

Debussy

Suite bergamasque

UT 50084



德彪西

贝加莫组曲

Stegemann/Béroff

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

德彪西贝加莫组曲 / (法) 德彪西著; 李曦微译

—上海: 上海教育出版社, 2011.7

ISBN 978-7-5444-3613-7

I. ①德… II. ①德… ②李… III. ①钢琴谱—组曲

—法国—近代—选集 IV. ①J657.416

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 138506 号

责任编辑 黄 瑾

封面设计 郑 艺

© (year of the original edition)

By WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H.&Co.KG, Wien

德彪西 贝加莫组曲

迈克尔·斯特格曼 编订

米歇尔·贝洛夫

李曦微 译

出版发行 上海世纪出版股份有限公司
上海教育出版社
易文网 www.ewen.cc

地 址 上海永福路 123 号

邮 编 200031

经 销 各地新华书店

印 刷 启东人民印刷有限公司

开 本 960×640 1/8 印张 8

版 次 2011 年 9 月第 1 版

印 次 2011 年 9 月第 1 次印刷

书 号 978-7-5444-3613-7/J·0257

定 价 27.00 元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

维也纳原始版

UT 50084

克洛德·德彪西

Claude Debussy

贝加莫组曲

Suite bergamasque

迈克尔·斯特格曼根据第一版编辑

米歇尔·贝洛夫编订指法并撰写演奏评注

Nach der Erstausgabe herausgegeben von / Edited from the first edition by / Edité d'après
l'édition princeps par Michael Stegemann

Fingersätze und Interpretationshinweise von / Fingering and notes on interpretation by /
Doigtés et notes sur l'interprétation de Michel Béroff

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

序

上海教育出版社斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S.巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S.巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

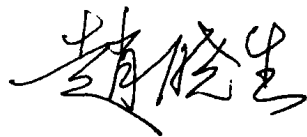
对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。



译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分支学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。比如“羽管键琴”,其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论

著中。在阅读外文文献时,需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思;巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法;“历史指法”与“现代指法”的比较;肖邦的装饰音;德彪西作品的踏板用法等等,都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比,维也纳原始版的优点是显而易见的,其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子,有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解,用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解,对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性,同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海教育出版社音乐出版中心引进这个杰出的版本,为中国的钢琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事,其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

2010年3月30日

目 录

德彪西的钢琴作品版本评注	7
前 言	9
Anmerkungen zur Edition des Klavierwerkes von Debussy	12
Vorwort	13
Notes on the Edition of Debussy's Piano Music	16
Preface	17
Notes sur l'édition de l'œuvre pour piano de Debussy	20
Préface	21
 贝加莫组曲 / Suite bergamasque	
前奏曲 / Prélude	24
小步舞曲 / Menuet	30
月光 / Clair de lune	37
帕斯皮耶 / Passepied	43
 版本评注	
Kritische Anmerkungen	51
演奏评注	53
Interpretationshinweise	55
Critical Notes	56
Notes on Interpretation	58
Notes critiques	59
Notes sur l'interprétation	61

德彪西的钢琴作品版本评注

大多数德彪西的钢琴作品的情况是：供研究用的参考谱主要有两个来源，即作曲家的亲笔手稿和第一版。德彪西手稿中的记谱特征和出版商的封印或图章提供了无可置疑的证据——它们是作为制版稿的，从而，迄今为止在任何情况下，第一版理所当然地被认为应该是定稿。因为只要是出版于作曲家的有生之年，就说明它们是在作曲家的指导下所印制的。

然而，对这两个资料来源的严格比较显示出，第一版与德彪西的亲笔手稿有许多相异之处，常常是在重要的地方。我们就此询问了迪朗 S.A. 音乐出版社（巴黎）——雅克·迪朗于 1905 年获得德彪西作品的出版专利。我们问及以上资料是否在“长条校样、文件或者书信，可以用来确定德彪西自己做了这些修改，或者这些修改得到过他的同意。”¹ 出版商写道“我们的版本与保存于国家图书馆的手稿的所有不同处都得到过克洛德·德彪西的认可”。² 我们后来再一次询问类似问题并没有得到进一步的信息。³

后来，随着由迪朗与科斯塔拉特联合出版的《克洛德·德彪西作品全集》⁴ 卷 I 的出版，最终证实确实有德彪西亲自为两集《前奏曲》修改的长条校样。（因此，其他作品的情况也很可能一样。）⁵ 这些长条校样在许多情况下澄清了乐谱不同处的来源和真实性。一方面，很遗憾，本版本无法从这个重要的资料来源取材。不过另一方面，维也纳原始版的《前奏曲》第一集（UT50105）尽管出版于迪朗与科斯塔拉特版之前，仍然成功地以“关联性证据”为基础，重建了这些乐谱，它们与罗伊·霍瓦特与克洛德·黑尔弗编辑的全集中的同作品很接近，而后者已经有机会参考了所有的原始资料。所以看来有理由相信，即使没有参照所有的资料，维也纳原始版德彪西钢琴作品的后续卷也将可以提供可靠的乐谱内容。

进一步说，我们无法根据德彪西修改过的长条校样对作者手稿与第一版之间的每一个不同处都作出清楚的说明。其中有些只能假定是制版者的失误或者出版商的校对员的疏忽，而作曲家也没有留意。也许德彪西在修改长条校样时忽视了它们，也可能他从来没有看过某些校样。

