

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'un faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images* u. a.), Bühnenerwerke (die Oper *Pelléas et Mélisande*, das Mysterienspiel *Le Martyre de St. Sébastien*, das Ballett *Jeux* u. a.), Kammermusik (darunter ein Streichquartett und drei Sonaten in verschiedener Besetzung) und zahlreiche Lieder und Gesänge. Die Domäne seines Schaffens liegt jedoch in der Klaviermusik. Gleich Chopin und Liszt hat er die Technik des Klavierspiels revolutioniert.

Es gibt, von Schönberg abgesehen, keinen Komponisten aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, der einen so großen Einfluß auf seine Zeitgenossen und selbst auf die folgende Generation gehabt hat wie Debussy. Seine harmonischen und koloristischen Entdeckungen sind sogar in die Film- und Unterhaltungsmusik eingedrungen, und der Jazz hat jahrzehntelang Debussys Akkord-Bestand nicht überschritten. Aber Debussy ist niemals das Haupt einer Schule geworden. Wenn man damals seine Musik als „knochenloses Klangvibrato“ abzuwerten versuchte, so meinte man in Wahrheit Eklektiker vieler Länder, die nur die klangliche Oberfläche nachgeahmt haben. Und diejenigen Kritiker, die Debussy *triste* und *morbid* 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 ver-

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

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

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

Der in diesem Band enthaltene erste Teil der insgesamt 24 *Préludes* von Debussy entstand zwischen 1909 und 1910, gehört mithin noch zur mittleren Schaffensperiode. Einige Stücke mögen auf ältere Entwürfe zurückgehen; ihre harmonische Disposition ist weniger avanciert als die der anderen Stücke. Bei den *Préludes* handelt es sich um kürzere, phantasiartige Gebilde von je unverwechselbarem Gehalt. Zwar

sind sie locker gefügt, doch wäre es falsch, sie in die Nähe von Improvisationen zu rücken. Ihre Form ist übersichtlich, nicht etwa zerfließend; ihre thematischen Gedanken (wenn auch untraditionellen) sind voll ausgeprägt und stets gegenwärtig; Reprisen oder zumindest Reprisenansätze meist vorhanden. Die Mehrzahl der ersten zwölf *Préludes* besitzt einen intimen Charakter. Sie sind also weniger für große Konzertsäle geeignet. So hat Debussy einmal bemerkt, daß die *Danseuses de Delphes* und *Des pas sur la neige* nur „unter vier Augen“ gespielt werden sollten. Virtuose Stücke wie *Ce qu'a vu le vent d'ouest* oder *La cathédrale engloutie* bilden freilich eine Ausnahme.

Die einzelnen *Préludes* tragen Titel, doch hat sie Debussy mit Absicht an den Schluß jedes Stücks gesetzt. Er wollte damit erreichen, daß der Hörer oder der Spieler die Freiheit seines eigenen Empfindens sich bewahrt. Ihm selbst waren die Titel Spuren der Erinnerung an Werke der Malerei oder Poesie, an Personen, Landschaften oder Sagen.

Zu einigen merkwürdigen oder vielleicht unverständlichen Titeln können hier nur knappe Hinweise gegeben werden: *Voiles* ist ein mehrdeutiger Titel. Er kann sowohl „Schleier“ als auch „Segel“ (von Barken etwa) bedeuten. *Le vent dans la plaine* entstammt dem Motto von Favart zu Paul Verlaines Gedicht *C'est l'extase langoureuse* aus den *Romances sans paroles*. Auch *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* ist einem Gedicht entnommen. Es ist die dritte Verszeile des Gedichts *Harmonie du soir* aus *Spleen et idéal* von Charles Baudelaire. *La fille aux cheveux de lin* ist vermutlich eine Erinnerung an eine *chanson écossaise* gleichen Namens von Leconte de Lisle. Das bekannteste *Prélude*, *La cathédrale engloutie*, beruht auf einer bretonischen Sage, dem Wiederauftauchen der Kathedrale von Ys. *La danse de Puck* gilt selbstverständlich der phantastischen Gestalt aus dem *Sommernachtstraum* von Shakespeare (2. Akt, 1. Szene). Der englische Titel *Minstrels* schließlich führt in die Welt der amerikanischen „Minstrelsy“ des 19. Jahrhunderts, wo weiße Schauspieler in shows die Lieder und Tänze (*Cakewalks*) der Neger imitierten.

