

Debussy

Children's Corner

UT 50082

Claude Debussy

德彪西
儿童乐园

Stegemann/Béroff

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50082

克洛德·德彪西

Claude Debussy

儿童乐园

Children's Corner

迈克尔·斯特格曼根据手稿及第一版编辑

米歇尔·贝洛夫编订指法并撰写演奏评注

Nach Autograph und Erstaussgabe herausgegeben von Michael Stegemann

Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Michel Béroff

Edited from the autograph and first edition by Michael Stegemann

Fingering and notes on interpretation by Michel Béroff

Edité d'après l'autographe et l'édition princeps par Michael Stegemann

Doigté 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

图书在版编目(CIP)数据
德彪西儿童乐园/(法)德彪西著;李曦微译.
—上海:上海教育出版社,2011.7
ISBN 978-7-5444-3609-0

I. ①德… II. ①德… ②李… III. ①钢琴谱—法国
—近代—选集 IV. ①J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第138504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 儿童乐园

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7.5
版 次 2011年9月第1版
印 次 2011年9月第1次印刷
书 号 978-7-5444-3609-0/J·0253
定 价 25.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

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意义的。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

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 其他错误看来是刻版者粗心的结果。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版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，当我们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

1898年12月，克洛德·德彪西与他多年的伴侣加布里埃尔（加比）·杜邦分手。第二年的10月19日，他娶了女帽商罗莎莉（莉莉）·泰克西埃。但是，作曲家很快就意识到，他被自己的感情欺骗了。法律程序拖延时日又令人不快，有一段时间德彪西无法工作，最终他们在1905年8月2日离婚。“德彪西太太总算恢复成莉莉·泰克西埃小姐了，她从来就不应该放弃这个名字”。¹德彪西与爱玛·莫伊斯-巴达克火热的关系使他更渴望早点离婚，后者是一位巴黎银行家的太太，德彪西的学生拉乌尔·巴达克的母亲。当时他们的关系已经开始确定。巴达克太太已经于1905年初离开了丈夫，与德彪西一起搬进阿尔方德大街的一处公寓。后来，这对情侣又搬到邻近的杜·布瓦-德-布洛涅大街。就在这里，1905年10月30日克洛德-爱玛（绸绸）诞生了。她只比父亲多活了一年多一点，1919年6月死于白喉。爱玛·巴达克和德彪西于1908年1月20日结婚，²几个月后，他完成了钢琴套曲《儿童乐园》，该套曲由六首乐曲组成。它被题献给“我亲爱的小绸绸，她的父亲因为后来发生的一些事情而怀着深情的歉意……”。德彪西亲自为初版（迪朗，D&F 7188）起草了一个简朴的封面。1908年12月18日，这部作品由英国钢琴家哈罗德·鲍尔在巴黎音乐联合会首次公演。德彪西的朋友安德烈·卡波雷特将《儿童乐园》改编为管弦乐，1910年11月10日在纽约首演。

早在1901年春天，德彪西就偶然见到莫杰斯特·穆索尔斯基的声乐套曲《育儿室》，并在“白色杂志”上写了热情洋溢的评论：“闻所未闻，细腻精妙的感觉竟然可以用如此朴实的手法表达出来！类似好奇的原始人的那种艺术天性，他们能够在感觉的驱使下一步一步地发现音乐的意义。其中什么曲式也没有，或者就算有，由于它的结构如此多样化，所以无法与传统的——也可以说是‘合乎规则’的——曲式相联系。整部作品是一个笔法变化的连续体，多亏了他运用音乐表达法的才能，全作由于某种神秘的机构脉络而统一完整”。³《儿童乐园》与德彪西对穆索尔斯基的套曲的兴趣密不可分，这点不仅表现在作品标题上，而且表现在两部作品中类似的、为音乐注入个性的情景——“睡前”和“大象摇篮曲”，“与玩

偶一起”和“玩偶小夜曲”——足以证实他对那部俄国作品的仰慕。

关于前两首曲子，德彪西在给他的朋友和出版商雅克·迪朗的信中说：“‘博士进阶’是以锻炼体能为目的，累积性的肌体训练；应该在每天早晨早饭前弹奏，开始于 *moderato*（中速），结束于 *spiritoso*（生气勃勃）。我希望，这种形象的解释能引起你的兴趣。至于‘大象摇篮曲’，中速应该是恰当的……”。⁴这些话应该足以支持将标记 *Assez modéré*（有节制的中速）用于第二首曲子，德彪西的手稿中没有该标记。