有一份资料对这个问题提供了有意义的说明，即

德彪西与其出版商之间的通信集，⁶ 它使我们了解到作曲家在为作品出版做准备的过程中的一些情况。

手稿送交出版商后被制版，并由出版商的校对员进行修正。同时会寄一份样稿给德彪西细阅。显然，他发现过大量并非出自手稿的错误：“附上《大海》的长条校样……我不知道‘波浪的嬉戏’（图表 33）第 30 页中那个十分不同寻常的改动是谁的责任，在第 1 小节低音声部的二度音程中有个 $\sharp e$ ，听起来恐怕会很有趣！”⁷ 关于管弦乐《意象集》：“我附上修改后的校样。罗克斯先生（出版商的资深校对员）有一种奇怪的习惯，喜欢关注‘不很明确的地方’……并干脆修改它们——好像他确实知道自己在干什么！”⁸ 其他错误看来是刻板者粗心的结果。看过钢琴版《意象集》的校样后，德彪西写道：“我可否请你要求你的刻板员不要改变演奏标记的位置。对于钢琴家这是最重要的。”⁹ 另外一些情况下，雅克·迪朗本人看来想让作曲家注意到他的前后矛盾处：“我将《意象集》的校样寄回给你。错误相对而言较少：确实发现了你的一个问题。”¹⁰ 也有这样的情况，德彪西在仔细审阅校样后注意到自己手稿中的错误：“你会看到‘雨中花园’（版画集）的第八页中漏掉了一个小节；这是我不经意的错——在我的手稿中也没有这个小节。”¹¹ 一旦作曲家修改过长条校样，就盖上“校样修改过”的印章。如果不被寄回来做进一步的校对的话就付印。《前奏曲》的长条校样上注明“原手稿已被送还给作者”，这表明在制版、校对与最终印刷之后，作曲家的亲笔手稿被退还给他。¹²

尽管有反复的校对，仍然无法完全排除错误，尤其是在管弦乐作品的器乐分声部中，德彪西可能没有修改它们：“顺便提一句，分声部校对很糟糕……我们（德彪西和指挥卡米雷·谢维拉德）浪费了大量的时间寻找被忽略的还原符号和忘了记的连线。”¹³ 他在后来一封信中写道：“你可能意识到了，‘波浪的嬉戏’的管弦乐谱充满错误。应该十分感谢皮尔涅，他极度细心地审阅了总谱：可以肯定地说，什么也逃不过他的眼睛。顺便提一句，当我将改动写进我自己的总谱时，无意中可能纯粹因为运气产生了更多错误。”¹⁴ 不过，有些时候看来德彪西完全不在乎审阅长条校样：“因为我对你敏锐的眼力完全信赖，我看不

出有什么必要在付印前再次查看校样。”¹⁵当迪朗要求德彪西标明节拍器速度时,他写道:“你觉得怎么样合适就怎么标吧。”¹⁶

鉴于上述引文,无疑可以说,尽管有迪朗音乐出版社的保证,那些在作者手稿与第一版之间的不同处仍然无法假定是来自克洛德·德彪西授意的改动。而且,虽然迪朗的再版中增加了大量的修改,但是如此多的前后矛盾处依然存在,以至于不应该再认定第一版及其再版为完全可信的主要资料。目前这个新的评注版意在提供准确反映作曲家意图的乐谱解读。没有参照长条校样,常常无法确定存在于第一版和作者手稿之间的不同处的可靠性。因此,作者手稿与第一版都被作为同等重要的基本资料。不过,由于德彪西显然通常会把他在长条校样上做的修改转抄到自己的手稿中¹⁷,因此,关于那些难以确定之处,本版本是依据手稿的读谱。这个程序的合理性得到两方面的支持。首先,德彪西的记谱有些花哨但又有学者式的精确,这点排除了手稿读谱的任何疑问。其次,德彪西本人为维尔特-米格农公司制作的钢琴作品录音卷有一些得以保存下来,对比这些录音与手稿第一版中的某些片段可以发现德彪西依据的是手稿的读谱而非第一版。

以下是本版本所用符号及其含义的目录:

〈 〉 所有德彪西本人写的标题、速度标记、节拍器数值、演奏指示和临时变化音符号置于该括号内。

作曲家标记的指法用斜体字

() 第一版及其再版中所有的增加或改动处,如果符合以下情况:

a) 明显是依据同类音乐片段而做的增加或改动;

b) 是对作曲家手稿里显然是无意中漏写或错写处的更正。这点不适用于临时变化音,它们被临时添

加在需要的地方;

c) 极有可能是德彪西授权的——特别是速度和演奏法标记,它们不太可能是出版商自作主张加的。

由于上述理由,目前尚无法确定任何这类增加处是由德彪西自己写在长条校样上的。

[] 由本版本编辑添加的。它们都经过极其慎重的考虑,只会使乐谱更清楚或有助于演奏。所有由编辑增加的跳音和附点符号都用小号字体。

除了少数明显的笔误外,拼字法方面都依据作曲家手稿做了一些技术性改动。

麦可·斯格特曼

1. 编辑的信,1981年1月4日。
2. 致编辑的信,1981年1月19日。
3. 编辑的信,1983年7月26日;致编辑的信,1983年7月28日。
4. 《克洛德·德彪西作品全集》(第一套,第五卷):《前奏曲》(罗伊·霍瓦特与克洛德·黑尔弗编辑),迪朗-科斯塔拉特,巴黎,1985年。
5. 参见注4,第143页以后。
6. 《克洛德·德彪西写给他的出版商的信》(雅克·迪朗出版),巴黎,1927年。
7. 伊斯特本,1905年7月27日;同上,第30页。
8. 1909年12月25日;同上,第81页。
9. 1907年1月;同上,第47页。
10. 1905年9月29日;同上,第34页。
11. 比申,1903年8月;同上,第10页。
12. 《作品全集》等;同上,第143页。
13. 1905年10月10日;《书信》等,同上,第36页。
14. 1914年1月4日;同上,第119页。
15. 比申,1902年8月;同上,第7页。
16. 普尔维尔,1915年10月9日;同上,第158页。
17. 参见《作品全集》等;同上,第143页。

