

L'ISLE JOYEUSE

Quasi una cadenza

Musical score for measures 1-2. The piece is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Quasi una cadenza'. The music features a trill in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for measures 3-4. Measure 3 begins with a forte (*f*) dynamic and a trill. Measure 4 features a piano (*p*) dynamic and a trill. The bass line continues with rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 5-7. Measure 5 starts with a piano (*più p*) dynamic and a trill. Measures 6-7 feature accents (*sfz*) and a piano (*pp*) dynamic. The tempo is marked 'Tempo: Modéré et très souple'. The bass line includes a triplet in measure 7.

Musical score for measures 8-9. Measure 8 features a trill and a piano (*p*) dynamic. Measure 9 is marked 'p léger et rythmé' and contains several triplets in the right hand. The bass line continues with rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 10-11. Measure 10 starts with a piano (*p*) dynamic and contains a complex fingering sequence (5 4 5 2 2). Measure 11 features a piano (*p*) dynamic and a trill. The bass line continues with rhythmic accompaniment.

12

p

14

p *poco cresc.* Retenu

15

p *più p* *p* *più p*

17

mf *p* *mf*

19

mf *p*

20

Musical score for measures 20-21. The piece is in A major (two sharps) and 3/4 time. Measure 20 features a piano (*più p*) texture with a treble clef staff containing a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef staff with a single note. Measure 21 continues the arpeggiated pattern in the treble and includes the instruction *pp* (pianissimo) and the French phrase *un peu en dehors* (a little out of tune).

22

Musical score for measures 22-23. Measure 22 continues the arpeggiated pattern. Measure 23 features a triplet of eighth notes in the treble clef staff and a single note in the bass clef staff.

24

Musical score for measures 24-25. Measure 24 continues the arpeggiated pattern. Measure 25 features a *mf* (mezzo-forte) dynamic with a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The treble staff ends with a descending eighth-note sequence with fingering 2 1 4 2 1. The bass staff ends with a descending eighth-note sequence with fingering 2 1 4 3. The instruction *dim.* (diminuendo) is present.

26

Musical score for measures 26-27. Measure 26 features a *pp* (pianissimo) dynamic with a sixteenth-note arpeggiated pattern in the treble, with fingering 6 6 6 6. Measure 27 features a *mf* dynamic with a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The instruction *dim.* is present.

28

Musical score for measures 28-31. Measure 28 features a *p* (piano) dynamic with a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass, with fingering 1 2 1. Measure 29 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass, with fingering 2 1 2 1. Measure 30 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass, with fingering 2 1 2 1. Measure 31 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass, with fingering 2 1 2 1.

32

Musical score for measures 32-35. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 32 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated as 3 1 and 4 2. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and half notes.

36

Musical score for measures 36-39. The piece is in G major. Measure 36 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. Fingerings are indicated as 1 3, 2 4 2 1 3 1, 2, 1, 2, 1, 2. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand plays a steady bass line.

40

Musical score for measures 40-43. The piece is in G major. Measure 40 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Fingerings are indicated as 1 4 2, 2, 1 5 2. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes.

44

Musical score for measures 44-47. The piece is in G major. Measure 44 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. Fingerings are indicated as 1, 2. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes.

48

Musical score for measures 48-51. The piece is in G major. Measure 48 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Fingerings are indicated as 3 5 2, 1, 2. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes. Measure 50 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 51 ends with a flat sign (*b*) under the bass line.

52

Musical score for measures 52-56. The piece is in A major (three sharps) and 4/4 time. Measure 52 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with trills marked *tr#* and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A crescendo hairpin is visible between measures 54 and 55.

57

Musical score for measures 57-60. The right hand continues with melodic lines and trills. The left hand accompaniment includes chords and moving bass lines. A crescendo hairpin is present between measures 58 and 59.

61

Musical score for measures 61-63. The right hand features a complex melodic line with slurs and trills. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A crescendo hairpin is visible between measures 62 and 63.

64

Musical score for measures 64-65. The right hand includes triplets marked with a '3' and slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A piano (*p*) dynamic is indicated in measure 64. A crescendo hairpin is visible between measures 64 and 65.

66

Musical score for measures 66-70. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A piano (*p*) dynamic is indicated in measure 66. A crescendo hairpin is visible between measures 66 and 67.

67 Un peu cédé. Molto rubato

p ondoyant et expressif

Musical score for measures 67-72. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is 'Molto rubato'. The music is marked 'p' (piano) and 'onduyant et expressif'. The right hand features chords and arpeggiated figures, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Fingering numbers 1, 3, and 5 are indicated in the bass line.

