erfolgte, ein bereits vorhandenes älteres Stück mit einbezog. Dabei handelt es sich um die *Sarabande*, die bereits in einer früheren Version aus dem Jahr 1894 vorlag (siehe Anhang). Diese Frühfassung wiederum hatte als Mittelsatz der dreiteiligen, unveröffentlichten *Images* fungiert, die Debussy 1894 komponiert hatte[6], und war im Februar 1896 als Beilage der Zeitschrift *Le Grand Journal du Lundi* mit dem Hinweis auf die bei Fromont geplante Publikation des gesamten Zyklus *Images* ver-

1 Alfred Cortot, *La Musique française de piano*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, S. 18.

2 Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris, Éditions Gallimard, 2005, S. 592.

3 Debussy, *Correspondance*, S. 428.

4 Debussy, *Correspondance*, S. 559.

5 Debussy, *Correspondance*, S. 594.

6 Debussy scheint weder zu diesem Zeitpunkt noch später an eine Veröffentlichung des Werks gedacht zu haben. A. Hoérée gab es 1977 unter dem Titel *Images (oubliées)* bei Theodore Presser, Bryn Mawr, heraus.

öffentlicht worden.[7] Dieses Stück nahm sich Debussy nun wieder vor, um es in die Suite *Pour le piano* zu integrieren. Er unterzog die *Sarabande* einer Revision, wobei er sie in ihrer Form unangetastet ließ und lediglich den vollgriffigen, fast orchestralen Akkordsatz zugunsten einer größeren, puristischen Transparenz umarbeitete und gelegentlich Nebenstimmen ergänzte. Dass Debussy angesichts seiner Verpflichtungen Fromont gegenüber und der angespannten Lage dennoch nicht den Weg des geringsten Widerstands wählte und die vollendeten *Images* in der bereits angekündigten Form veröffentlichen ließ, macht hinreichend deutlich, dass er einen ästhetischen Abstand zu dem in dieser Form vorliegenden Werk empfand und die Lösung vorzog, ein neues Werk mit neuem Titel zu komponieren und nur die *Sarabande* zu verwenden.

Im August 1901 schließlich sollte das Werk erscheinen, Debussy schrieb am 4. August in einem Brief an den befreundeten Pianisten Lucien Garban: „Ich warte noch mit der Sendung der [*Trois*] *Mélodies* [nach Verlaine, 1901], damit drei Stücke für Klavier, die jetzt erscheinen müssten, noch beigelegt werden können."[8] Am 7. August 1901 erledigte Fromont das Dépôt légal, und das Copyright für *Pour le piano* wurde am 26. August 1901 registriert.

Debussy legte großen Wert darauf, dass die Titelseite nach seinen Wünschen gestaltet wurde. Schon im Autograph hatte er mit Bedacht und Sinn für das Detail den Titel des dreisätzigen Werks rechts und links mit einem dreiblättrigen Kleeblatt verziert; sie sollten auch bei der Gestaltung des Umschlags für den Erstdruck berücksichtigt werden. Darüber hinaus erscheint sein Name auf dem Umschlag nur in Form des aus den Initialen seines Namens zusammengesetzten Kürzels, das fortan die Nennung seines Namens auf der Umschlagseite ersetzen würde. Nachdem Debussy die Belegexemplare erhalten hatte, schrieb er am 28. August 1901 an Fromont: „Entschuldigen Sie, dass ich Ihnen heute nur den Empfang der Klavierstücke bestätige. […] Was *Pour le piano* betrifft, so gefällt mir die Titelseite nur mittelmäßig, die Kleeblätter sind zu groß und die Buchstaben waren mir auf den Platten eleganter erschienen, außerdem ist der Abzug so hell, dass man meinen könnte, Dupré hätte Wasser in seine Tinte gemischt. Von alledem abgesehen ist es tadellos."[9]

Debussys Hinweis auf die Stichplatten belegt zweifelsfrei, dass er die Korrekturfahnen des Werks durchgesehen haben muss. Trotz des angespannten Verhältnisses zu Fromont hatte Debussy also, wie es seine Gewohnheit war, regen Anteil an der Drucklegung des Werks genommen.

Erstaunlicherweise wurden jedoch im Zuge der Publikation von *Pour le piano* 1901 rechtliche Fragen nicht abschließend geklärt, denn die Unterzeichnung des Verlagsvertrags über das Werk erfolgte erst 1905. Nachdem in Debussys Korrespondenz jahrelang keine Rede mehr von *Pour le piano* gewesen war, kamen 1905 im Vorfeld der Verhandlungen über das von A. Durand & Fils geäußerte Interesse, die Exklusivrechte an Debussys Werken zu erwerben, genauere Details und Umstände der rechtlichen Regelung bei *Pour le piano* zur Sprache. Durand war vor allem an der 1902 mit großem Erfolg uraufgeführten Oper *Pelléas et Mélisande* interessiert, deren Rechte Fromont mündlich offenbar schon in Aussicht gestellt worden waren. Fromont konnte jedoch 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 im Gegenzug dazu Fromont die Rechte an älteren Werken, etwa an der *Suite bergamasque*, der *Mazurka* und auch an *Pour le piano*, beließ und diese Rechte endgültig schriftlich regeln sollte. Debussy machte Mme. Fromont am 21. April 1905 folgenden – vergeblichen – Vorschlag: „Was die Abtretung der Rechte an *Pour le piano* betrifft, so bin ich dazu nur unter der Voraussetzung bereit, dass ich kein Wort mehr von der *Mazurka* höre. Ich habe insbesondere im Moment wirklich keinerlei Interesse an dieser Art von Stücken."[10] (Die *Mazurka* war bereits 1903 bei Hamelle erschienen, Fromont machte jedoch aufgrund einer älteren Absprache Ansprüche auf das Werk geltend, denen Debussy naturgemäß nicht mehr nachkommen konnte.)

Mit dem Vertrag, der am 25. April 1905 unterzeichnet wurde, trat Debussy schließlich alle Rechte an *Pour le piano*, inklusive der Autoren- und Aufführungsrechte, an Fromont ab. Aufgrund der Summen, die Debussy dem Erben von Georges Hartmann bzw. Fromont noch immer schuldete, wurde diese Abtretung der Rechte ohne jeden finanziellen Gewinn für Debussy vollzogen.[11] Dies und das zähe Ringen um die vertraglichen Reglungen müssen Debussy sehr verärgert haben. Am 24. Mai 1905 ließ er Jacques Durand wissen, dass Fromont für die Rechte an *Pelléas et Mélisande*, die er ihm gleichwohl niemals persönlich und schriftlich erteilt

7 *Le Grand Journal du Lundi*, Supplément musical, Nr. 12, 17. Februar 1896, S. 8.
8 Debussy, *Correspondance*, S. 613.
9 Debussy, *Correspondance*, S. 615.
10 Debussy, *Correspondance*, S. 904.
11 Debussy, *Correspondance*, S. 905.

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.[12] Debussy muss froh gewesen sein – das zeigen seine Äußerungen in Briefen –, dass die Zusammenarbeit mit Fromont damit zu einem Ende gekommen war. Schon 1903 hatte er Fromont als „den ausgemachtesten Wichtigtuer, den ich kenne,“[13] bezeichnet und ihn als einen „im sprichwörtlichen Sinne schlecht erzogenen Menschen, der es für fein hält, einen warten zu lassen,“[14] 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“[15], 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.“[16]

Fromont brachte nach der Publikation des Erstdrucks einige Neuauflagen des Werks heraus, in denen Stichfehler korrigiert und Warnvorzeichen ergänzt sowie vermeintlich falsche Töne in Analogie zu Parallelstellen angeglichen wurden. Die Tatsache jedoch, dass Debussy mit Fromont nach 1905 offenbar nicht mehr in Kontakt stand und daher seine Beteiligung an den nachträglich vorgenommenen Revisionen nicht nachzuweisen ist, wertet die Authentizität der noch zu Debussys Lebzeiten vorgelegten Nachdrucke des Werks im Vergleich zum Erstdruck deutlich ab.

ZUM WERK

Die drei Sätze von *Pour le piano* tragen Widmungen an drei von Debussys Schülern: Das *Prélude* ist der Pianistin und Amateursängerin Michèle Worms de Romilly (1876–1954) gewidmet, die von 1898 bis 1902 bei Debussy Unterricht nahm. Offenbar entstand dieses Stück also nicht vor 1898 und damit deutlich später als die *Sarabande*, die bereits 1894 in ihrer Frühfassung als Teil des Zyklus *Images* Yvonne Lerolle, der Tochter des mit Debussy befreundeten Malers Henry Lerolle, zugeeignet worden war und auch in der überarbeiteten Fassung der dann verheirateten Yvonne Rouart gewidmet blieb. Der letzte Satz, die *Toccata*, ist dem Komponisten und Pianisten Nicolas Coronio (1875 bis 1940) dediziert, der von 1895 an Schüler von Debussy war. Ihm vermachte Debussy später auch das Autograph der ganzen Suite.

Die Uraufführung von *Pour le piano*, die unabhängig von den Querelen um die Publikation längst stattgefunden hatte, wurde indes von keinem der Widmungsträger gespielt, sondern von dem jungen katalanischen Pianisten Ricardo Viñes (1875–1943), der seine Studien am Pariser Conservatoire 1894 mit einem ersten Preis abgeschlossen hatte. Der mit Debussy befreundete Maurice Ravel hatte Viñes im Oktober 1901 auf Debussys neues Werk aufmerksam und ihn mit dem Komponisten persönlich bekannt gemacht. Bei einem Besuch bei Debussy am 30. November 1901 spielte Viñes das neue Werk – unvorhergesehen – auswendig vor; in der Vermutung, der Komponist hätte selbstverständlich die Noten zur Hand, hatte er selbst keine mitgebracht, Debussy jedoch hatte kein Exemplar des neuen Werks im Hause.[17] Debussy war indes vom Spiel des jungen Pianisten so angetan und überzeugt, dass er ihm die Uraufführung des Werks am 11. Januar 1902 im Rahmen eines Konzerts der „Société nationale de musique“ in der Salle Erard in Paris antrug. Viñes hielt in seinem Tagebuch fest: „Ich hatte einen so phänomenalen Erfolg […], dass ich alle Sätze hätte wiederholen können.“[18] Die Aufnahme des Werks muss begeistert gewesen sein, was auch Pierre Lalos Rezension in der Zeitung *Temps* bestätigt, in der es heißt, „man ist die meiste Zeit vollständig einem Zauber ausgeliefert, und wiederum wundert man sich, ihm derart ausgeliefert zu sein.“[19]

Die mit Debussy befreundete Pianistin Marguerite Long schrieb über das Werk, es markiere „den Beginn der großen Schaffensperiode des Meisters für unser Instrument und bricht mit seiner Ästhetik der frühen Jahre; es hat […] den Stellenwert eines Programms, ja nahezu eines Manifests. Rhythmus, Konstruktion, Harmonie bedingen sich gegenseitig in diesen Stücken, aus denen sich das wunderbare Triptychon zusammensetzt: *Prélude, Sarabande, Toccata*. Es sind mehr als nur mit einem klassischen Etikett versehene Fragmente, es sind die höchsten Gipfel, denen ich mich

12 Debussy, *Correspondance*, S. 910.
13 Brief vom 12. September 1903 an André Messager, in: Debussy, *Correspondance*, S. 780.
14 Brief vom 26. November 1903 an Paul-Jean Toulet, in: Debussy, *Correspondance*, S. 803.
15 Debussy, *Correspondance*, S. 1205.
16 Debussy, *Correspondance*, S. 1953.
17 Nina Gubisch, „La vie musicale à Paris entre 1887 et 1914 à travers le journal inédit de R. Viñes“ in: *Revue internationale de musique française*, Juni 1980, S. 198.
18 Gubisch, „… le journal inédit de R. Viñes“, S. 224.
19 François Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003, S. 213.

mit Debussy je genähert hatte."[20] Tatsächlich verabschiedet sich der Komponist in *Pour le piano* von der periodisch angelegten Melodik und den tänzerischen Rhythmen seiner früheren Werke und entwickelt sich stilistisch hin zu einem rhapsodischeren Gestus, zu größerer Konzentration auf dynamische Abstufungen und auf die Klangwirkungen weich arpeggierter Akkorde und Glissandi. Mit den Satztiteln *Prélude*, *Sarabande* und *Toccata* griff Debussy indes auf die barocke französische Suite zurück. „Das Jahr 1901 markiert einen Meilenstein für Debussy", so Mark de Voto. „Debussys Interesse an Klaviermusik erhielt neue Impulse, und er begann das zu erkunden, was sich ihm an neuen Wegen darbot."[21]

Die neuartigen harmonischen und klanglichen Vorstellungen sind es vor allem, durch die sich *Pour le piano* von älteren Werken abhebt. Die ausgedehnten Orgelpunkte und Glissandi des *Prélude*, das farbenreiche Akkordspiel der *Sarabande* und der energische und motorisch wirkende Tonfall der *Toccata* machen das Werk ebenso zum Ausweis eines neuen Stils bei Debussy wie der effektvolle, ja gelegentlich orchestral wirkende Klaviersatz, der leidenschaftliche Gestus des Werks und der darin spürbare Sinn für impressionistische Klangfarben. Dieser Stil blieb – wie es auch die Berichte der Zeitgenossen und Interpreten belegen – nicht ohne Folgen für die verschiedenen Aspekte der Ausführung und Interpretation.

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."[22]

Wie sehr Debussys Ästhetik davon durchdrungen ist, spezifische und differenzierte Klangvorstellungen zu realisieren, zeigt zuerst und am eindrücklichsten seine musikalische Notation, seine ‚ästhetische Grammatik' selbst. Gestützt und bereichert werden die an der Musik gewonnenen Erkenntnisse freilich auch durch andere authentische Quellen, die uns Debussys Anschauungen näher bringen. Dazu gehören etwa seine Schriften über Musik[23], die im Herbst 2005 vorgelegte Gesamtausgabe seiner Korrespondenz[24] und – was einen mehr intuitiven Zugang zu seiner Ästhetik eröffnet – die auf CD reproduzierte Einspielung eigener Werke auf Welte-Mignon-Rollen, die Debussy im November 1913 in Paris realisiert hatte[25]. 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. Zwar war es zu Debussys Zeit nicht üblich, das Pedal explizit zu notieren[26], die zahlreichen Orgelpunkte und mit Haltebögen versehenen Bassnoten im *Prélude*, T. 6ff. oder

20 Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Julliard, 1960, S. 41.

