



Claude Debussy/  
Clytus Gottwald  
Soupir

arranged for 16 voices  
(SSSAAAATTTTBBBB)

## Vorwort

Im Jahre 1913 kam es zu einem denkwürdigen Zusammentreffen, das man in Anlehnung an die Astronomie eine Konjunktion nennen könnte. Boulez hat diesem Ereignis einen großen Aufsatz gewidmet: *Trajectoires – Flugbahnen*. Das Äußere dieser Konjunktion ist schnell erzählt. Strawinsky hatte in Berlin Proben zu Schönbergs *Pierrot lunaire* gehört. Was ihn an diesem Werk interessierte, war nicht, wie er sagte, die veraltete Poetik, sondern die Instrumentierung, das heißt: wie Schönberg das kleine Instrumentalensemble zur Verdeutlichung der musikalischen Struktur einsetzte. Kurz darauf reiste er nach Clarens am Genfer See, wo er mit Ravel zusammentraf. Der Grund dieses Zusammentreffens war Diaghilews Auftrag, Musorgskijs nachgelassene Oper *Chowantschina* zu instrumentieren. Dabei kam es zu einem regen Ideenaustausch zwischen den beiden Komponisten – natürlich auch über den *Pierrot lunaire*. Durch Schönberg angeregt, komponierte Strawinsky neben Diaghilews Auftrag *Trois Poésies de la Lyrique Japonaise* für Stimme und kleines Instrumentalensemble. Kurze Zeit später überraschte Ravel den Kollegen mit seinen *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, komponiert für eine ganz ähnliche Besetzung. Ravel schlug darüber hinaus vor, in Paris ein „Skandal-Konzert“ zu veranstalten, in dem die drei Werke von Schönberg, Strawinsky und Ravel zur Aufführung kommen sollten. Das Konzert fand in der Tat am 14. Januar 1914 statt – jedoch ohne den *Pierrot lunaire*.

Durch seinen Verleger Durand erfuhr Ravel wenig später, dass Debussy gleichzeitig *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* komponiert habe, von denen, um den Zufall auf die Spitze zu treiben, zwei Texte identisch waren mit den von Ravel vertonten, *Soupir* und *Placet futile*. Und weiter fällt auf, dass beide Komponisten durch die Berührung mit der hermetischen Sprache Mallarmés zu einer ebenfalls avancierten Musik sich motiviert fühlten: „Wir können ruhig sagen, dass Ravel sein harmonisches Raffinement, das Gleichgewicht der Klangdosierung nie so weit getrieben hat wie hier“, so Pierre Boulez. Auch im Gesamtwerk von Debussy nehmen die Mallarmé-Gesänge eine singuläre Position ein. Doch artikuliert sich bei ihm das Wagnis des Neuen anders als bei Ravel. Während bei Ravel die komplexe Harmonik von der Instrumentation ihre Leuchtkraft bezieht, herrscht bei Debussy die Tendenz zur Reduktion vor. Das liegt nicht nur daran, dass er das Klavier als Begleitinstrument vorzog. In *Soupir* lässt er die Singstimme mehrfach unbegleitet singen, möchte die Musik aus dem Text selbst, seinem Rhythmus, seinen Vokalfarben, hervortreten lassen. Diese Idee „Sprache als Musik“ hat in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts reiche Früchte getragen, für den Bearbeiter Motivation, in den Takten 23–25 einige Geräuschanteile hinzuzufügen, die dem Gesungenen eine gewisse Fahlheit infiltrieren sollen. Stören

könnte, dass Debussy die Klangaggregate des Klaviers stets sofort wiederholt, was seiner musikalischen Prosa gewisse Symmetrien aufzwingt. Ganz ungewöhnlich für Debussy ist der Gebrauch von Selbstzitat. In den Takten 9–10 erscheinen die ersten beiden Takte aus dem *Prélude Feuilles mortes* (2. Band), während in der Begleitung von Takt 15–16, wie Hirsbrunner herausgefunden hat, Debussys Baudelaire-Lied *Le jet d'eau* anklingt.

Stuttgart, April 2004

Clytus Gottwald

Mon âme vers ton front où rêve, o calme sœur,  
un automne jonché de taches de rousseur,  
et vers le ciel errant de ton œil angélique monte

comme dans un jardin mélancolique,  
fidèle un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !

Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur,  
qui mire aux grands bassins sa langue infinie.