73

più p

Musical score for measures 73-79. The music continues with the same texture. The dynamic marking changes to 'più p' (piano). The right hand has more complex chordal textures, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

80

p e cresc.

Musical score for measures 80-86. The music is marked 'p e cresc.' (piano and crescendo). The right hand features a series of chords that increase in intensity. The left hand has a melodic line with some grace notes. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are shown.

87

mf

p

più p

Musical score for measures 87-93. The music is marked 'mf' (mezzo-forte), 'p' (piano), and 'più p' (piano). The right hand has a series of chords, and the left hand has a melodic line. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are shown.

94

a tempo

Musical score for measures 94-99. The music is marked 'a tempo' and 'p' (piano). The right hand has a series of chords, and the left hand has a melodic line. Fingering numbers 1, 2, 3, and 5 are shown. The piece concludes with a final chord.

100

mf

This system contains measures 100, 101, and 102. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 4, 3, 3). The left hand has a bass line with triplets and slurs. A dynamic marking of *mf* is present in measure 102.

103

p *pp*

This system contains measures 103, 104, and 105. The right hand continues with slurred melodic lines and triplets. The left hand has a bass line with slurs and triplets. Dynamic markings of *p* and *pp* are present. Measure 105 includes a bass line with a triplet and a whole note chord marked with an 'x'.

106

This system contains measures 106, 107, and 108. The right hand has a melodic line with slurs and sharp signs above notes. The left hand has a bass line with slurs and triplets. Measure 108 includes a bass line with a triplet and a whole note chord marked with an 'x'.

109

p

This system contains measures 109, 110, and 111. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a bass line with slurs and triplets. A dynamic marking of *p* is present in measure 109.

112

mf *p* *p*

This system contains measures 112, 113, and 114. The right hand has a melodic line with slurs, fingerings (2, 1, 4, 3, 3), and triplets. The left hand has a bass line with slurs and triplets. Dynamic markings of *mf*, *p*, and *p* are present.

115

Musical score for measures 115-117. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure 115 features a treble clef line with a series of eighth notes and a bass clef line with a triplet of eighth notes. Measure 116 continues the treble line and has a triplet of eighth notes in the bass. Measure 117 has a treble line with eighth notes and a bass line with a quarter note and a half note, marked with a piano (*p*) dynamic. A slur spans the bottom of the system with the instruction *expressif et en dehors*.

118

Musical score for measures 118-120. Measure 118 has a treble line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 119 continues the treble line and has a triplet of eighth notes in the bass. Measure 120 has a treble line with eighth notes and a bass line with a quarter note and a half note. A slur spans the bottom of the system.

121

Musical score for measures 121-124. Measure 121 has a treble line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 122 continues the treble line and has a triplet of eighth notes in the bass. Measure 123 has a treble line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 124 has a treble line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *p* and *pp*. A slur spans the bottom of the system.

125

Musical score for measures 125-127. Measure 125 has a treble line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 126 continues the treble line and has a triplet of eighth notes in the bass. Measure 127 has a treble line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *p* and *pp*. A slur spans the bottom of the system.

128

Musical score for measures 128-130. Measure 128 has a treble line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 129 continues the treble line and has a triplet of eighth notes in the bass. Measure 130 has a treble line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *p*. A slur spans the bottom of the system with the instruction *expressif et en dehors*.

131

8.....: 8.....: 8.....: 5 4

p

134

5

p *p* *p*

137

cresc.

140

f *f* *f*

8.....: 8.....:

144

Poco a poco animé e molto cresc. *3*

p *1 2 5* *3*

148

Musical score for measures 148-151. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 148 features a 4/2 fingering in the bass staff. The music is characterized by a steady eighth-note melody in the right hand and a more active bass line.

152

Musical score for measures 152-155. The system consists of three staves. The key signature changes to two flats (B-flat, E-flat). Measure 152 includes a *sempre cresc.* (sempre crescendo) instruction. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

156

Musical score for measures 156-159. The system consists of three staves. The key signature changes to two sharps (F-sharp, C-sharp). Measure 156 features a *f* (forte) dynamic marking and a triplet in the right hand. The music is more rhythmic and energetic, with a strong bass line.

160

Plus animé

Musical score for measures 160-164. The system consists of three staves. The key signature changes to three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). Measure 160 features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and the instruction *Plus animé*. The right hand contains several triplet figures, and the overall tempo and energy are increased.

165

Musical score for measures 165-168. The system consists of three staves. The key signature changes to one sharp (F-sharp). Measure 165 features a *p* (piano) dynamic marking. The right hand continues with a steady eighth-note melody, and the left hand provides a rhythmic accompaniment.

