

Edition Eulenburg
No. 1320

DEBUSSY

TROIS NOCTURNES

for Orchestra



Eulenburg

CLAUDE DEBUSSY

TROIS NOCTURNES

for Orchestra



Ernst Eulenburg Ltd

London · Mainz · Madrid · New York · Paris · Tokyo · Toronto · Zürich

CONTENTS/INHALT

Preface/Vorwort	III
I. Nuages	1
II. Fêtes	18
III. Sirènes	71

Preface © 1983 Ernst Eulenburg & Co. GmbH

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE/VORWORT

From the summer of 1892 Claude Debussy was working on the setting of Maurice Maeterlinck's (1862–1949) Symbolist drama *Pelléas et Mélisande*; at the same time he was busy with another work, which we first learn of in a letter from the composer (9 September 1892) to his patron, Count André Poniatowski (1864–1955): 'Three *Scènes au Crépuscule* are almost finished, that is to say, the entire orchestration is determined and it is really only a question of writing it down.'¹ The title *Scenes in the Twilight* originates in a sequence of poems by Debussy's friend Henri de Regnier (1864–1936), that appeared in 1890 in the collection *Poèmes anciens et romanesques*.

In this period, literature and art in Paris were very much under the influence of Symbolism, that tendency which stemmed from the spirit of *wagnérisme*. Stéphane Mallarmé (1842–98) served as 'Spiritual defender' of its ideals, and every Tuesday an illustrious group gathered in his house in the rue de Rome; among them were not only Poniatowski and Regnier, but also Edouard Dujardin (1861–1949), founder of the *Revue wagnérienne*, Pierre Louÿs (1870–1925) and Oscar Wilde (1854–1900), Paul Verlaine (1844–96) and Stefan George (1868–1933), the painter Odilon Redon (1840–1916) and Gustave Moreau (1826–98) as well as the American impressionist James Abbott MacNeill Whistler (1834–1903), who gave his pictures musical titles (for example the four *Symphonies in White* of 1863/67). Debussy also was at that time still under the influence of Richard Wagner and was a welcome guest in Mallarmé's *salon*; Regnier's

¹ Claude Debussy, *Lettres*, collected and edited by François Lesure, Paris 1980, p. 36. Original French quotations cf. p. XI.

Seit dem Sommer des Jahres 1892 arbeitete Claude Debussy an der Vertonung von Maurice Maeterlincks (1862–1949) symbolistischem Schauspiel *Pelléas et Mélisande*; parallel dazu beschäftigte ihn ein anderes Werk, von dem wir erstmals durch einen Brief des Komponisten (9. 9. 1892) an seinen Gönner, den Fürsten André Poniatowski (1864–1955) erfahren: „Drei *Scènes au Crépuscule* sind nahezu vollendet, das heißt: die ganze Orchestration liegt fest, und es ist nur mehr eine Frage des Niederschreibens!“ Der Titel *Szenen in der Dämmerung* geht auf eine Gedichtfolge von Debussys Freund Henri de Regnier (1864–1936) zurück, die 1890 in der Sammlung *Poèmes anciens et romanesques* (*Alte und schwärmerische Gedichte*) erschienen war.

Literatur und Bildende Kunst im Paris jener Zeit standen ganz im Zeichen des Symbolismus, dieser aus dem Geist des *wagnérisme* hervorgegangenen Strömung. Als „Gralshüter“ ihrer Ideale galt Stéphane Mallarmé (1842–1898), in dessen Domizil in der Rue de Rome sich jeden Dienstagabend eine illustre Gesellschaft zusammenfand: nicht nur Poniatowski und Regnier gehörten dazu, auch Edouard Dujardin (1861–1949), der Begründer der *Revue wagnérienne*, Pierre Louÿs (1870–1925) und Oscar Wilde (1854–1900), Paul Verlaine (1844–1896) und Stefan George (1868–1933), die Maler Odilon Redon (1840–1916) und Gustave Moreau (1826–1898) sowie der amerikanische Impressionist James Abbott MacNeill Whistler (1834–1903), der seinen Bildern musikalische Titel gab (etwa die vier *Symphonies in*

¹ in Claude Debussy: *Lettres*, gesammelt und herausgegeben von François Lesure, Paris 1980, S. 36. Originaltext der französischen Zitate s. S. XI.