“在《儿童乐园》中，德彪西[……]描绘出那种迷人的、在细心照料下的游戏，一个城市小女孩——更准确地说是一个巴黎小女孩——隐秘的恶作剧和甜美的动态，她已经有一点成熟女人的姿态，懂得一点卖弄风情，她的兴高采烈和丰富想象大概是被保姆的出现打断了。”⁵

迈克尔·斯特格曼

1. 致路易·拉罗的信，1905年8月28日。

2. 在有关的二手文献中，德彪西的第二次婚姻的日期常常被不准确地定为1905到1915年之间。实际上，作曲家是在1908年1月20日下午娶了爱玛·莫伊斯，地点是在玛丽第16郡登记办公室。

3. “穆索尔斯基的《育儿室》”；发表在“白色杂志”，1901年4月15日。

4. 致雅克·迪朗的信，1908年8月15日。

5. 阿尔弗雷德·科尔托，《法国钢琴音乐》I，巴黎，1932年，第33页。

演奏评注

假设演奏者的手型比例正常，选择指法时的首要考虑是使手腕轻便灵活从而在很大程度上可以保证触键的自如。在我看来，以换指技术取代右踏板（强音）的使用更合适，它有助于产生真正的连音效果，并且在许多情况下可以使手放松。如果说这类指法标记在本版本中并不多，那主要是为了避免造成版面的混乱。

除了上述简短的建议之外，人们千万不要忘了德彪西本人在其两集《练习曲》的前言中提出的作为指法问题的终极答案的格言：“每个人都是自己的最佳老师。让我们自己发现适合自己的指法。”德彪西相当幽默，但同时也是真正担心地批评那种在他的作品中滥用强音踏板的可能性：“明摆着的事实是，过多地使用强音踏板大概纯粹是为了掩盖技巧的无能，大量的混响音肯定会使人们无法听到被毁掉的音乐。”

本版本的编辑略去了所有的踏板标记，原因是显而易见的。需要精细和准确地使用踏板，这必然意味着使用含糊不清的标记会损及音响的平衡。

诚然，第三（延音）踏板的使用很诱人，但同样会有危险：在多数情况下，对音乐音响美的损害超过清晰性带来的好处。

明智地和从不过分地使用三个踏板有助于将德彪西的音乐置于大概在莫奈、修拉和透纳之间——与“印象主义”标签相去甚远，这种传统偏见试图用此标签来定位德彪西的音乐世界。德彪西关于路易斯·雷若伊那种与前文概述过的相同的“真知灼见”的著名评论证实了这一观点：“我试图创造一些不同的东西——某种意义上的现实——这些傻瓜称之为‘印象主义’，不可能有比这个术语更不恰当的了，尤其是被艺术评论家所用……”

《儿童乐园》是这样一部作品，对它的表现应该比其标题所提示的要成熟得多。最令演奏者望而却步的难题是它们必须能唤起人们对儿童心理世界中那些隐秘与梦幻的回忆。一方面，要传达出这种“心灵内部的童话”里引人入胜的幻象和感伤的情调。同时在这些微型画像式的乐曲中，又要完全避免浪漫主义音乐中不可或缺的调性偏好的暗示。

德彪西高度评价莫杰斯特·穆索尔斯基在他的

声乐套曲《育儿室》中用来引起人们回忆童年时代一些短暂情境的极度简朴的手法。这种简朴，加上不知不觉中流露出的天真无邪，是理解《儿童乐园》的关键之一。

I. 博士进阶

毫无疑问对键盘控制的技术要求远远高于车尔尼或者克莱门蒂的练习曲。*Moderement anime*（适度活跃的）标记应该遵守，当然是在合理的主观判断范围内——需要很全面的技巧。这种极其精确的标记预示着后来的《练习曲》的点彩画派风格。

II. 大象的摇篮曲

造成一种温柔和亲密的气氛。力度范围不能超过 *mf*。这里也同样，只有严格按照节奏、力度和句法标示，才可能表达出此曲那种真正的确实的悲伤。也才可能将曲终处弹得令人信服。这里，看来德彪西想写得与他对穆索尔斯基的“与玩偶一起”的评论十分类似：“这首摇篮曲的结束处有如此温柔的催眠效果，那个小小的叙事者在自己的故事中睡着了。”