Sur l'eau morte où la fauve agonie des feuilles  
erre au vent et creuse un froid sillon,  
se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

Stéphane Mallarmé

Meine Seele zu deinem Antlitz steigt, wo, o Schwester still,  
ein Herbst träumt, bedeckt mit Sommersprossen  
und zum ruhelosen Himmel deine engelgleichen Augen,

wie in einem schwermütigen Garten  
getreulich eine weiße Wasserfontäne zum Himmelsblau seufzt!

Dem milde gestimmten Himmelsblau des fahlen und klaren Oktobers  
entgegen,  
das in den großen Wasserbecken seine unendliche Mattigkeit  
betrachtet.

Im regungslosen Wasser, wo die welke Agonie der Blätter  
im Wind umher irrt und eine kalte Furche zieht,  
mühsam die gelbe Sonne an einem langen Strahl hinter sich her  
schleppt.

Übersetzung: Hans Ryschawy

Literatur: Pierre Boulez, *Anhaltspunkte*. Deutsch von Josef Häusler, Stuttgart-Zürich 1975, 242–265; Theo Hirsbrunner, *Maurice Ravel*, Laaber 1989, 152–160; *Stéphane Mallarmé, Sämtliche Gedichte*. Französisch mit deutscher Übersetzung von Carl Fischer, Heidelberg 1957, 46f.

## Foreword

In 1913 a memorable meeting occurred which, in reference to astronomy, could be called a conjunction. Boulez dedicated an extended essay to this event: "Trajectoires – flight paths." The externals can be related quickly: Stravinsky had heard rehearsals of Schönberg's *Pierrot lunaire*. What interested him about this work was not, as he said, the antiquated poetics, but rather the instrumentation, in other words: how Schönberg employed a small instrumental ensemble to clarify the musical structure. Shortly thereafter he travelled to Clarens on Lake Geneva, where he met Ravel. The reason for this meeting was Diaghilev's commission to for the instrumentation of Musorgsky's posthumous opera *Khovanshchina*. Thus there occurred a lively exchange of ideas between the two composers – naturally also about *Pierrot lunaire*. In addition to working on Diaghilev's commission, stimulated by Schönberg, Stravinsky composed *Trois Poésies de la lyrique Japonaise* for voice and small instrumental ensemble. A short time later Ravel surprised his colleague with his *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, composed for a very similar ensemble. Moreover, Ravel proposed to present a "scandal concert" in Paris in which the three works from Schönberg, Stravinsky and Ravel would be performed. The concert did indeed take place on 14 January 1914 – however without *Pierrot lunaire*.

A bit later, through his publisher Durand Ravel learned that at the same time Debussy had composed *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*. To carry the coincidence to the extreme, two of these texts – *Soupir* and *Placet futile* – were identical to the ones set by Ravel. What is even more remarkable is that through exposure to Mallarmé's hermetic language both composers felt motivated to write, likewise, an advanced music: According to Pierre Boulez, "we can easily say that Ravel never carried his harmonic refinement so far, that is, the balance of the measured dispensing of sound, as here." In the complete works of Debussy the Mallarmé songs also occupy a unique position. However, the risk of the new is articulated differently than in the Ravel. Whereas in the Ravel the complex harmonies obtain their brightness from the instrumentation, in Debussy the tendency towards reduction dominates. That is not only because the piano is preferred as the accompanying instrument. In *Soupir* he allows the voice to sing unaccompanied several times and likes the music to emerge from the text itself, with its rhythms and vocal colors. This idea of "language as music" bore much fruit during the 1960s in the 20th century, which motivated the arranger to add a few bits of noise in bars 23–25 which should filter a certain paleness into the sung parts. It could be a disturbance that immediately Debussy continuously repeats the sound masses of the piano, which forces a certain symmetry on to his musical prose. Most unusual for Debussy is that he

quotes himself. In bars 9–10 the first two bars from the prelude *Feuilles mortes* (vol. 2) appear, whereas in the accompaniment of bars 15–16, as Hirsbrunner has discovered, Debussy's Baudelaire song *Le jet d'eau* is heard.

Ditzingen, April 2004

Cytus Gottwald

Translation: Earl Rosenbaum

My soul rises towards your face, oh calm sister,  
where an autumn lies dreaming, covered with freckles,  
and towards the restless sky of your angelic eye,

as in a melancholy garden,  
a white fountain sighs faithfully towards the azure!