21 Mark de Voto, „The Debussy sound: colour, texture, gesture", in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hrsg. von Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, S. 187.

22 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.

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

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

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

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

T. 148ff., und in der *Toccata*, T. 50f. oder T. 105ff., 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.[27] Doppelte Legatobögen, die wie in der *Sarabande*, T. 21f., zwei weit auseinander liegende Akkorde verbinden, sind weniger als strenge Spielanweisung zu verstehen, denn als Indikation für die Benutzung des Pedals. (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.[28])

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,[29] 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 Brivela-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.[30] Seinen nuancierten Klangvorstellungen kam dieses Instrument offenbar sehr entgegen.

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

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

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

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

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."[31]

Wir begegnen hier einem Begriff, der für Debussys Ästhetik von zentraler Bedeutung ist und als Schlüssel für die Interpretation seiner Klaviermusik verstanden werden kann: 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 periphäre Relevanz, weil er überzeugt davon war, dass jede Aufführungssituation ihr eigenes Tempo verlange. Am 9. Oktober 1915 schrieb er an Jacques Durand: „Sie kennen ja meine Meinung über die 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."[32]

Debussys eigene Einspielungen belegen, dass er die zeitliche Disposition seiner Musik häufig überraschend frei gestaltete und erstaunliche rhythmische und tempobezogene Freiheiten in Anspruch nahm. (Das authentische Grundtempo der Einspielung ist bei der Reproduktion der Welte-Mignon-Rollen aus technischen Gründen nicht rekonstruierbar, die Temporelationen

31 Debussy, *Correspondance*, S. 1927.

32 Debussy, *Correspondance*, S. 1944.

innerhalb der Sätze indes – und das ist relevant – bleiben gewahrt.) Gleichwohl handelt es sich dabei nicht um einen Personalstil und um individuelle Interpretation, sondern war durchaus auch Stil und Zeitgeist der Jahrhundertwende. Das zeigen auch andere Einspielungen des frühen 20. Jahrhunderts, die – so Robert Philip – in großen Zügen angelegt seien, sich aber zwanglos im rhythmischen Detail zeigten: „Der Eindruck von Hast etwa wird zum Teil durch rasche Tempi hervorgerufen, zum Teil aber auch durch die Tendenz, rhythmische Details weniger zu betonen als es heute üblich ist. Der ungestüme Charakter folgt aus einem nachlässigeren Umgang mit Notenlängen und einem entspannteren Verhältnis zwischen einer Melodie und ihrer Begleitung. Der Mangel an Kontrolle wird durch Temposchwankungen suggeriert und insbesondere durch die Tendenz, in lauten oder energiegeladenen Passagen auch zu beschleunigen.“[33]

Dass sich diese Aufführungspraxis nicht mit den Hörerwartungen des frühen 21. Jahrhunderts in Übereinstimmung bringen lässt, hat indes seine Geschichte: Die Möglichkeit, Aufführungen aufnehmen und reproduzieren zu können, hatte zur Folge, dass aus einmaligen, nicht wiederholbaren Ereignissen kritisch überprüfbare Wiedergaben wurden. Diese Tatsache brachte im Laufe des 20. Jahrhunderts die stetig gewachsene Forderung nach Präzision, Transparenz und Kontrolle mit sich, durch die sich die Freiheit der Gestaltung letztlich zunehmend einschränkte. „Im eigenen Spiel“, so Thomas Kabisch, „verband Debussy Klangsinnlichkeit und Struktur, indem er, wie die erhaltenen Tonaufnahmen und zeitgenössische Berichte belegen, Grundsätzen der Aufführung folgte, die viele Berührungspunkte mit denen der Beethoven-Tradition und der Zweiten Wiener Schule hatten (Deutlichkeit der Phrasierung, Zentrierung der Tempo-Modifikationen um eine Tempo-Achse).“[34]

Für *Pour le piano* gelten dabei spezifische Kriterien, die in ihrer Rigorosität durchaus von Debussys sonstigen Gewohnheiten abwichen. Maurice Dumesnil berichtet, dass der Komponist – verglichen mit anderen Klavierwerken – für *Pour le piano* „eine ganz andere Konzeption, eine robuste Genauigkeit“ gefordert habe. Debussy wollte im *Prélude* „das Eröffnungsthema und dessen Wiederholung später in großen Akkorden taktgebunden gespielt haben, also ohne jegliches Rubato. Er forderte, dass die im Glissando gespielten Tonleitern virtuos hingefegt werden sollten, geradewegs bis zum abschließenden C“. Für die anderen Sätze habe er „Klarheit“ und „schlichten Ausdruck“ postuliert.[35] Die Pianistin Marguerite Long gibt in ihren Erinnerungen an Debussy überdies den Hinweis, dass im *Prélude* sowohl die Akkorde der T. 43–56 als auch die Glissandi in T. 46 und 48 wie notiert im Taktmaß zu nehmen seien. Bezüglich der *Sarabande* erinnert sie sich an Debussys strikte Anweisung, es „wie mit dem Metronom“ zu spielen.[36]

Zur Notierung von Tempo und Phrasierung verwendet Debussy – verglichen mit früheren Werken wie *Deux Arabesques* und *Suite bergamasque* – eine Reihe von neuen, unkonventionellen Zeichen und Angaben. Dem Hinweis „un peu retardé“ im *Prélude*, T. 6, oder der Angabe „retenu“ in der *Sarabande*, T. 20, 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!“[37] Allerdings legte Debussy in seiner Notation großen Wert darauf, die Aufteilung der Noten auf rechte und linke Hand eindeutig festzulegen, z. B. in der *Toccata*, T. 64ff. Gelegentlich unterstrich er dies noch, wie etwa im *Prélude*, T. 21ff., 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 indes die von Debussy vorgesehene Notenaufteilung auf rechte und linke Hand wahren. Das Akkordspiel in der *Pour le piano* erfordert eine relativ große Spannweite zwischen drittem, viertem und fünftem Finger. Die Fingersätze in der vorliegenden Ausgabe tragen dieser Anforderung Rechnung und folgen dem Konzept, das Legatospiel zu gewährleisten, den unpraktischen Gebrauch des Daumens auf den schwarzen Tasten möglichst zu vermeiden und wenige Daumenüber- und

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

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

35 Dumesnil, „Coaching with Debussy“, S. 12.

36 Long, *Au piano avec Claude Debussy*, S. 42.

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

-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. Doppelartikulationen von Noten mit Akzent [>] und Tenuto-Strich, wie sie im *Prélude*, T. 1ff. vorgeschrieben sind, beziehen sich in ihrer differenzierten Variationsbreite – darin den dynamischen Anweisungen durchaus vergleichbar – vor allem auf die Anschlagskultur. Dabei kommt der aufrechte Akzent [^], auch „petit chapeau" genannt, eher der Bedeutung eines *sf* näher. Seine Verwendung mit Staccato-Punkt weist darauf hin, dass der Akzent allein nicht zwangsläufig eine Verkürzung des Notenwerts implizierte (z. B. im *Prélude*, T. 43ff.).

Notenfolgen mit Legatobögen, die zusätzlich mit Staccato-Punkten oder Tenuto-Strichen versehen sind (im *Prélude*, T. 51ff. oder in der *Sarabande*, T. 23ff.) beziehen sich wohl – zieht man Debussys Einspielungen anderer eigener Werke heran – vor allem auf eine trockene Anschlagskultur, die aber mit Pedal kombiniert ist. In der *Sarabande* hat er selbst – Marguerite Long zufolge – „diese wunderbaren Akkordfolgen mit einer solchen Ausdruckskraft und einem solch intensiven Legato gehalten, wie niemand es jemals können wird."[38]

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. XXII).

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."[39] Die *Toccata* aus *Pour le piano* im Besonderen betreffend schreibt die Pianistin, dass die Crescendo-Gabeln, etwa in T. 89–90, ohne jede Überzogenheit innerhalb der dynamischen Nuance zu spielen seien, in der sie stehen.[40]

Dynamische Abstufungen machten sich in Debussys Spiel in der Tat – 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."[41]

ZUR EDITION

Die Quellenlage von *Pour le piano* hält aufgrund der schwierigen Publikationsgeschichte eine Reihe von Unsicherheiten bereit: Zwar belegen die Eintragungen des Notenstechers für die Seiteneinteilung im Autograph **A**, dass dieses als Stichvorlage für den Erstdruck **E** diente. Die von Debussy durchgesehenen Korrekturfahnen **[K]** sind jedoch nicht bekannt, so dass sich der Werdegang des Werks und die Änderungen vom Autograph bis zum Erstdruck nur indirekt nachvollziehen lassen.

Hinzu kommt, dass in den Nachdrucken des Werks eine Reihe von Änderungen und Korrekturen vorgenommen wurden, 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. V). Die Änderungen in den Nachdrucken **N1** und **N2**, die noch vor Debussys Tod 1918 bei Fromont erschienen, betreffen vor allem die Ergänzung von Warn- und Hilfsvorzeichen und die Korrektur einiger Stichfehler. Die harmonischen Änderungen jedoch, die in den nach 1921 bei den Éditions Jobert (sie übernahmen Fromont 1921) unter der Plattennummer „E. 1420 F." publizierten Ausgaben vorgenommen wurden, entbehren jeglichen Bezugs zum Komponisten des Werks und sind daher als Quellen für die vorliegende Edition nicht relevant.

Als erhellend erweist sich in diesem Zusammenhang indes Debussys Widmungsexemplar **F** an Ravel, das

38 Long, *Au piano avec Claude Debussy*, S. 42.

39 Long, *Au piano avec Claude Debussy*, S. 37.

40 Long, *Au piano avec Claude Debussy*, S. 42f.

41 Debussy, *Correspondance*, S. 1034.

aus der Erstauflage von 1901 stammt und eine Reihe von Korrekturen und Eintragungen in verschiedenen Farben enthält. Die Korrekturen in der *Sarabande*, die ebenso wie die Widmung auf dem Titelblatt in roter Tinte vorgenommen wurden, zeigen Debussys Handschrift. Die Korrekturen in blauem Stift im *Prélude* sowie die Fingersätze und die Akzidentien in der *Toccata* können zwar nicht eindeutig und zweifelsfrei zugeordnet werden, jedoch lässt die Geschichte und Provenienz des Exemplars einige Rückschlüsse auf Debussy, Ravel oder auch Ricardo Viñes als ihre Urheber zu.

Die Vermutung liegt nahe, dass Debussy das Notenexemplar zwischen August 1901, dem Erscheinungstermin von *Pour le piano*, und dem Frühjahr 1902 an Ravel übergeben haben könnte, denn er nimmt in der Widmung respektvollen Bezug auf dessen 1901 komponiertes und 1902 publiziertes Werk *Jeux d'eau*. Ravel wiederum hatte Ricardo Viñes im Oktober 1901 – möglicherweise an Hand seines eigenen Exemplars? – auf Debussys neues Werk *Pour le piano* aufmerksam gemacht[42].

Die Besitzfolge von Ravels Widmungsexemplar ist rasch dargelegt[43]: Nach Maurice Ravels Tod 1937 erbte sein Bruder Edouard den Nachlass. Ein Autounfall, in den Edouard Ravel und seine Frau 1954 verwickelt waren, zog nach sich, dass das Ehepaar für Pflege- und Chauffeurdienste Jeanne und Alexandre Taverne engagierten, die nach dem Tod Madame Ravels zwei Jahre später in das Haus einzogen. Nach Edouard Ravels Tod 1960 ging das Erbe des Komponisten auf die Tavernes über, und damit endete die Erbfolge innerhalb der Familie. Alexandre Tavernes zweite Frau Georgette kam dann in den Besitz von Ravels Nachlass, und seit einer Versteigerung im Juni 2000 befindet sich Ravels Widmungsexemplar von *Pour le piano* in der Sammlung von Adrienne Fontainas.

Diese Indizien weisen darauf hin, dass als Urheber der Korrekturen – neben Debussy – wohl nur Ravel selbst oder allenfalls Ricardo Viñes in Frage kämen, falls Ravel ihm denn sein Exemplar zum Einstudieren des Stücks überlassen hätte. Sie stammen vermutlich aus der Zeit um 1901/02, während der Debussy, Ravel und Viñes über dieses Werk in Beziehung miteinander standen. Sicher ist, dass diese Korrekturen unabhängig von den späteren Änderungen in den Nachdrucken **N1** und **N2** entstanden sind. Sie liefern damit eine zwar unvollständige, aber doch symptomatische Bestätigung von Stichfehlern im Erstdruck **E**, die Debussy bei aller waltenden Akribie übersehen haben muss. Gleichzeitig lassen sie sich aber auch als Zeichen dafür verstehen, dass insbesondere die harmonischen Änderungen in den nach 1921 bei Jobert erschienenen Nachdrucken nicht relevant für Debussy und seine Zeitgenossen waren.

Da also nur der Erstdruck **E** von 1901 nachweislich unter Debussys Mitwirkung vorbereitet wurde, stellt er die Hauptquelle dieser Edition dar. Die übrigen Quellen werden zur Klärung editorischer Fragen herangezogen und ihre Lesarten im Critical Commentary gelistet. Warnvorzeichen wurden von der Herausgeberin stillschweigend ergänzt, wenn im gleichen Takt bereits ein Vorzeichen in einer anderen Oktave vorausgegangen war, Korrekturen von Stichfehlern dagegen werden fett im Critical Commentary vermerkt. Zu den Umschlüsselungen in der linken Hand im *Prélude*, T. 13–18, T. 35–38 und T. 105–109, ist anzumerken, dass die Oberstimme der leichteren Lesbarkeit halber wie im Erstdruck in den Violinschlüssel wechselt, während der über mehrere Takte gehaltene Orgelpunkt im Bassschlüssel zu lesen ist.