Leipzig, im Januar 1969

Eberhardt Klemm

POSTFACE

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

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

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

CONCLUDING REMARKS

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

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

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

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

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

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

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

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 “outwards”) is missing. It often becomes necessary to play even the single notes of a chord with varying degrees of strength. The question of which note is to specifically stand out from the others emerges mostly from the part-writing. Bass notes or chords, which are to be drawn-out, should be struck very clearly so that they are certain to be sustained. Under no circumstances may they merge in with the other “voices” to produce a melancholy hotch-potch of sound. Even when a chord runs directly into the next one, a modulated touch must provide for a clear, logical hierarchy of sound. Only this brings out the specific atmosphere of Debussy's style.

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

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

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

Ce volume contient le premier livre des *Préludes* qui sont au nombre de vingt-quatre au total. Cette première partie vit le jour entre 1909 et 1910 et appartient donc encore à la période moyenne de création. Quelques morceaux peuvent remonter à des esquisses plus anciennes, car leur disposition harmonique est moins avancée que celle des autres morceaux. Les Préludes sont des pièces assez courtes qui relèvent du genre de la fantaisie musicale; chacun a un contenu entièrement caractéristique. Ils sont certes construits de façon assez libre, mais il serait erroné de voir en eux des espèces d'improvisation. Leur forme est claire, nullement inconsistante. Leurs idées thématiques, quoique non-conformes à la tradition, sont nettement marquées et toujours présentes. Les reprises ou tout au moins les ébauches de reprises existent la plupart du temps. La plus grande partie des douze Préludes contenus dans ce premier livre possède un caractère intime. Aussi ne trouvent-ils guère leur place dans les grandes salles de concerts. Par exemple Debussy a remarqué un jour que les *Danseuses de Delphes* et *Des pas sur la neige* ne devraient être joués qu'«entre quatre yeux». Des morceaux de virtuosité comme *Ce qu'a vu le vent d'ouest* ou *La cathédrale engloutie* constituent assurément une exception.

Chacun des Préludes porte un titre, mais Debussy a intentionnellement placé ces titres à la fin de chaque morceau. Son but était que l'auditeur ou l'exécutant conservât une entière liberté d'impression. Pour lui les titres constituaient des traces de souvenirs d'œuvres picturales ou poétiques, ou de personnes, de paysages, de légendes.

Pour quelques titres surprenants ou peut-être inintelligibles nous ne pouvons donner que des indications succinctes: *Voiles* est un titre à plusieurs sens. Il peut s'agir du voile ou de la voile. *Le vent dans la plaine* vient de l'épigraphe de Favart placé en tête du poème de Paul Verlaine *C'est l'extase langoureuse* (*Romances sans paroles*). Le titre *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* est également tiré d'une poésie. Il s'agit du troisième vers du poème *Harmonie du soir* de Charles Baudelaire (*Spleen et idéal*). *La fille aux cheveux de lin* est vraisemblablement le rappel d'une chanson écossaise de Leconte de Lisle, qui porte le même titre. Le prélude le plus connu, *La cathédrale engloutie*, rappelle la légende bretonne de la ville d'Ys engloutie par les flots. *La danse de Puck* se réfère évidemment au personnage fantastique du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (Acte 2, Scène 1). Le titre anglais *Minstrels* enfin nous introduit dans le monde de la «minstrelsy» américaine du 19^{ième} siècle où des acteurs de race blanche imitaient dans des «shows» les chansons et les danses des nègres (*cakewalks*).

Leipzig, janvier 1969

Eberhardt Klemm

The first part of all the 24 *Préludes* by Debussy contained in this volume were composed between 1909 and 1910, and so from a part of the composer's mid creative period. Some pieces may be traced back to earlier versions; their harmonic arrangement is less advanced than that of the other pieces. The Préludes each represent short fantasia-like structures of unmistakable content. Although they are loosely constructed, it would be wrong to regard them as improvisations. Their form is conceived as clear unity, it does not get lost in details; their themes (though not in a traditional way) are pregnant and always present. Recapitulations or at least beginnings of the theme-recapitulation are extant for the most part. The intimate character of the majority of the first twelve Préludes is evident, and for this reason they are less suitable for large concert-halls. Debussy once remarked that the *Danseuses de Delphes* and *Des pas sur la neige* ought to be played face to face. Virtuouse pieces such as *Ce qu'a vu le vent d'ouest* or *La cathédrale engloutie* are an exception, surely.

It is interesting to note that Debussy placed the title of each Prélude at the end, which he did intentionally. In this way he wanted to give the listener or player full freedom of personal feeling. These titles are drawn from his recollections of paintings or poems, persons, landscapes or legends.