Towards the softened azure of an October pale and clear,  
which regards its endless languor in the great pools.

On the stagnant water, where the faded agony of leaves  
stirs in the wind and draws a cold furrow,  
the yellow sun drags itself out in a long ray.

Translation: Earl Rosenbaum

---

Literature: Pierre Boulez, *Orientations*, London, 1986; Theo Hirsbrunner, Maurice Ravel, Laaber, 1989, pp. 152–160; *Stéphane Mallarmé, Poésies complètes*, in Franch with a German translation by Carl Fischer, Heidelberg, 1957, p. 46f.

## Avant-propos

En 1913 se produisit une rencontre mémorable, une sorte de conjonction astrale pour suivre le langage de l'astronomie. Boulez a consacré à cet événement un long exposé intitulé : *Trajectoires*. L'aspect extérieur de cette conjonction est vite décrit. Stravinsky avait entendu à Berlin les répétitions du *Pierrot lunaire* de Schönberg. Ce qui l'intéressait dans cette œuvre, n'était pas, comme il le dit, la poésie vieillie, mais l'instrumentation, c'est-à-dire, comment Schönberg utilise le petit ensemble instrumental pour mettre en évidence la structure musicale. Il partit peu après pour Clarens sur les bords du lac Léman où il rencontra Ravel. La raison de cette rencontre était la commande par Diaghilev de l'instrumentation de l'opéra posthume *Khovanchtchina* de Moussorgsky. Il en découla un intense échange d'idées entre les deux compositeurs, y compris, bien sûr, à propos du *Pierrot lunaire*. Inspiré par Schönberg, Stravinsky composa parallèlement à la commande de Diaghilev *Trois Poésies de la lyrique japonaise* pour voix et petit ensemble instrumental. Peu de temps après, Ravel fit à son collègue la surprise de ses *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* composés pour une distribution semblable. Ravel proposa alors d'organiser un « concert de scandale » au cours duquel les trois œuvres de Schönberg, Stravinsky et Ravel seraient interprétées. Le concert eut bien lieu le 14 janvier 1914, mais sans le *Pierrot lunaire*.

Ravel apprit peu après par son éditeur Durand que Debussy avait écrit en même temps *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* dont deux, pour accroître encore la puissance du hasard, reposaient sur des textes identiques à ceux choisis par Ravel : *Soupir* et *Placet futile*. On remarque de plus que, au contact du langage hermétique de Mallarmé, les deux compositeurs se sont senti motivés à écrire une musique également avancée. « On peut bien dire que Ravel n'a jamais poussé aussi loin qu'ici son raffinement harmonique et l'équilibre du dosage des sons » déclare Boulez. Les Poèmes de Mallarmé occupent aussi dans l'ensemble de l'œuvre de Debussy une position particulière. Cependant la tentation du nouveau s'articule chez lui autrement que chez Ravel. Alors que chez ce dernier la complexe harmonie tire sa force et sa lumière de l'instrumentation, la tendance à la réduction règne chez Debussy. Cela ne réside pas seulement dans le fait du choix du piano comme instrument d'accompagnement. Dans *Soupir*, il laisse à plusieurs reprises la voix chanter sans accompagnement, voulant laisser surgir la musique du texte, de son rythme, de la couleur de ses voyelles. Cette idée de « langage-musique » a produit de nombreux fruits dans les années 60 du XX<sup>e</sup> siècle, raison pour l'arrangeur d'introduire aux mesures 23–25 quelques bruits permettant d'infiltrer au texte chanté un certain aspect blafard. La répétition directe des sons agrégés au piano que Debussy a effectuée pourrait déranger, car elle force sa prose musicale à certaines symé-

tries. L'utilisation de citations de sa musique est tout à fait inhabituelle. Dans les mesures 9–10, apparaissent les deux premières mesures du prélude *Feuilles mortes* (2<sup>e</sup> vol.) alors que, à l'accompagnement des mesures 15–16, Debussy, comme l'a remarqué Hirsbrunner, se rapproche de la mélodie *Le jet d'eau* écrite sur un poème de Baudelaire.

Stuttgart, avril 2004

Clytus Gottwald

Traduction : Jean Paul Mènière

---

Littérature : Pierre Boulez, *Points de repère*, Paris, 1981; Theo Hirsbrunner, Maurice Ravel, Laaber, 1989, pp. 152–160 ; *Stéphane Mallarmé, Poésies complètes*, en français avec une traduction en allemand de Carl Fischer, Heidelberg, 1957, pp. 46 et suiv.

