

A ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre

# CHILDREN'S CORNER

Petite Suite pour Piano seul

## I. Doctor Gradus ad Parnassum

Modérément animé

*p égal et sans sécheresse*

The first system of the piece is in 4/4 time. The right hand features a continuous eighth-note pattern with various fingering numbers (4, 3, 5, 4) above the notes. The left hand plays a simple bass line with a few notes.

The second system continues the eighth-note pattern in the right hand, with fingering numbers (5, 4, 5, 5, 4, 4, 4) above the notes. The left hand continues with a steady bass line.

The third system shows the right hand with a melodic line of eighth notes, including fingering numbers (3, 4, 5, 4, 3, 4, 4). The left hand has a simple accompaniment. A *p* dynamic marking is present.

The fourth system features a descending eighth-note scale in the right hand, with fingering numbers (1-2, 3, 4) above the first few notes. The left hand has a simple accompaniment. *pp* dynamic markings are used.

The fifth system continues the descending eighth-note scale in the right hand, with a *cresc.* marking above it. The left hand has a simple accompaniment. *pp* dynamic markings are used. The system ends with a *sf* marking and a fermata.

13

5 4

*p*

1 2 4 5

16

*p* *p*

1 3 2

18

*p* *p* *più p*

3 2

21

un peu retenu // a tempo

*m. g.* (*sim.*)

24

27 *m.g. expressif*

30 *retenu* //

33 *Tempo I*

Animez un peu

37 *pp* *expressif* *expressif*

41 *retenu* - - - - - //

45 Tempo I

Musical notation for measures 45-47. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 45 begins with a *pp* dynamic marking. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A crescendo hairpin spans across measures 45 and 46. Measure 47 features a *pp* dynamic marking and includes a fermata over the final chord.

Musical notation for measures 48-50. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A large slur encompasses the entire system, indicating a continuous melodic line across both hands.

Musical notation for measures 51-53. The system consists of a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *pp* dynamic marking is present in measure 52. A large slur covers the right hand's part across all three measures.

Musical notation for measures 54-56. The system consists of a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *pp* dynamic marking is present in measure 54. A *cresc.* marking is present in measure 55. A large slur covers the right hand's part across all three measures.

En animant peu à peu

Musical notation for measures 57-60. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *f* dynamic marking is present in measure 57. A large slur covers the right hand's part across all four measures. Below the bass staff, there are fingering numbers: 5, 4, 2, 3, 2.

60

2 4 2

63

2

Très animé

66

3 2 4 2 1 5

2 5

69

f f f

1 3

72

più f ff ff ff

8 8

# II. Jimbo's Lullaby

Assez modéré

Measures 1-5 of the piece. The music is in 2/2 time with a key signature of two flats. The bass line features a descending scale with fingerings 2, 5, 4, 3, 2, and 1. The treble line has a *pp* dynamic marking with an accent (>) over a note.

Measures 6-10. Measure 6 is marked with a box containing the number 6. The bass line continues with a descending scale, including a triplet of eighth notes with a '3' below it. The treble line has a *pp* dynamic marking and a slur over a phrase. A 'les 2' symbol is present below the bass line.

Measures 11-16. Measure 11 is marked with a box containing the number 11. The treble line features a triplet of eighth notes with a '3' below it. The bass line has a *pp* dynamic marking and a slur over a phrase. A '\*' symbol is present below the bass line.

Measures 17-21. Measure 17 is marked with a box containing the number 17. The bass line has a *ppp* dynamic marking. The treble line has a *pp* dynamic marking and a slur over a phrase. The instruction 'un peu en dehors' is written above the treble line, and 'sempre pp' is written below the bass line.

Measures 22-26. Measure 22 is marked with a box containing the number 22. The treble line has a slur over a phrase with fingerings 1, 2, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 3, 2, 5, 4, 5, 4. The bass line has a slur over a phrase with a '1' below it.

27

*pp*

1 2 3 4 5

31

*pp*

*pp* *pp* *pp* *marqué*

1 2 1

35

*pp*

4 3 1 5 2 1 4 2 1

39

Un peu plus mouvementé

*p*

43

*pp*

*pp* *marqué*

47

*p*

52

*mf* *p*

57

*p* *p* *p* *retenu* *più p*

## Tempo I

63

*pp* *pp*

68

*pp* *pp*

74

sempre *pp* et sans retarder

*pp* *pp* *morendo*



### III. Serenade for the Doll

Allegretto ma non troppo  
léger et gracieux

*pp*

(sopra)

la m. g. un peu en dehors

6

la m. d. un peu en dehors

*pp*

*f*

*p*

11

*f*

*p*

16

*poco a poco cresc.*

*p.*

*f.*

21

*p.*

*f.*

\*) Während des ganzen Stückes soll das linke Pedal (Piano-Pedal) niedergedrückt werden, selbst an den Stellen, die mit *f* bezeichnet sind.

Il faudra mettre la pédale sourde pendant toute la durée de ce morceau, même aux endroits marqués d'un *f*.

The left pedal (soft pedal) should be pressed during the entire piece, even where *f* is denoted.

26 *un peu retenu*

*f* *sopra* 1

*p* *dim.*

30 *a tempo*

*p*

34

*p, e dim.*

39 *cédez - - a tempo*

*più p* *pp*

44

*pp* *p espressif*

49

## 53 En animant un peu

53 En animant un peu

*p*

*p*

## 58 a tempo

58 a tempo

*pp*

## 63

63

*p*

## 69

69

*pp*

*sf*

*pp*

## 74

74

*p*

*sf*

*p*

*sf*

## 79

79 sans retarder

*p*

*sf*

*dim. molto*

*p*

84

pp

90

f

p

più p

p espressif

96

pp

p

pp

p

103

pp

sf

p

mf

110

p

mf

p

mf

più p

116

pp

più pp

8

# IV. The Snow is Dancing

Modérément animé

pp doux et estompé

1

1

4

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line of eighth notes, starting with a first finger fingering. The left hand provides a harmonic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking is *pp* (pianissimo) with the instruction *doux et estompé* (soft and veiled).