III. 玩偶小夜曲

显然与《前奏曲》第一集中冲动激情的“中断的小夜曲”大相径庭。吉他弦优雅的拨奏显然会干扰音响的清晰，这个问题只有靠几乎完全避免用延音踏板并精心地布局力度才能克服。考虑到现代钢琴更明亮的音色，德彪西于 1908 年关于使用左踏板的教导比当时更不可或缺。

IV. 雪花飞舞

更像是《版画》中“雨中花园”的一个单调、冰冷的姐妹篇，而不是《前奏曲》第 2 集中“雾”的“气象学的对等物”。换句话说：不要用延音踏板；最多是偶然轻踩右踏板，使保持音能延续。半踏板足矣，否则雪花就会变成蒙蒙细雨了。全曲应弥漫着一种折磨人，然而又是梦幻，怀恋的单调气氛，例外的是第 50 到第 54 小节中试探性的反抗表示。我建议从第 61 小节以后用右手跨越左手的弹法，这样第 65 到 68 小节可以弹得更流畅。

V. 小牧人

展示出牧羊人唱他那素朴的歌时心理活动的三个阶段。每一个转折自然要求有新的表情。第一个阶段(第1到第4小节)是后来的叙事的引子。第二阶段的个人色彩要少得多,完整地陈述了这首朴实无华和天真的牧歌(第5到11小节以及第21到31小节,其中第21到26小节是第12到20小节的富有表现力和激情的发展)。第三阶段无疑是最动人和个性化的,表现出牧童与他的歌曲中的主人公合而为一。这里的风格十分慷慨激昂和强烈,音调夸张。毫无疑问,在整部套曲中,悲伤痛心的本曲和“大象的摇篮曲”是最紧张和富有激情的。

VI. 木偶的步态舞

没有很多诠释的问题,尽管科尔托说它的风格是跌跌撞撞、笨拙的。当时爵士乐刚刚出现,然而如今任何年轻钢琴家对它的节奏和风格特征都已是驾轻就熟了,因为他们的导师是伊戈尔·斯特拉文斯基和公爵·埃林顿。引人注目的讽刺意味与德彪西在中段对瓦格纳的“致意”有关,这里他将《特里斯坦》的开始几小节和“游吟艺人”(《前奏曲》第一集)中典型的暴躁幽默的音调时而并列,时而叠置。那个小黑木偶报复了。

米歇尔·贝洛夫

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 Informationen³.

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 entdeckte 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. Moniseur 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 wurde¹².

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 nötig zu sein, den Abzug vor der Veröffentlichung nochmals einzusehen.*¹⁵ Und auf eine Frage Durands nach Metronomisierungen: *Machen Sie es, wie es Ihnen gefällt.*¹⁶

Aus dieser Auswahl von Zitaten geht eindeutig hervor, daß die Abweichungen zwischen Autograph und Erstausgabe 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 Erstausgabe 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 Erstausgabe gegenüber dem Manuskript nachzuweisen, wurden Autograph und Erstausgabe 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 Erstausgabe und Manuskript hat in bestimmten Fällen ergeben, daß Debussy der Lesart des Autographs folgt, und nicht der der Erstausgabe.

Im einzelnen wurden die folgenden Kennzeichnungen verwendet:

- ⟨⟩ Alle von Debussy selbst in runde Klammern gesetzten Titel, Tempovorschriften, Metronomangaben, Spielanweisungen und Akzidenzien.
Alle von Debussy selbst stammenden Fingersätze erscheinen kursiv.
- () Alle Zusätze der Erstausgabe 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 Akzidenzien, 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. Alle von den Herausgebern hinzugefügten Staccato- und Verlängerungspunkte erscheinen in Kleinstich.
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-Costallat, 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