前言

1893 到 1894 年标志着德彪西创作生涯的决定性转折点。这个时期首演的两部作品——《弦乐四重奏》(1893 年 12 月 29 日)和《牧神午后前奏曲》(1894 年 12 月 22 日)——使作曲家声名大噪并确立了他在世纪末法国音乐中的重要地位。同时,德彪西开始创作“抒情剧”《佩利亚斯与梅丽桑德》,肯定是他的个性风格发展过程中最重要的一步。这个转折点自然同样可以在作曲家的钢琴作品中发现。像三首《钢琴曲》(1901 年)、《素描》(1903 年)和三首《版画》(1903 年)一样的一些作品则完全摆脱了圣-桑斯或者福雷式的浪漫主义遗风,不过他的一些较早期的钢琴曲,写于 1880 年代后期到 1890 年代初期——例如《钢琴与乐队幻想曲》、四手联弹的《小组曲》、《阿拉伯风格曲两首》[UT50083] 和一系列独立小曲,包括“玛祖卡”、“梦幻”、“舞曲”[塔兰泰拉风格]、“叙事曲”[奴隶]、“浪漫园舞曲”和“夜曲”——则仍然深深植根于那种德彪西后来强烈反对的传统之中。

德彪西自己在《贝加莫组曲》首版的清样上注明日期为 1890 年,因此正好在他前后两个风格时期的分界线上。一方面,这部作品的曲式、音乐语言以及钢琴写法都明显地源自 19 世纪;另一方面,正如阿尔弗雷德·科尔托的评论,它“已经显示出一种现代与古代因素有些不自然的混合,这成为他的许多后期作品的风格,其中有拨弦键琴那种微妙的变化”。¹ 有鉴于此,对于本作品,也是对于德彪西而言,“贝加莫”这个定义的内涵有足够的重要性,值得概括地审视一下各种可能导致作曲家使用这个标题的灵感来源。

“贝加莫 [……] 起源于一种意大利舞蹈歌曲 [……],其名字来自歌词所用的贝加莫方言”。² 它的起源可以追溯到 16 世纪。比如在法国,早在 1580 年米歇尔·德·蒙田就称这种舞蹈为“贝加莫”。³ 1600 年,莎士比亚提到在《仲夏夜之梦》第 5 场中有一段“贝加莫”舞,说起“贝加莫民间舞蹈的个性特征,这些生活在上意大利城市贝加莫周围的农民以精明著称”。⁴ 这种个性特征保存在民间喜剧中,尤其是在丑角身上:“丑角表面上朴实,掩盖着自私和精明,最初是用来讽刺贝加莫农夫的‘行话’和缺陷的。”⁵ 从这里可以追溯到他与法国戏剧中的皮埃罗(一个滑稽角

色)的联系:“无知,幼稚,他表演的角色此前是为丑角设计的”。⁶

尽管“贝加莫”在 17 和 18 世纪作为一种音乐体裁继续存在,这个名词本身已经很少使用了。不过在 19 世纪这个词又复活了,这时它的意思已不再是土里土气的农民舞蹈,而是作为古代“豪华盛宴”的象征。这种“豪华盛宴”给保罗·魏尔伦以灵感,他在 1869 年写了用它为标题的诗集,其中的第一首日后成为最著名的之一:“月光”。⁷

你的灵魂是一幅精美的风景画,
那里有假面具和贝加莫舞,
就像忧愁披上了美好的伪装,
用小调歌唱一切,
征服爱情,生而逢时,
他们看来并不相信好运气。
他们的歌声融合在月光中。
宁静的月光伤感而美丽,
它使树上的鸟儿入睡,
冲击的流水狂喜地抽泣,
激流在大理石雕像中穿行。

魏尔伦在这里描绘的“精神景观”——一个遥远、理想化的世外桃源成为人们在华托⁸ 的画中看到的那种“豪华盛宴”的背景。恰好与那种“现代与古代因素有些不自然的混合”相符,这不但成为德彪西的个性特征,而且可以说是世纪末的精神。可以联想到文森·丹第的《古风组曲》(1886 年),加布里埃尔·福雷的歌曲《月光》Op.46, No.2 (1887 年)和莫里斯·拉威尔的《古风小步舞曲》(1895 年),《两首克莱门特·马罗的诗》(1896/99 年)和《悼念公主的帕凡舞》(1899 年)。更后来还有 1919 年 4 月 10 日在蒙地卡罗首演的勒内·福索瓦的独幕“抒情戏”《贝加莫假面剧》,福雷为之配乐,主要用古老的音乐材料(Op.112)。

皮埃罗(当时的法国作曲家可能与今天的我们一样,自然而然会将这个人物联系到从 1869 年起就在卢浮宫展出的华托的名画《皮埃罗,绰号傻瓜吉尔》)和喜剧中的其他角色,以及银色月光下豪华的花园

宴会、跳舞、弹琉特琴,还有水花四溅的喷泉:这一切因素都被置于“贝加莫”的世界中。以下是对德彪西《贝加莫组曲》⁹之前的作品的概括,从中可以看出“贝加莫”几乎无处不在。

- ca.1879 “月光叙事曲”(阿尔弗雷德·德·缪塞);佚失。
- 1880 “晚星”(西奥多·德·班维尔):
“我记得我们在喷泉边,
你的蓝色眼睛……”
- ca.1881 “皮埃罗”(西奥多·德·班维尔):
“好人皮埃罗看着眼前的人群,
婚礼过后,只剩下丑角……
[……]
皎洁的月亮像公牛的角……”
- 1882 “丑角”(保罗·魏尔伦,《豪华盛宴》):
“斯卡拉穆恰(译者注:意大利喜剧演员)和
长鼻子木偶(译者注:意大利喜剧中的人物)
[……]
在月光下愤怒地指手划脚”。
- 1882 “豪华盛宴”(西奥多·德·班维尔):
“路易十四时代的音乐风格,1882”(德彪西
亲笔写在手稿上)。
- 1882 “插曲”(构思中的《大提琴与乐队组曲》的
片段):
“画中的神秘岛精灵,
在依稀可见的月光下……”
(援引自海因里希·海涅的《抒情插曲》,
No.42:
“美丽的幽灵岛,
在朦胧的月光下;……”
热拉尔·德·内瓦尔译为法文)。
- 1882 “弱音”(保罗·魏尔伦,《豪华盛宴》)。
- 1882 “曼陀林”(保罗·魏尔伦,《豪华盛宴》):
“……在狂喜中
月亮是粉红和灰色的”。
- 1882 “哑剧”(保罗·魏尔伦,《豪华盛宴》)。
- 1882 “月光”(保罗·魏尔伦,《豪华盛宴》)。
- 1883 “音乐”(保罗·布尔热):
“月亮升起……”
- 1884 “显现”(斯特凡·马拉美):