Dédié à mon ami admirable Pierre Boulez

# Soupir

Clémence de Debussey 1862–1918

Arrangement von Clytus Gottwald 2004

Text: Stéphane Mallarmé

**Calme et expressif** ♩ = 50

Soprano

II Solo *più p* 3

o cal-me sœur.

IV *p doux* 3

rs l' n - dri d'Oc-to-bre pâle et pur,

Alto

I *mu 3 u*

l'A-zur at-ten- dri d'Oc-to-bre pâle et pur,

The image shows the vocal staves for Soprano and Alto. The Soprano part has a solo section with a triplet of eighth notes. The Alto part has a triplet of eighth notes. The music is in 4/4 time and G major. A large watermark 'PROBEBE PARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

**Calme et expressif**

Tenore

I *p doux et soutenu* 3

Vers l'A-zur at-ten- dri pur,

II *p doux et soutenu* 3

Vers l'A-zur a. pâle et pur,

Basso

I *pp*

mon â - - -

II *pp*

The image shows the vocal staves for Tenore and Basso. The Tenore part has two staves with triplets of eighth notes. The Basso part has two staves with a long note. The music is in 4/4 time and G major. A large watermark 'PROBEBE PARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

*1 for only*

*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag*

The image shows the piano accompaniment for the piece. It consists of two staves with triplets of eighth notes. To the right of the piano part is a graphic of an open book with a large circle on the right page. A large watermark 'PROBEBE PARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 3,5 min.

© 2004 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 9.119

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Klavierauszug:  
Clytus Gottwald



10

ta-ches de rous-seur, et vers le ciel er-rant de ton œil an-gé-' -me dans un jar-din mé-lan-co-

cal - me sœur, et vers le ciel er-rant de tor - on-te com-me dans un jar-din mé-lan-co-

cal - me sœur, com - me dans un jar-din -

cal - me sœur, com - me dans un jar-din -

ta-ches de rous-seur, com-me d'

ta-ches de r com-r

cal me mé-lan-co-

me sœur, an jar-din mé-lan-co-

cal - me sœur, me dans un jar -

cal - me sœur, com-me dans un jar -

cal - me sœur, com-me dans un jar -

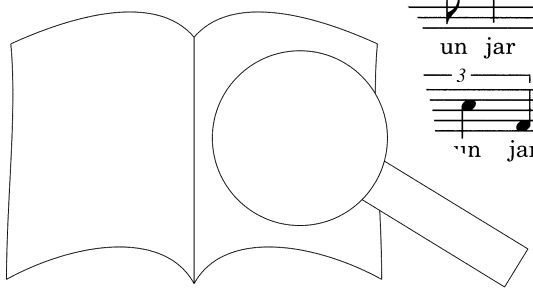
cal - me sœur, com-me dans un jar -

cal - me com-me dans un jar -

cal com-me dans un jar -

un jar -

un jar -











*cédez plus !*

*p*

*mp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

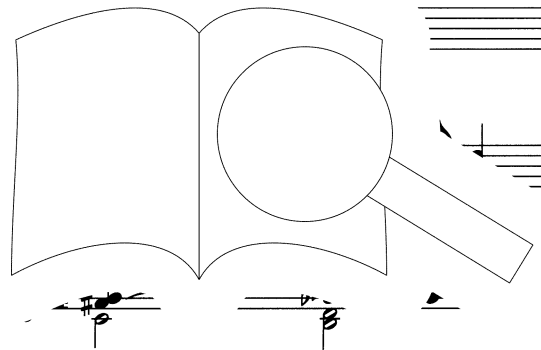
*pp*

*cédez*

*pp sub.*

*pp sub.*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



*très ret*

ner le so - leil jau - ne d'un long ray -

ner le so - leil jau - ne d'un lonr

le so - leil jau - ne on, d'un long ray - on.

ner le so - leil . ng ray - on, d'un long ray - on.

le so - leil ja d'un long ray - on, d'un long ray - on.

traî-ner le se d'un long ray - on, d'un long ray - on.

ner - leil d'un long ray - on, d'un

le so - leil d'un long ray - ra

ner le so - leil d'un le , ray - on.

ner le so - leil d'un long ray - on.

ner le so - leil on, d'un long ray - on.

ner le so - leil long ray - on, d'un long ray - on.

ray - on.

ray - on.