Im Dezember 1898 trennte sich Claude Debussy von seiner langjährigen Freundin und Lebensgefährtin Gabrielle (Gaby) Dupont, um am 19. Oktober des folgenden Jahres die Modistin Rosalie (Lilly) Texier zu heiraten. Doch schon bald mußte der Komponist erkennen, daß er sich in seinen Gefühlen arg getäuscht hatte; nach langen und unerfreulichen Prozessen, die Debussys Schaffenskraft zeitweise lähmten, wurde die Ehe am 2. August 1905 wieder gelöst. *Madame Debussy hat sich in Mademoiselle Lilly Texier zurückverwandelt, ein Status, den sie nie hätte aufgeben sollen*¹. Der Komponist hatte um so mehr auf die Scheidung gedrängt, als seine leidenschaftliche Liebe zu Emma Moysse-Bardac, der Frau eines Pariser Bankiers und Mutter seines Schülers Raoul Bardac, nicht ohne Folgen geblieben war. Bereits Anfang 1905 hatte Madame Bardac ihren Mann verlassen, um mit Debussy ein gemeinsames Domizil in der Avenue Alphand zu beziehen; von dort übersiedelte das Paar in die benachbarte Avenue du Bois-de-Boulogne, wo am 30. Oktober 1905 Claude-Emma (Chouchou) das Licht der Welt erblickte. Sie sollte ihren Vater nur um ein wenig überleben und erlag im Juli 1919 einer Diphtherie-Infektion. Am 20. Januar 1908² legalisierte Emma Bardac ihr Verhältnis mit Debussy, der wenige Monate später den sechsteiligen Klavierzyklus *Children's Corner* vollendete; er widmete ihn *Meiner lieben kleinen Chouchou, mit zärtlichen Entschuldigungen ihres Vaters für das, was folgt . . .* Für die Erstausgabe (Durand, D & F 7188) entwarf Debussy selbst ein launiges Titelblatt. Der englische Pianist Harold Bauer spielte am 18. Dezember 1908 in einem Konzert des Pariser Cercle Musical die öffentliche Uraufführung des Werkes. In einer von Debussys Freund André Caplet eingerichteten Orchesterfassung erklang *Children's Corner* erstmals am 10. November 1910 in New York.

Schon im Frühjahr 1901 hatte Debussy den Liederzyklus *Kinderstube* von Modest Mussorgski kennengelernt und in der *Revue Blanche* enthusiastisch rezensiert. *Nie hat eine so feine Sensibilität sich in so einfachen Mitteln auszudrücken vermocht; es ähnelt der Kunst eines neugierigen Wilden, der mit jedem Schritt, den ihm sein Gefühl eingibt, die Musik entdeckt; und nie handelt es sich hier um irgendeine Form, oder diese Form ist zumindest so vielgestaltig,*

*daß man sie unmöglich als mit herkömmlichen – man könnte sagen: gesetzlichen – Formen verwandt bezeichnen könnte; das Ganze besteht aus einer Folge kleiner Pinselstriche, die dank der Gabe eines klaren Überblicks von einem geheimnisvollen Band zusammengehalten werden*³. Debussys Begeisterung für dieses Werk hat *Children's Corner* nicht allein dem Titel nach entscheidend beeinflusst; die Parallelen der Szenerie und ihrer musikalischen Gestaltung – *Vor dem Schlafengehen – Jimbo's Lullaby, Mit der Puppe – Serenade for (of) the Doll* – sind dafür ein beredtes Zeugnis.

An seinen Freund und Verleger Jacques Durand schrieb der Komponist über die beiden ersten Stücke: *„Doctor Gradus ad Parnassum“ ist eine Art hygienischer und fortschreitender Gymnastik: man sollte es jeden Vormittag auf nüchternen Magen spielen, moderato beginnen, um lebhaft zu enden. Ich hoffe, die Deutlichkeit dieser Erklärung sagt Ihnen zu. Für „Jimbo's“ wird moderato gerade das Rechte sein . . .*⁴; diese Zeilen mögen auf die in Debussys Manuskript fehlende Tempovorschrift *Assez modéré* des zweiten Stücks hinweisen.

*Debussy [. . .] schildert in „Children's Corner“ die anmutigen und wohl beaufsichtigten Spiele, die heimlichen Streiche und die zärtlichen Gesten eines kleinen Mädchens aus der Stadt, genauer gesagt: aus Paris, die schon ein wenig Frau ist und zu kokettieren versteht, und deren Esprit und Phantasie manchmal durch die zu vermutende Anwesenheit eines Kindermädchens gedämpft werden*⁵.

Michael Stegemann

¹ Brief an Louis Laloy vom 28. 8. 1905.

² In der einschlägigen Literatur wird diese zweite Eheschließung Debussys häufig falsch datiert; die Angaben schwanken zwischen 1905 und 1915. Tatsächlich wurde die Ehe des Komponisten mit Emma Moysse am Nachmittag des 20. Januar 1908 auf dem Standesamt der Mairie du XVI^e arrondissement geschlossen.