169

Musical score for measures 169-172. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady bass line. A piano (*p*) dynamic marking is present at the start of measure 170.

173

Musical score for measures 173-176. The right hand continues with eighth-note patterns. A *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) instruction is written above the staff in measure 174. The left hand maintains a consistent bass line.

177

Musical score for measures 177-180. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand maintains a consistent bass line.

181

Musical score for measures 181-183. The right hand features a melodic line with a slur over measures 182 and 183. The left hand has a bass line with a forte (*f*) dynamic marking in measure 182.

184

Musical score for measures 184-187. The right hand features a melodic line with a slur over measures 184 and 185. The left hand has a bass line. A *pp sub.* (pianissimo subito) instruction is written in measure 186. The piece concludes with a final chord in measure 187.

188

Musical score for measures 188-192. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth-note patterns, some marked with '4 2' above them. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a bass line with eighth-note patterns and some notes marked with an 'x'. Dynamics include *p* (piano) at the end of the system.

193

Musical score for measures 193-197. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth-note patterns, some marked with '3' above them. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a bass line with eighth-note patterns. Dynamics include *p* (piano) at the beginning and end of the system.

198

Musical score for measures 198-202. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth-note patterns, some marked with '3' and '4 2 1' above them. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a bass line with eighth-note patterns. Dynamics include *p* (piano) at the beginning and *f* (forte) in the middle. There are also some markings like '1/5' and '2' below the bass line.

203

Musical score for measures 203-206. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a bass line with eighth-note patterns. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the middle.

207

Musical score for measures 207-211. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a bass line with eighth-note patterns. Dynamics include *f* (forte) in the middle. There is a 'V' marking at the end of the system.

212

mf

216

f *f* *f* *più f* *ff*

Un peu cédé

très en dehors

221

(sim.) *ff*

226

ff

231

ff

236

più ff *ff* *ff*

241

ff Tempo: Très animé

245

ff jusqu'à la fin

248

ff

251

fff

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.), Bühnenwerke (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 taktelanges 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. So warnt Debussy vor einem Mißbrauch des Pedals, der meist nur ein Mittel sei, „einen technischen Mangel zu verdecken“. 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. „Die Kunst, das Pedal zu benutzen, ist eine Art Atmen“, schrieb Debussy an Jacques Durand (1. September 1915). „So hatte ich es bei Liszt beobachtet, als er mir während seines Aufenthaltes in Rom erlaubte, ihm zuzuhören.“

In Ausnahmefällen schreibt Debussy die Anwendung des linken Pedals (franz. *pédale douce*, *pédale sourde* oder *sourdine*) oder auch beider Pedale (*les 2 Ped.*, *les deux pédales*) vor. Der Reiz der Verschiebung von Klaviatur und Mechanik, die bei Debussy und mehr noch bei Ravel in allen Stärkegraden (also auch im forte) vorkommt, besteht darin, daß die Klangfarbe verändert wird. Wir brauchen diese Vorschriften jedoch nicht zu befolgen, wenn durch die Verschiebung, wie dies sehr häufig bei älteren Flügeln der Fall ist, ein zu dürrtiger, dumpf klingender Effekt entsteht.

Die minutiösen Artikulationsbezeichnungen Debussys wurden bereits erwähnt. Legato- und Phrasierungsbögen müssen stets genau beachtet 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. Die französischen Bezeichnungen *Cédez* (Nachgeben) und *Serrez* (Anziehen des Tempos) entsprechen dem *ritardando* oder *rallentando* bzw. dem *accelerando*. Rubatospiel und selbst winzigste Tempoveränderungen sind einzig dort gestattet, wo sie angegeben sind. Mit der Bemerkung *moins rigoureux* (weniger streng) appelliert Debussy ganz besonders an die Intelligenz des Interpreten: hier soll er sich nicht der starren „Gewaltherrschaft des Rhythmus“ mechanisch überlassen, sondern geschmeidig (*souple*) und rhythmisch leicht flexibel spielen.