IV

poems had inspired his *Scènes au Crépuscule* and a series of pictures by Whistler suggested the title of the second version of the work: 'I have started on pieces for violin and orchestra that will bear the overall title of *Nocturnes*², he said in a letter (28 August 1894) to the painter Henri Lerolle (1848–1929). The work was to be dedicated to the Belgian violinist Eugène Ysaÿe (1858–1931) whose quartet had given the first performance of Debussy's String Quartet a few months earlier; in a letter to him (22 September 1894) the composer wrote in more detail about his project: 'The orchestra of the first [*Nocturne*] consists simply of strings, the second of flutes, four horns, three trumpets and two harps, while the third combines both groups. In short, it is an attempt to present a single tone-colour in different settings – as might correspond, for instance, to a painter's study in grey.'³

For at least two more years Debussy clung to this conception of his work and even (13 October 1896) asked Ysaÿe to make preparations for the première. 'After all, these *Nocturnes* can be played by no one but him: if Apollo himself were to ask me for them I would be compelled to refuse him.'⁴ It is likely that a difference of opinion and the resulting rift with Ysaÿe were the reason for Debussy's rejection of the second version of the *Nocturnes*; in their final form, the drafting of which he began in 1897, they were dedicated to the publisher Georges Hartmann (1843–1900), the French representative of the Mainz publishing house, Schott.

² Ibid, p. 68

³ Ibid, p. 69

⁴ Ibid, p. 83

White von 1863/67). Auch Debussy stand damals noch unter dem Einfluß Richard Wagners und war ein gern gesehener Gast in Mallarmés Salon; Regniers Gedichte hatten ihn zu den *Scènes au Crépuscule* angeregt, ein Bildzyklus Whistlers gab der zweiten Fassung der Komposition ihren Titel: „Ich habe mit Stücken für Violine und Orchester begonnen, die die Überschrift *Nocturnes* tragen werden“², heißt es in einem Brief (28. 8. 1894) an den Maler Henri Lerolle (1848–1929). Das Werk sollte dem belgischen Geiger Eugène Ysaÿe (1858–1931) gewidmet werden, der mit seinem Streichquartett wenige Monate zuvor Debussys *Quatuor à cordes* uraufgeführt hatte; in einem Brief (22. 9. 1894) an ihn äußerte sich der Komponist näher zu seinem Projekt: „Das Orchester des ersten [*Nocturnes*] besteht nur aus Streichern; das des zweiten aus Flöten, vier Hörnern, drei Trompeten und zwei Harfen, während das des dritten beide Kombinationen verbindet. Es handelt sich dabei kurz gesagt um den Versuch, eine einzige Farbe in verschiedenen Besetzungen wiederzugeben, was beispielsweise in der Malerei einer Studie in Grau entspräche“³

Noch wenigstens zwei Jahre lang hielt Debussy an dieser Gestalt seines Werkes fest und bat Ysaÿe schließlich (13. 10. 1896) sogar, die Uraufführung vorzubereiten: „Wer anders als er könnte im übrigen diese *Nocturnes* spielen: würde mich Apollo selbst um sie bitten, ich wäre gezwungen, sie ihm zu verweigern!“⁴ Wahrscheinlich waren Meinungsverschiedenheiten und der daraus resultierende Bruch mit Ysaÿe der Grund dafür, daß Debussy auch diese zweite Fassung der *Nocturnes* verwarf; in ihrer endgültigen Form, mit deren Ausarbeitung er 1897 begann, wurden sie dem Verleger Georges Hartmann (1843–1900) zugeeignet, dem französischen Repräsen-

² a.a.O., S. 68

³ a.a.O., S. 69

⁴ a.a.O., S. 83

At this time two decisive changes took place which had their effect on the *Nocturnes*; for one thing Debussy withdrew from *wagnérisme* – later he once called Richard Wagner a man ‘who needed to be only a little more human to be really great’⁵ – and for another he separated from his long-time companion Gabrielle (‘Gaby’) Dupont (1866–1945). In a letter from the composer (27 March 1898) to Pierre Louÿs he had this to say: ‘The three *Nocturnes* have felt the effects of my life: first they were full of hope, then full of despair, finally full of emptiness. By the way, whenever anything has happened in my life, I have always been completely unable to do anything.’⁶

Nevertheless the affair with Gaby dragged on till January 1899 and the private tensions must have considerably hindered the completion of the score; certainly it was not with Hartmann for engraving before the end of that year. The first performance took place at the Paris Concerts Lamoureux directed by Camille Chevillard (1859–1923). The first two pieces of the triptych, *Nuages* and *Fêtes* were first heard on 9 December 1900. In his capacity as music critic the composer Paul Dukas (1865–1935) reported on 9 February 1901 in the *Revue hebdomadaire*: ‘In the first part of these *Nocturnes*, whose “scenery” consists of the slow rolling of clouds across a motionless sky, the music is not intended, as one might perhaps have supposed, to express a meteorological phenomenon as such. The allusion is there, it is true, in the steady flow

tanten des in Mainz ansässigen Verlagshauses Schott.