3

p

1 5

1 5

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand accompaniment is shown with a first and fifth finger fingering. The dynamic marking is *p* (piano).

5

p

p

più pp

1 5

1 2 2 1 2 2 3

Detailed description: This system contains measures 5, 6, and 7. The right hand melody is accompanied by the left hand. The dynamic marking changes to *più pp* (pianissimo) in measure 7. Fingerings for the left hand are indicated as 1 2 2 1 2 2 3.

8

2 3 1 2 1 2 1 2

1 2 3 2 4 2 4

Detailed description: This system contains measures 8, 9, and 10. The right hand melody includes a sequence of eighth notes with fingerings 2 3 1 2 1 2 1 2. The left hand accompaniment has fingerings 1 2 3 2 4 2 4.

11

3

Detailed description: This system contains measures 11, 12, and 13. The right hand melody features a triplet of eighth notes in measure 11, indicated by a '3' below the notes. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

14

*mp*

*cresc.*

16

*più p*

*mp*

2 4

2 4 5

18

*più p*

*mp*

20

22

*doux et triste*

*p*

5

4

24

26 *più p*

28

30

32 *cédez un peu*

35 *au mouvt*

38

40

*pp*  
*p léger mais marqué*  
*pp* *p*

43

cédez un peu

*p*

46

au mouvt

*sf*

49

*f* *f* *f* *f* *f*

52

*p* *più p*

(sopra)

55

*pp*



57

*piu pp*

60

63

*sempre pp*

66

*molto pp e perdendo*

69

*ppp* *pp* *pp*

sans retenir

72

# V. The Little Shepherd

Très modéré

5  
*p* très doux et délicatement expressif  
*mf*

4 plus mouvementé  
*p*  
*p*  
 3 3

7 au mouvt  
*p*  
*p* poco  
*p*  
 2 1 4  
 3 3

9 cédez - - // au mouvt  
*più p*  
*pp*  
*ppp*  
*p*  
 2 4 2  
 1 2  
 1 2

13  
*p*  
 4 1 2 5  
 3 3  
 1 1  
 4 3  
 5 5  
 2

16  $\frac{4}{2}$  5 3 cédez - - - *ppp* // au mouvt  
*più p* *pp* un poco più forte

20 plus mouvementé  
*p*

22 poco animato  
*cresc.* *mf* *p*

25 un peu retenu  
 (en conservant le rythme)  
*p* *più p* *pp* *pp*

28 cédez - - - //

# VI. Golliwogg's Cakewalk

Allegro giusto

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro giusto'.

**System 1 (Measures 1-4):** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics progress from *f* to *f* to *più f* and finally *fff*.

**System 2 (Measures 5-10):** Measure 6 is marked with a box containing the number 6. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, *f*, *p*, and *pp*. The system ends with the instruction 'très net et très sec' and a *mf* dynamic.

**System 3 (Measures 11-15):** Measure 11 is marked with a box containing the number 11. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *pp*, *f*, *p*, and *p*.

**System 4 (Measures 16-20):** Measure 16 is marked with a box containing the number 16. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *molto*, *f*, and *fff*.

**System 5 (Measures 21-25):** Measure 21 is marked with a box containing the number 21. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p cresc.*, *f*, and *ff*.

26

3 1 2 2

*p* *p* *p*

31

*più p* *f* *ff* *p*

36

*p* *f* *ff* *f* *ff*

41

*p* *p* *p* *più p*

Un peu moins vite

47

*pp* *<pp>*

1 2

54

*pp* *<pp>*

1 2 3 4 5

59

cédez - - - a tempo  
*p avec une grande émotion*

*pp* *p*

1 2 3 4 5 6 7 8

64

cédez - - - a tempo

*pp* *p*

1 2 3 4 5

69

cédez - - - a tempo

*mf* *f* *p*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

74

- - - a tempo

cédez - - - a tempo

*pp* *p* *pp* *p*

1 2 3 4 5

79

*f* *ff* *f* *dim.*

84

*p* *p* *retenu* *pp* *più p*

89

*pp* *toujours retenu* *pp* // *Tempo I* *< sff*

93

*p* *p* *p* *f* *molto*

98

*f* *f* *f* *< sff* *molto*

102

*p cresc.* *f* *ff* *p*

Musical score for measures 102-106. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 102 starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands. Measure 104 has a forte (*f*) dynamic, and measure 105 reaches fortissimo (*ff*). Measure 106 returns to piano (*p*). There are accents (^) over several notes in measures 104 and 105.

107

*p* *p*

Musical score for measures 107-111. Measure 107 begins with a piano (*p*) dynamic. The music continues with piano dynamics in measures 108, 109, and 110. Measure 111 features a piano (*p*) dynamic with a fermata over the right-hand part. The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

112

*p* *f* *sf* *p* *p*

Musical score for measures 112-116. Measure 112 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 113 has a forte (*f*) dynamic. Measure 114 is fortissimo (*sf*). Measure 115 returns to piano (*p*). Measure 116 is also piano (*p*). The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

117

*f* *ff* *p*

Musical score for measures 117-122. Measure 117 has a forte (*f*) dynamic. Measure 118 is fortissimo (*ff*). Measure 119 returns to piano (*p*). Measures 120, 121, and 122 continue with piano dynamics. The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

123

*p* *p* *f* *ff* *ff*

Musical score for measures 123-127. Measure 123 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 124 is also piano (*p*). Measure 125 has a forte (*f*) dynamic. Measure 126 is fortissimo (*ff*). Measure 127 is also fortissimo (*ff*). The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature.