“伤感的月亮……”

- 1889 “激流”(查尔斯·波德莱尔):
“水柱撞击岩石
激起无数浪花
月亮运行
那么苍白……”
- 1888/89 《小组曲》(钢琴四手联弹):其中头两个乐章的标题——“船”和“游行”——也出现在魏尔伦的《豪华盛宴》中。

这个曲目单自然还可以扩展到《贝加莫组曲》以后,包括1891年和1904年的两部艺术歌曲集《豪华盛宴》,或者从华托的画《登船到基西拉岛》得到灵感而作的《欢乐岛》(1904年)之类的钢琴曲。甚至他最晚期的作品之一,1915年的《大提琴与钢琴奏鸣曲》,有一段时间德彪西考虑用“皮埃罗对月亮发火!”作为该曲的标题。¹⁰

除了魏尔伦的《豪华盛宴》之外,这部组曲还可能还有其他灵感来源。例如,象征主义诗人儒勒·拉弗格的作品就有这个可能;其中皮埃罗常常作为“月下花花公子”出现。人们还会想到比利时诗人艾伯特·凯因伯格(笔名:艾伯特·吉罗)的组诗《顾影自怜的皮埃罗》(1891年)、《英雄与皮埃罗》(1898年),尤其是《月光下的皮埃罗》(1884年),这首诗由于勋伯格的配乐而闻名。我们还发现最后一部这类组诗《花花公子皮埃罗》:

一道异想天开的月光,
点亮猎鹰形的水晶灯,
在檀香木的盥洗盆里,
是面色苍白的贝加莫的花花公子。

无论是什么激发了德彪西的想象,标题《贝加莫组曲》都无疑指向了那17世纪后期到18世纪初的诗情画意、歌舞升平的世界,魏尔伦的《豪华盛宴》也从那个年代得到灵感。在这部组曲的音乐伴随下我们“感伤地漫步”(“感伤地漫步”曾是第三曲的标题,只是在改稿时才改为“月光”),¹¹穿过幽暗、迷宫似的花园,其中来自久已消失的豪华年代的假面人们在讲述着过去的故事……

迈克尔·斯特格曼

1. [贝加莫组曲]“已经显示出一种现代与古代因素有些不自然的混合,这成为他的许多后期作品的风格,其中有拨弦键琴那种微妙的变化”。阿尔弗雷德·科尔托,《法国的钢琴音乐》,卷1(巴黎,1932),第18页。

2. “贝加莫[……]起源于一种意大利舞蹈歌曲[……],其名字来自歌词所用的贝加莫方言”。埃里克·瓦伦丁,“弗里德里希·布卢默作品中的‘贝加莫’”(论文集),《历史与现代的音乐》,卷1(卡塞尔,1949-1951),第1685行。

3. 见《拉鲁斯大法语辞典》,卷1(巴黎,1971),第416页。

4. “贝加莫民间舞蹈的个性特征,这些生活在上意大利城市贝加莫周围的农民以精明著称”。埃里克·瓦伦丁,同上引文。

5. E·罗伯特·斯米茨,《克洛德·德彪西的钢琴作品》(纽约,1950;新版,1966),第47页及以后。

6. “无知,幼稚,他表演的角色此前是为丑角设计的”。弗朗索瓦·莫罗,“戏剧人物的肖像”,印在华托(1684-1721)画展的目录册中(华盛顿,巴黎,柏林,1984/85),第515页。

7. 这首诗首次发表时(《诗韵报》,1867年2月20日)标题为“豪华盛宴”;后来魏尔伦将它作为诗集的总标题。见保罗·魏尔伦《诗歌全集》(巴黎,1962;七星诗社图书馆),第99页及以后和第1087页。

8. 并非巧合,第三诗节的第一行原本为:“华托的宁静月光”。见保罗·魏尔伦,同上引文,第1087页。

9. 年代顺序根据弗朗索瓦·莱斯尔,《克洛德·德彪西的全部作品目录》(日内瓦,1977)。

10. 还可以参阅让-米歇尔·内克托克斯,“音乐、象征主义和新艺术。近代法国音乐美学评注”,吉尔格·斯坦佐(论文集),《新艺术,风格与音乐》[为威利·舒的八十寿辰出版](苏黎世,1980),第28页及以后。

11. 德彪西还在出版前将第四首乐曲的标题“帕凡舞”改为“帕斯皮耶”;见版本评注,第52页。

ANMERKUNGEN ZUR EDITION DES KLAVIERWERKES VON DEBUSSY

Für die meisten der Klavierwerke Claude Debussys sind der Forschung zwei maßgebliche Quellen zugänglich: das Autograph des Komponisten und die Erstausgabe. Charakteristische Eintragungen und Verlagssigel oder -stempel in Debussys Manuskripten beweisen eindeutig, daß diese als Stichvorlagen gedient haben; und so war es bislang nur natürlich, die jeweilige Erstausgabe als verbindlich und, soweit sie zu Lebzeiten des Komponisten erschienen war, als von letzter Hand korrigiert anzusehen.