Die in diesem Band enthaltenen Klavierwerke gehören sämtlich zu Debussys mittlerer Schaffensperiode. Die Suite *Pour le piano* wurde 1901 komponiert, die Folge der *Estampes* 1903, das Klavierstück *L'isle joyeuse* 1904. Lediglich die *Sarabande*, der Mittelsatz aus *Pour le piano*, ist älter. Sie entstand schon 1894 und wurde zwei Jahre später im *Grand Journal de Lundi* veröffentlicht. In der Ausgabe von 1901 ist

die Harmonik einer Neufassung unterworfen worden. Charakteristisch für diesen getragenen Tanz, das schönste und stärkste Stück der ansonsten stilistisch noch uneinheitlichen Klaviersuite, ist die geschickte Verwendung paralleler Akkorde (Septimen und Nonen), welche schon Jahre vorher, 1887, in den drei *Sarabandes* von Erik Satie in exzessivem Maße vorkamen. Die anderen Sätze, *Prélude* und *Toccata*, sind sowohl Johann Sebastian Bach als auch Chopin verpflichtete virtuose Bewegungsstücke, in denen kurze Motive mit größter Hartnäckigkeit bald gehämmert, bald spielerisch und ohne Unterlaß wiederholt werden.

Die drei *Estampes* sind inhaltlich und pianistisch weitaus reifer als *Pour le piano*. Der erste „Kupferstich“, *Pagodes*, beschwört den Fernen Osten; er offenbart Debussys Bewunderung für die indonesischen Gamelan-Orchester, welche auf den Pariser Weltausstellungen 1889 und 1900 gastiert haben. Das melodische Geschehen von *Pagodes* spielt sich größtenteils auf einer Fünftonleiter ab. *La soirée dans Grenade* wird durchgehend vom Rhythmus der Habanera, eines kubanisch-spanischen Tanzes, beherrscht. Für den Pianisten wichtig ist das deutliche Anschlagen der ostinaten Liegestimme *cis*. Sie wird stellenweise von Akkorden auf wechselnden benachbarten Stufen umspielt. Der harmonische Effekt, der dadurch erzielt wird, rief einst einen internen Prioritätsstreit zwischen Debussy und Maurice Ravel hervor: jener Einfall findet sich schon in Ravels *Habanera* für zwei Klaviere aus dem Jahre 1895. Der dritte „Kupferstich“, *Jardins sous la pluie* betitelt, ward zu einem beliebten Repertoirestück. Es zitiert Fragmente zweier bekannter französischer Kinderlieder: *Dodo, l'enfant do* (das mehrmals in Moll und in Dur wiederholte Eingangsmotiv) und *Nous n'irons plus au bois* (im Mittelteil *moins rigoureux* und in den Takten 128 ff., 133 ff., 140 ff.).

Das Klavierstück *L'isle joyeuse* wurde von Watteaus *Embarquement pour Cythère* angeregt, jenem berühmten utopischen Grundbild des frühen 18. Jahrhunderts. Freilich hört man bei Debussy weniger die von Watteau gemalte Unruhe und erotische Sehnsucht nach der Liebesinsel als das Jauchzen der Paare auf der schaukelnden Barke. *L'isle joyeuse* ist eines der beschwingtesten und kraftvollsten Werke des Komponisten.

Leipzig, Frühjahr 1972

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 les plus grands soins, 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 un arrêt de l'étouffoir pendant des mesures, c'est à dire l'abaissement de la pédale droite ou *forte* (ce qui est parfois indiqué par des lignes courbes en forme d'arcs). Cela ne signifie pas que les sons doivent se fondre. Aussi Debussy met-il en garde contre l'abus de la pédale qui n'est souvent qu'un moyen «de dissimuler une insuffisance technique». 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. «C'est, d'ailleurs, cet art de faire de la pédale une sorte de respiration, que j'avais observé chez Liszt, quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome», écrivit Debussy à Jacques Durand (1^{er} septembre 1915).

Dans certains cas exceptionnels, Debussy prescrit l'emploi de la pédale gauche (*douce, sourde* ou *sourdine*) ou même l'emploi des *deux pédales*. Le charme du déplacement du clavier et de la mécanique que l'on rencontre chez Debussy et plus encore chez Ravel à tous les degrés d'intensité (c'est à dire aussi dans le *forte*) réside dans la variation du timbre. Nous n'avons pas besoin toutefois de suivre ces prescriptions lorsque du fait de ce déplacement le son produit est trop maigre, trop sourd comme c'est très souvent le cas avec les pianos un peu anciens.

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 ce qui concerne le tenuto (légèrement marqué) – trait sur ou sous la note –, ou le portato (point et arc de liaison en

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 piano style of composition demands a cessation of damping spreading over bars, i. e. a depressing of the right pedal (sometimes indicated by several suspended short ties.) This does not mean that the sounds should be blurred. Thus Debussy warns against misuse of the pedal “which is mostly a means of covering up a technical deficiency.” He does of course demand a finely differentiated pedal technique of the greatest virtuosity. Many a skilful pianist, who finds a hand free, will in some places silently depress keys and change pedals briefly in order thereby to exclude the continued vibration of disturbing tones. “The art of pedalling is a kind of breathing”, wrote Debussy to Jacques Durand (1st September 1915). “This is what I observed in the case of Liszt when he permitted me to listen to him during his stay in Rome.”

