

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.), 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 *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 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. 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 (leicht ausführbar z. B. in *Prélude* Nr. 10, T. 31 und 33). 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 zweite Teil der insgesamt 24 *Préludes* von Debussy entstand zwischen 1910 und 1913, 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, phantasieartige 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 zweiten zwölf *Préludes* besitzt einen intimen Charakter. Sie sind also weniger für große Konzertsäle geeignet. Lediglich das virtuose *Feux d'artifice* sprengt den Rahmen des Klaviers und beschwört einen voluminösen Orchesterklang. Von einer vollständigen Aufführung eines oder beider Teile der *Préludes* hat Debussy abgeraten; sie widerspräche dem Sinn dieser vorspielartigen Stücke.

Die einzelnen *Préludes* tragen Titel, doch hat sie der Komponist 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 unverständlichen Titeln können hier nur knappe Hinweise gegeben werden: *La puerta del vino*, der Name einer spanischen Weinschenke, soll nach dem Empfang einer Postkarte mit einer Ansicht der Alhambra entstanden sein. *Les fées sont d'exquises danseuses* verdankt den Titel einer Buchillustration des englischen Jugendstilmalers Arthur Rackham. Mit *General Lavine – eccentric*, wahrscheinlich nach einem Abend in den Folies Marigny entstanden, wird der Amerikaner Lavine, ein damals berühmter akrobatischer Tänzer (Exzentrik, engl. *eccentric*), gefeiert. Der sonderbare, leicht gezierte Titel *La terrasse des audiences du clair de lune* wurde durch eine gleichlautende Wendung in einem Indienbericht angeregt, den René Puaux Ende 1912 im *Temps* abdrucken ließ. *Ondine* kann ebenfalls ein Aquarell von Rackham inspiriert haben. *Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.* (Samuel Pickwick Esquire, Perpetual President, Member of the Pickwick Club; Beständiger Präsident, Mitglied des Pickwick-Klubs) ist eine ironische Huldigung (Zitat der Hymne *God save the king!*) an die Hauptfigur des Romans *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* von Charles Dickens. Unter *Canope* ist eine ägyptische Aschenurne zu verstehen, die die Form eines Krugs, mit einem Menschen- oder Tierkopf als Deckel, hatte. *Les tierces alternées* ist der einzige spieltechnische Titel der 24 *Préludes*. Er verlangt ein streng abwechselndes Spiel der Hände. *Feux d'artifice* schließlich kann aufgrund des kurzen Zitats der *Marseillaise* als eine Erinnerung an den 14. Juli (Sturm auf die Bastille) interpretiert werden.

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 film 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 contraire 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

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 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

«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'étouffoir pendant des mesures, c'est-à-dire l'abaissement de la pédale forte (ce qui est souvent indiqué par des lignes courbes en forme d'arc – à distinguer des liaisons – placées les unes au-dessus des autres). Cela ne signifie pas que les sons doivent se fondre. Il est certain qu'une technique nuancée de la pédale exige la plus grande habileté. Pour tenter d'éviter que certains sons ne deviennent gênants en continuant à vibrer, un pianiste adroit pourra même, lorsqu'il aura une main libre, abaisser silencieusement les touches en lâchant provisoirement la pédale (ceci est facile à exécuter, par exemple dans le *Prélude* No 10, mesure 31 et 33). 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.

Ce volume contient la deuxième partie des *Préludes* qui sont au nombre de vingt-quatre au total. Cette deuxième partie vit le jour entre 1910 et 1913 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

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 (easily demonstrated e. g. in *Préludes* No. 10, b. 31 and 33). 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.

The second part of all the 24 *Préludes* by Debussy contained in this volume were written between 1910 and 1913; so they still belong to 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 second series of twelve *Préludes* is evident.

des douze Préludes contenus dans cette deuxième partie possède un caractère intime. Aussi ne trouvent-ils guère leur place dans les grandes salles de concerts. Seul le Prélude *Feux d'artifice* qui exige de la virtuosité, brise le cadre du piano et évoque le volume d'une sonorité orchestrale. Debussy a déconseillé l'exécution complète d'une ou des deux parties des Préludes. Elle serait en contradiction avec le sens de ces pièces qui sont à proprement parler des Préludes.