# NACHWORT

Claude Debussy (1862–1918) ist der größte französische Komponist nach Berlioz und einer der bedeutendsten Meister der neueren Musikgeschichte. Sein vielseitiges Œuvre umfaßt Orchesterwerke (*Prélude à l'Après-midi d'faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images* u. a.), Bühnenerwerke (die Oper *Pelléas et Mélisande*, das Mysterienspiel *Le Martyre de St. Sébastien*, das Ballett *Jeux* u. a.), Kammermusik (darunter ein Streichquartett und drei Sonaten in verschiedener Besetzung) und zahlreiche Lieder und Gesänge. Die Domäne seines Schaffens liegt jedoch in der Klaviermusik. Gleich Chopin und Liszt hat er die Technik des Klavierspiels revolutioniert.

Es gibt, von Schönberg abgesehen, keinen Komponisten aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, der einen so großen Einfluß auf seine Zeitgenossen und selbst auf die folgende Generation gehabt hat wie Debussy. Seine harmonischen und koloristischen Entdeckungen sind sogar in die Film- und Unterhaltungsmusik eingedrungen, und der Jazz hat jahrzehntelang Debussys Akkord-Bestand nicht überschritten. Aber Debussy ist niemals das Haupt einer Schule geworden. Wenn man damals seine Musik als „knochenloses Klangvibrato“ abzuwerten versuchte, so meinte man in Wahrheit Eklektiker vieler Länder, die nur die klangliche Oberfläche nachgeahmt haben. Und diejenigen Kritiker, die Debussy *triste* und *morbide* nannten, urteilten zu pauschal. Sie ignorierten, daß dieser sicherlich sehr subtile Komponist durchaus auch zu Kraftausbrüchen, wenn auch gebändigten, fähig war; daß er rauschende Volksfeste in Musik setzte, sooft es die kompositorische Idee gebot. Debussy war nicht der „Mann im elfenbeinernen Turm“. Das beweisen seine mit dem Leben und mit der Natur verbundenen Sujets, nicht zuletzt auch sein Spaß an der Musik des Zirkus oder des Varietés, wie es an seinen dem Ragtime verwandten Cakewalks ersichtlich ist. Man hat früher ausschließlich den Harmoniker Debussy bewundert, den Melodiker hingegen kaum zur Kenntnis genommen. Vor allem das rhythmisch freie und im Ausdruck gelöste Spätwerk ist reich an melodischen Gestalten. Es ist klassizistisch, ohne die neoklassizistischen Tendenzen Strawinskys vorweggenommen zu haben.

Bereits zu seinen Lebzeiten wurde Debussy mit dem älteren malerischen Impressionismus in Verbindung gebracht. Seitdem gilt er unausrottbar als musikalischer Impressionist. Er selbst hatte gegen dieses Wort die gleiche Allergie wie

Schönberg gegen den Begriff „atonal“. Impressionist ist Debussy allenfalls in einigen Werken, Stimmungsmusiker – auch ein beliebtes Klischee – jedoch in keinem. Die innermusikalischen Sachverhalte seiner Musik sind freilich meist gegen einen dialektischen Verlauf, gegen eine „Handlung“ gerichtet, weshalb es hier keine antagonistischen Gedanken gibt; keine Themen, die durch immanente Entwicklung ein „Schicksal“ erleiden; keine Durchführungen im klassischen Sinn. Dennoch sind Debussys Werke – und das trifft besonders auf die Klaviermusik seiner mittleren Schaffenszeit zu – voller rhythmischer Kraft und dynamischer Impulse.

Die Freiheit der Form – nicht zu verwechseln mit deren Auflösung – bedeutet bei Debussy nicht etwa ein rhapsodisches Hinweggleiten von einem Takt zum andern, ein laxes Phantasieren über ein paar Klänge und melodische Fetzen. Im Gegenteil: Alles ist sorgfältigst komponiert, jedes Detail minutiös bezeichnet. Auch die Satzstruktur ist von hoher Organisation. So werden auf weite Strecken mehrere „Stimmen“, Linien oder Schichten kombiniert, die nur für sich genommen eines tieferen Sinnes entbehren. Sie sind nicht immer ohne weiteres erkennbar, müssen aber stets zu hören sein. Einer richtigen Interpretation hat daher eine genaue Analyse dieser Schichten vorherzugehen. Freilich besitzen sie unterschiedliches Gewicht und unterschiedliche Bedeutung; müssen also so differenziert wie nur irgend möglich gespielt werden, auch dort, wo die Bezeichnung *en dehors* (hervor-, abgehoben; eigentl. „nach außen“) fehlt. Oft macht es sich notwendig, sogar die Einzeltöne eines Akkordes in verschiedenen Stärkegraden zu spielen. Welcher Ton hier jeweils stärker als die übrigen zu nehmen ist, geht meist aus der Stimmführung hervor. Lang auszuhaltende Baßtöne oder -akkorde sollten sehr deutlich angeschlagen werden, damit ihre Tragfähigkeit garantiert ist. Keinesfalls dürfen sie sich mit den übrigen „Stimmen“ zu einem trüben Klangbrei vermischen. Selbst wenn ein Akkord unmittelbar in den nachfolgenden hineinklingt, muß ein abgestufter Anschlag für eine deutliche, logische Klanghierarchie sorgen. Erst sie macht das spezifisch Atmosphärische des Debussy-Stils aus.