³ „*La Chambre d'enfants*“ de Mussorgsky; in: *La Revue Blanche* vom 15. 4. 1901.

⁴ Brief an Jacques Durand vom 15. 8. 1908.

⁵ Alfred Cortot: *La Musique française de piano I*, Paris 1932, S. 33.

HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Bei der Wahl der Fingersätze wurde, ausgehend von einer normal gebauten Hand, vor allem ein leichtes, bewegliches Handgelenk angestrebt, um so große Freiheit des Anschlags zu gewährleisten. Das Untersetzen scheint mir eine wertvolle Alternative zum Gebrauch des rechten (Forte-) Pedals zu sein, die echtes Legatospiel ermöglicht und der Hand dabei in vielen Fällen Entspannung gewährt; wenn die vorliegende Ausgabe nur wenige diesbezügliche Anweisungen enthält, so vor allem, um die Typographie des Notentextes nicht zu überlasten.

Abgesehen von diesen kurzen Anregungen sollte man nie den Rat außer acht lassen, den Debussy selbst als der Weisheit letzten Schluß im Vorwort zu den beiden Heften seiner *Etudes* erteilt: *Jeder ist sich selbst der beste Schulmeister. Suchen wir unsere Fingersätze!* Mit sehr viel Humor und nicht ohne eine gewisse Besorgnis rechnet Debussy mit dem möglichen Mißbrauch des Forte-Pedals in seiner Musik ab: *Es ist vielleicht ganz einfach eine Tatsache, daß der übermäßige Gebrauch des Pedals nur dem Zwecke dient, mangelnde Technik zu vertuschen, und daß man natürlich viel Lärm machen muß, um die Musik, die man da massakriert, nicht zu hören.*

So war es nur selbstverständlich, daß in dieser Neuauflage auf jegliche Pedalangabe seitens des Herausgebers verzichtet wurde. Die Subtilität und die Präzision, die für eine sinnvolle Anwendung der Pedale notwendig sind, bringen eine zwangsläufig ungenaue Bezeichnung mit sich, die der klanglichen Ausgewogenheit nur schaden würde.

Auch der – zugegeben sehr verführerische – Gebrauch des dritten (Sostenuto-)Pedals birgt gewisse Gefahren; in den meisten Fällen geht das Mehr an Klarheit auf Kosten des Klangzaubers.

Eine kluge, niemals übertriebene Dosierung dieser drei Pedale sollte dazu beitragen, Debussy irgendwo zwischen Monet, Seurat und Turner anzusiedeln, weitab jedenfalls von jenem „Impressionismus“, den eine falsche Tradition mit seiner musikalischen Welt in Verbindung bringen will; die berühmte Äußerung Debussys zu dieser „Erfindung“ Louis Leroy's mag als Zeugnis dienen: *Ich versuche, etwas anderes zu machen, Realitäten gewissermaßen, und diese Dummköpfe nennen das „Impressionismus“, ein Begriff, der vor allem von Kunstkritikern denkbar falsch angewandt wird . . .*

Children's Corner ist ein Werk, dessen Ausarbeitung wesentlich reifer ist als es das Sujet vermuten ließe; die größte Schwierigkeit dürfte wohl in der Nachschöpfung der Geisteswelt des Kindes mit all ihren Geheimnissen und Träumen liegen. Zum einen darf man weder die bizarren Erscheinungen noch die großen Gefühlstiefen dieser „inneren Märchenwelt“ verdrängen oder gar auslöschen, zum anderen wäre jede Art von Klangschwelgerei, wie man sie von der romantischen Klaviermusik her kennt, im Rahmen dieser Miniaturen unangebracht.

Debussy maß der extremen Schlichtheit der Mittel große Bedeutung bei, mit der Modest Mussorgski in seiner *Kinderstube* die kleinen Kinderszenen in Musik gesetzt hat. Diese Schlichtheit und eine völlige, nie gekünstelte Unbefangenheit liefern einen der Schlüssel zur Interpretation von *Children's Corner*.