In exceptional cases Debussy prescribes the use of the left pedal (*Fr. pédale douce, pédale sourde* or *sourdine*) or even of both pedals (*les 2 Ped., les deux pédales*). The fascination of the shift of keyboard and mechanics, which occurs in all degrees of volume (thus also in *forte*) in Debussy and still more in Ravel, consists in the alteration of the tonal colour. We do not, however, need to follow these instructions, if the shift occasions a too meagre and dull-sounding effect, as is the case with many older pianos.

Debussy's meticulous articulation signs have already been mentioned. Legato and phrasing ties must always be exactly observed, as well as the signs for the (somewhat stressed) tenuto (stroke over or under the note) and the portato (dot and tie together). Staccato dots on the other hand are rarer. The French

même temps). Par contre, les points de staccato sont plus rares. Les termes *Cédez* et *Serrez* correspondent soit au ritardando ou rallentando, soit à l'accelerando. Le jeu en rubato et le moindre changement de mouvement ne sont permis que là où ils sont indiqués. Par l'indication *moins rigoureux* Debussy s'adresse tout spécialement à l'intelligence de l'interprète qui dans ce cas ne doit pas s'abandonner mécaniquement à la rigide «tyrannie du rythme», mais dont le jeu doit être *souple*, avoir un rythme légèrement flexible.

Les œuvres pour piano de ce volume appartiennent toutes à la période de création moyenne de Debussy. La suite *Pour le piano* fut composée en 1901, la série des *Estampes* en 1903, la pièce pour piano *L'isle joyeuse* en 1904. Seule la *Sarabande*, mouvement central de la suite *Pour le piano* est plus ancienne. Elle date de 1894 et fut publiée deux ans plus tard dans le *Grand Journal de Lundi*. Pour l'édition de 1901 l'harmonie a été l'objet d'une nouvelle version. Pour cette danse solennelle, le morceau le plus beau et le plus fort de cette suite pour piano, dont le style manque d'ailleurs encore d'unité, l'utilisation adroite d'accords parallèles (septièmes et neuvièmes) est caractéristique; on les trouvait déjà employé de façon excessive dès 1887 dans les trois *Sarabandes* d'Erik Satie. Les autres mouvements – *Prélude* et *Toccata* – sont des morceaux de virtuosité, où l'on retrouve l'influence aussi bien de Jean-Sébastien Bach que de Chopin; de brefs motifs y sont répétés avec la plus grande opiniâtreté, tantôt martelés, tantôt enjoués, et sans interruption.

Les trois *Estampes* ont, quant au contenu et à la valeur pianistique, beaucoup plus de maturité que *Pour le piano*. La première «estampe» *Pagodes*, évoque l'Extrême Orient; elle manifeste l'admiration que Debussy portait à l'orchestre gamelan d'Indonésie qui s'était produit en 1889 et 1900 à Paris lors des Expositions universelles. Le développement mélodique de *Pagodes* utilise en grande partie la gamme à cinq tons. La *Loirée dans Grenade* est dominée d'un bout à l'autre par le rythme d'une danse hispano-cubaine, la *Habanera*. Il est important que le pianiste attaque nettement la note *do dièse*, répétée continuellement dans cette pièce. Cette note est par endroits baignée d'accords de tons apparentés variés. L'effet harmonique ainsi réalisé provoqua un différend discret, quant à la priorité, entre Maurice Ravel et Debussy. Ravel avait eu l'idée – en 1885 – d'employer ce procédé dans sa *Habanera* pour deux pianos. La troisième «estampe» intitulée *Jardins sous la pluie*, devint un des morceaux favoris du répertoire. Elle utilise des fragments de deux chansons d'enfants bien connues: *Dodo, l'enfant do* (motif d'introduction plusieurs fois répété en mineur et en majeur) et *Nous n'irons plus au bois* (dans la partie centrale *moins rigoureux* ainsi qu'aux mesures 128 et suiv., 133 et suiv., et 140 et suiv.).