Debussys Klaviersatz verlangt oft ein taktlanges Aufheben der Dämpfung, also ein Niederdrücken des rechten Pedals (zuweilen angezeigt durch mehrere, ins Leere greifende kurze Bögen). Das bedeutet nicht, daß die Klänge verschwimmen

sollen. Freilich fordert eine nuancierte Pedaltechnik größte Fertigkeit. Mancher geschickte Pianist wird stellenweise, wenn er eine Hand freibekommt, durch stummes Niederdrücken der Tasten und kurzen Pedalwechsel das Weiterklingen von störenden Tönen auszuschalten suchen. Doch lassen sich mehr Passagen ohne rechtes Pedal spielen als man gewöhnlich annimmt. So bemüht sich der Fingersatz, der durchweg vom Herausgeber stammt, um ein Reduzieren der Pedalisierung.

In Ausnahmefällen schreibt Debussy die Anwendung des linken Pedals (franz. *pédale douce, sourde* oder *sourdine*) vor. Wir brauchen dieser Anweisung jedoch nicht immer zu folgen, da mit der Anwendung dieses Pedals – zumindest auf den heutigen Flügeln – eine zu starke Änderung der Klangfarbe verbunden ist.

Die minutiösen Artikulationsbezeichnungen Debussys wurden bereits erwähnt. Legato- und Phrasierungsbögen müssen stets ernst genommen werden, ebenso die Zeichen für das (etwas betonte) Tenuto (Strich über oder unter der Note) und das Portato (Punkt und Bindebogen zugleich). Staccatopunkte dagegen sind seltener. Rubatospiele und Tempowechsel sind einzig dort gestattet, wo sie angegeben sind. Die französischen Bezeichnungen *Cédez* (Nachgeben) und *Serrez* (Anziehen des Tempos) entsprechen dem *ritardando* oder *rallentando* bzw. dem *accelerando*.

Zu den in diesem Band vereinigten Stücken von Debussy seien noch einige entstehungsgeschichtliche Daten mitgeteilt. Sowohl die *Deux Arabesques* als auch die *Suite bergamasque* sind frühe Kompositionen. Beide wurden nach der Uraufführung der Oper *Pelléas et Mélisande* (1902) schnell beliebt, zumal die Arabesques einen mittleren Schwierigkeitsgrad nicht übersteigen. Freilich hefteten sich die Klavierspieler mit einer gewissen Zähigkeit an diese Stücke und nahmen nur zögernd von den reiferen Werken des Meisters Kenntnis. Besonders den Arabesques ist die Herkunft aus dem Salon anzuhören. Doch gibt es schon hier Merkmale, die in die Zukunft weisen. Auch die ständige Auseinander-

setzung Debussys mit der älteren Tradition (in den Arabesques mit Bach, in der Suite mit den französischen Clavecinisten) läßt sich belegen.

Die *Deux Arabesques* entstanden 1888. Die *Suite bergamasque* wurde zwei Jahre später (1890) begonnen, aber bis 1905 verschiedenen Umarbeitungen unterworfen. Der Titel dieses Werkes hat nichts mit der alten Melodie „Bergamasca“ zu tun, auch nichts mit dem Tanz gleichen Namens; allenfalls mit der Landschaft um Bergamo. Eher hängt der Titel mit dem Gedicht *Claire de lune* (aus den *Fêtes galantes*, 1869) von Paul Verlaine, dem Lieblingsdichter Debussys, zusammen. Dort heißt es am Anfang:

„*Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques...*“

Auch das Wort *masques* wurde zu einem Titel eines Stückes, das ursprünglich in der *Suite bergamasque* enthalten war, dann aber gesondert erschien (1904).

*Children's Corner* entstand zwischen 1906 und 1908, ist also eine Komposition der mittleren Schaffensperiode. Sie ist Debussys dreijähriger Tochter, „seiner kleinen Chouchou“, gewidmet, „mit der liebevollsten Entschuldigung des Papas für das, was folgt“. Die Titel der einzelnen Stücke stammen vielleicht von Chouchous englischer Gouvernante. Außerdem teilte Debussy damals die anglomanische Mode vieler Franzosen, ohne sich in der englischen Sprache genau auszukennen, wie Grammatik und Orthographie der Titel vertragen. Die Stücke des Zyklus sind relativ leicht spielbar; ihr Klaviersatz fast durchweg dünn und durchsichtig. Doch sind sie nicht für Kinderhände bestimmt. Sie sind vielmehr ironische Reflexionen der kindlichen Psyche. Die Ironie geht so weit, daß im Mittelteil von *Gollywog's Cakewalk* (Gollywog ist eine groteske Puppe) Tristans Liebesthema verspottet wird.

Eberhardt Klemm

## POSTFACE

Claude Debussy (1862–1918) est, après Berlioz, le plus grand compositeur français et un des grands maîtres de la musique moderne. Son œuvre, très diverse, comprend de la musique d'orchestre (*Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images* etc.), de la musique de scène (un opéra, *Pelléas et Mélisande*, un mystère, *Le Martyre de Saint Sébastien*, le ballet *Jeux*, etc.), de la musique de chambre (un *Quatuor à cordes* et trois sonates pour divers instruments) et de nombreuses mélodies. Mais c'est dans les compositions pour piano qu'on trouve ses plus grandes créations et l'on peut dire que, tel Chopin et Liszt, il a révolutionné la technique de cet instrument.