I. – *Doctor Gradus ad Parnassum* verlangt dem Interpreten sicherlich eine weit größere Beherrschung des Klaviers als die Etüden eines Czerny oder Clementi; eine noch vollkommene Meisterschaft wird durch die Spielanweisung *Modérément animé* gefordert, deren Beachtung sich natürlich im Rahmen einer sinnvollen Subjektivität bewegen kann. Die ungeheuer präzise Zeichensetzung weist bereits auf den Pointillismus der *Etudes* hin.

II. – *Jimbo's Lullaby* schafft eine Atmosphäre der Zärtlichkeit und Intimität. Die dynamische Spannweite darf höchstens bis zum Mezzoforte gehen, und auch hier kann allein die strikte Beachtung der Zeichensetzung, der rhythmischen Werte und der Phrasierungen dem Stück seinen rührenden Charakter verleihen und diese Schlußwendung herbeiführen, die Debussy in Anlehnung an seine Bemerkungen zu Mussorgskis *Mit der Puppe* komponiert zu haben scheint: *Der Schluß dieses Wiegenliedes ist so sanft einschläfernd, daß die kleine Erzählerin über ihren eigenen Geschichten einschlummert.*

III. – *Serenade for (of) the Doll* ist natürlich weit entfernt von dem brutalen Charakter der *Sérénade interrompue* aus dem ersten Heft der *Préludes*. Das anmutige Zupfen der Gitarrensaiten stellt sicherlich Probleme hinsichtlich der Durchsichtigkeit, die nur durch einen nahezu vollständigen Verzicht auf das Forte-Pedal und eine geschickte Dosierung der Gewichte gelöst werden können. Debussys Anweisung zum Gebrauch des linken Pedals ist in Anbetracht unserer brillanten Flügel noch notwendiger, als sie es 1908 war.

IV. – *The snow is dancing* ist viel eher das monotone und eisige Abbild der *Jardins sous la pluie* (Gärten im Regen, aus den *Estampes*) als eine „meteorologische Schwester“ der *Brouillards* (Nebel, aus dem zweiten Heft der *Préludes*). Mit anderen Worten: keine Verwendung des Forte-Pedals; höchstens einige Tenuto-Noten sollten durch einen leichten Druck des rechten Fußes vor dem Vergessenwerden bewahrt bleiben. Das halbe Pedal empfiehlt sich nur, um den Fall der Schneeflocken nicht zu einem feinen Regen werden zu lassen. Das ganze Stück über muß eine bohrende, zugleich aber nostalgische und verträumte Eintönigkeit herrschen, abgesehen von dem schüchternen Aufbegehren der Takte 50 bis 54. Von Takt 61 an schlage ich vor, die rechte Hand über die linke greifen zu lassen, um den Takten 65 bis 68 einen größeren Fluß zu geben.

V. – *The little Shepherd* läßt drei psychologische Ebenen deutlich werden, auf denen sich dieses schlichte Lied eines Hirtenjungen abspielt. Für jeden Wechsel muß man natürlich eine eigene Stimmung des Ausdrucks finden. Die erste Ebene kündigt die Erzählung an, die folgen wird (Takt 1 bis 4). Die zweite, weitaus weniger persönlich, stellt uns das einfache Lied selbst vor, mit seiner ganzen Schlichtheit und Artigkeit (Takt 5 bis 11 und Takt 21 bis 31, wobei die Takte 21 bis 26 expressive und emotive Konsequenz der Takte 12 bis 20 darstellen). Schließlich die dritte Ebene, sicherlich die rührendste und persönlichste, die uns zum Zeugen der Identifikation des Hirtenjungen mit dem Helden seiner Erzählung werden läßt; ihr Stil ist äußerst deklamatorisch und streng, „mit erhobener Stimme“. Neben *Jimbo's Lullaby* ist dieses Stück in seiner Prägnanz zweifellos das dichteste und emotionell reichste des Zyklus.

VI. – *Golliwogg's cake walk* stellt den Interpreten vor nur wenige Schwierigkeiten, trotz seiner *Verrenkungen und seines schlendernden Charakters* (Alfred Cortot). Seither gehören der Rhythmus und die Akzentuierung des gerade geborenen Jazz zur Grundausrüstung jedes kleinen Pianisten, der bei Igor Strawinsky und Duke Ellington in die Schule gegangen ist . . . Dieser Ironie entspricht auch Debussys „Hommage“ an Wagner, die sich im Mittelteil findet; das Zitat der ersten Takte des *Tristan* paart sich mit einem trockenen Humor, der der *Minstrels* (aus dem ersten Heft der *Préludes*) würdig ist. Die kleine Negerpuppe ist gerächt!