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: *La Puerta del vino*, nom d'une taverne espagnole, serait né, dit-on, après que le musicien eut reçu une carte postale représentant l'Alhambra. *Les fées sont d'exquises danseuses*: ce Prélude doit son titre à l'illustration d'un livre, œuvre d'Arthur Rackham, peintre anglais du style 1900. Le morceau *General Lavine – eccentric*, inspiré vraisemblablement après une soirée aux Folies Marigny, a été composé en l'honneur de l'Américain Lavine, danseur acrobatique célèbre à l'époque (excentrique, en anglais eccentric). Le titre étrange, légèrement recherché, *La terrasse des audiences du clair de lune* vient d'une expression analogue qui se trouvait dans un article sur l'Inde que René Puaux publia vers la fin de 1912 dans *Le Temps*. *Ondine* peut également avoir été inspiré par une aquarelle de Rackham. *Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.* (Samuel Pickwick Esquire, Perpetual President, Member of the Pickwick Club; Président perpétuel, Membre du Club Pickwick) est un hommage ironique (rappel de l'hymne *God save the King!*) au principal personnage du roman de Charles Dickens intitulé *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (Les Aventures de M. Pickwick). Par *Canope* il faut entendre une urne funéraire égyptienne qui avait la forme d'un vase avec, comme couvercle, une tête d'homme ou d'animal. *Les tierces alternées* porte le seul titre parmi les vingt-quatre Préludes qui rappelle la technique musicale. Il exige un jeu des mains rigoureusement alterné. Enfin, *Feux d'artifice* peuvent être interprétés, si l'on s'en tient au bref rappel de la *Marseillaise*, comme un souvenir du 14 juillet.

Therefore they are less suitable for large concert-halls. Only the virtuoso *Feux d'artifice* goes beyond the scope of the piano and evokes a voluminous orchestral sound. Debussy advised against the performance of one or two series of Préludes in succession; it would contradict the preluding character of these pieces of music.

The various Préludes have titles. The title of each piece, however, was intentionally placed by the composer not at the head of each, but at the end. In this way he wanted to give listener or player full freedom of feeling. He himself considered these titles as half-forgotten memories of works of painting or poetry, of persons, landscapes or legends.

In this introduction only brief hints regarding some curious or perhaps unintelligible titles can be given: *La puerta del vino*, the name of a Spanish wine-vault, is said to have originated after receipt of a picture postcard with a view of the Alhambra. *Les fées sont d'exquises danseuses* refers to a book illustration of the English Jugendstil painter Arthur Rackham. *General Lavine – eccentric* probably was created after an evening at the Folies Marigny; the American Lavine was a famous acrobatic dancer there at that time. The curious, slightly euphuistic title of *La terrasse des audiences du clair de lune* was inspired by a phrase of the same name in an account on India, which René Puaux had printed in *Le Temps* at the end of the year 1912. *Ondine* may also have been inspired by an aquarelle of Rackham's. *Hommage à S. Pickwick, Esq. P. P. M. P. C.* (Samuel Pickwick, Esq., Permanent President, Member of the Pickwick Club) is an ironical homage (quotation from the hymn *God save the King*) to the main figure of the novel *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* by Charles Dickens. *Canope* is meant for an Egyptian funeral urn which has the form of a jug with a man's or animal's head as its lid. *Les tierces alternées* is the only title of the 24 Préludes concerning the technique of playing. A strictly alternating play of the hands is required. On the basis of the short quotation from the *Marseillaise* *Feux d'artifice* can finally be interpreted as in memory of the 14th of July, the fall of the Bastille.

Leipzig, janvier 1969

Eberhardt Klemm

Leipzig, in January 1969

Eberhardt Klemm

REVISIONSBERICHT

Als Vorlage für die Revision des 2^e Livre der *Préludes* von Claude Debussy standen folgende Quellen zur Verfügung:

1. A Das Autograph (*Bibl. Nat., Paris, Dép. de la Musique*, Ms. 1006). Es besteht, Titelblatt und zwei leere Seiten nicht mitgezählt, aus 40 Seiten Notentext.
2. E Der bei Durand et Fils, Paris (1913) erschienene Erstdruck. Ihm diene A als Stichvorlage.
3. Zum Vergleich wurden der entsprechende Band der im Verlag Musyka, Moskau (1964) edierten Gesamtausgabe der Klaviermusik von Debussy und der Band *Préludia II* (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964) herangezogen. Beide Ausgaben basieren auf E.