La pièce pour piano *L'isle joyeuse* a été inspirée à Debussy par l'*Embarquement pour Cythère* de Watteau, ce célèbre tableau utopique, caractéristique de la première partie du 18^e siècle. Certes, plus que l'inquiétude et la nostalgie amoureuse de l'île de Vénus dépeintes par Watteau, c'est l'allégresse des couples, avec le balancement de la barque, que Debussy fait entendre. *L'isle joyeuse* est une des œuvres les plus transportées d'enthousiasme et les plus puissantes du compositeur.

terms *Cédez* (slacken tempo) and *Serrez* (speed up tempo) correspond with ritardando/rallentando, or with accelerando respectively. Rubato playing and even the tiniest alterations in tempo are only permitted where they are specifically marked. With the indication *moins rigoureux* (less rigorously) Debussy appeals in a very special way to the intelligence of his interpreter: here he must not submit mechanically to the rigid "despotism of the rhythm", but play with suppleness and a rhythmically gentle flexibility.

The piano pieces contained in this volume all belong to Debussy's middle period of work. The suite *Pour le piano* was composed in 1901, the *Estampes* series in 1903 and the piano composition *L'isle joyeuse* in 1904. Only the *Sarabande*, the middle part of *Pour le piano* is older. It was composed before 1894 and was published two years later in the *Grand Journal de Lundi*. In the edition of 1901 the harmony was revised. This sustained dance, the most beautiful and powerful movement of this piano suite – as a whole unhomogenous in style – is characterized by the skilful use of parallel chords (sevenths and ninths), already occurring to an excessive extent in the three *Sarabandes* by Erik Satie some years earlier, in 1887. The other movements, *Prélude* and *Toccata*, are virtuoso pieces full of movement, influenced by Johann Sebastian Bach and by Chopin, in which short motives are uninterruptedly repeated with the greatest persistence, in an alternately hammering and then in a playful manner.

The three *Estampes* are far more mature in content and piano technique than *Pour le piano*. The first "engraving", *Pagodes*, conjures up the Far East; it reveals Debussy's admiration of the Indonesian Gamelan orchestras, which gave starring performances at the Paris World Exhibitions of 1889 and 1900. The melodic events of *Pagodes* for the most part take place on a five-tone scale. The *soirée dans Grenade* is dominated from the beginning to the end by the rhythm of the *Habanera*, a Cuban-Spanish dance. For the pianist it is important that the ostinato *C-sharp* should be clearly and articulately played. In certain passages this note is accompanied by chords in alternating neighbouring degrees. The harmonic effect attained thus once caused an internal priority dispute between Debussy and Ravel: the same idea was already present in Ravel's *Habanera* for two pianos of 1895. The third "engraving", entitled *Jardins sous la pluie*, became one of the most popular pieces by Debussy. It quotes fragments of two well known French children's songs: *Dodo, l'enfant do*, (the initial motive, several times repeated in minor and major) and *Nous n'irons plus au bois* (in the middle part *moins rigoureux* and in the bars starting from 128, 133 and 140).

The piano composition *L'isle joyeuse* was inspired by Watteau's painting *Embarquement pour Cythère*, the famous Utopian presentation of the early 18th century. Debussy gives less emphasis than Watteau to the feeling of unrest and erotic longing for the Island of Joy, rather expressing the exclamations of pleasure of the couples on the swaying barque. *L'isle joyeuse* is one of the most vigorous and rhythmical of Debussy's compositions.

REVISIONSBERICHT

Als Vorlage für die in diesem Band enthaltenen Klavierwerke von Claude Debussy dienten die französischen Erstdrucke und späteren Ausgaben. Sie erschienen bei Fromont (später Jobert), Paris (*Pour le piano* 1901) bzw. bei A. Durand & Fils, Paris (*Estampes* 1903 und *L'isle joyeuse* 1904). Zum Vergleich wurden auch die entsprechenden Bände der im Verlag Musyka, Moskau (1964) edierten Gesamtausgabe der Klaviermusik Debussys herangezogen. Für *Estampes* und *L'isle joyeuse* konnten außerdem Mikrofilme der als Stichvorlagen dienenden Autographe (Bibl. Nat. Paris, Dép. de la Musique, Ms. 988 bzw. 977) verwendet werden.

Die vorliegende Ausgabe hat sich um folgende Prinzipien bemüht: Alle Tempo- und Lautstärkenbezeichnungen sowie Vortragsangaben der Erstausgaben wurden strikt beibehalten. Dagegen hat es sich notwendig gemacht, graphische Veränderungen nach den heute geltenden Normen vorzunehmen. Das betraf vor allem Bögen, Akzidentien und Notenbestimmung. Hier und da wurden auch Pausen (in kleinerem Druck) eingefügt. Ferner mußte an zwei Stellen in *L'isle joyeuse* ein drittes System eingeführt werden. Dadurch ergab sich eine von den anderen Editionen häufig abweichende Anordnung des Notentextes. Ungenauigkeiten und offensichtliche Fehler in den älteren Ausgaben wurden ohne Kommentar korrigiert, sofern sie den Sinn des Komponierten nicht verunklärten. Alle anderen Berichtigungen jedoch – sowie nicht unwichtige Konjekturen – werden im Revisionsbericht weiter unten vermerkt.