DANKSAGUNG

Ich freue mich, an dieser Stelle denjenigen zu danken, die mir bei den Recherchen und der Erarbeitung der Edition unterstützend zur Seite standen: Adrienne Fontainas (Brüssel), Cécile Reynaud (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique), Rigbie Turner (New York, The Pierpont Morgan Library, Music Manuscripts) und Heidy Zimmermann (Basel, Paul-Sacher-Stiftung) waren so freundlich, mir die Quellen zugänglich zu machen, Jonathan Del Mar, Roy Howat, Florian Schröter und Christine Bauer waren mir bei der Identifizierung und Beschaffung von Drucken behilflich. Für hilfreiche Gespräche über editorische Belange gilt Douglas Woodfull-Harris, Bärenreiter-Verlag, mein herzlicher Dank.

Regina Back
Hamburg, im Juli 2007

42 Gubisch, „… le journal inédit de R. Viñes“, S. 198.
43 Artikel „Poor Ravel“, in: *The Guardian*, 25. April 2001.

LITERATUR

Briefe und Schriften Debussys

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

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

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

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

Sekundärliteratur

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

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 (Hrsg.), *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, Série I (Œuvres pour Piano), Bd. 2, Paris, Éditions Durand, 1998.

Joseph, Charles M., „The original version of Debussy's *Sarabande*", in: *The Piano Quarterly*, 1982, S. 48–50.

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.

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.

Worms de Romilly, Michèle, „Debussy professeur, par une de ses élèves (1898–1908), Madame Gérard de Romilly", in: *Cahiers Debussy. Nouvelle Série*, Vol. 2, 1978, S. 3–10.

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

DIE QUELLEN

A0 Autograph der *Sarabande* aus *Images (1894)*, New York, The Pierpont Morgan Library, Robert O. Lehman Collection, ehemals im Besitz von Alfred Cortot.

3 Notenseiten à 15 Systeme (20 × 30 cm), die mit 4 bis 6 nummeriert sind.

Die erste Notenseite ist überschrieben mit: „Dans le mouvement d'une «Sarabande», c'est a dire avec une élégance grâve et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc…"

G Einzelabdruck der *Sarabande* aus *Images (1894)* im Supplément von *Le Grand Journal du Lundi*, Nr. 12, 17. Februar 1896, S. 8.

1 Notenseite.

Die Notenseite ist überschrieben mit: „Le Grand Journal du Lundi / SARABANDE", rechts darunter steht: „(*Cette Sarabande fait partie d'une suite de pièces pour le piano intitulée / «Images», qui paraîtra chez* Fromont, éditeur, *40, rue d'Anjou, et / publiée avec son autorisation.*) / Par M. Claude DEBUSSY. " Auf der linken Seite folgt: „Dédiée à Mademoiselle Yvonne LEROLLE / Dans le mouvement d'une «Sarabande», c'est-à-dire avec une élégance / grave et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc."

G folgt im Wesentlichen **A0**, enthält jedoch einige Stichfehler (siehe Anhang).

A Autograph von *Pour le piano.* Basel, Paul-Sacher-Stiftung, Sammlung Rudolf Grumbacher, Ref.-Nr. 90, ehemals im Besitz von Nicolas Coronio, dem Widmungsträger der *Toccata*.

Titelseite, 11 Notenblätter à 22 Systeme (34,5 × 27 cm), die recto beschrieben und mit 1 bis 11 nummeriert sind; davon entfallen auf das *Prélude* S. 1–4, auf die *Sarabande* S. 5–6, auf die *Toccata* S. 7–11 (S. 10 verso enthält eine nachträgliche Ergänzung, siehe Faksimile S. XXXIII).

Titelseite: Der Titel „pour le piano" oben links ist mit Rötel in Debussys Hand geschrieben, gefolgt von „=prélude. / Sarabande. Toccata." in schwarzer Tinte und verziert mit zwei in Rötel gezeichneten Kleeblättern. Unten rechts steht in schwarzer Tinte: „Claude Debussy / Janvier–Avril 1901." Die Widmung oben rechts lautet: „à Nico Coronio, ce manuscrit / et puis mon amitié. / Claude Debussy". Unten in der Mitte wurde von fremder Hand eingetragen: „E. 1420 F." und „9.12.20 D".

Die Musik ist fast durchgängig in schwarzer Tinte notiert, einige Korrekturen wurden vermutlich vom Notenstecher bei Besprechungen mit Debussy in Bleistift und mit Rotstift angebracht. Jeder Satz ist mit einer Überschrift versehen, die Widmungen trug Debussy in Rötel ein.

Die Eintragungen des Notenstechers für die Seiteneinteilung belegen, dass **A** als Stichvorlage für **E** diente.

[K] nicht bekannter Korrekturabzug zum Erstdruck von *Pour le piano.*

E Erstdruck von *Pour le piano* bei E. Fromont, Paris, gestochen von Gulon, gedruckt bei E. Dupré, Paris, Plattennummer E. 1420 F., August 1901. (Exemplar in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm^{7} 17827)
Umschlag, Titelseite, Leerseite, 27 Notenseiten (*Prélude* S. 1–11, *Sarabande* S. 12–14, *Toccata* S. 15–27), Leerseite.
Umschlag: „**Pour le Piano**“ in roter Tinte, gefolgt von „– Prélude · / · Sarabande – Toccata ·“ in schwarzer Tinte, rechts und links verziert mit zwei Kleeblättern. Rechts unten Debussys Monogramm „CD / · Janvier – Avril · 1901 ·“, links unten „COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·“.
Titelseite: „**Pour le Piano** / · PRÉLUDE · / · SARABANDE · / · TOCCATA · / *CLAUDE DEBUSSY* / Prix net : 6^{f}. / *PARIS* / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, BOULEVARD MALESHERBES, / 40, RUE D'ANJOU / LONDON, SCHOTT & C^{o}, 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 · MCMI · / [Stempel :] 1901“
Die erste Notenseite enthält unten den Vermerk: „Paris, E. FROMONT Editeur, 40 rue d'Anjou. / E. 1404 F. / *Copyright by Fromont MCMI* / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.“

F Widmungsexemplar aus der Erstauflage **E** von *Pour le piano* an Maurice Ravel mit handschriftlichen Korrekturen Claude Debussys, zwischen 1901 und 1902, im Besitz von Adrienne Fontainas, Brüssel.
Umschlag, Titelseite, Leerseite, 27 Notenseiten (*Prélude* S. 1–11, *Sarabande* S. 12–14, *Toccata* S. 15–27), Leerseite.
Umschlag: „**Pour le Piano**“ in roter Tinte, gefolgt von „– Prélude · / · Sarabande – Toccata ·“ in schwarzer Tinte, rechts und links verziert mit zwei Kleeblättern. Rechts unten Debussys Monogramm „CD / · Janvier – Avril · 1901 ·“, links unten „COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·“.
Titelseite: „**Pour le Piano** / · PRÉLUDE · / · SARABANDE · / · TOCCATA · / *CLAUDE DEBUSSY* / Prix net : 6^{f}. / *PARIS* / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, BOULEVARD MALESHERBES, / 40, RUE D'ANJOU / LONDON, SCHOTT & C^{o}, 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 · MCMI“. Unterhalb von Debussys Namen findet sich die handschriftliche Widmung Debussys an Ravel: «à Maurice Ravel. / amicalement / et pour rendre hommage / au «Jeux d'eau» / Claude Debussy.»
Die erste Notenseite enthält unten den Vermerk: „Paris, E. FROMONT Editeur, 40 rue d'Anjou. / E. 1404 F. / *Copyright by Fromont MCMI* / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.“
In den Noten wurden Korrekturen in roter Tinte (Debussys Handschrift), blauem Stift und Bleistift vorgenommen sowie Fingersätze mit Bleistift eingetragen.

I Einzelabdruck der *Sarabande* aus *Pour le piano* in: *L'Illustration*, Nr. 3063, 9. November 1901, S. 155–157.
3 Notenseiten.
Die erste Notenseite ist überschrieben mit: „*9 Novembre 1901* / L'ILLUSTRATION / **POUR LE PIANO** / PRÉLUDE – SARABANDE – TOCCATA / Sarabande / Claude DEBUSSY.“
Der Notentext folge im Wesentlichen **E**, unterscheidet sich jedoch in Stich und Seiteneinteilung.

N1 Nachdruck von *Pour le piano* bei E. Fromont, Paris, gestochen von Gulon, gedruckt bei E. Dupré, Paris, Plattennummer E. 1420 F., zwischen 1901 und 1909. (Exemplar in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, K 70868)
Umschlag, Titelseite, Leerseite, 27 Notenseiten (*Prélude* S. 1–11, *Sarabande* S. 12–14, *Toccata* S. 15–27), 2 Leerseiten, Werbeseite.
Umschlag: „**Pour le Piano**“ in roter Tinte, „– Prélude · / · Sarabande – Toccata ·“ in schwarzer Tinte, links und rechts verziert mit zwei Kleeblättern. Rechts unten Debussys Monogramm „CD / · Janvier – Avril · 1901 ·“, links unten „COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·“.
Titelseite: „**Pour le Piano** / · PRÉLUDE · / · SARABANDE · / · TOCCATA · / *CLAUDE DEBUSSY* / Prix net : 6^{f}. / *PARIS* / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, BOULEVARD MALESHERBES, / 40, RUE D'ANJOU / LONDON, SCHOTT & C^{o}, 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 · MCMI ·“
Die erste Notenseite enthält unten den Vermerk: „Paris, E. FROMONT Editeur, 40 rue d'Anjou. / E. 1404 F. / *Copyright by Fromont MCMI* / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.“
N1 wurde vom Verlag nicht als Nachdruck gekennzeichnet, enthält jedoch gegenüber **E** einige Änderungen und Korrekturen.

N2 Nachdruck von *Pour le piano* bei E. Fromont, Paris, gestochen von Gulon, gedruckt bei E. Dupré, Paris, Plattennummer E. 1420 F., zwischen 1905 und 1909.
Umschlag, Werbeseite, Leerseite, 27 Notenseiten (*Prélude* S. 1–11, *Sarabande* S. 12–14, *Toccata* S. 15–27), 2 Leerseiten, Werbeseite.
Umschlag: „**Pour le Piano**“ in roter Tinte, „– Prélude · / · Sarabande – Toccata ·“ in schwarzer Tinte, links und rechts verziert mit zwei Kleeblättern. Rechts unten Debussys Monogramm „CD / · Janvier – Avril · 1901 ·“, links unten „COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·“. Rechts oben die handschriftliche Notiz: „Charles Ferdinand Dreyfus“.
Die erste Notenseite enthält unten den Vermerk: „Paris, E. FROMONT Editeur, 40 rue d'Anjou. / E. 1404 F. / *Copyright by Fromont MCMI* / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.“
N2 wurde vom Verlag nicht als Nachdruck gekennzeichnet, der Notentext ist identisch mit **N1**.

INTRODUCTION

GENESIS AND PUBLICATION HISTORY

In 1891 Claude Debussy (1862–1918) published several piano pieces – including *Valse romantique*, *Rêverie*, and *Deux Arabesques* – and in 1894 he composed the early *Images*. After that, it was not until 1901, with *Pour le piano*, that he again turned his attention to the piano. The French pianist Alfred Cortot, writing about these early works and those soon to come – *Estampes* (1903), *Images* (1905–8), and *Préludes* (1910–13) – describes *Pour le piano* as "a sort of transition between these pieces and those whose secret he already bore within himself."[1] Cortot thereby singles out the special position that the new suite would occupy in Debussy's piano music as a whole.

The earliest evidence of *Pour le piano* occurs in a letter of early April 1901 from Debussy to the music publisher Eugène Fromont: "I will in any case drop by next Monday and bring you the piano pieces."[2] This simple agreement has, however, a complicated history that must be explored if we are to understand what was, as we shall see, the convoluted path that led to the work's publication. Debussy had been directed to Fromont by his patron and publisher Georges Hartmann, whose own publishing venture had gone bankrupt in 1891. Hartmann had steadfastly supported Debussy and the publication of his music, and he retained this commitment even after being banned from his profession, namely, by surreptitiously working as a consultant to Fromont, where he continued to publish the works of "his" composers.[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. He bewailed his plight in a letter of 14 May 1900 to his friend, the writer Pierre Louÿs: "Let it be said that Hartmann left his affairs behind in utter disarray, and that your poor Claude is currently without a publisher, with the further complication of an unjust contract whose terms no one, not even God Himself, would want to accept. I am truly the victim of a vicious irony of Fate! … I find the only publisher capable of adjusting to suit my delicate little soul, and he of all people has to die!!!"[4]

After Hartmann's death, Fromont continued to issue works by Debussy even though the legal niceties had obviously not been fully settled. Moreover, Hartmann's nephew and heir, Albert Bourjat, demanded that Debussy return the advances he had received from Hartmann. At this time the composer can only have been in constant need of money, and he thus found himself in Fromont's debt. His letter of 28 April 1901 reveals that the publication of *Pour le piano* was intended to reimburse the publisher for his advances and expenses: "Bad news … I thought I had no further promissory notes outstanding, but curses! it turns out that another one falls due this month. Take it back once again, it will be the last time, I assure you. Have the piano pieces engraved quickly so that you can recoup the entire amount…"[5]

Obviously Debussy's main concern was to settle the debts he had incurred from Hartmann's death and his quarrels with Bourjat at Fromont as quickly as possible. This would also explain why he turned to an earlier piece when compiling the three-movement *Pour le piano*, which, as stated in the manuscript, originated "between January and April 1901." The piece in question, the *Sarabande*, already existed in an earlier version (see Appendix) that had in turn formed the middle movement of the unpublished three-part *Images* of 1894.[6] Indeed, it had already appeared in print in February 1896 as a supplement to *Le Grand Journal du Lundi*, which also carried a reference to Fromont's intention to publish the complete *Images* cycle.[7] Debussy now returned to this piece in order to integrate it into *Pour le piano*. He subjected it to a thorough revision, leaving the formal design intact and merely adding a few counter-melodies and reworking the sonorous, almost orchestral chordal writing in favor of greater purity and translucence. Despite his straitened circumstances and his obligations towards Fromont, Debussy nevertheless refrained from choosing the path of least resistance by publishing the completed *Images*

1 Alfred Cortot: *La Musique française de piano* (Paris: Presses universitaires de France, 1948), p. 18.
2 Claude Debussy: *Correspondance (1872–1918)*, ed. François Lesure and Denis Herlin (Paris: Éditions Gallimard, 2005), p. 592.
3 Debussy, *Correspondance*, p. 428.
4 Debussy, *Correspondance*, p. 559.
5 Debussy, *Correspondance*, p. 594.
6 Neither then nor later did Debussy apparently consider publishing the work. It was edited by A. Hoérée and published by Theodore Presser, Bryn Mawr in 1977 under the title *Images (oubliées)*.
7 *Le Grand Journal du Lundi*, musical supplement no. 12 (17 February 1896), p. 8.

in its previously advertised form. This is sufficient proof that he felt aesthetically remote from the work in its existing state and preferred instead to write a new work with a new title, using only the *Sarabande*.