In this introduction only brief hints can be included on some of the titles that seem strange or difficult to understand. *Voiles* is an ambiguous title. It can mean both "veil" and "sail" (e. g. of barges). *Le vent dans la plaine* is taken from Favart's motto to Paul Verlaine's poem *C'est l'extase langoureuse* from *Romances sans paroles*. The title of *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* is also taken from a poem. It is the third line of the poem *Harmonie du soir* from *Spleen et idéal* by Charles Baudelaire. *La fille aux cheveux de lin* is supposed to be in memory of a chanson écossaise of the same name by Leconte de Lisle. The best known prelude, *La cathédrale engloutie*, is based on a Breton legend, in which the cathedral of Ys rises to view again. It seems quite likely that *La danse de Puck* was inspired by the fantastic figure from Shakespeare's *A Midsummer-Night's Dream* (second act, first scene). The English title *Minstrels* finally leads us into the world of the American "Minstrelsy" of the 19th century when white actors imitated the songs and dances (*cakewalks*) of negroes in shows.

Leipzig, in January 1969

Eberhardt Klemm

REVISIONSBERICHT

Als Vorlage für die in diesem Band enthaltenen *Préludes* von Claude Debussy diente der bei Durand et Fils, Paris (1910) erschienene Erstdruck. Zum Vergleich wurde auch der entsprechende Band der im Verlag Musyka, Moskau (1964) edierten Gesamtausgabe der Klavierwerke von Debussy herangezogen.

Die vorliegende Ausgabe hat sich um folgende Prinzipien bemüht: Alle originalen Tempo- und Lautstärkenbezeichnungen sowie Vortragsangaben wurden strikt beibehalten. Dagegen hat es sich notwendig gemacht, einige graphische und orthographische Korrekturen (besonders bei Bindebögen z. B.) nach den heute geltenden Normen vorzunehmen. So wurde auch die Verteilung der Stimmen auf die Systeme der beiden Hände in einigen Fällen geändert. Da Debussy in den weniger akkordischen Partien weitgehend streng in „Stimmen“ notiert hat, mithin die Stellung der Notenhäuse bzw. die Lage der Balken eine große Rolle spielt, erschien es angebracht, in dieser Hinsicht konsequenter als die älteren Ausgaben zu verfahren und hier und da auch Pausen (in kleinerem Druck) einzufügen. Selbstverständlich waren aus strukturellen Gründen einer konsequent „stimmigen“ Notation Grenzen gesetzt. Ungenauigkeiten der älteren Ausgaben (fehlende portato-Punkte, Akzidentien, Tondauern usw.) wurden ohne Kommentar beseitigt. Offensichtliche Fehler oder nicht unwichtige Konjekturen dagegen werden im Revisionsbericht weiter unten verzeichnet.

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

Nr. III

T. 43, oberes System, 2. Viertel:

Hier steht bei Durand:



Nr. IV

T. 29, oberes System, 3. Achtel:

Die mittlere Note des Akkordes muß offensichtlich *fis* lauten, nicht *f*, wie bei Durand.

T. 30, oberes System, 4. und 5. Achtel:

Die bei Durand fehlenden Bindebögen zwischen *c*'' und *c*''' wurden entsprechend T. 50 hinzugefügt.

T. 30–32:

Bei Durand werden T. 30 und die ersten zwei Viertel von T. 31 zu einem $\frac{5}{4}$ -Takt zusammengefaßt. Dann hat freilich der folgende Takt die Dauer von 4 Vierteln – bei Durand

im Gegensatz zur sowjetischen Ausgabe nicht angezeigt. Wir haben uns entschlossen, diese Taktgruppe in dreimal drei $\frac{3}{4}$ -Takte zu gliedern.

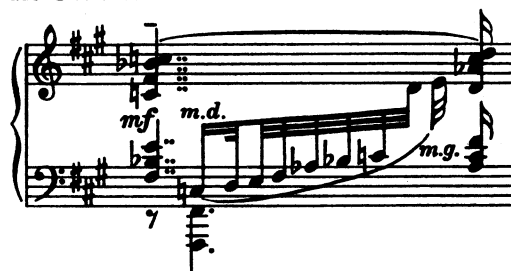
T. 45, unteres System, letzter Akkord:

Der Hrsg. der polnischen Debussy-Ausgabe (*Preludia I*, Kraków 1964) hält *eis* für einen Druckfehler; er tilgt das Kreuz vor *e*' entsprechend dem 3. Akkord von T. 46. Wir teilen diese Auffassung nicht.