Aucun compositeur du début du siècle – Schönberg mis à part – n'a eu sur ses contemporains et même sur la génération suivante une influence égale à celle de Debussy. Ses découvertes dans le domaine de l'harmonie et du coloris ont même été reprises par le cinéma et la musique légère, et pendant des dizaines d'années le Jazz n'a pas été plus inventif que Debussy dans le domaine des accords. Mais Debussy n'a jamais été un chef d'école. En essayant, jadis, de rabaisser sa musique en la qualifiant de «vibratos sonores désossés», on visait, en réalité, les divers compositeurs éclectiques qui dans maints pays, ne lui ont guère emprunté que l'élément superficiel des sonorités. Et les critiques qui qualifiaient Debussy d'homme *triste* et *morbide* ont formulé un jugement par trop dépourvu de nuances. Ils ignoraient que ce compositeur, certes très subtil, était capable d'éclats de vigueur, tout disciplinés qu'ils fussent, qu'il transposa en musique la vie débordante des fêtes populaires chaque fois qu'il trouva motif à création. Debussy n'était pas «l'homme à la tour d'ivoire». Ses sujets, puisés dans la vie et la nature, le plaisir qu'il prenait à la musique de cirque et de variété, comme le manifestent ses cakewalks, proche du Ragtime, nous en fournissent les preuves. Chez Debussy on admirait, autrefois, uniquement le maître de l'harmonie et on ignorait presque entièrement le mélodiste. Son œuvre de la dernière période surtout, avec ses rythmes libres et son expression dégagée, est riche en formes mélodiques. Il y a là du pur classicisme qui cependant n'a pas anticipé les tendances néoclassiques de Stravinsky.

Déjà de son vivant, on crut pouvoir établir un rapport entre Debussy et l'impressionnisme pictural des débuts. Depuis lors, un préjugé tenace fait de lui un impressionniste de la musique. Lui-même éprouvait à l'égard de ce mot, la même répugnance que Schönberg à l'égard du mot «atonal». Impressionniste, Debussy ne l'est que dans quelques œuvres, à la rigueur, mais dans aucune il n'est musicien d'ambiance – autre cliché en faveur. Il est vrai que la progression interne de sa musique ne peut se comparer à un développement dialectique: c'est même le con-

## CONCLUDING REMARKS

Claude Debussy (1862–1918) is the greatest French composer after Berlioz and one of the most significant masters of modern music. His many-sided output includes orchestral works (*Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images*, etc.), scenic works (the opera *Pelléas et Mélisande*, the mystery play *Le Martyre de Saint Sébastien*, the ballet *Jeux*, etc.), chamber music (a string quartet and three sonatas in various instrumental combinations) and numerous songs. But his main creative work was done in the sphere of piano-music. Like Chopin and Liszt he revolutionised the technique of piano-playing.

Apart from Schönberg there was no composer at the beginning of this century who exercised so great an influence on his contemporaries and on the generation that followed as Debussy. His discoveries in harmony and tone-colour have even entered into the field of film and popular music and for decades jazz has not succeeded in enlarging Debussy's stock of chords. But Debussy never became the founder of a school. If in his day attempts were made to denigrate his music as "boneless tonal vibrato", this really referred to the eclectics of many countries who only imitated the surface phenomena of his tonal texture. And those critics who called Debussy *triste* and *morbide* were judging him far too generally. They overlooked the fact that this very subtle composer was capable of powerful, but controlled, eruptions, that he portrayed in his music riotous popular festivals whenever his compositional bent lay in that direction. Debussy was no "man in an ivory tower". This is proved by his themes which are closely connected with life and nature, and especially by his delight in the music of the circus and music-hall, as is clear from his cakewalks, which is akin to ragtime. Previously Debussy was admired exclusively for his harmony and little notice was taken of his melodic qualities. His later work, rhythmically free and supple in expression, is especially rich in melodic shapes. It is post-classical, without anticipating the neo-classical tendencies of Stravinsky.

During his own lifetime Debussy was connected with the older impressionism of the painters. Since that time the idea of him as a musical impressionist has become ineradicable. He himself was just as allergic to this word as was Schönberg to the word "atonal". It is only in a few works at most that Debussy is an impressionist – in none is he a mood-painter, as the popular cliché would have it. The intrinsic musical stuff of his work naturally excludes in the main any dialectical movement, any action; thus there are no antagonistic ideas, no themes which suffer

traire d'une «action»; aussi n'y a-t-il pas de pensées en conflit l'une avec l'autre, pas de thèmes que leur propre loi mystérieuse soumettrait à un «destin»; il n'y a pas de développements dans le sens classique du mot. Néanmoins les œuvres de Debussy – et ceci s'applique surtout à la musique pour piano qu'il composa au milieu de sa vie – sont pleines d'une puissance rythmique et d'impulsions dynamiques.

La liberté de la forme – qui n'est pas désintégration de cette forme – ne signifie pas chez Debussy glissement rhapsodique de mesure en mesure, vagabondage de l'imagination sur quelques accords et lambeaux mélodiques. Chez lui, au contraire, tout est composé avec le plus grand soin, chaque détail est minutieusement souligné. La structure musicale est, elle aussi, hautement organisée. Ainsi, sur de longs passages, se combinent plusieurs «voix», lignes ou éléments superposés qui ne manqueraient d'un sens profond que si elles étaient prises à part. On ne les reconnaît pas toujours de prime abord, mais il faut que toujours l'oreille les distingue. Une interprétation juste exige donc au préalable une analyse exacte de ces superpositions. Elles sont, évidemment, d'une valeur et d'une signification différentes, et doivent donc être jouées de façon aussi différenciée que possible, là même où la mention *en dehors* (c'est à dire: à mettre en valeur) n'est pas portée. Il est même quelquefois nécessaire de jouer les différents sons d'un accord avec une intensité variée. Lequel d'entre les sons doit être relevé par rapport aux autres ressort généralement de la conduite des voix. Il faut attaquer franchement, afin d'assurer leur résonance, les basses qui doivent être longuement soutenues. En aucun cas elles ne doivent se mêler aux autres «voix» ni former une «purée de sons». Même lorsque la résonance d'un accord se mêle à celui qui le précède, il faut qu'une attaque graduée établisse une claire et logique hiérarchie des sons; c'est là caractère essentiel de l'atmosphère propre au style de Debussy.