This new work finally appeared in print in August 1901. On 4 August Debussy wrote a letter to his friend, the pianist Lucien Garban: "I'm still waiting for three piano pieces, which should appear any moment, so that I can enclose them with the [*Trois*] *Mélodies* [on poems by Verlaine, 1901]."[8] Fromont dealt with the *dépôt légal* on 7 August 1901 and registered the copyright for *Pour le piano* on 26 August 1901.

Debussy took great care to have the title page designed in accordance with his wishes. Already in the autograph he had, with an attentive eye for detail, added ornamental trefoils to the right and the left of the title of this three-movement piece. Now these trefoils were to be included in the design of the cover page of the first edition. Moreover, Debussy's name appears on the cover only in the form of a monogram composed of his initials, a device that would from now on stand in lieu of his full name on the front cover. Having received his author's copies, Debussy dispatched a letter to Fromont on 28 August 1901: "Excuse me for waiting until today to acknowledge receipt of the piano pieces. […] As for *Pour le piano*, the title page is only moderately to my liking: the trefoils are too large, and the letters seemed to me more elegant on the plates. Besides, the printing is so faint that one might think Duprè had put water in his ink. Apart from all that, it is perfect."[9]

Debussy's reference to the engraving plates provides solid proof that he received a set of proofs for the work. Thus, despite his strained relations with Fromont, he had taken an active part in the work's publication, as was his habit.

Amazingly, however, the publication of *Pour le piano* in 1901 did not settle the legal questions, for the publisher's contract for the work was not signed until 1905. For years not a word about *Pour le piano* is to be found in Debussy's correspondence. Then, in 1905, more precise details and circumstances regarding the work's legal status arose in connection with the negotiations concerning the efforts of A. Durand & Fils to obtain exclusive rights to Debussy's music. Durand was particularly interested in the opera *Pelléas et Mélisande*, which had been premièred with great success in 1902 and whose rights had already been promised by word of mouth 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 earlier works, including the *Suite bergamasque*, the *Mazurka*, and *Pour le piano*. With this compromise, so it was thought, the rights to these works were to be finalized in writing. On 21 April 1905 Debussy made the following proposal to Mme. Fromont – in vain: "As far as ceding the rights to *Pour le piano* is concerned, I am in agreement only on condition that I do not hear another word about the *Mazurka*. I truly have no interest whatsoever in this sort of piece, especially at present."[10] (The *Mazurka* had already been issued by Hamelle in 1903, but Fromont raised claims to the work on the basis of an earlier agreement. Debussy was clearly unable to satisfy these claims.)

With the signing of the contract on 25 April 1905 Debussy finally ceded to Fromont all rights regarding *Pour le piano*, including rights of authorship and performance. Given the amount Debussy still owed to the heirs of Georges Hartmann as well as to Fromont, the concession of these rights was carried out without any financial gain for the composer.[11] This fact and the arduous nature of the negotiations can only have left him very angry. On 24 May 1905 he informed Jacques Durand 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. He reluctantly agreed to pay the money rather than facing, as he put it, "further stories of this sort now or in the future."[12] Judging from the comments in his letters, Debussy must have been relieved that his association with Fromont had thereby come to an end. As early as 1903, he had referred to Fromont as "the most inveterate busybody I know"[13] and "a proverbially ill-bred man who considers it elegant to keep one waiting."[14] On 14 August 1909 he told his fellow composer Reynaldo Hahn that he had "severed all relations with [Fromont] a long time ago,"[15] and on 24 October 1915 he complained to Igor Stravinsky, regarding the *Nocturnes*, that "they were unfortunately

8 Debussy, *Correspondance*, p. 613.
9 Debussy, *Correspondance*, p. 615.
10 Debussy, *Correspondance*, p. 904.
11 Debussy, *Correspondance*, p. 905.
12 Debussy, *Correspondance*, p. 910.
13 Letter of 12 September 1903 to André Messager, Debussy, *Correspondance*, p. 780.
14 Letter of 26 November 1903 to Paul-Jean Toulet, Debussy, *Correspondance*, p. 803.
15 Debussy, *Correspondance*, p. 1205.

issued by a publisher (Fromont, rue du Colisée) with whom I no longer have any dealings."[16]

After publishing the first edition Fromont produced several new impressions of the work, correcting a number of engraver's errors and adding cautionary accidentals as well as standardizing allegedly wrong notes for consistency with parallel passages. However, since Debussy evidently severed relations with Fromont after 1905, and since we cannot be sure that he was involved in these revisions, the authenticity of the later impressions published during his lifetime is considerably lessened *vis-à-vis* the first edition.

THE WORK

Each of the three movements in *Pour le piano* bears a dedication to one of Debussy's pupils. The *Prélude* is dedicated to the pianist and amateur singer Michèle Worms de Romilly (1876–1954), who studied with the composer from 1898 to 1902. Thus, as this piece evidently does not antedate 1898, it originated much later than the *Sarabande*, whose early version in the *Images* cycle had already been dedicated, in 1894, to Yvonne Lerolle, the daughter of Debussy's painter-friend Henry Lerolle. The revised version retained this dedicatee, though now using her married name of Rouart. The final movement, the *Toccata*, is dedicated to the composer and pianist Nicolas Coronio (1875–1940), who studied with Debussy from 1895 and who later inherited the autograph of the entire suite from its composer.

The première of *Pour le piano* took place independently of the squabbles which arose regarding its publication. Rather than one of the dedicatees, the soloist was the young Catalonian pianist Ricardo Viñes (1875–1943), who had studied at the Paris Conservatoire, where he took the first prize in 1894. Viñes had been alerted to the piece, and introduced to the composer, by Debussy's friend Maurice Ravel. While paying a visit to Debussy on 30 November 1901, he played the new work to the composer from memory. The fact that he played from memory was unanticipated: he neglected to bring along a copy of the music, naturally assuming that Debussy would have one on hand, whereas there was in fact no copy to be found in Debussy's home.[17] The composer was so impressed and convinced by the young pianist's performance that he entrusted him with the première, which took place at a concert of the Société nationale de musique in the Salle Erard, Paris, on 11 January 1902. Viñes noted the event in his diary: "I had such a phenomenal success … that I could have encored every movement."[18] The reception of the piece must have been tremendous, as attested by Pierre Lalo's review in *Le Temps*: "Most of the time one yields to its magic and is surprised to be so much at its mercy."[19]

The pianist Marguerite Long, a long-time friend of Debussy, wrote of *Pour le piano* that it marked "the beginning of the master's great creative period for our instrument and parts ways with the aesthetic of his early years; it has […] the significance of a policy statement, indeed, almost a manifesto. The rhythm, construction, and harmony are mutually conditioned in the pieces that make up this wonderful triptych: *Prélude*, *Sarabande*, *Toccata*. They are more than fragments decorated with classical labels; they are the pinnacles which I had never before reached with Debussy."[20]

In *Pour le piano* Debussy indeed parted ways with the periodic melodies and dance rhythms of his earlier works and gravitated toward a rhapsodic style with a stronger emphasis on dynamic gradations and the effects of gently arpeggiated chords and glissandos. By choosing *Prélude*, *Sarabande*, and *Toccata* as the titles of the movements he harked back to the French baroque suite. To quote Mark de Voto: "The year 1901 was a pivotal one for Debussy […]. Debussy's interest in piano music took on new energy and he began to explore what for him were new directions."[21]

What primarily sets *Pour le piano* apart from Debussy's earlier works is its novel harmonic and timbral ideas. The extended pedal points and glissandos of the *Prélude*, the richly colored chordal writing of the *Sarabande*, and the whirlwind energy of the *Toccata* announce the work as the harbinger of a new style in Debussy's music. The same can be said of its effective, occasionally almost orchestral writing for the piano, its passionate underlying mood, and its palpable feeling for impressionistic timbres. This style, as we know

16 Debussy, *Correspondance*, p. 1953.

17 Nina Gubisch: "La vie musicale à Paris entre 1887 et 1914 à travers le journal inédit de R. Viñes," *Revue internationale de musique française* (June 1980), p. 198.

18 Gubisch: "… le journal inédit de R. Viñes," p. 224.

19 François Lesure: *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l'œuvre* (Paris: Fayard, 2003), p. 213.

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

21 Mark de Voto: "The Debussy sound: colour, texture, gesture," *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 187.

from the accounts of Debussy's contemporaries and performers, was not without repercussions for various aspects of execution and interpretation.

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 apparent 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."[22]

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,[23] the complete edition of his correspondence, published in the autumn of 2005,[24] 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.[25] 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. True, it was not customary in his day to explicitly notate the pedals.[26] Yet the many pedal points and tied bass notes in the *Prélude* (e. g. mm. 6ff. or 148ff.) and the *Toccata* (mm. 50f. or 105ff.) 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.[27] Similarly, double phrase-marks connecting widely separated chords, as in bars 21f. of the *Sarabande*, are not performance instructions in the strict sense so much as indications for the use of the pedal. (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.)[28]

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,[29] 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

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

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.[30] Evidently this instrument was highly accommodating to his nuanced notions of timbre.

Debussy was fond of invoking Franz Liszt in his use of the pedals. Writing to Jacques Durand on 1 September 1915, he claimed that there was a "way of turning the pedal into a kind of *breathing* [italics original] which I observed in Liszt when I had the chance to hear him in Rome. I feel Saint-Saëns forgets that pianists are poor musicians, for the most part, and cut music up into unequal chunks, like a chicken. The plain truth perhaps is that abusing the pedal is only a means of covering up a lack of technique, and that making a lot of noise is a way to drown the music you're slaughtering! In theory we should be able to find a graphic means of representing this 'breathing' … it wouldn't be impossible."[31]

Here we encounter a term of central importance to Debussy's aesthetic and a key to the interpretation of his piano music: the "breathing" that he sought to transfer to the pedal is intimately connected – as we 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."[32]

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."[33]

That this performance practice cannot be made to coincide with the expectations of early twenty-first-century listeners has a history of its own. The ability to record and replicate performances has caused unique and unrepeatable events to be transformed into renditions amenable to critical scrutiny. In the course of the twentieth century, this fact went hand in hand with a steadily growing demand for precision, lucidity, and control that ultimately came increasingly to limit the performer's freedom of expression. "The surviving recordings and contemporary reports," Thomas Kabisch explains, "prove that Debussy, in his own playing, united timbral sensuality and structural rigor by adopting performance principles that had many points in common with those of the Beethoven tradition and the Second Viennese School, including clarity of phrasing and centrality of tempo modifications around an axial tempo."[34]

Pour le piano calls for special criteria that differ noticeably from Debussy's customary habits in their rigor. Maurice Dumesnil reported that in *Pour le piano*, compared to other piano works, the composer called for "a completely different conception, a robust accuracy." Debussy, in the *Prélude*, wanted "the opening theme and its later repeat in large chords to be played in strict time, that is, without a hint of rubato. He required the glissando scales to be swept away with virtuoso aplomb, all the way to the final C."

30 See François Lesure: *Claude Debussy: Biographie critique*, pp. 263 and 317f.
31 Debussy, *Correspondance*, p. 1927.
32 Debussy, *Correspondance*, p. 1944.
33 Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style*, p. 6.
34 Thomas Kabisch: "Debussy, Claude," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil* 5 (Kassel: Bärenreiter, and Stuttgart: Metzler, 2001), col. 629.

For the other movements he presupposed "clarity" and "simplicity of expression."[35] The pianist Marguerite Long, in her recollections of Debussy, also provides evidence that the chords in bars 43 to 56 of the *Prélude*, as well as the glissandos in bars 46 and 48, were to be taken in strict time as notated. With regard to the *Sarabande*, she recalled Debussy's stern injunction to play "as if with the metronome."[36]

Compared to such earlier works as the *Deux Arabesques* or the *Suite bergamasque*, Debussy used a number of new and unconventional signs and instructions for the notation of tempo and phrasing. The instruction "un peu retardé" in bar 6 of the *Prélude*, and the "retenu" in bar 20 of the *Sarabande*, are followed by a broken line (– – –) precisely indicating the point at which the deceleration is meant to 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!"[37]

All the same, Debussy took great pains in his notation to specify the division of the notes between the right and left hands, as can be seen in bars 64ff. of the *Toccata*. Occasionally, as in bars 21ff. of the *Prélude*, 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 our edition while retaining Debussy's division of the hands. The chordal writing in *Pour le piano* requires wide extensions of the third, fourth, and fifth fingers. The fingering in our volume takes this demand into account and follows the principle of ensuring a legato performance, avoiding the impractical use of the thumb on black keys wherever possible, and minimizing the number of times the thumb has to be passed. This principle may not satisfy players with small hands, who may prefer to use alternative fingerings as necessary.

Articulation and Expression

Those articulation marks in our volume that are taken from the first edition should be regarded as mandatory as they represent deliberate decisions on Debussy's part, even where they conflict with the articulation in parallel passages. Double articulation marks consisting of an accent [>] and a tenuto dash on a single note, as in bars 1ff. of the *Prélude*, primarily reflect the cultivation of touch in all its subtle gradations, much in the same way as dynamic marks. The vertical accent or wedge [^], also known as a *petit chapeau*, approximates the meaning of a ***sf***. Its use in combination with a staccato dot proves that the accent alone does not necessarily imply a shortening of the duration (e. g. mm. 43ff. of the *Prélude*).

Series of slurred notes with additional staccato dots or tenuto dashes (as in bars 51ff. of the *Prélude* or bars 23ff. of the *Sarabande*), judging from Debussy's recorded performances of his other works, probably refer primarily to a dry touch combined with the pedal. In the *Sarabande*, as Marguerite Long informs us, he "sustained these sequences of wonderful chords with an expressive power and an intensity of legato such as no one shall ever be able match."[38]

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. XXII.