In diese Zeit fallen zwei einschneidende Veränderungen, die auch in den *Nocturnes* ihre Spuren hinterlassen haben; zum einen sagte sich Debussy vom *wagnérisme* los – später einmal nannte er Richard Wagner einen Mann, „dem es nur an etwas mehr Menschlichkeit gefehlt hat, um ein ganz Großer zu sein“⁵ –, zum anderen trennte er sich von seiner langjährigen Lebensgefährtin Gabrielle („Gaby“) Dupont (1866–1945). In einem Brief des Komponisten (27. 3. 1898) an Pierre Louÿs heißt es dazu: „Die drei *Nocturnes* haben die Auswirkungen meines Lebens zu spüren bekommen: erst sind sie voll Hoffnung gewesen, dann voll Verzweiflung, endlich voll Leere! Ich habe übrigens jedesmal, wenn irgendetwas in meinem Leben geschehen ist, nicht das geringste tun können“⁶.

Immerhin zog sich die Affäre mit Gaby noch bis zum Januar 1899 hin, und die privaten Spannungen dürften die Fertigstellung der Partitur maßgeblich verzögert haben; sie lag Hartmann jedenfalls erst Ende dieses Jahres zum Stich vor. Die Uraufführung fand im Rahmen der von Camille Chevillard (1859–1923) geleiteten Pariser Concerts Lamoureux statt; zunächst erklangen am 9. Dezember 1900 die beiden ersten Stücke des Triptychons, *Nuages (Wolken)* und *Fêtes (Feste)*. In seiner Eigenschaft als Musikjournalist berichtete der Komponist Paul Dukas (1865–1935) darüber am 9. Februar 1901 in der *Revue hebdomadaire*: „Im ersten Teil dieser *Nocturnes*, dessen ‚Dekor‘ aus dem langsamen Dahinziehen von Wolken an einem unbewegten Himmel besteht, [...] hat die Musik nicht, wie man vielleicht denken

⁵ Claude Debussy, ‘Richard Wagner – Parsifal et la Société des Grandes Auditions en France’, in *Gil Blas*, 6 April 1903; in Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, new edition Paris 1971, p. 139

⁶ In Debussy, *Lettres*, p. 90

⁵ Claude Debussy: *Richard Wagner – Parsifal et la Société des Grandes Auditions en France*, in *Gil Blas*, 6.4.1903; in: Claude Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*, Neuausgabe Paris 1971, S. 139

⁶ in: Debussy: *Lettres*, S. 90

VI

of sumptuous chords, whose rising and falling progressions suggest the movement of airborne architecture. The imitation is there, distantly. But the ultimate significance of the piece still remains symbolic and, much as it appears to differ from previous works of the composer, this *Nocturne* has nevertheless one thing in common with them: it translates the analogy through analogy, by means of music whose combined elements – harmonic, rhythmic and melodic – seem to evaporate into an ether of symbols and to be reduced to a state of imponderability.⁷

Dukas's reference to the 'scenery' of *Nuages* corresponds with a programme note of Debussy's which reminds one of the 'study in grey' mentioned in connection with Ysaÿe. The rolling clouds, says the composer, 'die away in a grey gently tinged with white'.⁸ 'The word *Nocturnes* is to be understood in a general and descriptive sense. It is not concerned with the usual form of a nocturne but with all that such a concept can evoke by way of impressions and play of light.'⁹ Theoretically and practically Debussy anticipated with this his concept, formulated a few years later, of an 'open-air music', music 'of strong lines, vocally and instrumentally bold, which play in the open air and soar joyfully over the tree-tops. Harmonies which would sound odd in the closed atmosphere of the concert hall would surely come into their own in the open.'¹⁰ Light and movement characterize

könnte, die Aufgabe, klingender Ausdruck eines solchen meteorologischen Phänomens zu sein. Mit dem regelmäßigen Fluß prachtvoller Akkorde, deren Auf- und Absteigen an die Bewegung luftiger Architekturen erinnert, spielt sie allerdings darauf an. Die Nachahmung ist annäherungsweise vorhanden. Aber der letzte Sinn des Stücks bleibt doch ein symbolischer, und so sehr es sich auch von den vorhergehenden Werken des Komponisten zu unterscheiden scheint, hat dieses *Nocturne* dennoch dies eine mit ihnen gemein: es übersetzt die Analogie durch die Analogie, mittels einer Musik, deren sämtliche Elemente – Harmonik, Rhythmik und Melodik – gewissermaßen im Äther des Symbols verflüchtigt und wie auf den Zustand der Schwerelosigkeit reduziert zu sein scheinen.⁷