Le style pianistique de Debussy exige souvent, sans qu'il l'ait jamais noté, un arrêt de l'étouffoir pendant des mesures, c'est-à-dire l'abaissement de la pédale forte (ce qui est souvent indiqué par des lignes courbes en forme d'arc – à distinguer des liaisons – placées les unes au-dessus des autres). Cela ne signifie pas que les sons doivent se fondre. Il est certain qu'une technique nuancée de la pédale exige la plus grande habileté. Pour tenter d'éviter que certains sons ne deviennent gênants en continuant à vibrer, un pianiste adroit pourra même, lorsqu'il aura une main libre, abaisser silencieusement les touches en lâchant provisoirement la pédale. Pourtant, plus de passages qu'on ne le croit habituellement peuvent se jouer sans pédale forte. Aussi le doigté, qui est entièrement le fait de l'éditeur, tend-il à une réduction de l'emploi de la pédale.

Dans certains cas exceptionnels, Debussy indique quand il faut utiliser la *pédale douce* (*pédale sourde* ou *sourdine*). Nous n'avons pas toujours besoin de suivre cette prescription, car – du moins sur les pianos à queue d'aujourd'hui – l'emploi de cette pédale est lié à une trop forte variation du timbre. Les minutieuses notations articulatoires de Debussy ont déjà été mentionnées. Il faut toujours prendre très exactement en considération les signes se rapportant au legato et au phrasé, de même que ceux qui concernent le tenuto (légèrement marqué) – trait sur ou sous la note – ou le portato (point et liaison en même temps). Par contre, les points de staccato sont plus rares. Le jeu en rubato et le changement de mouvement ne sont permis que là où ils sont indiqués. Les termes *Cédez* et *Serrez* correspondent soit au ritardando ou rallentando, soit à l'accelerando.

Pour compléter, mentionnons quelques dates de composition.

any “destiny” through immanent development. Nevertheless Debussy's works – and this applies particularly to the piano music of his middle period – are full of rhythmic power and dynamic impulses.

The freedom of form – not to be mistaken for its dissolution – does not, in Debussy's works, indicate a rhapsodic gliding-over from one bar to another; a loose improvisation on a couple of sounds and scraps of melody. The very opposite! Everything is most carefully composed; every detail minutely indicated. The compositional structure also has a high degree of organisation. Thus several “voices”, lines or layers are combined over broad passages which, taken alone, lack a deeper meaning. They are not always recognizable straight away, but it should always be possible to hear them. A detailed analysis of these layers must precede any correct interpretation. Indeed they are of varying weight and varying importance. They must, therefore, be played in as differentiated a manner as possible, even in places where the sign *en dehors* (stressed, heightened, literally “slightly off”) is missing. It often becomes necessary to play even the single notes of a chord with varying degrees of strength. The question of which note is to specifically stand out from the others emerges mostly from the part-writing. Bass notes or chords, which are to be drawn-out, should be struck very clearly so that they are certain to be sustained. Under no circumstances may they merge in with the other “voices” to produce a melancholy hotch-potch of sound. Even when a chord runs directly into the next one, a modulated touch must provide for a clear, logical hierarchy of sound. Only this brings out the specific atmosphere of Debussy's style.

Debussy's style of composition for the piano often demands the cessation of damping for several bars, i. e. pressure on the right pedal (sometimes indicated by several short ties that end in nothing). This does not mean that the sounds should be blurred. A pedal technique with fine shadings, it is true, demands skilled execution. Many an accomplished pianist, whenever he finds a hand free, will occasionally attempt to exclude the extension of disturbing tones by soundlessly depressing the keys and by short pedal changes. However, more passages can be played without the right pedal than is usually supposed. Thus the fingering which is given throughout by the editor, endeavours to reduce pedal work.

In exceptional cases Debussy prescribes use of the soft pedal (French *pédale douce*, *sourde* or *sourdine*). We do not, however, always have to follow this instruction, since too marked a change of tone-colour results from the use of this pedal – at least on the modern grands.

Debussy's minute articulation signs have already been mentioned. Slurs and phrase marks must always be considered important; and so must the signs for the (somewhat stressed) tenuto (stroke above or below the note) and the portato (both dot and tie). Staccato dots, however, are more rare. Rubato playing and change of tempo are permissible only where they are indicated. The French signs *Cédez* (slacken) and *Serrez* (advance tempo) correspond to ritardando or rallentando, or to accelerando.

A few facts concerning history of origin are given about the pieces by Debussy which have been put together in this volume.

Les *Deux Arabesques* ainsi que la *Suite bergamasque* comptent parmi ses premières compositions. Elles furent toutes deux vite admirées après la première de *Pelléas et Mélisande* (1902), d'autant plus que les Arabesques ne dépassent pas un degré moyen de difficulté. Il est vrai que les pianistes s'attachèrent avec une certaine ténacité à ces morceaux et n'abordèrent qu'avec hésitation les œuvres plus mûres du maître. On sent que les Arabesques en particulier sont dues à l'influence des salons. Néanmoins on y trouve déjà des indices pleins de promesse d'avenir. Elles montrent aussi que Debussy a constamment voulu se mesurer avec les traditions plus anciennes (dans les Arabesques, avec Bach, dans la Suite, avec les clavecinistes français). Les *Deux Arabesques* ont été composées en 1888. La *Suite bergamasque* fut commencée deux années plus tard (1890), mais remaniée à différentes reprises jusqu'en 1905. Le titre de cette œuvre n'a rien à voir avec la vieille mélodie «Bergamasca» ni avec la danse du même nom; à la rigueur, il peut avoir un rapport avec le paysage des environs de Bergame. Il est plutôt en relation avec le poème *Clair de lune* (des *Fêtes galantes*, 1869) de Paul Verlaine, poète préféré de Debussy, dont voici les premiers vers:

«Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques...»