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."[39] Particularly as regards the *Toccata* from *Pour le piano*, she noted that the crescendo hairpins in bars 89–90 and elsewhere should be played without any sort of exaggeration within the dynamic level in which they are located.[40]

As is apparent from his recording of his own works, his dynamic shadings manifest themselves in delicacy and subtle gradations of hue, and there is no question

35 Dumesnil: "Coaching with Debussy," p. 12.
36 Long, *Au piano avec Claude Debussy*, p. 42.
37 Claude Debussy: *Douze Études, Premier Livre* (Paris: Durand, 1916), p. 1.
38 Long, *Au piano avec Claude Debussy*, S. 42.
39 Marguerite Long: *Au piano avec Claude Debussy* (Paris: Julliard, 1960), p. 37.
40 Long, *Au piano avec Claude Debussy*, pp. 42f.

but that such nuances were important and meaningful to his aesthetic. This is obvious from a request he made in a letter of autumn 1907 to Jacques Durand: "Please be so kind as to implore your engraver to respect the placement of nuances. It is a matter of supreme and pianistic importance."[41]

NOTES ON THE EDITION

Owing to its convoluted publication history, the sources of *Pour le piano* harbor a number of uncertainties. True, the page breaks entered in Debussy's autograph **A** by the engraver prove that it served as the production master for the first edition **E**; but his marked set of proofs **[K]** has not resurfaced, and the gestation of the work and the changes from the autograph to the first edition can thus be retraced only indirectly.

Moreover, the new impressions of the print contain a number of changes and corrections whose origin cannot be convincingly or satisfactorily traced back to Debussy, who severed relations with Eugène Fromont following the publication of the first edition (see the Introduction, p. XIV). The changes in the new impressions **N1** and **N2**, issued by Fromont prior to Debussy's death in 1918, mainly involve the addition of auxiliary and cautionary accidentals and the correction of several engraver's errors. However, the changes to the harmony that are found in the editions issued after 1921 under plate number "E. 1420 F." by Éditions Jobert, who took over Fromont in 1921, bear no relation whatsoever to the composer and are consequently irrelevant as source material for our edition.

Particularly illuminating in this connection is Debussy's dedication copy to Ravel **F**, which stems from the first impression of 1901 and contains a number of corrections and inscriptions in various colors. The corrections in the *Sarabande*, entered in red ink (as is the dedication on the title page), reveal Debussy's handwriting. The source of the blue-penciled corrections in the *Prélude*, as well as the fingering and accidentals in the *Toccata*, cannot be precisely or convincingly determined. However, the history and provenance of the printed copy suggest that they must have originated with Debussy, Ravel, or even Ricardo Viñes.

It seems fairly likely that Debussy presented the copy of *Pour le piano* to Ravel at some point between August 1901, when the work appeared in print, and the spring of 1902, for the dedication contains a respectful reference to Ravel's *Jeux d'eau*, which was composed in 1901 and published in 1902. Ravel had in turn drawn Viñes's attention to Debussy's new work *Pour le piano* in October 1901, perhaps using his own copy of the print.[42]

The subsequent history of Ravel's dedication copy is quickly told.[43] After Ravel's death in 1937 his estate passed to his brother Edouard. In 1954 Edouard Ravel and his wife suffered an automobile accident that led them to retain Jeanne and Alexandre Taverne for nursing and chauffering services. At the death of Madame Ravel two years later the Tavernes moved into the Ravel home, and after Edouard's death in 1960 the composer's estate passed to the Tavernes, thereby putting an end to the family's hereditary ownership. Alexandre Taverne's second wife, Georgette, remained then in possession of Ravel's estate. As of June 2000, when it was sold at an auction, Ravel's dedication copy of *Pour le piano* has been located in the private library of Adrienne Fontainas.

This body of evidence indicates that the author of the corrections, if not Debussy, can only have been Ravel himself or at best Ricardo Viñes, assuming that Ravel lent him his own copy to study the piece. They presumably date from 1901–2 while Debussy, Ravel, and Viñes were in contact with each other regarding this piece. Whatever the case, the corrections arose independently of the changes made to the later impressions **N1** and **N2**. They thus convey incomplete but symptomatic verification of several engraver's errors in the first edition **E** that Debussy, notwithstanding his usual fastidiousness, must have overlooked. But at the same time they are also an indication that the harmonic alterations found in Jobert's post-1921 reprints were irrelevant to Debussy and his contemporaries.

In sum, as only the original printed edition **E** of 1901 is known to have been prepared with Debussy's involvement, it represents the principal source for our edition. The other sources have been consulted to clarify editorial questions; their alternative readings are listed in the Critical Commentary. Cautionary accidentals have been added by the editor without comment if preceded in the same bar by an accidental in a different register. Corrections of engraver's errors, in contrast, are indicated in the Critical Commentary by boldface type. It should be noted, regarding the

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

42 Gubisch: "… le journal inédit de R. Viñes," p. 198.

43 See the newspaper article "Poor Ravel" in *The Guardian* (25 April 2001).

changes of clef in the left hand of bars 13–18, 35–38, and 105–109 of the *Prèlude*, that the upper voice switches to the treble clef for the sake of legibility, as in the original print, whereas the pedal point retained for several bars should be read in the bass clef.

ACKNOWLEDGMENTS

It is my pleasure to thank all those people and institutions who assisted me throughout my research work and the preparation of this volume. Adrienne Fontainas (Brussels), Cécile Reynaud (Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Paris), Rigbie Turner (The Pierpont Morgan Library, Music Manuscripts, New York) and Heidy Zimmermann (Paul Sacher Foundation, Basel) were so kind as to place the sources at my disposal. Jonathan Del Mar, Roy Howat, Forian Schröter, and Christine Bauer helped me to identify and obtain printed editions. Finally, I am very grateful to Douglas Woodfull-Harris of the House of Bärenreiter for helpful discussions of editorial matters.

Regina Back
Hamburg, July 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, ed.: *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, Série I: *Œuvres pour Piano*, vol. 2 (Paris: Éditions Durand, 1998).

Joseph, Charles M.: "The original version of Debussy's *Sarabande*," *The Piano Quarterly* (1982), pp. 48–50.

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).

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.

Worms de Romilly, Michèle: "Debussy professeur, par une de ses élèves (1898–1908), Madame Gérard de Romilly," *Cahiers Debussy*, new ser., vol. 2 (1978), pp. 3–10.

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

THE SOURCES

A0 Autograph of *Sarabande* from *Images* (1894), New York, The Pierpont Morgan Library, Robert O. Lehman Collection; formerly owed by Alfred Cortot.
3 pages of manuscript paper ruled in 15 staves (20×30 cm) and numbered from 4 to 6.
The first page is headed "Dans le mouvement d'une «Sarabande», c'est a dire avec une élégance grâve et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc…"

G Separate print of the *Sarabande* from *Images* (1894), published in the supplement to *Le Grand Journal du Lundi*, no. 12 (17 February 1896), p. 8.
1 page of music.
The page is headed "Le Grand Journal du Lundi / **SARABANDE**", followed to the lower right by "(*Cette Sarabande fait partie d'une suite de pièces pour le piano intitulée / «Images», qui paraîtra chez* Fromont, éditeur, *40, rue d'Anjou, et / publiée avec son autorisation.*) / Par M. Claude DEBUSSY." Inscription to the left: „Dédiée à Mademoiselle Yvonne LEROLLE / Dans le mouvement d'une «Sarabande», c'est-à-dire avec une élégance / grave et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc."

G basically follows **A0**, but with occasional engraving errors (see Appendix).

A Autograph of *Pour le piano*. Basel, Paul Sacher Foundation, Rudolf Grumbacher Collection, ref. no. 90; formerly owned by Nicolas Coronio, the dedicatee of the *Toccata*.

Title page, 11 pages of manuscript paper ruled with 22 staves (34.5 × 27 cm), written on the *recto* sides and numbered from 1 to 11. The *Prélude* occupies pp. 1–4, the *Sarabande* pp. 5–6, the *Toccata* pp. 7–11 (p. 10 *verso* contains a subsequent addition; see facsimile, p. XXXIII).

Title page: The title "pour le piano" in the upper left-hand corner is written in Debussy's hand in red crayon, followed by " = prélude. / Sarabande. Toccata." in black ink and ornamented with two trefoils in red crayon. Inscription in black ink in the lower right-hand corner: "Claude Debussy / Janvier – Avril 1901." The dedication in the upper right-hand corner reads: "à Nico Coronio, ce manuscrit / et puis mon amitié. / Claude Debussy". Non-autograph inscriptions centered at the bottom: "E. 1420 F." and "9.12.20 D".

The music is written almost entirely in black ink, with a few corrections in pencil and red crayon presumably entered by the engraver in consultation with Debussy. Each movement is headed with a title; the dedications were entered by Debussy in red crayon.

The engraver's markings for the page breaks prove that **A** served as the production master for **E**.

[K] Unknown set of proofs for the first edition of *Pour le piano*.

E First edition of *Pour le piano*, published by E. Fromont of Paris, engraved by Gulon, printed by E. Dupré of Paris, plate no. E. 1420 F., August 1901. Copy consulted: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm^{7} 17827.

Dustcover, title page, blank page, 27 pages of music (*Prélude* on pp. 1–11, *Sarabande* on pp. 12–14, *Toccata* on pp. 15–27), blank page.

Dustcover: "**Pour le Piano**" in red ink, followed by "– Prélude · / · Sarabande – Toccata ·" in black ink, ornamented to the left and right with two trefoils. Debussy's monogram in lower right-hand corner: "CD / · Janvier – Avril · 1901 ·"; lower left-hand corner: "COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·".

Title page: "**Pour le Piano** / · PRÉLUDE · / · SARABANDE · / · TOCCATA · / *CLAUDE DEBUSSY* / Prix net : 6^{f}. / *PARIS* / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, BOULEVARD MALESHERBES, / 40, RUE D'ANJOU / LONDON, SCHOTT & C^{o}, 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 · MCMI · / [stamped:] 1901"

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

F Dedication copy from the first impression **E** of *Pour le piano* with Claude Debussy's handwritten corrections, presented to Maurice Ravel some time between 1901 and 1902; owned by Adrienne Fontainas, Brussels.

Dustcover, title page, blank page, 27 pages of music (*Prélude* on pp. 1–11, *Sarabande* on pp. 12–14, *Toccata* on pp. 15–27), blank page.

Dustcover: "**Pour le Piano**" in red ink, followed by "– Prélude · / · Sarabande – Toccata ·" in black ink, ornamented to the left and right with two trefoils. Debussy's monogram in lower right-hand corner: "CD / · Janvier – Avril · 1901 ·", lower left-hand corner: "COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·".

Title page: "**Pour le Piano** / · PRÉLUDE · / · SARABANDE · / · TOCCATA · / *CLAUDE DEBUSSY* / Prix net : 6^{f}. / *PARIS* / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, BOULEVARD MALESHERBES, / 40, RUE D'ANJOU / LONDON, SCHOTT & C^{o}, 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 · MCMI". Beneath Debussy's name is his handwritten dedication to Ravel: "à Maurice Ravel. / amicalement / et pour rendre hommage / au "Jeux d'eau" / Claude Debussy."

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

The printed music contains corrections in red ink (Debussy's hand), blue pencil, and lead pencil, as well as penciled fingering marks.

I Separate print of *Sarabande* from *Pour le piano*, in *L'Illustration*, no. 3063 (9 November 1901), pp. 155–7.

3 pages of music.

The first page is headed "*9 Novembre 1901* / L'ILLUSTRATION / **POUR LE PIANO** / PRÉLUDE – SARABANDE – TOCCATA / Sarabande / Claude DEBUSSY."

The musical text basically follows **E**, but differs in the engraving and page breaks.

N1 Reprint of *Pour le piano* by E. Fromont of Paris, engraved by Gulon, printed by E. Dupré of Paris, plate no. E. 1420 F., between 1901 and 1909. Copy consulted: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, K 70868.

Dustcover, title page, blank page, 27 pages of music (*Prélude* on pp. 1–11, *Sarabande* on pp. 12–14, *Toccata* on pp. 15–27), 2 blank pages, page of advertising.

Dustcover: "**Pour le Piano**" in red ink, "– Prélude · / · Sarabande – Toccata ·" in black ink, ornamented to the left and right with two trefoils. Debussy's monogram in lower right-hand corner: "CD / · Janvier – Avril · 1901 ·"; lower left-hand corner: "COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·".

Title page: "**Pour le Piano** / · PRÉLUDE · / · SARABANDE · / · TOCCATA · / *CLAUDE DEBUSSY* / Prix net : 6^{f}. / *PARIS* /

Eugène FROMONT, Éditeur, Boulevard Malesherbes, / 40, Rue d'Anjou / London, SCHOTT & 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 · mcmi ·"

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

Though not declared as a new impression by the publisher, **N1** contains several changes and corrections to **E**.

N2 Reprint of *Pour le piano* by E. Fromont of Paris, engraved by Gulon, printed by E. Dupré of Paris, plate no. E. 1420 F., between 1905 and 1909.

Dustcover, page of advertising, blank page, 27 pages of music (*Prélude* on pp. 1–11, *Sarabande* on pp. 12–14, *Toccata* on pp. 15–27), 2 blank pages, page of advertising.

Dustcover: "**Pour le Piano**" in red ink, "– Prélude · / · Sarabande – Toccata ·" in black ink, ornamented to the left and right with two trefoils. Debussy's monogram in the lower righth-hand corner: "CD / · Janvier – Avril · 1901 ·"; inscription in lower left-hand corner: "copyright by fromont · mcmi ·". Handwritten inscription in the upper right-hand corner: „Charles Ferdinand Dreyfus".

The bottom of the first page of music contains the inscription "Paris, E. FROMONT Editeur, 40 rue d'Anjou. / E. 1404 F. / *Copyright by Fromont MCMI* / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés."

N2 was not declared as a new impression by the publisher, the musical text is identical with **N1**.