Ein kritischer Vergleich der beiden Quellen zeigte jedoch, daß die Erstausgaben in vielen, zum Teil wesentlichen Punkten von Debussys Autographen abweichen. Der Herausgeber wandte sich daher mit der Frage nach „Fahnenabzügen, Dokumenten oder Briefen, die beweisen würden, daß Debussy selbst diese Änderungen vorgenommen hat, oder daß sie mit seinem Einverständnis vorgenommen worden sind“¹ an die Editions Musicales Durand S. A. (Paris) – Jacques Durand hatte 1905 die Exklusivrechte der Werke Debussys erworben. Der Verlag teilte daraufhin mit, daß „alle Abweichungen unserer Ausgaben von den in der Bibliothèque Nationale deponierten Manuskripten mit dem Einverständnis Claude Debussys vorgenommen worden“ sind.² Auch eine spätere erneute Anfrage erbrachte keine weiteren Informationen.³

Der erste Band der von den Verlagen Durand und Costallat gemeinsam edierten Ausgabe der *Œuvres Complètes de Claude Debussy*⁴ erbrachte freilich den Nachweis, daß im Verlagsarchiv Durand zu den beiden Heften der *Préludes* (und also wohl auch zu anderen Werken) von Debussy selbst korrigierte Fahnenabzüge sehr wohl existieren⁵, die in zahlreichen Fällen die Provenienz und Authentizität der Abweichungen erklären konnten. Es ist zwar sehr bedauerlich, daß diese wichtigen Quellen für die vorliegende Edition nicht ausgewertet werden konnten; die (vor der entsprechenden Durand/Costallat-Ausgabe erschienene) Wiener Urtext Edition der *Préludes I* (UT 50105) konnte allerdings aufgrund eines „Indizienbeweises“ annähernd dieselbe Text-Lesart rekonstruieren, wie sie der von Roy Howat und Claude Helffer edierte Band der Gesamtausgabe auf der Grundlage einer umfassenden Quellenkenntnis wiedergibt. Es ist also anzunehmen, daß für die folgenden Bände der Wiener Urtext Edition des Klavierwerks von Claude Debussy auch ohne die Auswertung sämtlicher Quellen eine gültige Urtext-Lesart rekonstruiert werden kann.

Im übrigen können auch die von Debussy korrigierten Fahnenabzüge wohl nicht alle Abweichungen zwischen Autograph und Erstausgabe erklären; es ist anzunehmen, daß sie zum Teil Errata des Stechers oder des Verlagskorrektors darstellen, die dem Komponisten entweder bei der Korrektur entgangen sind, oder die er nicht feststellen konnte, da er selbst keine Nachkorrektur vornahm.

Eine wichtige Quelle für die Klärung der jeweiligen Sachlage stellen die Briefe Debussys an seinen Verleger⁶ dar, die die Verfahrensweise bei der Drucklegung der Werke verdeutlichen.

Nach Manuskriptabgabe wurde der Stich ausgeführt und eine erste Verlagskorrektur vorgenommen; dann wurde ein Abzug hiervon an Debussy zur Überprüfung weitergegeben, wobei der Komponist des öfteren Fehler entdeckt zu haben scheint, die nicht auf das Autograph zurückgingen: „Anbei erhalten Sie die Korrekturabzüge von *La Mer*. [...] Ich weiß nicht, wer die überaus merkwürdige Änderung auf Seite 30 der *Jeux de vagues* (Ziffer 33) vorgenommen hat, im ersten Takt der Baßstimme ‚seconda‘; es gibt da ein e[♯], das Sie sich einmal anhören sollen!“⁷ Und im Fall der *Images* für Orchester: „Sie finden beiliegend den korrigierten Abzug. Monsieur Roques [der Chefkorrektor des Verlages] hat die einzigartige Manie, die ‚Zweifelsfälle‘ [...] dadurch kenntlich zu machen, daß er sie – als sei er seiner Sache sicher! – einfach verbessert.“⁸ Fehler scheinen sich auch bisweilen durch Nachlässigkeit des Stechers eingeschlichen zu haben, betont doch Debussy im Fall der *Images* für Klavier: „Wären Sie wohl so freundlich Ihren Stecher dringend zu bitten, die Position der Spielanweisungen zu respektieren. Das ist von höchster und pianistischer Wichtigkeit.“⁹ In anderen Fällen dürfte Jacques Durand selbst den Komponisten auf Unstimmigkeiten hingewiesen haben: „Ich habe die Korrekturen der *Images* zurückgegeben; es waren nur relativ wenige Fehler: einer Ihrer Zweifel war berechtigt.“¹⁰ Und es konnte auch vorkommen, daß Debussy nachträglich Fehler in seinem Manuskript entdeckte: „Sie werden auf Seite 8 der *Jardins sous la pluie* [Estampes] feststellen, daß ein Takt gefehlt hat; es handelt sich dabei übrigens um ein Versehen meinerseits, da er auch im Manuskript nicht steht.“¹¹ Die vom Komponisten korrigierten Fahnen wurden mit dem Stempel *Epreuve corrigée* versehen und – soweit nicht ein weiterer Korrekturvorgang vorgenommen wurde – in Druck gegeben. Der Vermerk *Le manuscrit original a été remis à l'auteur* auf dem Korrekturabzug der *Préludes* weist darauf hin, daß das Manuskript nach Abschluß der Stich-, Korrektur- und Druckvorgänge dem Komponisten zurückgegeben wurde.¹²

Doch ungeachtet der mehrfachen Korrektur waren Fehler nicht zu vermeiden, vor allem beim Stimmen-Material der Orchesterwerke, bei dem Debussy selbst möglicherweise nie Korrektur gelesen hat: „Die Stimmen sind übrigens schlecht korrigiert worden. [...] Wir [Debussy und der Dirigent Camille Chevillard] haben viel Zeit damit verloren, ausgelassenen Auflösungszeichen und vergessenen Bögen nachzuspüren.“¹³ Und später: „Sie wissen wahrscheinlich, daß das Orchestermaterial von *Jeux* voller Fehler steckt? Pierné, der die Partitur mit peinlicher Sorgfalt überprüft hat, gebührt in dieser Sache großer Dank: man kann sagen, daß ihm nichts entgangen ist. Als ich übrigens die Korrekturen auf mein eigenes Exemplar der Partitur übertrug, half mir ein glücklicher Zufall, noch weitere Fehler zu entdecken.“¹⁴ Manchmal scheint sich Debussy allerdings gar nicht um die Korrekturen gekümmert zu haben. „Da ich in Ihr Auge das größte Vertrauen habe, scheint es mir nicht nö-

tig zu sein, den Abzug vor der Veröffentlichung nochmals einzusehen.“¹⁵ Und auf eine Frage Durands nach Metro- nomisierungen: „Machen Sie es, wie es Ihnen gefällt.“¹⁶