De même le mot *masques* servit de titre à un morceau qui, à l'origine, fit partie de la *Suite bergamasque*, mais qui, par la suite, parut séparément (1904).

*Children's Corner* fut composé entre 1906 et 1908, c'est donc une composition de sa période moyenne de production. Elle est dédiée à la fille de Debussy, âgée de trois ans, à sa «chère Chouchou, avec les plus tendres excuses de son père pour ce qui va suivre». Les titres des différents morceaux proviennent, peut-être, de la gouvernante anglaise de Chouchou. De plus Debussy partageait alors l'anglomanie de beaucoup de Français, sans bien connaître la langue anglaise, comme le dévoilent la grammaire et l'orthographe des titres. Les morceaux du cycle sont relativement faciles à jouer; leur style pianistique est presque toujours clair et transparent. Ils ne sont pourtant pas destinés à des mains d'enfant. Ils sont bien plutôt des réflexions ironiques sur l'âme enfantine. Debussy pousse l'ironie jusqu'à ridiculiser, au milieu de *Gollywog's Cakewalk* (*Gollywog* est une poupée grotesque) le thème de l'amour de Tristan.

Eberhardt Klemm

The *Deux Arabesques* and the *Suite bergamasque* are both early compositions. They quickly gained in popularity after the first performance of the opera *Pelléas et Mélisande* (1902); the Arabesques particularly present only an average degree of difficulty. Pianists stuck to these pieces with a certain tenacity and hesitated to make themselves acquainted with the more mature works of the master. The Arabesques, in particular, have a saloon-origin. Yet even at this stage there are features which point to the future. Debussy's constant occupation with the older tradition (with Bach in the Arabesques; with the French clavecinists in the Suite) is also illustrated.

The *Deux Arabesques* were composed in 1888. The *Suite bergamasque* was commenced two years later (1890), but was submitted to various revisions by 1905. The title of this work has no connection with the old melody "Bergamasca"; nor with the dance of the same name: it is, at most, connected with the Bergamo landscape. The title is rather a reference to the poem *Claire de lune* (from *Fêtes galantes*, 1869) by Paul Verlaine, Debussy's favourite poet. The opening lines are:

"Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques..."

The word *masques* also became the title of a piece originally part of the *Suite bergamasque* which was later brought out separately (1904).

*Children's Corner* was written between 1906 and 1908 and is thus a composition of his middle creative period. It is dedicated to Debussy's three-year-old daughter – "his little Chouchou, with papa's most loving apologies for that which follows". Maybe the titles of the individual pieces originate from Chouchou's English governess. Besides, Debussy shared the anglo-mania, fashionable amongst many Frenchman, without having a precise knowledge of English – which is betrayed in the grammar and orthography of the titles. The pieces from the cycle are relatively easy to play; their composition light and transparent almost throughout. They are not, however, designed for children's hands. They are much more ironic reflections of a child's psyche. The irony goes so far that Tristan's love theme is mocked in the middle part of *Gollywog's Cakewalk*.

Eberhardt Klemm

# REVISIONSBERICHT

Als Vorlage für die in diesem Band enthaltenen Klavierwerke von Claude Debussy dienten die französischen Erstdrucke und späteren Ausgaben. Sie erschienen bei Durand et Fils, Paris (*Deux Arabesques* 1891; *Children's Corner* 1908) bzw. bei Fromont (später Jobert), Paris (*Suite bergamasque* 1905). Von *Deux Arabesques* und *Children's Corner* standen außerdem die Autographe zur Verfügung. Das Autograph von *Deux Arabesques* (*Bibl. Nat. Paris, Dép. de la Musique, Ms. 978*) besteht aus 1 Titelblatt und 7 Seiten Notentext, das Autograph von *Children's Corner* (*Bibl. Nat. Paris, Dép. de la Musique, Ms. 983*) aus 1 Titelblatt und 15 Seiten Notentext. Auf S. 7 des *Ms. 983* steht allerdings nur *III. – Sérénade for the Doll* und – von gleicher Hand – *graveur* (Stecher). Der Notentext des Stückes ist offenbar verschollen. Herausgeber und Verlag danken der Bibliothek für die Überlassung von Mikrofilmen der Autographe.

Zum Vergleich wurde auch die im Verlag Musyka, Moskau (1964) erschienene Gesamtausgabe der Klaviermusik Debussys herangezogen.

Die vorliegende Edition hat sich um folgende Prinzipien bemüht: Alle originalen Tempo- und Lautstärkenbezeichnungen sowie Vortragsangaben wurden strikt beibehalten. Die Verteilung der Stimmen auf die Systeme der beiden Hände wurde nur in Ausnahmefällen geändert. Dagegen hat es sich notwendig gemacht, einige graphische und orthographische Korrekturen (bei Bindebögen z. B.) nach den heute geltenden Normen vorzunehmen. Da Debussy in den weniger massigen Partien weitgehend streng in „Stimmen“ notiert hat, mithin die Stellung der Notenhäse bzw. die Lage der Balken eine große Rolle spielt, erschien es opportun, in dieser Hinsicht konsequenter als die älteren Ausgaben zu verfahren, hier und da auch Pausen einzufügen. Freilich durchbricht Debussy diese Art der Notation zuweilen, und zwar immer dann, wenn eine „Stimme“ nicht nur von einer Hand gespielt werden soll (vgl. z. B. *Suite bergamasque*, Prélude, T. 1, unteres System, wo die 3. Note die rechte Hand übernehmen soll). Einer konsequent „stimmigen“ Notation waren also Grenzen gesetzt. Ungenauigkeiten der älteren Ausgaben und Flüchtigkeiten im Autograph (fehlende portato-Punkte, Akzidentien usw.) wurden ohne Kommentar beseitigt; offensichtliche Fehler oder nicht unwichtige Konjekturen dagegen sind weiter unten verzeichnet.