ÜBERSETZUNGEN DER FRANZÖSISCHEN SPIELANWEISUNGEN

TRANSLATION OF PERFORMANCE INSTRUCTIONS

animez un peu	etwas lebhafter	a bit faster
assez animé et très rythmé	recht lebhaft und sehr rhythmisch	quite lively and very rhythmic
au mouv^{t}	im Tempo	in tempo
avec une élégance grave et lente	mit gemessener und getragener Anmut	with grave and slow elegance
les notes marquées du signe – expressives et une peu en dehors	die mit – bezeichneten Noten ausdrucksvoll und etwas hervorgehoben	notes marked – should be played with expression and slightly emphasized
m. d. (main droite)	rechte Hand	right hand
peu à peu cresc.	nach und nach lauter	gradually louder
peu à peu reprendre le mouv^{t}	allmählich wieder zum Tempo zurückkehren	gradually return to original tempo
plus p	leiser	more softly
retenu	zurückhaltend	hold back
très leger	sehr leicht	very light
très soutenu	sehr getragen	very sustained
un peu retardé	etwas zögerlich	slightly hesitant
vif	lebhaft	lively

INTRODUCTION

GENÈSE ET HISTORIQUE DE LA PUBLICATION

En 1891, Claude Debussy (1862–1918) publie plusieurs œuvres pour piano – dont la *Valse romantique*, *Rêverie*, et les *Deux Arabesques* – et en 1894 il compose ses premières *Images*. Après cette date, ce n'est qu'en 1901, avec *Pour le piano*, qu'il tourne de nouveau son attention vers le piano. Le pianiste français Alfred Cortot, écrivant à propos de ces œuvres de jeunesse et de celles qui ne vont pas tarder à venir – *Estampes* (1903), *Images* (1905–8) et *Préludes* (1910–13) – définit *Pour le piano* comme « une sorte de transition entre ces œuvres et celles dont il porte déjà en lui le secret[1] ». Cortot met ainsi l'accent sur la place particulière que cette nouvelle suite allait occuper dans l'ensemble de l'œuvre pour piano de Debussy.

La première trace que nous ayons de *Pour le piano* se trouve dans une lettre d'avril 1901 écrite par Debussy à l'éditeur de musique Eugène Fromont : « je viendrai, en tout cas, Lundi prochain, vous apporter les morceaux de piano[2] ». Cette simple confirmation dissimule, toutefois, une histoire complexe qu'il convient d'explorer si l'on veut comprendre le cheminement sinueux, comme nous allons le voir, qui a conduit à la publication de l'œuvre. Debussy avait été recommandé à Fromont par son protecteur et éditeur Georges Hartmann, dont la propre maison d'édition avait fait faillite en 1891. Hartmann avait accordé à Debussy et à la publication de sa musique un soutien sans faille, et il avait maintenu cet engagement même après s'être fait interdire de la profession, en travaillant en réalité en sous-main comme conseiller de Fromont, chez qui il continuait de publier les œuvres de « ses » compositeurs[3]. Or Hartmann meurt inopinément le 23 avril 1900, plongeant Debussy, qui de toute apparence avait pour lui la plus grande estime, dans une situation désastreuse. Il se lamente sur son sort dans une lettre du 14 mai 1900 à son ami l'écrivain Pierre Louÿs : « 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] »

Après la mort de Hartmann, Fromont continue de publier des œuvres de Debussy même si, bien entendu, les complications juridiques sont encore loin d'être complètement résolues. De surcroît, le neveu et héritier de Hartmann, Albert Bourjat, exige que Debussy lui rembourse les avances qu'il avait reçues de Hartmann. À cette époque le compositeur devait apparemment se trouver dans un constant besoin d'argent, et se retrouvait par là même endetté vis-à-vis de Fromont. Une lettre du 28 avril 1901 révèle que la publication de *Pour le piano* a pour but de rembourser l'éditeur de ses avances et des frais engagés : « Sale nouvelle … Je croyais n'avoir plus de billets et, malédiction j'en ai encore un ce mois-ci, retirez-moi encore une fois, ça sera la dernière rassurez-vous. Faites vite graver les morceaux de piano pour récupérer toutes ces sommes …[5] » Le principal souci de Debussy était évidemment de rembourser le plus vite possible les dettes qu'il avait encourues par suite du décès de Hartmann et de ses démêlés avec Bourjat et Fromont. Ceci expliquerait également pourquoi il a recours à une composition antérieure en mettant au point les trois mouvements de *Pour le piano*, qui, comme le manuscrit le précise, a vu le jour « entre janvier et avril 1901 ». La composition en question, la *Sarabande*, existait déjà dans une version primitive (voir appendice) qui constituait elle-même le mouvement intermédiaire des *Images* inédites en trois parties de 1894[6]. Elle avait en fait paru sous forme imprimée en février 1896 comme supplément du *Grand Journal du Lundi*, accompagnée d'un renvoi aux intentions affichées par Fromont de publier le cycle complet de ces *Images*[7]. C'est ce morceau que Debussy reprend donc alors pour l'intégrer dans *Pour le piano*. Il le soumet à une révision approfondie, laissant intacte la structure formelle et se contentant d'ajouter quelques

1 Alfred Cortot, *La Musique française de piano* (Paris, Presses universitaires de France, 1948), p. 18.

2 Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin (Paris, Éditions Gallimard, 2005), p. 592.

3 Debussy, *Correspondance*, p. 428.

4 Debussy, *Correspondance*, p. 559.

5 Debussy, *Correspondance*, p. 594.

6 Ni alors ni ensuite Debussy n'a apparemment envisagé de publier l'ouvrage. Préparé pour la publication par A. Hoérée, il a été édité par Theodore Presser à Bryn Mawr en 1977 sous le titre *Images (oubliées)*.

7 *Le Grand Journal du Lundi*, supplément musical n° 12 (17 février 1896), p. 8.

contrechants et de retravailler l'écriture en accords, sonore et quasi orchestrale, pour lui donner plus de pureté et de transparence. En dépit de ses difficultés financières et de ses obligations vis-à-vis de Fromont, Debussy s'est pourtant abstenu de choisir le chemin de la facilité qui aurait été de publier les *Images* complètes sous leur forme précédemment annoncée. Ce simple fait prouve qu'il se sentait esthétiquement éloigné de l'œuvre dans son état existant et qu'il préférait écrire une œuvre nouvelle avec un titre nouveau, en ne conservant que la *Sarabande*.

Cette œuvre nouvelle voit finalement le jour en août 1901. Le 4 août Debussy écrit dans une lettre à son ami le pianiste Lucien Garban : « j'attends que trois pièces pour le piano qui doivent paraître incessamment puissent se joindre à l'envoi des [*Trois*] *Mélodies* [d'après Verlaine, 1901][8] ». Fromont accomplit les formalités du dépôt légal le 7 août 1901 et fait enregistrer le copyright de *Pour le piano* le 26 août 1901.

Debussy a pris grand soin que la maquette de la page de titre soit conçue conformément à ses voeux. Déjà dans le manuscrit il avait, avec un œil attentif aux détails, ajouté des trèfles décoratifs à gauche et à droite du titre du morceau pour en symboliser les trois mouvements. À présent il fallait que ces trèfles soient intégrés dans la maquette de la page de titre de l'édition originale. De plus, le nom de Debussy n'apparaît sur la couverture que sous la forme d'un monogramme constitué par ses initiales, et c'est sous la forme de ce monogramme et non sous son nom complet que Debussy figurera désormais en couverture. En recevant ses exemplaires d'auteur, Debussy envoie une lettre à Fromont le 28 août 1901 : « Excusez-moi de vous ‹accuser réception› des morceaux de piano, aujourd'hui seulement […] À propos de *Pour le piano* le titre ne m'en plaît que médiocrement, les trèfles sont trop grands et les lettres m'avaient paru plus élégantes sur la planche, le tirage est blanc de façon à faire croire que Dupré met de l'eau dans son encre. À part tout cela, c'est parfait[9] ».

La référence faite par Debussy aux planches prouve clairement qu'il avait reçu un jeu d'épreuves de l'ouvrage. Malgré ses relations tendues avec Fromont, il avait donc pris une part active, comme de coutume, à la publication de l'œuvre.

La chose étonnante, toutefois, est que la publication de *Pour le piano* en 1901 ne met pas fin aux problèmes juridiques, car le contrat d'éditeur pour cette œuvre ne sera signé qu'en 1905. Des années s'écoulent avant qu'on retrouve *Pour le piano* mentionné dans la correspondance de Debussy. Puis, en 1905, des détails plus précis et circonstanciés concernant le statut juridique de l'œuvre apparaissent en liaison avec les négociations à propos des tentatives menées par A. Durand & Fils pour obtenir l'exclusivité des droits sur la musique de Debussy. Durand s'intéressait particulièrement à l'opéra *Pelléas et Mélisande*, qui avait été créé avec grand succès en 1902 et dont les droits avaient été verbalement promis à Fromont. Cependant, Fromont se révélant incapable de rivaliser avec l'offre de 25.000 francs proposée par Durand, on parvient à un compromis aux termes duquel Durand reçoit les droits de *Pelléas et Mélisande* tout en abandonnant à Fromont ceux d'ouvrages antérieurs, dont la *Suite bergamasque*, la *Mazurka* et *Pour le piano*. Ce compromis, espère-t-on, va permettre de fixer par écrit les droits de ces ouvrages. Le 21 avril 1905, Debussy – en vain – fait la proposition suivante à Mme Fromont : « Quant à la cession de *Pour le piano* je ne le ferai qu'à la condition de ne plus entendre parler de la *Mazurka*. Je n'ai vraiment aucun goût pour ce genre de morceau en ce moment surtout[10] ». (La *Mazurka* avait déjà été publiée par Hamelle en 1903, mais Fromont prétendait avoir des droits sur l'œuvre en s'appuyant sur un accord antérieur. Debussy ne put évidemment satisfaire ces exigences.)

Aux termes du contrat signé le 25 avril 1905, Debussy cède enfin à Fromont tous les droits concernant *Pour le piano*, y compris les droits d'auteur et d'exécution. Étant donné les sommes que Debussy devait encore aux héritiers de Georges Hartmann, c'est-à-dire à Fromont, le transfert de ces droits n'allait lui apporter aucun gain financier[11]. Cet état de fait, joint au caractère ardu des négociations n'ont pu que le laisser très en colère. Le 24 mai 1905 il informe Jacques Durand que Fromont lui réclame encore 582 francs pour la cession des droits de *Pelléas et Mélisande* – droits qui, à l'entendre, n'ont jamais été accordés ni personnellement ni par écrit. De mauvais gré, il consent à payer la somme plutôt que de faire face, selon ses termes, à aucune « espèce d'histoire présente ou à venir[12] ». À en juger par les commentaires qu'on trouve dans ses lettres, Debussy a dû être soulagé de mettre ainsi un terme à son association avec Fromont. Dès 1903, il désignait Fromont comme « la plus déterminée ‹mouche du coche› que je connaisse[13] » et « un homme pro-

8 Debussy, *Correspondance*, p. 613.
9 Debussy, *Correspondance*, p. 615.
10 Debussy, *Correspondance*, p. 904.
11 Debussy, *Correspondance*, p. 905.
12 Debussy, *Correspondance*, p. 910.
13 Lettre du 12 septembre 1903 à André Messager, Debussy, *Cor-*

verbialement mal élevé et qui croit élégant de vous faire attendre[14] ». Le 14 août 1909 il écrit à son collègue le compositeur Reynaldo Hahn qu'il a, « quant à Fromont, […] cessé tous rapports avec lui depuis longtemps[15] » et le 24 octobre 1915 il se plaint 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[16] ».

Après la publication de l'édition originale, Fromont fait paraître plusieurs impressions ultérieures de l'œuvre, corrigeant un certain nombre d'erreurs de gravure et ajoutant des altérations de rappel tout en standardisant des notes prétendument erronées pour les rendre conformes avec des passages parallèles. Toutefois, puisque Debussy a de toute évidence rompu toutes relations avec Fromont après 1905, et comme on ne peut être sûr qu'il a été impliqué dans ces révisions, l'authenticité des réimpressions ultérieures parues de son vivant est infiniment amoindrie par rapport à l'édition originale.

L'ŒUVRE

Chacun des trois mouvements de *Pour le piano* comporte une dédicace à un élève de Debussy. Le *Prélude* est dédié à la pianiste et cantatrice amateur Michèle Worms de Romilly (1876–1954), qui a étudié avec le compositeur de 1898 à 1902. Par conséquent, comme le morceau ne peut être antérieur à 1898, il a pris naissance bien plus tard que la *Sarabande*, dont la version primitive dans le cycle des *Images* avait déjà été dédiée, en 1894, à Yvonne Lerolle, fille du peintre et ami de Debussy Henry Lerolle. La version révisée conserve cette dédicataire, tout en utilisant à présent son nom marital de Rouart. Le dernier mouvement, la *Toccata*, est dédiée au compositeur et pianiste Nicolas Coronio (1875–1940), qui avait étudié avec Debussy à partir de 1895 et qui recevra ensuite du compositeur le manuscrit autographe de l'ensemble de la suite.

La création de *Pour le piano* a eu lieu indépendamment des disputes qui en ont entouré la publication. Plutôt que l'un de ses dédicataires, le soliste était le jeune pianiste catalan Ricardo Viñes (1875–1943), qui avait étudié au Conservatoire de Paris, où il avait reçu un premier prix en 1894. Viñes avait déjà été mis au courant de l'existence de l'œuvre, et présenté au compositeur, par Maurice Ravel, ami de Debussy. Rendant visite à ce dernier le 30 novembre 1901, il a joué l'œuvre de mémoire au compositeur. Le fait qu'il l'a jouée de mémoire n'était pas prévu : il avait oublié de se munir d'un exemplaire de la partition, ayant naturellement supposé que Debussy en aurait un sous la main, alors qu'en fait aucun exemplaire n'avait pu en être trouvé au domicile de celui-ci.[17] Le compositeur en sera si impressionné, et si convaincu par l'interprétation du jeune pianiste, qu'il va lui confier la création, laquelle a lieu lors d'un concert de la Société nationale de musique à la Salle Erard, à Paris, le 11 janvier 1902. Viñes a consigné l'événement dans son journal : « j'ai eu un succès tellement phénoménal … que j'aurais pu les bisser toutes[18] ». L'accueil fait à l'ouvrage a dû être prodigieux, comme l'atteste la critique de Pierre Lalo dans *Le Temps* : « on en subit le plus souvent la magie, et l'on s'irrite parfois de la subir[19] ».