Die vorliegende Ausgabe hat sich um folgende Prinzipien bemüht: Die in A und E enthaltenen Tempo- und Lautstärkenbezeichnungen sowie Vortragsangaben wurden strikt beibehalten. Jedoch wurden nach den heute geltenden Normen graphische Veränderungen vorgenommen. Das betraf vor allem Bögen, Akzidentien und Notenbestielung. In mehreren Fällen wurden die von Debussy vorgeschriebenen drei Systeme auf zwei reduziert. Dadurch zumal ergab sich stellenweise eine von A, E und allen anderen Druckausgaben erheblich abweichende Anordnung des Notentextes.

Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten der Quellen wurden ohne Kommentar korrigiert. Alle anderen Berichtigungen gegenüber A und/oder E werden weiter unten vermerkt.

Gegenüber E fehlt in A vor allem noch eine Reihe von Tempo- und Lautstärkenbezeichnungen. Debussy hat sie offenbar später auf den Korrekturabzügen angebracht. Hierauf geht der Revisionsbericht nicht ein. Hingegen werden die wenigen, gleichwohl wichtigen strukturellen Differenzen zwischen A und E kenntlich gemacht.

Die 1969 bei Edition Peters erschienene Ausgabe des 2^e Livre der *Préludes* (Band III der Klavierwerke) hat A noch nicht berücksichtigt. In der vorliegenden Neuausgabe entfallen deshalb die im früheren Revisionsbericht genannten Konjekturen. Außerdem konnten einige Stichfehler, die sich in der älteren Ausgabe eingeschlichen hatten, getilgt werden. Die Sätze mit dem Ausdruck "wie in A und E" machen darauf aufmerksam.

Der dem Notentext hinzugefügte Fingersatz stammt vom Herausgeber. Auf Debussy gehen lediglich die nichteingeklammerten Angaben *m. d.* und *m. g.* zurück.

I

- T. 29, letztes Achtel:
Cresc.-Zeichen wie in A.
T. 29 und 30, unteres System, letzter Akkord:
In A statt Portatopunkt Tenutostrich.

II

- T. 50/51:
Decresc.-Zeichen wie in A und E.

III

- T. 12, oberes System, 2. Viertel:
Wie in A und E statt Akzent Tenutostrich.
T. 21, unseres System:
Wie in A und E ohne Legatobogen.
T. 52, unteres System:
In E Bogen erst mit dem Triolenachtel beginnend.

IV

- T. 16, oberes System:
Der Hrsg. der sowjetischen Ausgabe hält *g*" und *g*''' statt *ges*" u. *ges*''' für möglich. In A vor beiden Noten kein Auflösungszeichen.
T. 60 und 64, oberes System, zweites *es*':
Wie in A und E ohne Auflösungszeichen.
T. 81, mittleres System:
Punkte vom Hrsg.

V

- T. 21, oberes System, 2. Viertel:
In A statt *as*" *heses*" und statt *heses*" *b*".

VI

- T. 97, oberes System:
Akkord in A eine Oktave höher.

VII

- T. 11, letztes Achtel:
Decresc.-Zeichen wie in A und E.
T. 24:
A harmonisch einfacher.
T. 29:
Cresc.-Zeichen wie in A und E.
T. 35:
Decresc.-Zeichen wie in A und E.
T. 36–45:
A gegenüber E erheblich anders. T. 42/43 fehlen sogar.
T. 42 und 43, 2. *cis*IV:
In E nicht punktiertes Viertel, sondern punktiertes Sechzehntel.

VIII

- T. 21, mittleres System:
Legatobogen wie in A und E mit *a'* beginnend.
T. 61, oberes System, 5. Achtel:
Auflösungszeichen wie in A und E vor *g*.

IX

- T. 24:
Fortissimo wie in A und E.