NOTES ON THE EDITION OF DEBUSSY'S PIANO MUSIC

In the case of the majority of Claude Debussy's piano compositions, textual research has two principal sources to draw on: the autograph manuscript, and the First Edition. Identifiable handwritten notes and the publisher's seal or stamp provide incontestable proof that the composer's manuscripts were used as engraver's copies. Consequently, it has hitherto been taken for granted that the First Edition of each work could be regarded as a definitive text and — in the case of compositions published during the composer's lifetime — as having been printed under Debussy's supervision.

A critical correlation of the two sources has, however, revealed numerous and in part significant divergences between the First Editions and the autograph manuscripts. The present editor raised this question with Editions Musicales Durand S. A. (Paris) — Jacques Durand had acquired the exclusive rights to Debussy's music in 1905. In response to an enquiry about the existence of *galley proofs, documentary material or letters which would establish that Debussy himself had made such changes or that they had been made with his consent*¹ the publisher stated that *all discrepancies between our editions and the manuscripts in the Bibliothèque Nationale were sanctioned by Claude Debussy*². A subsequent enquiry to the same effect brought no additional information to light³.

As it transpired, the appearance of the first volume of the *Œuvres complètes de Claude Debussy*⁴ published jointly by Durand and Costallat showed that galley proofs corrected by Debussy himself did after all exist for the two volumes of the *Préludes* (and hence in all likelihood for other compositions)⁵. In many cases these proofs shed light on the origins and authenticity of the textual divergences. It is on the one hand **highly regrettable that the present edition was not able to draw on this important source material**. On the other hand, however, the Wiener Urtext Edition of the *Préludes I* (UT 50105), which appeared before the equivalent Durand/Costallat edition, succeeded on the basis of "circumstantial evidence" in reconstructing a textual reading which came close to that in Roy Howat's and Claude Helffer's volume of the complete edition, although the latter had been able to consult all the source material. It therefore seems reasonable to assume that subsequent volumes of the Wiener Urtext Edition of Debussy's piano music will be in a position to provide authoritative textual readings even without reference to the entire source material.

What is more, the galley proofs corrected by Debussy do not account for every discrepancy between the autograph manuscript and the First Edition. Some must presumably be attributed to errors on the part of the engraver or the publisher's proofreader which escaped the composer's attention, either because he overlooked them while he was correcting the galley proofs or because he never saw the proofs.

On source which sheds significant light on this question is Debussy's correspondence with his publisher⁶, which tells us something about the procedure followed in the publication of his music.

After the manuscript had been sent to the publisher, it was engraved and corrected by the publisher's proofreader. A copy was then sent to Debussy for scrutiny. He appears to have found numerous errors which did not derive from the autograph manuscript: *Herewith the galley proofs of "La Mer". [...] I don't know who is responsible for the quite extraordinary alteration on page 30 of the "Jeux de vagues" (fi-*

*gure 33), in the first bar of the bass "seconda". There is an e# there which would make interesting listening!*⁷ And, in reference to the *Images* for orchestra: *Kindly find enclosed the corrected galley proofs. Monsieur Roques [the publisher's senior proofreader] has a bizarre habit of drawing attention to the "borderline cases" [...] by simply emending them — as though he knew exactly what he was doing!*⁸ Other mistakes appear to have crept in as a result of negligence on the engraver's part. After looking through the proofs for the piano version of the *Images* Debussy wrote: *Be so kind as to implore your engraver not to alter the position of the performance markings. This is of the utmost pianistic significance.*⁹ On other occasions Jacques Durand appears to have drawn the composer's attention to discrepancies: *I have returned the proofs of the "Images". They contained relatively few errors; one of your queries proved founded.*¹⁰ It also happened the scrutiny of the proofs drew Debussy's attention to errors in his own manuscript: *You will see that a bar was omitted on page 8 of the "Jardins sous la pluie" [Estampes]. Incidentally, the mistake was mine; the bar was also missing in my manuscript.*¹¹ Galley proofs which had been corrected by the composer were stamped *Epreuve corrigée* and — if not submitted for further proofreading — then printed. The galley proofs of the *Préludes* bear the note *Le manuscrit original a été remis à l'auteur*, which indicates that after the engraving, proofreading and final printing the autograph manuscript was returned to the composer¹².