La pianiste Marguerite Long, amie de longue date de Debussy, a écrit de *Pour le piano* : « Première en date, à la grande époque de la création du Maître pour notre instrument, elle [la suite] rompt avec son esthétique de jeunesse ; elle a […] la valeur d'un programme et presque d'un manifeste. Rythme, construction, harmonie, tout va de pair dans les pièces composant cet admirable triptyque : *Prélude, Sarabande, Toccata*. Plutôt que fragments décorés d'étiquettes classiques, ce sont ici des sommets que je n'avais fait qu'approcher avec Debussy[20] ». Avec *Pour le piano* Debussy rompait en effet avec les périodes mélodiques et les rythmes de danse de ses œuvres antérieures, pour graviter vers un style rapsodique caractérisé par un accent mis plus nettement sur les gradations de dynamique et les effets reposant sur des accords délicatement arpégés et des glissandos. En choisissant *Prélude*, *Sarabande* et *Toccata* comme titres des mouvements, il se plaçait dans la tradition de la suite française baroque. Pour citer Mark de Voto : « L'année 1901 a été pour Debussy une année charnière […]. L'intérêt marqué par Debussy pour la musique de piano a pris une énergie nouvelle et il a commencé à explorer ce qui était pour lui des directions nouvelles[21] ».

respondance, p. 780.

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

15 Debussy, *Correspondance*, p. 1205.

16 Debussy, *Correspondance*, p. 1953.

17 Nina Gubisch, « La vie musicale à Paris entre 1887 et 1914 à travers le journal inédit de R. Viñes », *Revue internationale de musique française* (juin 1980), p. 198.

18 Gubisch, « … le journal inédit de R. Viñes », p. 224.

19 François Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique et Catalogue de l'œuvre* (Paris, Fayard, 2003), p. 213.

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

21 Mark de Voto, « The Debussy sound : colour, texture, gesture », *The Cambridge Companion to Debussy*, éd. Simon Trezise (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), p. 187 [trad. V. G.].

Ce qui donne à *Pour le piano* une place à part par rapport aux œuvres antérieures de Debussy est le caractère novateur de ses idées harmoniques et en matière de timbre. Les longues pédales et les glissandos du *Prélude*, la riche écriture en accords de la *Sarabande*, l'énergie tourbillonnante de la *Toccata* désignent l'œuvre comme messagère d'un style nouveau dans la musique de Debussy. On peut dire de même de son écriture pianistique efficace, presque orchestrale par instant, du sentiment passionné sous-jacent qui l'habite et du sens des couleurs impressionnistes qu'elle traduit de manière tangible. Ce style, nous le savons par les témoignages de contemporains de Debussy et de ses interprètes, n'a pas été sans influencer divers aspects touchant à l'exécution et à l'interprétation.

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 mélodiques 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 ».[22]

Dans quelle mesure exactement l'esthétique de Debussy est habitée par la nécessité de fixer des sonorités spécifiques, raffinées, devient évident en premier lieu, et de la manière la plus impressionnante, dans sa notation musicale, sa « syntaxe esthétique ». Aujourd'hui, nous disposons en outre d'un certain nombre d'autres sources authentiques nous permettant de nous familiariser avec ses conceptions et de tirer meilleur parti des lumières obtenues de sa musique. Parmi elles figurent ses écrits sur la musique,[23] l'édition complète de sa correspondance, publiée à l'automne 2005,[24] 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.[25] 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 concernant l'utilisation de la pédale dans sa musique de piano. Certes, il n'était pas habituel à son époque de noter explicitement l'emploi de la pédale[26]. Pourtant les nombreuses pédales et notes graves liées du *Prélude* (par exemple mes. 6 et suiv. ou 148 et suiv.) et de la *Toccata* (mes. 50 et suiv. ou 105 et suiv.) ne peuvent être exécutés sans recours à la pédale si l'on veut respecter la répartition des notes spécifiée par Debussy entre main droite et main gauche, et peuvent donc être aisément interprétés comme des instructions indirectes d'emploi de la pédale[27]. De même, les doubles indications de phrasé reliant des accords bien distants l'un de l'autre, comme aux mesures 21 et suiv. de la *Sarabande* ne constituent pas tant des indications d'interprétation au sens strict que des indications portant sur l'utilisation de la pédale. (On ignore si Debussy était familier de la troisième pédale ou pédale

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

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

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

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

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

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

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.)[28]

Les enregistrements réalisés par Debussy de sa propre musique révèlent clairement qu'il faisait lui-même un recours abondant – en fait presque continuel – à la pédale, mais avec une grande subtilité. Ses changements 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,[29] il est intéressant de remarquer qu'il préférait, pour ses exécutions personnelles, les pianos allemands plus sonores aux instruments français manufacturés par Erard ou Pleyel. Outre un piano de concert Blüthner, qu'il possédait à partir de 1904 (il est aujourd'hui la propriété du Musée Labenche de Brive-la-Gaillarde, dans le Limousin), il fit également l'acquisition d'un Bechstein droit en 1913. Il faut noter que le Blüthner, avec son système basé sur les aliquotes, est particulièrement remarquable pour la résonance supplémentaire de ses cordes dans le registre aigu, où elles vibrent en sympathie mutuelle sans être frappées par les marteaux, enrichissant par là le son, en particulier les sons harmoniques.[30] De toute apparence cet instrument se prêtait particulièrement bien au raffinement de sa conception du timbre.

Debussy se plaisait à invoquer Franz Liszt à propos de l'utilisation des pédales. Dans une lettre à Jacques Durand du 1er septembre 1915, il affirme : « C'est d'ailleurs cet art de faire de la pédale une sorte de *respiration*, que j'avais observé chez Liszt quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome. Saint-Saëns me paraît oublier que les pianistes sont de mauvais musiciens, pour la plupart, et découpent la musique en morceaux inégaux – comme un poulet. La tranquille vérité est peut-être que, l'abus de la pédale n'est qu'une manière de dissimuler un manque de technique, et puis, qu'il faut faire beaucoup de bruit pour empêcher d'entendre la musique que l'on égorge ! Théoriquement, il faudrait trouver un moyen graphique d'indiquer cette ‹ respiration › … ça n'est pas introuvable. »[31]

Ce texte nous livre un terme d'importance cruciale pour l'esthétique de Debussy en même temps qu'une clé de l'interprétation de sa musique de piano : 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 considérait les questions de tempo approprié ou d'indications métronomiques comme n'ayant qu'une importance relative, car il était convaincu que toute situation d'interprétation exige son tempo propre. Comme il l'écrit à Jacques Durand le 9 octobre 1915, « vous savez mon opinion sur les mouvements métronomiques : ils sont justes pendant une mesure, comme ‹ les roses l'espace d'un matin ›, seulement, il y a ‹ ceux › qui n'entendent pas la musique, et qui s'autorisent de ce manque pour y entendre encore moins ! Faites donc comme il vous plaira. »[32]

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

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

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-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. »[33]

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. »[34]

Pour le piano exige une approche particulière, plus rigoureuse, et différant sensiblement par la même des habitudes debussystes traditionnelles. D'après Maurice Dumesnil, dans *Pour le piano*, comparé à d'autres ouvrages, le compositeur souhaitait « une conception totalement différente, une robuste précision ». Dans le *Prélude*, Debussy voulait « que le thème initial et sa reprise ultérieure en larges accords soient joués dans un tempo strict, c'est-à-dire sans l'ombre de rubato. Il exigeait que les gammes glissando soient exécutées rapidement avec un aplomb virtuose, de bout en bout, jusqu'à l'*ut* final. » Pour les autres mouvements il présupposait la « clarté » et la « simplicité d'expression[35] ». La pianiste Marguerite Long, dans ses souvenirs sur Debussy, apporte également la preuve que les accords des mesures 43 à 56 du *Prélude*, tout comme les glissandos des mesures 46 et 48, doivent être pris dans un tempo strict comme ils sont notés. À propos de la *Sarabande*, elle rappelle l'injonction ferme de Debussy qu'elle soit jouée « au métronome[36] ! »

Comparée à des œuvres antérieures comme les *Deux Arabesques* ou la *Suite bergamasque*, Debussy, pour noter le tempo et le phrasé, a recours à des signes et instructions nouveaux et non conventionnels. L'instruction « un peu retardé » à la mesure 6 du *Prélude*, le « retenu » de la mesure 20 de la *Sarabande* sont suivis d'une ligne interrompue (– – –) pour indiquer précisément là où la décélération est supposée 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 ! »[37]

Debussy a néanmoins pris grand soin dans sa notation de spécifier la répartition des notes entre main droite et main gauche, comme on le voit aux mesures 64 et suivantes de la *Toccata*. De temps à autre, comme aux mesures 21 et suivantes du *Prélude*, il souligne encore cette répartition en ajoutant *m. d.* (« main droite »).

En dépit des remarques qui précèdent, et afin de répondre aux besoins des exécutants et des professeurs d'aujourd'hui, nous avons ajouté des doigtés à notre édition, mais en conservant la répartition entre les deux mains spécifiée par Debussy. L'écriture par accords de *Pour le piano* requiert une grande extension des troisième, quatrième et cinquième doigts. Le doigté spécifié dans le présent volume prend cette exigence en compte et a pour principe de permettre une exécution legato, en évitant autant que faire se peut l'utilisation mal commode du pouce sur les touches noires, tout en minimisant le nombre de fois il faut passer par-dessus le pouce. Ce principe risque de ne pas satisfaire les exécutants dotés de petites mains, et ces derniers préféreront peut-être avoir recours à des doigtés différents en fonction de leurs besoins.

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

33 Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style*, p. 6.
34 Thomas Kabisch, « Debussy, Claude », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil* 5 (Kassel, Bärenreiter, et Stuttgart, Metzler, 2001).
35 Dumesnil, « Coaching with Debussy », p. 12.
36 Long, *Au piano avec Claude Debussy*, p. 42.
37 Claude Debussy, *Douze Études, Premier Livre* (Paris, Durand, 1916), p. 1.

de Debussy, même lorsqu'elles sont en contradiction avec l'articulation de passages parallèles. Les marques d'articulation doubles consistant en un accent [>] accompagné d'une indication de tenue sur une seule note, comme aux mesures 1 et suivantes du *Prélude*, reflètent principalement son culte du toucher dans toutes les subtilités de ses gradations, un peu à la manière d'indications de dynamique. L'accent représenté par un petit chapeau [^] est à peu près équivalent à un sf. Son utilisation combinée avec une indication de staccato révèle que l'accent à lui seul n'implique pas nécessairement une réduction de la durée du son (voir par exemple les mesures 43 et suivantes du *Prélude*).

Les séries de notes liées avec des indications supplémentaires de staccato ou de tenue (comme aux mesures 51 et suivantes du *Prélude* ou les mesures 23 et suivantes de la *Sarabande*), si l'on en juge par les exécutions enregistrées par Debussy d'autres de ses ouvrages, renvoient probablement pour l'essentiel à un toucher sec combiné avec la pédale. En ce qui concerne la *Sarabande*, nous apprend Marguerite Long, « lui-même la jouait comme personne ne pourra jamais le faire : ces successions d'accords merveilleux se soutenaient avec une expression, un legato intenses[38] ! »

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. »[39] Concernant la *Toccata* de *Pour le piano* en particulier, elle remarque que les crescendos indiqués aux mesures 89–90 et ailleurs doivent être exécutés sans aucune exagération en demeurant dans les limites dynamiques des passages où ils apparaissent[40].

Comme il est clair d'après ses enregistrements de ses propres œuvres, les nuances de dynamique spécifiées par Debussy se manifestent par leur délicatesse et leurs subtiles gradations de couleur, et il est incontestable que les nuances de ce type étaient importantes et signifiantes du point de vue de son esthétique. Ceci se traduit avec évidence dans l'exigence 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[41]. »

38 Long, *Au piano avec Claude Debussy*, p. 42.

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

40 Long, *Au piano avec Claude Debussy*, pp. 42 et suivantes.

NOTES SUR L'ÉDITION

Vu la complexité de l'histoire de la publication de l'œuvre, les sources de *Pour le piano* présentent un certain nombre d'incertitudes. Certes, les changements de page reportés par le graveur sur le manuscrit **A** de Debussy prouvent que ce manuscrit a servi de matrice à l'édition originale **E** ; mais les épreuves corrigées [**K**] par le compositeur n'ont pas été retrouvées, et la gestation de l'œuvre et les modifications intervenues dans l'édition originale par rapport au manuscrit ne peuvent être reconstituées que de manière indirecte.

En outre, les réimpressions de l'ouvrage contiennent un certain nombre de changements et de corrections dont l'origine ne peut être attribuée de manière convaincante ou satisfaisante à Debussy, ce dernier ayant rompu toutes relations avec Fromont après la publication de la première édition (cf. Introduction, p. XXIV–XXV). Les changements figurant dans les réimpressions **N1** et **N2**, publiées par Fromont avant la mort de Debussy en 1918, consistent principalement en ajouts d'altérations d'aide ou de rappel et en quelques corrections d'erreurs de gravure. En revanche, les changements dans harmonie que l'on constate dans les éditions publiées après 1921 sous le cotage « E. 1420 F. » par les Éditions Jobert, qui prirent la relève de Fromont en 1921, n'ont absolument rien à voir avec le compositeur et n'ont par conséquent aucune valeur en tant que sources pour la présente édition.

Un élément particulièrement intéressant sous ce rapport est l'exemplaire dédicacé par Debussy à Ravel **F**, qui provient du premier tirage de 1901 et contient un certain nombre de corrections et d'annotations de différentes couleurs. Les corrections qu'on trouve dans la *Sarabande*, reportées à l'encre rouge (comme l'envoi figurant sur la page de titre), sont manifestement de la main de Debussy. L'origine des corrections au crayon bleu du *Prélude*, ainsi que des doigtés et altérations de la *Toccata*, ne peut être déterminée de façon précise ou convaincante. Toutefois, l'histoire et la provenance de cet exemplaire imprimé permettent de supposer

41 Debussy, *Correspondance*, p. 1034.

qu'elles doivent provenir de Debussy, de Ravel, ou même de Ricardo Viñes.