Das von Dukas angesprochene „Dekor“ der *Nuages* deckt sich mit einer Programmnote Debussys, die an die gegenüber Ysaÿe erwähnte „Studie in Grau“ denken läßt; Das Dahinziehen der Wolken, so äußerte der Komponist, „erstirbt in einem Grau, in das sich zarte weiße Töne mischen.“⁸ „Das Wort *Nocturnes* ist hier in einem allgemeinen und dekorativen Sinn zu verstehen. Es handelt sich also nicht um die übliche Form des Nocturnes, sondern um alles, was dieser Begriff an Impressionen und Lichterspiel erwecken kann.“⁹ Theoretisch und praktisch nimmt Debussy damit seine einige Jahre später formulierte Idee einer „Freiluftmusik“ vorweg, einer Musik „der großen Linien, der vokalen und instrumentalen Kühnheiten, die sich in der freien Luft entfalten und unbeschwert über den Wipfeln der Bäume schweben würden. Eine solche Harmonienfolge, die in der

⁷ In Paul Dukas, *Chroniques musicales sur deux siècles 1892–1932*, new edition Paris 1980, p. 145

⁸ Quoted in Paul Dukas, op. cit., p. 145

⁹ Quoted in Heinrich Strobel, *Claude Debussy*, Zurich 1940 (1961), p. 117

⁷ in: Paul Dukas: *Chroniques musicales sur deux siècles 1892–1932*, Paris 1948, Neuausgabe Paris 1980, S. 145

⁸ zit. nach Paul Dukas: a.a.O.

⁹ zit. nach Heinrich Strobel: *Claude Debussy*, Zürich 1940 (1961), S. 117

Debussy's programme note for the second piece too, though the earthly 'scenery' of *Nuages* appears transformed into the cosmic: '*Fêtes*: that is the dancing rhythm of the atmosphere, of dazzling rays of light illuminated for a second; a procession of fantastic shapes draws near to the festivities and become lost in them. The background always remains the same: the festivities with their confusion of music and light which dance in a cosmic rhythm.'¹¹

While the enthusiasm of the audience for both the first two pieces was unanimous, *Sirènes* had a mixed reception at its first performance on 27 October 1901. Debussy wrote (7 November 1901) to his friend, the poet Paul-Jean Toulet (1867–1920): 'Was at Lamoureux a few Sundays ago: they played my *Nocturnes* there; a few people found it necessary to whistle loudly, especially in the third. This partiality towards the first two troubles me a little . . . and yet it seems to me that the voluptuous rhythms pleased you somewhat (no whistling! . . .)'.¹² Pierre Lalo (1866–1943), son of the composer Edouard, and one of the most influential Paris music critics, maintained in his concert review (*Le Temps*, 7 November 1901), however, that it was insufficient rehearsal of the women's choir – Debussy strengthen the orchestra with eight vocalizing soprano and mezzo-soprano voices in order to convey the beguiling song of the sirens – that alone was responsible for the partial failure of the third nocturne. Louis Laloy (1874–1944), one of Debussy's first biographers, later remarked of the triptych: 'The three *Nocturnes* for

Abgeschlossenheit eines Konzertsaals ungewohnt schiene, würde im Freien sicherlich zu voller Geltung kommen'¹⁰ Licht und Bewegung kennzeichnen auch Debussys Programmnotiz zum zweiten Stück, wengleich das irdische „Dekor“ der *Nuages* in ein kosmisches verwandelt erscheint: „*Fêtes*: das ist der tanzende Rhythmus der Atmosphäre, von grellen Lichtbündeln für Augenblicke erhellt; ein Aufzug phantastischer Gestalten nähert sich dem Fest und verliert sich in ihm. Der Hintergrund bleibt stets der gleiche: das Fest mit seinem Gewirr von Musik und Lichtern, die in einem kosmischen Rhythmus tanzen'¹¹."