Aus dieser Auswahl von Zitaten geht eindeutig hervor, daß die Abweichungen zwischen Autograph und Erstaussgabe entgegen der Behauptung des Verlags Durand nicht a priori als „mit dem Einverständnis Claude Debussys vorgenommen“ gelten können; und obwohl Durand bei Neuauflagen der Werke zahlreiche Nachkorrekturen durchgeführt hat, sind so viele Unstimmigkeiten stehengeblieben, daß es nicht länger möglich scheint, die Erstaussgabe und ihre Neuauflagen als verbindliche Primärquellen zu bewerten. Ziel der vorliegenden kritischen Neuausgabe ist es, eine den Intentionen des Komponisten entsprechende Lesart der Werke wiederzugeben. Da es ohne Kenntnis der Korrekturabzüge in vielen Fällen nicht möglich ist, die Authentizität der Abweichungen der Erstaussgabe gegenüber dem Manuskript nachzuweisen, wurden Autograph und Erstaussgabe als gleichberechtigte Primärquellen bewertet. Da allerdings Debussy Textänderungen, die er im Korrekturabzug vermerkt hatte, meistens nachträglich in sein Autograph übertragen zu haben scheint¹⁷, wurde in Zweifelsfällen der Lesart des Manuskripts der Vorzug gegeben. Für dieses Vorgehen spricht auch die zierliche, aber überaus akribische Handschrift Debussys, die jeden Zweifel über die Lesart des Manuskripts ausschließt. Hinzu kommen Aufnahmen einiger der Klavierwerke, die der Komponist selbst für die Firma Welte-Mignon eingespielt hat; ein Vergleich dieser Rollen mit Erstaussgabe und Manuskript hat in bestimmten Fällen ergeben, daß Debussy der Lesart des Autographs folgt, und nicht der der Erstaussgabe.

Im einzelnen wurden die folgenden Kennzeichnungen verwendet:

- < > Alle von Debussy selbst in runde Klammern gesetzten Titel, Tempovorschriften, Metronomangaben, Spielanweisungen und Akzidentien.
Alle von Debussy selbst stammenden Fingersätze erscheinen kursiv.
- () Alle Zusätze der Erstaussgabe und ihres Nachdrucks, die
 - a) eindeutig als analoge Ergänzungen oder Änderungen zu erkennen sind;
 - b) Korrekturen eindeutiger Fehler oder Korrekturen versehentlicher Auslassungen im Autograph darstellen (ausgenommen davon sind Akzidentien, deren zwingende Ergänzung stillschweigend übernommen wurde);
 - c) mit größter Wahrscheinlichkeit von Debussy autorisiert wurden; insbesondere Tempovorschriften und Spielanweisungen, die kaum arbiträre Zusätze des Verlegers sein dürften. In welchem Maße diese Zusätze von Debussy selbst in den Korrekturfahnen eingezeichnet wurden, muß aus den genannten Gründen bis auf weiteres ungeklärt bleiben.
- [] Alle Zusätze der Herausgeber, die mit größter Behutsamkeit vorgenommen wurden und ausschließlich im Dienst einer Verdeutlichung des Notentextes und seiner klanglichen Realisation stehen.

Soweit es sich nicht eindeutig um Schreibfehler handelt, wurde die Orthographie durchweg entsprechend dem Autograph stillschweigend korrigiert.

Michael Stegemann

¹ Brief des Herausgebers, 4. Januar 1981.

² Brief an den Herausgeber, 19. Januar 1981.

³ Brief des Herausgebers, 26. Juli 1983 / Brief an den Herausgeber, 28. Juli 1983.

⁴ *Œuvres Complètes de Claude Debussy (Série I, Volume 5): Préludes (Edition de Roy Howat avec la collaboration de Claude Helffer)*, Durand-Costalat, Paris 1985.

⁵ Vgl. *ibid.*, S. 143f.

⁶ *Lettres de Claude Debussy à son éditeur (publiées par Jacques Durand)*, Paris 1927.

⁷ Eastbourne, 27. Juli 1905; a.a.O., S. 30.

⁸ 25. Dezember 1909; a.a.O., S. 81.

⁹ Januar 1907; a.a.O., S. 47.

¹⁰ 29. September 1905; a.a.O., S. 34.

¹¹ Bichain, August 1903; a.a.O., S. 10.

¹² *Œuvres Complètes* etc., a.a.O., S. 143.

¹³ 10. Oktober 1905; *Lettres* etc., a.a.O., S. 36.

¹⁴ 4. Januar 1914; a.a.O., S. 119.

¹⁵ Bichain, August 1902; a.a.O., S. 7.

¹⁶ Pourville, 9. Oktober 1915; a.a.O., S. 158.

¹⁷ Vgl. *Œuvres Complètes* etc.; a.a.O., S. 143.

VORWORT

Die Jahre 1893 und '94 markieren eine entscheidende Wende in Claude Debussys Schaffen; zum einen begründeten die Uraufführungen des *Quatuor à cordes* (am 29. Dezember 1893) und des *Prélude à l'après-midi d'un faune* (am 22. Dezember 1894) den Ruhm des Komponisten und seine herausragende Stellung in der französischen Musikgeschichte des Fin de siècle, zum anderen bedeutete der Beginn der Arbeit an dem „drame lyrique“ *Pelléas et Mélisande* den wohl wichtigsten Schritt auf dem Weg zu seinem Personalstil. Diese Wende spiegelt sich natürlich auch in Debussys Klavierwerken wider: Während Stücke wie das Triptychon *Pour le piano* (1901), *D'un cahier d'esquisses* (1903) oder die drei *Estampes* (1903) frei sind von allen Relikten

des Romantizismus à la Saint-Saëns oder Fauré, sind die frühen, Ende der 1880er / Anfang der 1890er Jahre entstandenen Klavierwerke – die *Fantaisie pour piano et orchestre*, die vierhändige *Petite Suite*, die *Deux Arabesques* [UT 50083] und eine Reihe von Einzelstücken: *Mazurka*, *Rêverie*, *Danse* [*Tarentelle styrienne*], *Ballade* [slave], *Valse romantique* und *Nocturne* – noch tief in jener Tradition verwurzelt, von der sich Debussy später vehement losgesagt hat.