X

- T. 13, 1. Akkord:
In A:



- T. 18, mittleres System:
Auflösungszeichen vor *e'* vom Hrsg.

XI

T. 19/20, oberes System:

Wie in A und E achtmal $f'-a'$ statt $d'-f'$.

T. 71, unteres System, dritter Akkord:

In A statt $es'-g'$ $as-c'$.

T. 107, oberes System, 1. Akkord:

Haltebogen fehlen in E, nicht in A.

T. 128, unteres System, 3. Akkord:

Tenutostrich wie in A und E.

XII

T. 32, unteres System, 2. Achtel:

Die letzte Note (g') der Gruppe fehlt in A und E.

T. 34:

In A und E fehlen Auflösungszeichen vor c' (in der 3. Vierundsechzigstelgruppe) und Kreuz vor c' und c'' (in der 4. Gruppe). Hrsg. der sowjetischen Ausgabe hält c' und c'' für möglich.

T. 38:

Die Taktvorschrift $\frac{5}{8}$ in A, E und in der sowjetischen Ausgabe wurde in $\frac{6}{8}$

abgeändert. Die 2., 3. und 4. Gruppe besteht dort außerdem aus Zweiunddreißigstel- statt aus Vierundsechzigstelnoten.

T. 43, oberes System, Anfang:

Bogen in A, nicht in E.

T. 46:

2. Mezzoforte in A.

T. 57:

In A und E statt Hundertachtundzwanzigstel- Vierundsechzigstelgruppen. In der sowjetischen Ausgabe wird jede Gruppe (einschließlich der Sechzehntelpause) als Triole mit Hundertachtundzwanzigstelnoten interpretiert. (Es müßten dann freilich Vierundsechzigstel notiert werden.)

T. 63:

Wie in A und E *cresc.*- statt *decresc.*-Zeichen.

T. 81:

molto dim. nur in A.

In A und E alles Zweiunddreißigstel-Sextolen. Bei vorausgesetztem $\frac{4}{8}$ -Takt müssen die letzten drei Sextolen jedoch aus Vierundsechzigstelnoten bestehen. Der Hrsg. der polnischen Ausgabe faßt T. 81 als $\frac{3}{8}$ -Takt auf und notiert deshalb alle Gruppen als Vierundsechzigstel-Sextolen.

TEMPO- UND VORTRAGSBEZEICHNUNGEN

I. Brouillards	Nebel	Fog
II. Feuilles mortes	Welke Blätter	Dead leaves
III. La puerta del vino	Die Weinpforte	Gate to the wine-vault
IV. Les fées sont d'exquises danseuses	Die Feen sind auserlesene Tänzerinnen	The fairies are select dancers
V. Bruyères	Heide	Heath
VI. General Lavine – eccentric		
VII. La terrasse des audiences du clair de lune	Die Terrasse der Mondscheinempfänge	The terrace of the moonlight-receptions
VIII. Ondine	Undine	Undine
IX. Hommage à S. Pickwick, Esq.	Huldigung an S. Pickwick, Esq.	Homage to S. Pickwick, Esq.
X. Canope		
XI. Les tierces alternées	Die alternierenden Terzen	The alternating thirds
XII. Feux d'artifice	Feuerwerk	Fireworks
aimable	freundlich, lieblich	amiable, charming, friendly
à l'aise	gemächlich	leisurely
allant	munter, lebhaft	lively
animé	lebhaft, belebt	animated
animez	beleben	animate
âpre	rauh, schroff	harsh, abrupt
au-dessous du mouv ^t	unter dem Tempo	slower than the tempo
au mouv ^t	a tempo, im Tempo	in tempo
aussi léger que possible	so leicht wie möglich	as light as possible
avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur	mit jähren Gegensätzen von äußerster Kraft und leidenschaftlicher Zartheit	with sudden contrasts of extreme violence and passionate tenderness
calme	ruhig	calm, quiet
caressant	schmeichelnd, zärtlich	tenderly, caressingly
cédez	nachgeben, (das Tempo) verringern	slacken (the tempo), slow down
dans le sentiment du début	in der Stimmung (Haltung) des Anfangs	with the same mood as at the beginning
dans le style et le mouvement d'un cakewalk	im Stil und im Tempo eines Cakewalks	in style and tempo of a cakewalk
de très loin	aus sehr weiter Ferne	from far away, from far a distance
doucement	leicht, etwas	softly, somewhat
doux	weich, sanft	soft, mild
éclatant	hallend, schallend	sounding, let sound
égal	gleichmäßig	evenly
élargi	verbreitert, verlangsamt	broadened and slower
en animant	belebend	with animation
encore	noch	still
en dehors	heraus, hervor, hervorheben	to bring out
en retenant	zurückhaltend, (das Tempo) zurücknehmend	restraining, slowing down (the tempo)
en se rapprochant	sich nähernd	approaching
en s'effaçant	erlöschend	dying away
et	und	and
expressif	ausdrucksvoll	expressive
extrêmement égal	äußerst gleichmäßig	very evenly, very even-tempered
gracieux	graziös, anmutig	gracefully
grave	schwer	grave
harmonieux	wohlklingend	harmonious
incisif	schneidend, einschneidend	incisively