Während die beiden ersten Stücke das Publikum einhellig begeisterten, stießen die *Sirènes* (*Sirenen*) bei ihrer Uraufführung am 27. Oktober 1901 auf geteilte Resonanz. Dem befreundeten Dichter Paul-Jean Toulet (1867–1920) schrieb Debussy (7. 11. 1901): „An einem der letzten Sonntage spielte man bei Lamoureux meine *Nocturnes*; einige Leute sahen sich, vor allem beim dritten, zu lautstarken Pfiffen veranlaßt. – Diese Bevorzugung der beiden anderen betrübt mich ein wenig . . . und doch scheint es mir, als ob die Sinnlichkeit der Rhythmik Ihnen gefallen hätte (Keine Piffe! . . .)'.¹² Pierre Lalo (1866–1943), Sohn des Komponisten Edouard und einer der einflußreichsten Pariser Musikkritiker, behauptete in seinem Konzertbericht (*Le Temps*, 7. 11. 1901) allerdings, allein die ungenügende Einstudierung des Frauenchores – um den betörenden Gesang der Sirenen wiederzugeben, verstärkt Debussy das Orchester um je acht vokalisierende Sopran- und Mezzosoprannstimmen – sei für den partiellen Mißerfolg des dritten *Nocturnes* verantwortlich. Louis Laloy

¹⁰ Claude Debussy, '*La Musique en plein air*', in: *La Revue blanche*, 1 June 1901; in Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 45

¹¹ Quoted in Heinrich Strobel, op. cit., p. 117

¹² In Debussy, *Lettres*, p. 113

¹⁰ Claude Debussy: *La Musique en plein air*, in: *La Revue blanche*, 1.6.1901; in: Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*, S. 45

¹¹ zit. nach Heinrich Strobel: a.a.O.

¹² in: Debussy: *Lettres*, S. 113

VIII

orchestra are not paintings of objects, or beings, clouds, festivities or sirens, but their light, their reflections, the vibrations they communicate through the air, their effect on the turbulent space.¹³

After Georges Hartmann's death on 22 April 1900 his nephew Bourgeat took over the publishing business. Two years later he transferred the rights on all Debussy's works to Eugène Fromont, who acquired with them the *Nocturnes*, as edited in 1900. The composer wrote (30 January 1914) to the conductor Gustave Doret (1866–1943) with information about his revision of the edition. 'As I have not got the parts of the *Nocturnes* I'm sending you the score with emendations.... In *Sirènes* in particular these are fairly extensive and tricky. Could you perhaps get a skilful copyist to do this rather tiresome work? Apart from errors there are quite a number of changes.'¹⁴

In connection with a performance planned by the Swiss conductor Ernest Ansermet (1883–1969) the following year in Geneva, Debussy wrote (24 October 1915) to Igor Stravinsky (1882–1971), from whom he had learnt of the project: 'The Swiss composer Doret is right: I have made a lot of changes in the *Nocturnes*. Unfortunately they are with a publisher (Fromont, rue de Colisée) with whom I have no more connections. Another problem is that at the moment there is no copyist capable of undertaking this difficult job. I will try again and see if I can find a way somehow of satisfying M. Ansermet.'¹⁵ Debussy's revision, however, was not published until 1930 by

(1874–1944), einer der ersten Biographen Debussys, bemerkte später über das Triptychon: „Die drei *Nocturnes* für Orchester sind kein Gemälde von Gegenständen oder Personen, Wolken, Festen oder Sirenen, sondern das ihrer Lichter, ihrer Reflexe und der Schwingungen, die sie der Luft übertragen, ihrer Wirkung auf den bewegten Raum¹³.”

Nach dem Tod von Georges Hartmann am 22. April 1900 übernahm dessen Neffe Bourgeat die Verlagsgeschäfte; er trat zwei Jahre später die Rechte aller Werke Debussys an Eugène Fromont ab, der damit auch die 1900 edierten *Nocturnes* erwarb. Dem Dirigenten Gustave Doret (1866–1943) gab der Komponist brieflich (30. 1. 1914) Kenntnis von seiner Revision der Ausgabe: „Da ich die Stimmen der *Nocturnes* nicht habe, sende ich Ihnen die korrigierte Partitur... Vor allem in den *Sirènes* ist die Sache ziemlich umfangreich und heikel. Könnten Sie vielleicht diese unangenehme Arbeit einem geschickten Kopisten anvertrauen? Abgesehen von Fehlern gibt es eine ganze Reihe Änderungen¹⁴.“

Anlässlich einer Aufführung, die der Schweizer Dirigent Ernest Ansermet (1883–1969) im Jahr darauf in Genf plante, schrieb Debussy dann (24. 10. 1915) an Igor Strawinsky (1882–1971), durch den er von dem Projekt erfahren hatte: „Der Schweizer Komponist Doret hat recht: ich habe in den *Nocturnes* sehr viel geändert. Leider sind sie in einem Verlag (Fromont, rue de Colisée) erschienen, mit dem ich nicht mehr verbunden bin. Ein anderes Problem ist die Tatsache, daß es zur Zeit keine Kopisten gibt, die in der Lage wären, diese schwierige Arbeit auszuführen! Ich werde weiter suchen und mich bemühen, Herrn Ansermet irgendwie zufriedenzustellen¹⁵.“