In den Autographen (A) fehlen gegenüber den Erstdrucken vor allem noch zahlreiche Tempo- und dynamische Bezeichnungen, welche Debussy offenbar später auf den Korrekturabzügen angebracht hat. Einige wichtige spätere Korrekturen von A werden im Revisionsbericht kenntlich gemacht. In mehreren uns plausibel erscheinenden Fällen bevorzugen wir die Lesart in A.

Der dem Notentext hinzugefügte Fingersatz stammt vom Herausgeber. Original sind lediglich die nichteingeklammerten Angaben »m. d.« und »m. g.«, außerdem einige wenige Pedalzeichnungen.

Pour le Piano

I Prélude

T. 14 ff., unteres System:

Die beiden Noten auf jeder Zählzeit – bei Fromont sehr ungleichmäßig gestielt – wurden durchweg durch einen Stiel (nach unten) verbunden; sie besitzen also den Wert einer Viertelnote.

T. 30, oberes System, 2. Viertel:

Bei Fromont e-c'-g statt g-c'-g.

T. 33/34, unteres System:

Bei Fromont Haltebogen zwischen beiden A.

T. 84, unteres System, 1. Viertel:

as" vom Hrsg. hinzugefügt.

T. 100, oberes System, 1. Viertel:

Bei Fromont d-h-f statt f-h-f.

T. 101, oberes System, 3. Viertel:

Bei Fromont a-d'-cis' statt a-d'-a

T. 118, unteres System, 2. Viertel:

Bei Fromont ,E-G statt ,G-G.

T. 122 und 126:

ſ" und < vom Hrsg. (Vergl. T. 46 und 50.)

T. 146, oberes System, letztes Sechzehntel:

Bei Fromont fehlt c".

T. 149:

Die letzten vier Noten des oberen Systems wie bei Fromont in Vierteln notiert. Die letzte Note des unteren Systems bei Fromont ein Achtel. In der sowj. Ausgabe wurden daher die letzten vier Noten des oberen Systems verbalkt.

II Sarabande

T. 23, oberes System, 1. u. 2. Viertel:

Bei Fromont nur cis' nach oben gestielt.

III Toccata

T. 13–16, unteres System:

Bei Fromont in T. 13 u. 15 Striche jeweils unter bzw. über dem 1. u. 3., Punkte unter dem 2. u. 4. Achtel (sie fehlen in T. 15); in T. 14 Striche unter dem 1. u. 4., Punkte unter dem 2. u. 3. Achtel; in T. 16 Striche über dem 2. u. 4., Punkte über dem 1. u. 3. Achtel. Angleichung an die korrespondierende Stelle T. 210–213: Striche jeweils unter bzw. über dem 1. u. 3., Punkte unter bzw. über dem 2. u. 4. Achtel.

T. 97–103, unteres System:

Staccatopunkte bei den nach unten gestielten Vierteln und Achteln hinzugefügt.

T. 143, unteres System:

Bei Fromont fehlt b vor E.

T. 221–224, oberes System:

Die nach unten gestielte Note auf dem 2. Viertel bei Fromont jeweils als Achtel notiert. Angleichung an die folgenden Takte.

T. 236, unteres System:

1. Note bei Fromont fälschlicherweise „Ais.

T. 242, oberes System, 4. Sechzehntel:

Bei Fromont fälschlicherweise cis'-c'.

Estampes

Laut A sollte *Pagodes* dem Porträtmaler Jacques Émile Blanche (1861 bis 1942), *La soirée dans Grenade* dem mit Debussy befreundeten Dichter Pierre Louys (1870–1925) gewidmet werden. Offenbar noch während des Druckes wurde die Absicht geändert: die ganze Folge ist J. É. Blanche gewidmet.

I Pagodes

T. 19, oberes System, 1. Achtel:

Im Gegensatz zu A steht bei Durand hier außerdem ein *gis'*. Es fehlt hingegen bei der korrespondierenden Stelle T. 69.

T. 31:

„a tempo“ vom Hrsg.

T. 97/98, unteres System:

In A sind die beiden „H“ angebunden.

II La soirée dans Grenade

T. 1, oberes System, 2. Viertel:

Unterer Bindebogen und Portatopunkte vom Hrsg.

T. 2, oberes System:

Tenutostrich nach A.

