

# PRÉLUDES

## PREMIER LIVRE

Komponiert 1907–1910 · Erschienen 1910

I...

Lent et grave  $\text{♩} = 44$   
*doux et soutenu*

Lesure Nr. 117\*)

The first system of the musical score, measures 1-5. It is written for piano in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and mood are indicated as 'Lent et grave' with a quarter note equal to 44, and 'doux et soutenu'. The dynamics are marked 'p' (piano) at the beginning and end of the system. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with some chords and arpeggiated figures.

The second system of the musical score, measures 6-9. It continues the melodic and harmonic development. Measure 6 has a dynamic marking of 'pp' (pianissimo). Measure 7 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 8 has a dynamic marking of 'p'. Measure 9 has a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte). The notation includes various chordal textures and melodic fragments.

The third system of the musical score, measures 10-13. Measure 10 has a dynamic marking of 'pp'. Measure 11 has a dynamic marking of 'p'. Measure 12 has a dynamic marking of 'mf'. Measure 13 contains a triplet of eighth notes in the right hand. The system concludes with a final chord in the right hand.

*doux mais en dehors*

The fourth system of the musical score, measures 14-17. Measure 14 has a dynamic marking of 'pp'. Measure 15 has a dynamic marking of 'p'. Measure 16 has a dynamic marking of 'mf'. Measure 17 has a dynamic marking of 'p'. The system features complex chordal structures and melodic lines, including a triplet of eighth notes in measure 15 and a final melodic phrase in measure 17.

V...

Vif  $\text{♩} = 184$

Très modéré

*pp*

*pp léger et lointain*

*quitez, en laissant vibrer*

Très modéré

en serrant

*pp*

*p*

*quitez, en laissant vibrer*

Vif

*p*

11

*p dim. molto leggiero*

*p*

## Vorwort

Debussys Wahl des Titels *Préludes* für die Stücke dieses Bandes bedeutet in gewisser Weise eine Wendemarke in seinem Klavierwerk. Nach so zahlreichen Werken mit bildhaften oder offensichtlich beschreibenden Titeln wie *Arabesques*, *Estampes*, *Images*, *L'isle joyeuse* übernimmt der Komponist nun als Werktitel die Bezeichnung einer freien musikalischen Form. Überdies stellt er die Einzeltitel jedes Stückes jeweils ans Ende eines *Préludes*, noch dazu in Klammern, und gibt dem Interpreten damit deutlich zu verstehen, dass man diese Titel nicht unbedingt vor dem Spielen kennen muss, sie also keine Voraussetzung für die Interpretation sind. Dieser Umstand könnte fast etwas sonderbar wirken, würde er nicht den Unwillen des Komponisten widerspiegeln, der sich regelmäßig als „Impressionist“ abgestempelt sah und dem es gleichzeitig auch darum ging, sich von aus dem Symbolismus übernommenen Gewohnheiten abzusetzen.

Das erste Heft der *Préludes* erschien am 14. April 1910 bei Durand. Debussy hatte selbst das Manuskript zu diesem Band datiert („Ende Dezember 1909, Januar und die ersten Februartage“) und bei neun von zwölf *Préludes* jeweils am Ende den Monat und genauen Tag notiert. Demzufolge hätte er das ganze Werk in weniger als zwei Monaten komponiert. Aber die Entdeckung von Skizzen zu drei *Préludes* in einem Heft aus den Jahren 1907/08 zeigt, dass er schon seit längerem an dem Projekt gearbeitet hatte. Interessant ist, dass Debussy mit der endgültigen Fassung der *Préludes* begann, nachdem er einige Tage zuvor als Jurymitglied beim Klavierwettbewerb am Pariser Conservatoire tätig gewesen war. In einem Brief vom 25. November 1909 teilte er André Caplet mit, wie lästig ihm diese Aufgabe gewesen sei (ausgenommen eine dreizehnjährige Brasilianerin mit Augen „trunken von Musik“), und er fügt hinzu: „Ich konnte mich wieder einmal davon überzeugen, wie entschieden

schlecht Beethoven fürs Klavier geschrieben hat.“ Zwölf Tage später beendet er das erste *Prélude*.

Eine Uraufführung des geschlossenen Zyklus der *Préludes* hat es nicht gegeben. Auch erklärte Debussy seiner englischen Biographin, Louisa Liebich, die *Danseuses de Delphes* und *Des pas sur la neige* seien sozusagen „unter vier Augen“ zu spielen. Debussy selbst führte am 5. Mai 1910 vier *Préludes*, Nr. 1, 2, 10 und 11, erstmals auf. Ricardo Viñes spielte am 14. Januar 1911 drei andere, Nr. 5, 8 und 9, und am 10. Februar 1912 die Nr. 12 zum ersten Mal. Franz Liebich bestritt die Uraufführung der *Préludes* Nr. 3 und 4 am 16. Januar 1911, und schließlich spielte Debussy am 29. März 1911 die *Préludes* Nr. 3, 4, 6 und 12. Alle Aufführungen fanden in Paris statt.

Man wird wohl kaum bestimmte Quellen angeben können für Titel wie *Voiles* (die Tänzerin Loïe Fuller?) und *Des pas sur la neige* oder wie *Brouillards*, *Bruyères* oder *Feux d'artifice* im zweiten Buch der *Préludes*. Zuweilen notierte Debussy Einfälle zu Titeln in kleinen Skizzenheften; für das zweite Buch hatte er sich *Paganini* (*dans la technique du violon*) vorgemerkt, diese Idee aber nicht ausgeführt. Aber die meisten Titel, ausgenommen *Les tierces alternées* im zweiten Band, gehen auf literarische Eindrücke, Erinnerungen oder auch ganz vertraute Gegenstände zurück. Dabei ist es keineswegs ausgeschlossen, dass in vielen Fällen erst nach der Komposition der Stücke die Titel von Debussy hinzugefügt wurden. Gewissen anekdotenhaften Erklärungen, wie sie nach seinem Tode aufkamen, sollte man misstrauen, auch wenn sie auf Marguerite Long oder Alfred Cortot zurückgehen.