Il semble assez vraisemblable que Debussy ait offert l'exemplaire de *Pour le piano* à Ravel à une date comprise entre août 1901, moment de la parution de l'œuvre, et le printemps 1902, car l'envoi comporte une référence louangeuse à *Jeux d'eau* de Ravel, composé en 1901 et publié en 1902. Ravel avait à son tour attiré l'attention de Viñes sur le nouvel ouvrage de Debussy *Pour le piano* en octobre 1901, peut-être par le truchement de son propre exemplaire de la version imprimée[42].

L'histoire ultérieure de l'exemplaire dédicacée à Ravel peut se résumer brièvement[43]. Après la mort de Ravel en 1937, sa succession est passée dans les mains de son frère Édouard. En 1954 Édouard Ravel et son épouse étaient victimes d'un accident d'automobile qui les amenait à employer Jeanne et Alexandre Taverne pour prendre soin d'eux et leur servir de chauffeur. À la mort de Mme Ravel deux ans plus tard les Taverne se sont installés dans la maison de Ravel et après la mort d'Édouard en 1960 la succession du compositeur leur est revenue, cessant ainsi d'être la propriété de la famille. La deuxième femme d'Alexandre Taverne, Georgette, est ensuite restée en possession de la succession Ravel. Depuis juin 2000, date à laquelle il a été vendu aux enchères, l'exemplaire de *Pour le piano* dédicacé à Ravel se trouve dans la collection personnelle d'Adrienne Fontainas.

Cet ensemble de données laisse penser que l'auteur des corrections, s'il n'est pas Debussy en personne, ne peut avoir été que Ravel lui-même, ou au mieux Ricardo Viñes, à supposer que Ravel lui ait prêté son propre exemplaire pour étudier l'œuvre. Elles datent probablement de 1901–2, période durant laquelle Debussy, Ravel et Viñes étaient en contact à propos de celle-ci. Dans tous les cas, les corrections ont une origine indépendante des changements introduits dans les réimpressions ultérieures **N1** et **N2**. Elles permettent donc de confirmer, de façon incomplète mais non moins révélatrice, quelques erreurs de gravures de l'édition originale **E** que Debussy, en dépit de sa méticulosité coutumière, a dû laisser échapper. Mais elles sont également une indication que les changements dans l'harmonie qui se trouvent dans les réimpressions Jobert postérieures à 1921 ne concernaient ni Debussy ni ses contemporains.

En résumé, comme seule l'édition originale imprimée de 1901 **E** est connue comme ayant été préparée avec la participation de Debussy, elle constitue la source principale de la présente édition. Les autres sources ont été consultées pour clarifier des problèmes éditoriaux ; les variantes de lecture qu'elles présentent sont relevées dans le Critical Commentary. Des altérations de rappel ont été silencieusement ajoutées par l'éditeur lorsqu'elles sont précédées dans la même mesure par une altération de niveau différent. En revanche, les corrections d'erreurs de gravure sont indiquées en corps gras dans le Critical Commentary. Il convient de noter, à propos des changements de clé à la main gauche aux mesures 13–18, 35–38 et 105–109 du *Prélude*, que pour des raisons de lisibilité la voix supérieure passe en clé de sol, comme dans la version imprimée originale, tandis que les pédales tenues sur plusieurs mesures doivent être lues en clé de fa.

42 Gubisch, « … le journal inédit de R. Viñes », p. 198.

43 Cf. l'article « Poor Ravel » paru dans le quotidien *The Guardian* du 25 avril 2001.

REMERCIEMENTS

C'est un plaisir de remercier toutes les personnes et institutions qui m'ont prêté assistance au cours de mes recherches et dans le cadre de la préparation du présent volume. Adrienne Fontainas (Bruxelles), Cécile Reynaud (Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Paris), Rigbie Turner (The Pierpont Morgan Library, Music Manuscripts, New York) et Heidy Zimmermann (Fondation Paul Sacher, Bâle) ont eu la gentillesse de mettre à ma disposition les sources dont ils disposent. Jonathan Del Mar, Roy Howat, Forian Schröter et Christine Bauer m'ont aidée à identifier et à obtenir des éditions imprimées. Enfin, je suis très reconnaissante à Douglas Woodfull-Harris des Éditions Bärenreiter pour nos discussions précieuses de problèmes éditoriaux.

Regina Back
Hambourg, juillet 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, éd. *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, sér. 1 : *Œuvres pour Piano*, vol. 2 (Paris, Éditions Durand, 1998).

Joseph, Charles M. « The original version of Debussy's *Sarabande* », *The Piano Quarterly* (1982), pp. 48–50.

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

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

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

Orledge, Robert. « Debussy's piano music : some second thoughts and sources of inspiration », *The Musical Times* 122, n° 1655 (janvier 1981), pp. 21–7.

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

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

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

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

Worms de Romilly, Michèle. « Debussy professeur, par une de ses élèves (1898–1908), Madame Gérard de Romilly », *Cahiers Debussy*, nouvelle série, vol. 2 (1978), pp. 3–10.

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

SOURCES

A0 Manuscrit autographe de la *Sarabande* des *Images* (1894), New York, The Pierpont Morgan Library, Robert O. Lehman Collection ; provenant de la collection d'Alfred Cortot.

3 pages de papier à musique à 15 portées (20 × 30 cm), paginées de 4 à 6.

La première page porte l'en-tête « Dans le mouvement d'une ‹Sarabande›, c'est a dire avec une élégance grâve et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc… »

G Gravure séparée de la *Sarabande* des *Images* (1894), parue dans le supplément du *Grand Journal du Lundi*, n° 12 (17 février 1896), p. 8.

1 page de musique.

La page porte l'en-tête « Le Grand Journal du Lundi / SARABANDE », suivi, en bas à droite, de l'indication « (*Cette Sarabande fait partie d'une suite de pièces pour le piano intitulée / ‹Images›, qui paraîtra chez* Fromont, éditeur, *40, rue d'Anjou, et / publiée avec son autorisation.*) / Par M. Claude DEBUSSY. » À gauche, envoi : « Dédiée à Mademoiselle Yvonne LEROLLE / Dans le mouvement d'une ‹Sarabande›, c'est-à-dire avec une élégance / grave et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc. »

G dans l'ensemble correspond à **A0**, mais avec quelques erreurs de gravure (cf. annexe).

A Manuscrit autographe de *Pour le piano*. Bâle, Fondation Paul Sacher, Collection Rudolf Grumbacher, réf. n° 90 ; précédemment en possession de Nicolas Coronio, dédicataire de la *Toccata*.

Page de titre, 11 pages de papier à musique à 22 portées (34,5 × 27 cm), écrites au recto et foliotées de 1 à 11.

Le *Prélude* occupe les pp. 1–4, la *Sarabande* les pp. 5–6, la *Toccata* les pp. 7–11 (le verso de la p. 10 comporte un ajout ultérieur ; cf. facsimile, p. XXXIII).

Page de titre : Le titre « pour le piano » dans l'angle supérieur gauche est écrit de la main de Debussy au crayon rouge, suivi de « = prélude. / Sarabande. Toccata. » à l'encre noire et décoré de deux trèfles au crayon rouge. Signé à l'encre noire dans l'angle inférieur droit : « Claude Debussy / Janvier – Avril 1901. » L'envoi dans l'angle supérieur droit se lit : « à Nico Coronio, ce manuscrit / et puis mon amitié. / Claude Debussy ». Annotations non-autographes en bas au centre : « E. 1420 F. » et « 9.12.20 D ».

La musique est écrite presque intégralement à l'encre noire, avec quelques corrections au crayon rouge vraisemblablement introduites par le graveur en consultation avec Debussy. Chaque mouvement est précédé d'un titre ; les dédicaces ont été ajoutées par Debussy au crayon rouge.

Les annotations du graveur indiquant les changements de page prouvent que **A** a servi de matrice à **E**.

[K] Jeu d'épreuves non localisé de la première édition de *Pour le piano*.

E Édition originale de *Pour le piano*, publiée par E. Fromont, Paris, gravée par Gulon, imprimée par E. Dupré, Paris, cotage n° E. 1420 F., août 1901. Exemplaire consulté : Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm^7 17827.

Couverture-chemise, page de titre, page vide, 27 pages de musique (*Prélude* aux pp. 1–11, *Sarabande* aux pp. 12–14, *Toccata* aux pp. 15–27), page vide.

En couverture : « **Pour le Piano** » imprimé en rouge, suivi de : « – Prélude · / · Sarabande – Toccata · » imprimé en noir, décoré à gauche et à droite de deux trèfles. Mono-

gramme de Debussy à l'angle inférieur droit : « CD / · Janvier – Avril · 1901 ·» ; dans l'angle inférieur gauche : « COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·».

Page de titre : « **Pour le Piano** / · PRÉLUDE · / · SARABANDE · / · TOCCATA · / *CLAUDE DEBUSSY* / Prix net : 6ᶠ. / *PARIS* / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, BOULEVARD MALESHERBES, / 40, RUE D'ANJOU / LONDON, SCHOTT & Cº, 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 · MCMI · / [tamponné :] 1901 »

Au bas de la première page de musique, indication imprimée : « Paris, E. FROMONT Editeur, 40 rue d'Anjou. / E. 1404 F. / *Copyright by Fromont MCMI* / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés. »

F Exemplaire avec envoi du tirage original **E** de *Pour le piano* avec corrections manuscrites de Claude Debussy, offert à Maurice Ravel à une date se situant entre 1901 et 1902 ; en la possession d'Adrienne Fontainas, Bruxelles.

Couverture-chemise, page de titre, page vide, 27 pages de musique (*Prélude* aux pp. 1–11, *Sarabande* aux pp. 12–14, *Toccata* aux pp. 15–27), page vide.

En couverture : « **Pour le Piano** » imprimé en rouge, suivi de « – Prélude · / · Sarabande – Toccata ·» imprimé en noir, décoré à gauche et à droite de deux trèfles. Monogramme de Debussy dans l'angle inférieur droit : « CD / · Janvier – Avril · 1901 ·», dans l'angle inférieur gauche : « COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·».

Page de titre : « **Pour le Piano** / · PRÉLUDE · / · SARABANDE · / · TOCCATA · / *CLAUDE DEBUSSY* / Prix net : 6ᶠ. / *PARIS* / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, BOULEVARD MALESHERBES, / 40, RUE D'ANJOU / LONDON, SCHOTT & Cº, 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 · MCMI ·». Sous le nom de Debussy, envoi manuscrit à Ravel : « à Maurice Ravel. / amicalement / et pour rendre hommage / au « Jeux d'eau » / Claude Debussy. »

En bas de la première page de musique, indication imprimée : « Paris, E. FROMONT Editeur, 40 rue d'Anjou. / E. 1404 F. / *Copyright by Fromont MCMI* / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés. »

Les pages de musique comportent des corrections à l'encre rouge (de la main de Debussy), au crayon bleu et au crayon noir, ainsi que des indications de doigté au crayon noir.

I Édition séparée de la *Sarabande* de *Pour le piano* parue dans *L'Illustration*, nº 3063 (9 novembre 1901), pp. 155–7. 3 pages de musique.

La première page porte l'en-tête « *9 Novembre 1901* / L'ILLUSTRATION / **POUR LE PIANO** / PRÉLUDE – SARABANDE – TOCCATA / Sarabande / Claude DEBUSSY. »

Le texte musical correspond en gros à **E**, mais la gravure et les changements de page sont différents.

N1 Réimpression de *Pour le piano* par E. Fromont, Paris, gravée par Gulon, imprimée par E. Dupré, Paris, cotage nº E. 1420 F., entre 1901 et 1909. Exemplaire consulté : Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, K 70868.

Couverture-chemise, page de titre, page vide, 27 pages de musique (*Prélude* aux pp. 1–11, *Sarabande* aux pp. 12–14, *Toccata* aux pp. 15–27), 2 pages vides, page de publicité.

En couverture : « **Pour le Piano** » imprimé en rouge, « – Prélude · / · Sarabande – Toccata ·» imprimé en noir, décoré à gauche et à droite de deux trèfles. Monogramme de Debussy dans l'angle inférieur droit : « CD / · Janvier – Avril · 1901 ·» ; dans l'angle inférieur gauche : « COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·».

Page de titre : « **Pour le Piano** / · PRÉLUDE · / · SARABANDE · / · TOCCATA · / *CLAUDE DEBUSSY* / Prix net : 6ᶠ. / *PARIS* / EUGÈNE FROMONT, ÉDITEUR, BOULEVARD MALESHERBES, / 40, RUE D'ANJOU / LONDON, SCHOTT & Cº, 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 · MCMI ·»

En bas de la première page de musique, indication imprimée : « Paris, E. FROMONT Editeur, 40 rue d'Anjou. / E. 1404 F. / *Copyright by Fromont MCMI* / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés. »

Bien que non identifié comme une nouvelle gravure par l'éditeur, **N1** comporte plusieurs modifications et corrections par rapport à **E**.

N2 Réimpression de *Pour le piano* par E. Fromont, Paris, gravée par Gulon, imprimée par E. Dupré, Paris, cotage nº E. 1420 F., entre 1905 et 1909.

Couverture-chemise, page de publicité, page vide, 27 pages de musique (*Prélude* aux pp. 1–11, *Sarabande* aux pp. 12–14, *Toccata* aux pp. 15–27), 2 pages vides, page de publicité.

En couverture : « **Pour le Piano** » imprimé en rouge, « – Prélude · / · Sarabande – Toccata ·» imprimé en noir, décoré à gauche et à droite de deux trèfles. Monogramme de Debussy dans l'angle inférieur droit : « CD / · Janvier – Avril · 1901 ·» ; dans l'angle inférieur gauche, indication : « COPYRIGHT BY FROMONT · MCMI ·». Annotation manuscrite dans l'angle supérieur gauche : « Charles Ferdinand Dreyfus ».

En bas de la première page de musique, indication imprimée : « Paris, E. FROMONT Editeur, 40 rue d'Anjou. / E. 1404 F. / *Copyright by Fromont MCMI* / Tous droits d'exécution et de reproduction réservés. »

N2 n'est pas identifié comme une nouvelle gravure par l'éditeur ; le texte musical est identique à **N1**.

© by Bärenreiter