Der dem Notentext hinzugefügte Fingersatz stammt durchweg vom Herausgeber (original sind lediglich die nichteingeklammerten Angaben „m. d.“ und „m. g.“).

## Deux Arabesques

### I

T. 5:  
decresc.-Zeichen vom Hrsg. Vgl. T. 75.

T. 17:  
*a tempo* hinzugefügt.

T. 70, 1. Viertel:  
Bei Durand cresc.-Zeichen über dem oberen System. Im Autograph nicht vorhanden.

### II

T. 16, oberes System, 1. Achtel:  
Wie im Autograph. Bei Durand statt Tenutostrich ein Punkt.  
T. 62 ff., oberes System:  
Phrasierung wie im Autograph. Bei Durand Bindebogen jeweils nur über den Sechzehntel-Triolen.

## Suite bergamasque

### Menuet

T. 35, unteres System:  
Bei Fromont steht auf dem 2. Viertel der Akkord



Vermutlich muß er wie in dem mit diesem Takt korrespondierenden

T. 37 lauten.

T. 73–75, unteres System:  
Bei Fromont fehlen die Bindebögen zwischen dem B auf dem 3. Viertel und dem folgenden B.

T. 94, oberes System:  
Bei Fromont wird das *fis*'' auf dem 3. Viertel zum nächsten Takt übergebunden. Auch die sowjet. Ausgabe emendiert diesen offensichtlichen Fehler. Allerdings tilgt sie auch den Bindebogen zwischen T. 95 und dem *fis*'' auf dem 1. Viertel von T. 96.

### Claire de Lune

T. 18:  
Den Akkorden auf dem 7. Achtel beider Systeme wurden die bei Fromont fehlenden Verlängerungspunkte hinzugefügt. Beim Akkord *c'*-es' (T. 19, unteres System, 4. Achtel) wurden sie dagegen gestrichen, da er zur Sextole gehört.

### Passepied

T. 62, unteres System:  
Bei Fromont steht auf dem letzten Achtel E.  
T. 104:  
*rit.* vom Hrsg.  
T. 106:  
bei Fromont: *1<sup>o</sup> tempo*.  
T. 114, unteres System:  
In der sowjet. Ausgabe steht wie bei Fromont (1905) auf dem 2. Achtel h. Eine spätere Ausgabe von Fromont jedoch bringt dort *cis'*, analog zu T. 11.

## Children's Corner

### III. Serenade for the Doll

T. 17 u. 18, unteres System:  
Die portato-Punkte unter den ersten drei *cis'* und das tenuto-Zeichen auf dem vierten *cis'* wurden hinzugefügt. Bei Durand dagegen lautet die Stelle:



### IV. The Snow is Dancing

T. 11 u. 12, oberes System, 2. Note:  
Im Autograph in T. 11 *b*-Vorzeichen, in T. 12 Auflösungszeichen.

### V. The Little Shepherd

T. 9:  
Erstes decresc.-Zeichen fehlt bei Durand.

### VI. Golliwogg's Cakewalk

T. 92:  
cresc.-Zeichen und *sf* hinzugefügt. Im Autograph steht nach T. 91 die Vorschrift, T. 12–29 zu wiederholen.  
T. 96:  
*f* hinzugefügt. Vgl. T. 16.  
T. 114:  
cresc.-Zeichen hinzugefügt.

# TEMPO- UND VORTRAGSBEZEICHNUNGEN

animé	lebhaft	lively
animez	beleben	animate
assez modéré	ziemlich mäßig	rather moderate
au mouvt = au mouvement	im Tempo	in tempo
avec une grande émotion	mit großer Rührung	with a deep emotion
cédez	nachgeben, (das Tempo) verringern	slacken (the tempo), slow down
délicatement	zart	delicately
doux	weich, sanft	soft, mild
égal et sans sécheresse	gleichmäßig und ohne Härte	equal and without harshness
en animant peu à peu	nach und nach belebend	more and more lively
en conservant le rythme	den Rhythmus beibehaltend	maintain rhythm
en dehors	hervorheben, abheben (wörtlich: nach außen)	to bring out (literally: outwards)
en diminuant	abnehmend (an Tonstärke)	decreasing (the loudness)
estompé	verwischt	blurred
expressif	ausdrucksvoll	expressive
gauche	linkisch, unbeholfen	gauche
jusqu'à la fin	bis zum Schluß	to the end
léger et gracieux	leicht und anmutig	light and gracious
léger mais marqué	leicht aber betont	light but accented
les 2 Pédales (les deux Pédales)	beide Pedale (rechtes und linkes Pedal)	both pedals
m.d. = main droite	rechte Hand	right hand
m.g. = main gauche	linke Hand	left hand
marqué	betont	accented
modéré	gemäßigt	moderate
modérément animé	mäßig belebt	moderately animated
moins vite	weniger schnell	less fast
net	klar, deutlich	clear
plus mouvementé	bewegter	more moving
retenez	zurückhalten	hold back
retenu	zurückgehalten, zurückhaltend	holding back
sans retenir	ohne zurückzuhalten	without holding back
sans retarder	ohne zu zögern	without hesitation
sec	kurz, trocken, hart	dry, hard
soutenu	ausgehalten	sustained
toujours retenu	noch immer zurückgehalten	still holding back
très	sehr	very
triste	traurig	sadly
un peu	ein wenig, etwas	a little, somewhat