Die *Suite bergamasque*, die Debussy selbst auf dem Korrekturabzug der Erstaussgabe mit 1890 datiert hat, steht dabei quasi auf der Grenze zwischen den beiden Stilperioden; einerseits ist sie in ihrer Form, ihrer Gestik und ihrer pianistischen Faktur noch ganz dem 19. Jahrhundert verpflichtet

tet, andererseits „weist sie bereits diese etwas präziöse Mischung aus modernen und altertümlichen Elementen auf, die für viele seiner späteren Stücke charakteristisch sind, in denen sich die zarten Schatten der Clavecinisten abzeichnen“¹ (Alfred Cortot). Dabei ist die Bedeutung des Attributs *bergamasque* für dieses Werk (und überhaupt für Debussy) wichtig genug, um kurz die verschiedenen Inspirationsquellen zu skizzieren, von denen sich der Komponist möglicherweise hat leiten lassen.

Bergamasca [...] ist ursprünglich der Name für ein italienisches Tanzlied, das [...] um des im bergamaskischen Dialekt gehaltenen Textes willen so genannt wurde², und dessen Quellen weit ins 16. Jahrhundert zurückreichen; in Frankreich zum Beispiel taucht die Bezeichnung *bergamasque* für diesen Tanz bereits um 1580 bei Michel de Montaigne auf³, und Shakespeare hat ihn 1600 als „Rüpel-tanz“ im fünften Akt seines „Sommernachtstraums“ eingesetzt, was auf den Charakter des Volkstanzes der als Bauernschlau und tölpelhaft verschrien gewesenen Bergamasker, d.h. der Bauern aus der Umgebung der oberitalienischen Stadt Bergamo⁴ hindeutet. Dieser Typus lebte fort in der Commedia dell'arte, und zwar vor allem in der Rolle des Arlecchino, dessen ursprüngliche Funktion im Stegreifspiel die „des scheinbar einfältigen, tatsächlich aber eiteln und gerissenen Narren war, der den Jargon und die Schwächen der Bauern von Bergamo parodiert“⁵. Von hier wiederum führt eine direkte Linie zur Figur des Pierrot im französischen Theater: *unwissend und naiv spielte er die Rolle, die bis dahin dem Harlekin zugefallen war*.⁶

Während die Bergamasque im 17. und 18. Jahrhundert als musikalische Form weiterexistierte, ging das Wort im allgemeinen Sprachgebrauch weitgehend verloren, um erst im 19. Jahrhundert wieder aufzuleben – nun allerdings nicht mehr in der alten Bedeutung des derben Bauerntanzes, sondern als Chiffre jener *Fêtes galantes* des Ancien Régime, die Paul Verlaine zu seiner gleichnamigen Gedichtsammlung (1869) inspiriert haben. Und gleich das erste Gedicht sollte eines der berühmtesten werden: *Clair de lune*⁷, „Mondschein“.

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

„Eure Seele ist eine erlesene Landschaft,
Durch die reizende Masken und Bergamasken ziehn,
Die Laute spiel'n und tanzen, und die
Fast traurig sind in ihren wundersamen Verkleidungen.

Zwar besingen sie in Moll
Die siegreiche Liebe und das sorglose Leben,
Doch scheinen sie selbst nicht an ihr Glück zu glauben,
Und ihr Lied vermischt sich mit dem Mondschein,

Mit dem stillen Mondschein, traurig und schön,
Der die Vögel träumen macht in den Bäumen,
Und der ekstatisch aufschluchzen läßt die Springbrunnen,
Die großen Springbrunnen, die schlank zwischen den Mar-
morstatuen emporsteigen.“

(Übs.: M. St.)

Die „Seelenlandschaft“, die Verlaine hier skizziert hat – ein fernes, ideales Arkadien als Kulisse jener „galanten Feste“, wie man sie von den Gemälden Watteaus her kennt⁸ –, entsprach exakt jener „etwas präziösen Mischung aus modernen und altertümlichen Elementen“, die nicht allein Debussy auszeichnete, sondern quasi zum Zeitgefühl des Fin de siècle gehörte; erinnert sei hier an Werke wie Vincent d'Indys *Suite dans le style ancien* (1886), Gabriel Faurés *Clair-de-lune*-Vertonung op. 46 Nr. 2 (1887) oder Maurice Ravels *Menuet antique* (1895), die beiden *Épigrammes de Clément Marot* (1896/99) und die *Pavane pour une infante défunte* (1899). Und noch am 10. April 1919 erlebte in Monte Carlo René Fauchois' einaktiges „divertissement lyrique“ *Masques et bergamasques* seine Premiere, zu dem Fauré – zum Großteil auf der Grundlage älterer Werke – die Musik (Opus 112) geschrieben hatte.

Der Pierrot (der vielleicht für die französischen Komponisten der Zeit schon ebenso untrennbar mit Watteaus – seit 1869 im Louvre ausgestellt – Gemälde *Pierrot, dit Gilles* verbunden war wie für uns) und die anderen Masken der Commedia dell'arte, galante Gartenfeste im Silberglanz des Mondscheins, Tanz, Lautenspiel und das Plätschern der Fontänen: All das fügt sich zu einer – wenn man so will – „bergamasken“ Welt zusammen, die in Debussys Œuvre von Anfang an omnipräsent zu sein scheint, wie die folgende Übersicht der Werke bis zur *Suite bergamasque* verdeutlicht:⁹

- um 1879 *Ballade à la lune* (Alfred de Musset); verschollen.
- 1880 *Nuit d'étoiles* (Théodore de Banville):
„Je revois à notre fontaine
Tes regards bleus ...“
- um 1881 *Pierrot* (Théodore de Banville):
„Le bon Pierrot que la foule contemple,
Ayant fini les noces d'Arlequin ...
[...]
La blanche lune aux cornes de taureaux ...“
- 1882 *Fantoches* [Marionetten]
(Paul Verlaine, *Fêtes galantes*):
„Scaramouche et Pulcinella
[...]
Gesticulent noirs sous la lune.“
- 1882 *Fête galante* (Théodore de Banville):
Musique Louis XIV avec formules 1882
(Debussy auf dem Manuskript).
- 1882 *Intermezzo* (Fragment einer geplanten *Suite pour violoncelle et orchestre*):
„La mystérieuse île des esprits se dessinait
vaguement aux lueurs du clair de lune ...“
(Heinrich Heine, *Lyrisches Intermezzo*,
aus Nr. 42; Übersetzung von Gérard de Nerval.
*Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämmerig im Mondenglanz; ...*)
- 1882 *En sourdine* (Paul Verlaine, *Fêtes galantes*).