ironique	ironisch	ironically
joyeux	fröhlich, lustig	merrily, cheerily
laissez vibrer	(den Ton) (aus)klingen lassen (rechtes Pedal)	allow the tone to vibrate (right pedal)
la m. g. un peu en valeur sur la m. d.	die linke Hand etwas deutlicher (mehr von Gewicht) als die rechte	left hand more pronounced than the right
le double plus lent	doppelt so langsam	twice as slow (double as slow)
léger	leicht, zart	light, tender
légèrement détaché sans sécheresse	leicht abgestoßen (staccato) ohne Härte, ohne Trockenheit	slightly detached without harshness
lent	langsam	slowly
les basses légères et harmonieuses	die Baßöne leicht und wohlklingend	the bass notes light and harmonious
les notes marquées du signe — doucement timbrées	die mit — bezeichneten Töne leicht betont	the notes marked as — slightly accented
lié	gebunden	tied, slurred
lointain	fern, entfernt	from a far distance, distant
m. d. = main droite	rechte Hand	right hand
m. g. = main gauche	linke Hand	left hand
marqué	betont	accented
mélancolique	trübsinnig, melancholisch	melancholic
même movt	im gleichen Tempo, gleiches Tempo	the same tempo
modéré	gemäßigt	moderate
modérément	mäßig	moderately
movt = mouvement	Tempo	tempo
movt du début	(im) Anfangstempo	(in) the initial tempo
passionnément	leidenschaftlich	passionately
peu à peu	nach und nach, allmählich	gradually, little by little
plus	mehr	more
plus gravement expressif	mit stärkerem, tieferem Ausdruck	with stronger and deeper expression
plus lent	langsamer	more slowly
presque plus rien	fast nichts mehr zu hören	barely audible
rapide	reißend, schnell	rapidly
retardé	ver-, gezögert	retarded
retenu	zurückgehalten, das Tempo zurückgenommen	holding back
rêveur	träumerisch	dreamingly
sans lourdeur	ohne Schwere, ohne Schwerfälligkeit	lightly
sans rigueur	ohne Strenge	without strictness, rigour
scintillant	funkelnd, sprühend	scintillating
sec	kurz, trocken, hart	dry, hard
serrez	(das Tempo) anziehen, schneller werden	faster and faster, accelerate the tempo
sonore	klangvoll, klingend	sonorous
soutenu	ausgehalten	sustained
spirituel et discret	witzig (scherzend) und zurückhaltend	witty and restrained
strident	grell, rau	stridently
timbrez légèrement la petite note	den Vorschlag (die kleine Note) leicht hervorheben	slightly accent the appoggiatura
trainé	gedehnt	dragged
très	sehr	very, very much
triste	traurig	sad
un peu	ein wenig, etwas	somewhat, a little
volubile	fließend	voluble, flowing, fluent

Edition Peters, Leipzig
Bestell-Nr. 9078c
Revision Eigentum des Verlages
Vertrieb unter Beachtung der jeweils geltenden urheberrechtlichen
Schutzfrist
Lizenz-Nr 415-330/131/82
Druck: Polydruck Coswig
Printed in German Democratic Republic
DDR M 10.00