¹³ Louis Laloy, *Claude Debussy*, Paris 1909, quoted in Octave Séré (Jean Poueigh), *Musiciens français d'Aujourd'hui*, Paris 1911 (61921), p. 134

¹⁴ In Debussy, *Lettres*, p. 250

¹⁵ *Ibid.*, p. 266

¹³ Louis Laloy: *Claude Debussy*, Paris 1909, zit. nach Octave Séré (Jean Poueigh): *Musiciens français d'Aujourd'hui*, Paris 1911 (61921), S. 134

¹⁴ in: Debussy: *Lettres*, S. 250

¹⁵ a.a.O., S. 266

Jean Jobert who had taken over the Fromont publishing firm in 1922. A preface to this new edition (J.J. 419) reads: 'The *Trois Nocturnes* were composed from 1898–1899 and performed shortly after at the Concerts Lamoureux.

In the course of the following year Debussy revised the instrumentation in his personal copy of the score. These revisions resulted in decisive changes and we find that it is not possible to withhold these from conductors and musicians any longer.

'With the authorization of Madame Claude Debussy we now present the definitive version of this masterpiece.

'A critical comparison of the old edition with the new will reveal profound differences, particularly in *Fêtes* and *Sirènes*, and show the developments which took place in Claude Debussy's art of orchestration, an art which reaches its peak in this work, a milestone in French symphonic writing.'¹⁶

It should also be mentioned that in 1909 Maurice Ravel made an arrangement of the *Nocturnes* for two pianos and he launched this version, together with Louis Aubert, on 24 April 1911 in a concert of the Société Musicale Indépendante in the Paris Salle Gaveau.

After the symphonic suite *Printemps* (1887) and the *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892/94) the *Nocturnes* represent Debussy's first great orchestral work. While in the first two above-mentioned compositions the influence of Richard Wagner which must also have stamped the *Scènes au Crépuscule* is still clearly apparent, in the *Nocturnes* a decisive stylistic change is indicated. Louis Laloy was the first to label this

Debussy's Revision wurde allerdings erst 1930 von Jean Jobert veröffentlicht, der 1922 die Verlagsgeschäfte Fromonts übernommen hatte. Im Vorwort dieser Neuauflage (J. J. 419) heißt es dazu: „Die *Trois Nocturnes* wurden 1898–1899 komponiert und gelangten wenig später in den Concerts Lamoureux zur Aufführung.

Im Laufe der folgenden Jahre revidierte Claude Debussy in seinem Handexemplar der Partitur die Instrumentation. Aus diesen Revisionen wurden dann einschneidende Veränderungen, und wir haben uns außerstande gesehen, diese den Dirigenten und Musikern noch länger vorzuenthalten.

Mit der Genehmigung von Madame Claude Debussy legen wir nunmehr die definitive Fassung dieses Meisterwerkes vor.

Ein kritischer Vergleich der alten mit der neuen Ausgabe läßt, vor allem in *Fêtes* und *Sirènes*, wesentliche Unterschiede zutage treten und dokumentiert die Entwicklung von Claude Debussy's Instrumentationskunst, die in diesem Werk, einem Meilenstein französischer Sinfonik, ihren Höhepunkt erreicht'¹⁶."

Erwähnt sei noch, daß Maurice Ravel 1909 die *Nocturnes* für zwei Klaviere zu vier Händen bearbeitete und diese Fassung gemeinsam mit Louis Aubert am 24. April 1911 in einem Konzert der Société Musicale Indépendante in der Pariser Salle Gaveau aus der Taufe hob.

Nach der sinfonischen Suite *Printemps* (Frühling, 1887) und dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns, 1892/94) stellen die *Nocturnes* Debussy's erstes großes Orchesterwerk dar. Während in den beiden erstgenannten Kompositionen der Einfluß Richard Wagners noch deutlich zu spüren ist, der auch die *Scènes au Crépuscule* geprägt haben dürfte, deutet sich in den *Nocturnes*

¹⁶ Preface to the Jobert edition (plate no. J. J. 419)

¹⁶ Vorwort der Ausgabe Jobert (Platten-Nr. J. J. 419)