Nr. VII

T. 19 und 20:

Die viermal vorkommende Zweiunddreißigstel-Figur hat bei Durand die Gestalt:



Beim 4. Mal ist die letzte Note der Figur (*e*') – entgegen der sowjetischen Ausgabe – nicht als Zweiunddreißigstel, sondern als Sechzehntel angezeigt. Wenn die Balkenaufteilung bei Durand einen Sinn haben soll, dann muß die 1. Note der Figur (*c*) als punktiertes Sechzehntel und die 2. Gruppe unter dem durchgehenden Balken als Zweiunddreißigstel-Sextole aufgefaßt werden. Dann folgt in der Tat, daß die letzte Note der Figur ein Sechzehntel ist.

T. 21, oberes System:

Bei Durand und in der sowjetischen Ausgabe steht nach der Sechzehntel-Sextole des 1. Taktviertels fälschlicherweise:



Nr. IX

T. 112, unteres System:

In der sowjetischen Ausgabe eine mögliche Konjektur:



Nr. X

T. 9/10, unteres System:

Bei Durand sind *gis* und *gis*' nicht angebunden.

T. 10/11, beide Systeme:

Bei Durand und in der sowjetischen Ausgabe enden die Phrasierungsbögen bei der 3. Halben von T. 10. In unserer Ausgabe dagegen wurden sie bis zur 1. Halben von T. 11 weiter-

gezogen. Die folgenden Bögen beginnen dann auf der 2. Halben. Vgl. dazu die korrespondierenden Takte 50/51.

T. 28 ff., unteres System:

Bei Durand und in der sowjetischen Ausgabe steht



bzw.



Gemeint ist aber offensichtlich



Nr. XII

T. 66/67, unteres System:

Bei Durand und in der sowjetischen Ausgabe sind die Halbe d und das Viertel d nicht angebunden.

Übersetzung der Titel der Préludes und der im Notentext vorkommenden französischen Bezeichnungen

I. Danseuses de Delphes	Tänzerinnen aus Delphi	Dancers from Delphi
II. Voiles	Schleier, Segel	Veils, sails
III. Le vent dans la plaine	Der Wind in der Ebene	The wind in the plain
IV. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir	Die Klänge und Düfte drehen sich in der Abendluft	Sounds and fragrances float in the air of the night
V. Les collines d'Anacapri	Die Hügel von Anacapri	The hills of Anacapri
VI. Des pas sur la neige	Schritte im Schnee	Footsteps in the snow
VII. Ce qu'a vu le vent d'ouest	Was der Westwind gesehen	What the west wind has seen
VIII. La fille aux cheveux de lin	Das Mädchen mit den Flachshaaren	The girl with the flaxen hair
IX. La sérénade interrompue	Das unterbrochene Ständchen	Serenade interrupted
X. La cathédrale engloutie	Die versunkene Kathedrale	The engulfed cathedral
XI. La danse de Puck	Pucks Tanz	Puck's dance
XII. Minstrels		
aérien	luftig	airy
allant	munter, bewegt	merrily, with movement
angoissé	verängstigt	anxiously
animé	lebhaft	lively, animate
augmentant beaucoup	sehr viel stärker werdend, crescendo	increasingly stronger
augmentez	molto	
au mouvt = au mouvement	steigern, stärker werden, crescendo	intensify
aussi légèrement que possible	a tempo, im Tempo	in tempo
avec la liberté d'une chanson populaire	so leicht wie möglich	as light as possible
calme	frei wie ein Volkslied	with the liberty of a folksong
capricieux	ruhig	quiet, calm
cédez	launenhaft	capriciously
ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé	nachgeben, (das Tempo) verringern	slacken (the tempo), slow down
comme en préludant	Dieser Rhythmus soll den Klangcharakter eines Hintergrunds zu einer traurigen und eisigen Landschaft haben	This rhythm shall have the sonorous value of the background of a sad and icy landscape
commencer un peu au-dessous du mouvt	wie präludierend	in the way of preluding
comme un écho de la phrase entendue précédemment	etwas unter dem Tempo beginnen	at the beginning slower than the tempo
comme une lointaine sonnerie de cors	wie ein Echo der vorher erklingenden Phrase	like an echo of the phrase previously sounded
comme un tendre et triste regret	wie ein fernes Hornsignal	like a distant bugle-call
	wie ein zärtliches und trauriges Bedauern	like a tender and sad regret