- 1882 *Mandoline* (Paul Verlaine, *Fêtes galantes*):
„... Dans l'extase
D'une lune rose et grise.“
- 1882 *Pantomime* (Paul Verlaine, *Fêtes galantes*).
- 1882 *Clair de lune* (Paul Verlaine, *Fêtes galantes*).
- 1883 *Musique* (Paul Bourget):
„La lune se levait ...“
- 1884 *Apparition* (Stéphane Mallarmé):
„La lune s'attristait ...“
- 1889 *Le jet d'eau* (Charles Baudelaire):
„La gerbe d'eau qui berce
Ses mille fleurs,
Que la lune traverse
De ses pâleurs ...“
- 1888/89 *Petite Suite* (für Klavier zu vier Händen): die Titel der ersten beiden Sätze – *En bateau* und *Corlège* – finden sich auch in Verlaines *Fêtes galantes*.

Und natürlich ließe sich diese Liste über die *Suite bergamasque* hinaus fortsetzen – zu den beiden Heften der *Fêtes galantes* von 1891 und 1904, oder zu einem Klavierstück wie *L'Isle joyeuse* (1904), zu dem Debussy von Watteaus Gemälde *Embarquement pour Cythère* angeregt wurde. Und noch für eines seiner letzten Werke – für die 1915 entstandene Sonate für Violoncello und Klavier – hatte Debussy zeitweilig den Titel *Pierrot fâché avec la lune* im Auge gehabt!¹⁰

Außer Verlaines *Fêtes galantes* könnte es für Debussy übrigens noch andere Inspirationsquellen gegeben haben: Die Gedichte des Symbolisten Jules Laforgue zum Beispiel, in denen der Pierrot als *Dandy de la lune* eine immer wie-

derkehrende Figur darstellt, oder die Gedichtzyklen des Belgiers Albert Kaeyenberg (alias „Albert Giraud“): *Pierrot-Narcisse* (1891), *Héros et Pierrots* (1898), und vor allem der – durch Arnold Schönbergs Vertonung berühmt gewordene – *Pierrot lunaire* (1884), in dem sich das Gedicht *Pierrot Dandy* findet:

D'un rayon de lune fantasque
Luisent les flacons de cristal
Sur le lavabo de santal
Du pâle dandy bergamasque.

„Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch
Des schweigenden Dandys von Bergamo.“

(Deutsch von Otto Erich Hartleben)

Aber woher auch immer Debussys Inspiration stammen mag: Der Titel *Suite bergamasque* weist eindeutig auf jene Bild- und Klangwelt des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts hin, der eben auch die *Fêtes galantes* Verlaines ihren Impetus verdanken: Ein „sentimentaler Spaziergang“ – *Promenade sentimentale* lautete zunächst die Überschrift des dritten Satzes, der erst im Korrekturvorgang in *Clair de lune* umbenannt wurde¹¹ – durch einen nachtdunklen (Irr-)Garten, in dem Masken vom längst verblaßten Glanz ferner Zeiten erzählen ...

Michael Stegemann

¹ Alfred Cortot, *La Musique française de piano I*, Paris 1932, S. 18 / Französischer Originaltext: [La *Suite bergamasque*] contient déjà ce mélange un peu précieux de moderne et de désuet qui caractérisera nombre de pièces ultérieures où s'évoquent les ombres fines des clavecinistes.

² Erich Valentin, *Bergamasca*, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 1, Kassel 1949–1951, Sp. 1685.

³ Vgl. *Grand Larousse de la langue française*, Band 1, Paris 1971, S. 416

⁴ Erich Valentin, a.a.O.

⁵ Vgl. E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, New York 1950 (NA 1966), S. 47f.

Englischer Originaltext: *Egotistical and sbrewd, under an apparent simplicity, Harlequin originally satirized the "jargon" and defects of the Bergamo peasants.*

⁶ François Moureau, *Die Ikonographie der Theaterfiguren*, in: Ausstellungskatalog *Watteau 1684–1721*, Washington/Paris/Berlin 1984/85, S. 515.

⁷ Bei seiner Erstveröffentlichung (am 20. Februar 1867 in *La Gazette rimée*) trug das Gedicht noch den Titel *Fêtes galantes*, den Verlaine später der ganzen Sammlung gab. Vgl. Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris 1962 („Bibliothèque de la Pléiade“), S. 99ff. und S. 1087.

⁸ Nicht zufällig lautete die erste Zeile der dritten Strophe ursprünglich: *Au calme clair de lune de Watteau*. Vgl. Paul Verlaine, a.a.O., S. 1087.

⁹ Reihenfolge nach François Lesure, *Catalogue de l'Œuvre de Claude Debussy*, Genève 1977.

¹⁰ Vgl. dazu u.a. Jean-Michel Nectoux, *Musique, Symbolisme et Art nouveau. Notes pour une esthétique de la musique française fin de siècle*, in: Jürg Stenzl (Hg.), *Art Nouveau. Jugendstil und Musik* (Herausgegeben aus Anlaß des 80. Geburtstages von Willi Schuh), Zürich 1980, S. 28f.

¹¹ Auch die Änderung des vierten Satztitels von „Pavane“ in *Passepied* nahm Debussy erst kurz vor Veröffentlichung vor; vgl. *Kritische Anmerkungen*, S. 44.