X

change in Debussy's musical language as 'Impressionism' (a stylistic concept which the journalist Louis Leroy had coined in relation to a painting by Claude Monet (1840–1926) that was to be seen in an exhibition he had reviewed in the famous paper *Le Charivari* on 25 April 1874); Laloy called the *Nocturnes* 'the masterpiece of Impressionism',¹⁷ praise such as can hardly have pleased the composer. He hated more than anything the categorization of 'isms', which gave a name to each new trend in the arts. In his imaginary conversations with *Monsieur Croche*, his alter ego, Debussy took this line: 'I dared to suggest to him that people have tried, some in literature, some in painting (with considerable effort I threw in a few musicians) to shake off the dust of tradition, and that thereby they have achieved nothing other than to be treated as Symbolists or Impressionists; cosy concepts for discrediting one's own kind... "It is journalists and professionals who label them thus", said Monsieur Croche unhesitatingly, "it's not of the slightest significance. A great idea, still developing, gives these imbecile grounds for ridicule."¹⁸ On the other hand one must bear in mind that Debussy himself called the *Nocturnes* 'impressions décoratives'. The key to this work, perhaps to Debussy's entire output, may lie in something he said in the last year of his life: his composition was nothing other than 'musical chemistry'.

Michael Stegemann
Translation Penelope Souster

eine entscheidende Stilwende an. Louis Laloy war der erste, der die veränderte musikalische Sprache Debussys als „Impressionismus“ bezeichnete (ein Stilbegriff, den der Journalist Louis Leroy nach einem Gemälde von Claude Monet (1840–1926) geprägt hatte, das auf einer Ausstellung zu sehen war, über die er am 25. April 1874 in der berühmten Zeitschrift *Le Charivari* berichtete); Laloy nannte die *Nocturnes* „das Meisterwerk des Impressionismus¹⁷“, ein Lob, das dem Komponisten kaum gefallen haben dürfte. Wie kein anderer haßte er die Klassifizierung in „Ismen“, die jeder neuen Strömung der Kunst einen Namen gab. In dem imaginären Gespräch mit *Monsieur Croche*, seinem Alter ego, nahm Debussy auch hierzu Stellung: „Ich wagte einzuwerfen, daß manche versucht hätten, teils in der Dichtung, teils in der Malerei (mit großer Mühe fügte ich dem einige Musiker hinzu) den alten Staub der Traditionen von sich zu schütteln, und daß damit nichts anderes erreicht worden sei, als daß man sie Symbolisten oder Impressionisten schimpfte; bequeme Begriffe, um seinesgleichen zu verunglimpfen . . . , Es sind Journalisten und Fachleute, die sie so bezeichnen“, fuhr Monsieur Croche einfach fort, „das hat nicht das Geringste zu bedeuten. Eine herrliche Idee, die noch im Werden ist, gibt diesen Schwachköpfen Grund, sie lächerlich zu finden.“¹⁸ Andererseits ist zu bedenken, daß Debussy selbst die *Nocturnes* als „Impressions décoratives“ bezeichnete. Der Schlüssel zu diesem Werk, vielleicht zu Debussys gesamtem Œuvre, mag in einer Äußerung aus seinen letzten Lebensjahren liegen: sein Komponieren sei nichts anderes als „musikalische Chemie“.

Michael Stegemann

¹⁷ Laloy, quoted in Séré, *Musiciens français*, p. 137

¹⁸ Claude Debussy, 'L'Entretien avec M. Croche', in *La Revue blanche*, 1 July 1901; in Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 51

¹⁷ Laloy, zit. nach Séré: a.a.O., S. 137

¹⁸ Claude Debussy: *L'Entretien avec M. Croche*, in: *La Revue blanche*, 1.7.1901; in: Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*, S. 51