comme un très léger glissando concentré dans la sonorité du début dans le mouv ^t dans une brume doucement sonore dans une expression allant grandissant	wie ein sehr leichtes Glissando zusammengedrängt, verdichtet im Klangcharakter des Anfangs im Tempo in einem weich klingenden Nebel mit schnell zunehmendem Ausdruck (Nachdruck)	like a very light glissando concentrated in the same sonority as at the beginning in tempo like a softly sounding silvery haze with increasing stress or emphasis
dans un rythme sans rigueur et caressant détaché doucement douloureux doux égal emporté en animant en cédant encore plus lointain en dehors en retenant	schmeichelnd und rhythmisch frei (nicht streng) kurz abgestoßen leicht, etwas schmerzlich, klagend weich, sanft gleichmäßig heftig belebend (das Tempo) verringernd, zögernd noch ferner, entfernter hervorheben, abheben (wörtlich: nach außen) zurückhaltend, (das Tempo) zurücknehmend	carressingly and rhythmically free (not strict) detached soft, somewhat dolorously soft, mild evenly violently, passionately animatingly diminishing the tempo, hesitating more distant to bring out (literally: outwards) restraining the tempo
en s'éloignant en serrant estompé et en suivent l'expression et expressif flottant et sourd fluide furieux fuyant grave harmonieux incisif joyeux la basse un peu appuyée et soutenue	sich entfernend schneller werdend verwischt und dem Ausdruck (der Oberstimme) folgen (anpassen) und ausdrucksvoll fließend und dumpf fließend, flüssig wütend, rasend sich entfernend, fliehend schwer wohlklingend schneidend, einschneidend fröhlich, lustig den Baß etwas betont und ausgehalten	fading, dying away faster and faster effaced and follow the expression of the upper part and expressive flowing and dull fluently furious running away grave harmonious incisively cheerily, merrily the bass somewhat accented and sustained
laissez vibrer léger lent les deux pédales les «gruppetti» sur le temps	(die Töne) (aus)klingen lassen (durch Pedalwirkung) leicht, zart langsam beide Pedale (rechtes und linkes Pedal) die „gruppetti“ (Schleifer) auf der Zeiteinheit	allow the notes to vibrate (by means of the pedal) light, tender slowly both pedals the “gruppetti”(slides) on the beat
librement lointain lumineux m. d. = main droite m. g. = main gauche	frei fern, entfernt leuchtend rechte Hand linke Hand	freely, at pleasure distant, far luminously right hand left hand

mais	aber	but
marqué	betont	accented
modéré	gemäßigt	moderate
modérément	mäßig	moderately
moqueur	spöttisch	mockingly
mouvt = mouvement	Tempo	tempo
murmuré	gemurmelt	murmured
nerveux et avec humour	kraftvoll und mit Humor	nervous and with humour
peu	wenig	a little
peu à peu	nach und nach, allmählich	gradually
plaintif	klagend	plaintively
plus	mehr	more
plus lent	langsamer	more slowly
presque	beinahe	almost
pressez	drängen, (das Tempo) beschleunigen	press, accelerate the tempo
profondément	äußerst, völlig	profoundly, deeply
progressivement	nach und nach, allmählich	progressively
quittez, en laissant vibrer	(die Tasten) loslassen und (die Töne) ausklingen lassen	release the keys and let vibrate
rageur	zornig, wütend	with anger and fury
rapide	reißend, schnell	rapidly
retenu	(das Tempo) zurückgenommen, zurückgehalten	holding back
revenir au mouvt	zum Tempo zurückkehren	return to the tempo
sans nuances	ohne Abstufungen	without nuances
sans lourdeur	ohne Schwere	lightly
sans presser	ohne zu drängen, ohne (das Tempo) zu beschleunigen	without pressing
sec	kurz, trocken, hart	dry, hard
serrez	(das Tempo) anziehen, schneller werden	faster and faster, accelerate the tempo
sonore sans dureté	ohne Härte klingend	sonorous without harshness
sortant de la brume	aus dem Nebel heraustretend, aufsteigend	rising from the fog
souple	geschmeidig	supple
soutenu	ausgehalten	sustained
strident	grell, rauh	stridently
suppliant	flehend	imploringly
surtout dans l'expression	besonders im Ausdruck	especially in expression
tendre	zart, zärtlich	tender
toujours	immer, stets	always, still
tranquille et flottant	ruhig und schwebend	quiet and gliding
très	sehr	very, very much
très apaisé et très atténué jusqu'à la fin	bis zum Schluß sehr beruhigt und abgeschwächt	to the end smoothed and diminished
triste	traurig	sad
tumultueux	stürmisch	tumultuous
un peu	ein wenig, etwas	somewhat, a little
un peu moins	etwas weniger	somewhat less
vif	lebhaft, munter	lively, awake