Despite repeated proofreading, however, it was impossible to eliminate errors altogether, particularly in the instrumental parts of the orchestral works, which Debussy may not have corrected: *Incidentally, the parts have been poorly proofread. [...] We [Debussy and the conductor Camille Chevillard] wasted a great deal of time hunting for missing naturals and overlooked slurs.*¹³ And in a subsequent letter: *As you are probably aware, the orchestral parts for "Jeux" are full of mistakes. We owe a great debt of gratitude to Pierné, who went through the score with a fine toothcomb. It can safely be said that he didn't miss a thing. Incidentally, while I was writing the corrections into my own copy of the score I came across more mistakes by pure good fortune.*¹⁴ In some instances, though, Debussy seems not have bothered with reading the galley proofs at all: *Since I have the utmost confidence in your sharp-sightedness, I think it is unnecessary for me to go through the proofs before the work is printed.*¹⁵ In reply to Durand's query with regard to metronome markings, Debussy simply wrote: *Do as you think fit.*¹⁶

In the light of the above quotations it can be said beyond any doubt that, despite the assurances of the Editions Musicales Durand, the divergences between the autograph manuscripts and the First Edition cannot be assumed to derive from alterations *sanctioned by Claude Debussy*. Moreover, although the reprints which Durand has issued contain numerous additional emendations, so many inconsistencies remain that the First Edition and its subsequent reprints can no longer be regarded as definitive primary sources. The present new critical edition sets out to provide a reading of the text which accurately reflects the composer's intentions. Without consulting the galley proofs it is frequently not possible to establish the authenticity of the discrepancies between the First Edition and the autograph manuscript. In view of this, the manuscript and the First Edition have been accorded equal priority as primary sources. However, because Debussy appears generally to

have transferred textual alterations which he made in the galley proofs to his own manuscript¹⁷, in borderline cases the present edition follows the reading of the manuscript. This procedure is legitimized by two factors. First, Debussy's decorative but pedantically precise handwriting precludes any doubt about the reading of the manuscripts. Second, piano roll recordings exist of some of the piano music, made by Debussy himself for Welte-Mignon, and a comparison of these recordings with the manuscripts and the First Edition shows that in certain cases Debussy followed the reading of the manuscript rather than that of the First Edition.

There follows a list of the symbols used in the present edition and their connotations:

- ⟨ ⟩ All titles, tempo markings, metronome values, performance markings and accidentals which Debussy himself placed in round brackets.
The composer's own fingering is printed in italics.
- () All interpolations in the First Edition and subsequent reprints which
 - a) are clearly additions or alterations made on the basis of analogy;
 - b) are emendations of obvious mistakes or of inadvertent omissions in the autograph manuscript; this does not apply to accidentals, which have been added tacitly where necessary;
 - c) were in all probability sanctioned by Debussy – in particular tempo and performance markings which are unlikely to have been arbitrary interpolations on the part of the publisher.
 For the reasons stated above it is not at present possible to establish which, if any, of these additions

were written into the galley proofs by Debussy himself.

- [] All additions made by the present editors. These have been inserted with extreme discretion and serve exclusively to clarify the musical text and facilitate its realisation. All staccato dots and note dots added by the editors are given in small print.

With the exception of obvious orthographic errors the orthography has been tacitly emended to comply with that of the autograph manuscript.

Michael Stegemann

¹ Editor's letter, January 4 1981

² Letter to the editor, January 19 1981

³ Editor's letter, July 26 1983 / Letter to the editor, July 28 1983

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

⁵ Cf. *ibid.*, p. 143f.

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

⁷ Eastbourne, July 27 1905; loc. cit., p. 30

⁸ December 25 1909; loc. cit., p. 81

⁹ January 1907; loc. cit., p. 47

¹⁰ September 29 1905; loc. cit., p. 34

¹¹ Bichain, August 1903; loc. cit., p. 10

¹² *Œuvres Complètes* etc.; loc. cit., p. 143

¹³ October 10 1905; *Lettres* etc., loc. cit., p. 36

¹⁴ January 4 1914; loc. cit., p. 119.

¹⁵ Bichain, August 1902; loc. cit., p. 7

¹⁶ Pourville, October 9 1915; loc. cit., p. 158

¹⁷ Cf. *Œuvres Complètes* etc., loc. cit., p. 143