Original French quotations / Originaltext der französischen Zitate

- 1 «Trois *Scènes au Crépuscule* presque achevées, c'est-à-dire que l'orchestration étant toute disposée, ce n'est plus qu'une question d'écriture.»
- 2 «J'ai commencé des morceaux pour violon et orchestre qui seront intitulés *Nocturnes*.»
- 3 «L'orchestre du premier est représenté par des cordes; le second par des flûtes, quatre cors, trois trompettes et deux harpes, le troisième réunit ces deux combinaisons. C'est en somme une recherche dans les divers arrangements que peut donner une seule couleur, comme par exemple ce que serait en peinture, une étude dans le gris.»
- 4 «D'ailleurs ces *Nocturnes* ne peuvent être joués que par lui: Apollon lui-même me les demanderait que je serais obligé de les lui refuser!»
- 5 «[Cet homme] auquel il n'a manqué que d'être un peu plus humain pour être tout à fait grand.»
- 6 «Les trois *Nocturnes* se sont ressentis de ma vie, et ont été pleins d'espoir, puis pleins de désespoir et ensuite, pleins de vide! D'ailleurs je n'ai jamais pu faire quoi que ce soit, toutes les fois qu'il s'est passé quelque chose dans ma vie.»
- 7 «Dans la première partie de ces *Nocturnes*, où le «décor» se compose du lent déroulement des nuages sur un ciel immuable, [...] la musique n'a pas pour objet l'expression sensible d'un tel phénomène météorologique, comme bien on pense. Elle y fait allusion, il est vrai, par le continué flottement d'accords somptueux, dont les progressions montantes et descendantes évoquent le mouvement des architectures aériennes. L'imitation, lointaine, existe. Mais la signification dernière du morceau demeure encore symbolique, et, si différent qu'il puisse sembler des oeuvres précédentes de l'auteur, ce *Nocturne* présente avec elles un trait commun: il traduit l'analogie par l'analogie au moyen d'une musique dont tous les éléments, harmonie, rythme et mélodie, semblent, en quelque sorte, volatilisés dans l'éther du symbole et comme réduits à l'état impondérable.»
- 8 «[...] en une agonie grise doucement teintée de blanc.»
- 10 «[...] toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales, qui joueraient dans l'air libre et planeraient joyeusement sur la cime des arbres. Telle succession harmonique paraissant anormale dans le renfermé d'une salle de concert prendrait certainement sa juste valeur en plein air.»
- 12 «Un de ces derniers dimanches chez Lamoureux: on y jouait mes *Nocturnes*; des gens y trouvèrent un prétexte à siffler vigoureusement, surtout le troisième. – Cette partialité pour les deux autres me chagrinerait un peu... néanmoins il me semble que vous auriez pris plaisir à leur volupté rythmique (Pas de sifflets!...)»
- 13 «Les trois *Nocturnes* pour orchestre, peinture non des objets ou des êtres, nuages, fêtes ou sirènes, mais de leurs lumières, de leurs reflets, des vibrations qu'ils communiquent à l'air, de leur action sur l'espace ému.»
- 14 «Je n'ai pas le matériel des *Nocturnes* et vous envoie la partition corrigée... C'est assez long et délicat surtout dans *Sirènes*. Vous pourriez peut-être confier ce travail fastidieux à un élégant copiste? En plus des fautes, il y a de nombreux changements.»
- 15 «Doret compositeur suisse a raison, j'ai fait de très nombreuses modifications. Malheureusement ils sont édités chez un éditeur (Fromont, rue du Colisée) avec lequel je ne suis plus en relations. Un autre ennui est qu'il n'y a pas de copistes, en ce moment, capables de faire ce travail délicat! Je chercherai encore et tâcherai de trouver un moyen de satisfaire M. Ansermet.»
- 16 «Les *Trois Nocturnes* furent composés en 1898 – 1899 et exécutés peu après aux Concerts Lamoureux.
Au cours des années qui suivirent, Claude Debussy modifia l'orchestration sur sa propre partition. Ces modifications devinrent par la suite des changements très importants et il nous a semblé impossible de les laisser plus longtemps ignorer des chefs d'Orchestre et des musiciens.
Avec l'assentiment de M^{me} Claude Debussy, nous présentons aujourd'hui l'édition définitive de ce chef d'oeuvre.
Un examen comparatif de l'ancienne édition avec la nouvelle révélera de profondes différences, principalement dans *Fêtes* et *Sirènes*, et montrera l'évolution qui s'est opérée dans l'art d'orchestrer de Claude Debussy, art qui atteint son sommet dans le présent ouvrage qui constitue un des monuments de la musique symphonique française.»
- 17 «[...] le chef d'oeuvre de l'impressionnisme.»
- 18 «J'osai lui dire que des hommes avaient cherché, les uns dans la poésie, les autres dans la peinture (à grand-peine j'y ajoutai quelques musiciens) à secouer la vieille poussière des traditions, et que cela n'avait eu d'autre résultat que de les faire traiter de symbolistes ou d'impressionnistes; termes commodes pour mépriser son semblable... «Ce sont des journalistes, des gens de métier qui les traitent ainsi, continuait M. Croche sans broncher, ça n'a aucune importance. Une idée très belle, en formation, contient du ridicule pour les imbéciles...»

XII

Orchestration/Orchesterbesetzung

Flûte 1-3

Hautbois 1, 2

Cor anglais

Clarinete 1, 2

Basson 1-3

Cor (à piston) 1-4

Trompette (à piston) 1-3

Trombone 1-3

Tuba

Timbales

Cymbales

Tambour militaire

Harpe 1, 2

16 voix de femmes

(8 soprani; 8 mezzo)

Violon I, II

Alto

Violoncelle

Contrebasse