T. 7, unteres System:

Vortragsbezeichnung nach A. Bei Durand nur „expressif“.

T. 120, oberes System, 1. Viertel:

Rhythmus nach A, nicht , wie bei Durand.

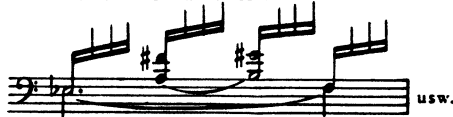
T. 130:

Vortragsbezeichnung nach A.

III Jardins sous la pluie

T. 37 ff., unteres System:

In A und bei Durand notiert:



T. 147 u. 149, oberes System, 1. Halbe:

h' in A und bei Durand eine Viertel- statt einer halben Note.

L'isle joyeuse

T. 3, unteres System, 1. Viertel:

In A  statt .

T. 78 u. 94, oberes System, 3. Achtel:

In A *e'* statt *gis'*.

T. 156 u. 157:

lauten in A:

T. 169 u. 170, unteres System:

In A beide „A“ angebunden.

TITEL, TEMPO- UND VORTRAGSBEZEICHNUNGEN

Pour le piano	Für (das) Klavier	For the piano
Estampes	(Kupfer-) Stiche	(copperplate) engravings
Pagodes	Pagoden	Pagodas
La soirée dans Grenade	Abend in Granada	Evening in Granada
Jardins sous la pluie	Gärten im Regen	Gardens in the rain
L'isle joyeuse	Die fröhliche Insel	The island of joy
animé	lebhaft, belebt	animated
animez	beleben	animate
assez	ziemlich	rather, tolerably
au mouv ^t = au mouvement	a tempo, im Tempo	in tempo
augmentez	steigern, stärker werden, crescendo	intensify
aussi pp que possible	so pp wie möglich	as pp as possible
avec plus d'abandon	mit größerer Nachlässigkeit	more carelessly
avec une élégance grave e lente	mit ernster, bedächtiger (träger) Eleganz	with serious and sustained elegance
cédé	nachgeben, (das Tempo) verringert	slow down, slackened (the tempo)
commencer lentement dans une rythme nonchalamment gracieux	langsam beginnen in einem lässig an- mutigen Rhythmus	begin slowly in a carelessly gracious rhythm
dans une sonorité plus clair	in einem helleren Klang, klanglich heller	with more brilliance of sound
délicatement et presque sans nuances	zart und fast ohne Nuancen	delicately and almost without shading
doucement	leicht, etwas	softly, somewhat
éclatant	durchdringend	piercing
en allant se perdant	allmählich verschwindend	more and more vanishing
en animant	belebend	with animation
en augmentant beaucoup	viel stärker werdend	with growing intensity
en dehors	heraus, hervor, hervorheben	bring out
en se calmant	ruhig werdend	calming down
encore	noch	still
et	und	and
expressif	ausdrucksvoll	expressive
jusqu'à la fin	bis zum Schluß	to the end
laissez vibrer	(den Ton) (aus)klingen lassen (rechtes Pedal)	allow the tone to vibrate (right pedal)
le double plus lent	doppelt so langsam	twice as slow
léger	leicht, zart	light, tender
les notes marquées du signe expressives	die mit — bezeichneten Noten aus- drucksvoll	the notes marked as — expressive
lointain	fern, entfernt	distant, far off
m. d. = main droite	rechte Hand	right hand
m. g. = main gauche	linke Hand	left hand
modéré et très souple	gemäßigt und sehr geschmeidig	moderate and very supple
modérément	mäßig	moderately
moins rigoureux	weniger streng	less rigorously
mouvement de Habanera	im Tempo einer Habanera	in the tempo of a Habanera

mouv ^t du début	Anfangstempo	initial tempo
mystérieux	geheimnisvoll	mysterious
net	klar, deutlich	clear
ondoyant	wogend	undulating
peu à peu	nach und nach, allmählich	gradually, little by little
plus	mehr	more
rapide	reißend, schnell	rapidly
reprendre le mouv ^t	das Tempo wiederaufnehmen	resume former speed
retardé	ver-, gezögert	retarded
retenu	zurückgehalten, das Tempo zurück- genommen	holding back
revenez au Tempo I	zum Tempo I zurückkehren	return to the tempo I
rythmé	rhythmisch	rhythmic(al)
sans lenteur	ohne Schwerfälligkeit, ohne zu schlep- pen	without indolence
soutenu	(die Töne) ausgehalten	sustained (the notes)
toujours	immer, stets	always, still
très	sehr	very, very much
un peu	ein wenig, etwas	somewhat, a little
vif	lebhaft, munter	lively, awake