Mit einiger Sicherheit lassen sich die folgenden Titel näher bestimmen:

I. *Danseuses de Delphes* erinnert an eine Säule mit drei Bacchantinnen aus dem Musée du Louvre. – III. *Le vent dans la plaine* ist der Anfang eines Liedes aus dem Singspiel *Ninette à la cour* von Favart und ist dem Gedicht Verlaines *C'est l'extase langoureuse* als Motto vorangestellt (dieses Gedicht Verlaines

verwendet Debussy auch im ersten, 1887 komponierten Lied seines Zyklus *Ariettes oubliées*). – IV. *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* ist der dritte Vers aus *Harmonie du soir* von Baudelaire (zweites Lied, 1889, aus den *Cinq poèmes de Baudelaire* von Debussy). – VII. *Ce qu'à vu le vent d'ouest* entstammt wahrscheinlich der französischen Übersetzung eines Märchens von H. C. Andersen, *Le jardin du paradis*, Paris 1907. – VIII. *La fille aux cheveux de lin* ist eines der *Poèmes antiques* von Leconte de Lisle, das Debussy um 1882 als Lied für Madame Vasnier vertont hatte. – X. *La cathédrale engloutie* bezieht sich auf die alte bretonische Legende der im Meer versunkenen Stadt Ys. – XI. *La danse de Puck* erinnert an Shakespeares *Sommernachtstraum* (zweiter Akt, erste Szene), mehr noch wohl an die Illustrationen Arthur Rackhams dazu.

So wird in diesen zwölf Stücken eine Atmosphäre beschworen, die inspiriert ist von Momenten des Angelsächsischen, Spanischen (*La sérénade interrompue*), Neapolitanischen (*Les collines d'Anacapri*), aber auch von der Antike und der Sagenwelt des Nordens.

Auf Betreiben des Verlegers und einiger Interpreten erklärte sich Debussy mit Arrangements einzelner *Préludes* einverstanden. 1914 legte Debussy selbst auf Bitten des Geigers Arthur Hartmann eine Fassung der *Minstrels* für Violine und Klavier vor. Er wirkte bei deren Aufführung am 5. Februar 1914 mit, wo auch *La fille aux cheveux de lin* für dieselbe Besetzung gespielt wurde. Darüber hinaus gestattete Debussy im Jahre 1917 Henri Busser, die *Cathédrale engloutie* als Orchesterstück für die Ausdruckstänzerin Mlle. Ricotti an der Pariser Oper einzurichten.

Paris, Frühjahr 1936

François Lesure

## Preface

In a way, Debussy's choice of title for this work – *Préludes* – marks a turning point in his output for piano. After a long series of works with picturesque or obviously descriptive titles such as *Arabesques*, *Estampes*, *Images* or *L'isle joyeuse*, the composer now adopted the name of a free musical form. Moreover, by placing the individual titles at the end of each prelude, in parentheses, Debussy was clearly telling the performer that he need not know the title before playing the piece, and probably that the titles are not essential to the work's interpretation. This precaution might almost seem curious if it did not reflect the composer's distaste at constantly being labelled an "impressionist", and if it did not coincide with his efforts to abandon his habits adopted from the Symbolist movement.

The first volume of the *Préludes* was issued on 14 April 1910 by the publisher Durand. The dates of this volume were provided by Debussy himself: "late December 1909, January, and the first days of February". Nine of the twelve *préludes* are followed by the precise month and day of their composition. This gives the impression that he had completed the work in less than two months. However, the discovery of sketches to three of the *préludes* in a notebook of 1907–08 shows that he had already been working on the project for some time. It is interesting to note that Debussy started the final version of the *Préludes* a few days after serving on the jury of a piano competition at the Paris Conservatoire. In a letter of 25 November 1909 to André Caplet he mentions how burdensome this task was to him (apart from a thirteen-year-old Brazilian girl with eyes "intoxicated by music") and adds, "I was once again able to convince myself how wretchedly Beethoven wrote for the piano." Twelve days later he finished the first *prélude*.

The *Préludes* were not given their first performance as a self-contained cycle. Moreover, as Debussy confided to

his English biographer Louisa Liebich, the *Danseuses de Delphes* and *Des pas sur la neige* were meant to be played, as it were, "to an audience of one". Debussy himself, on 5 May 1910, gave the first performances of four of the *préludes*: nos. 1, 2, 10 and 11. Ricardo Viñes premièred three more (nos. 5, 8 and 9) on 14 January 1911, and no. 12 on 10 February 1912. The first performances of nos. 3 and 4 were given by Franz Liebich on 16 January 1911, and finally, the composer himself played nos. 3, 4, 6 and 12 on 29 March 1911. All of these performances took place in Paris.

It is pointless to try to identify precise sources for titles such as *Voiles* (the danseuse Loïe Fuller?), *Des pas sur la neige*, *Brouillards*, *Bruyères* or *Feux d'artifice* in Book 2 of the *Préludes*. For some, Debussy noted ideas for titles in his notebooks; he had also intended to write *Paganini* (*dans la technique du violon*) for Book 2, but discarded this idea in the end. However, most of the titles, apart from *Les tierces alternées* in Book 2, derive from literary impressions, recollections or even familiar objects. It is even possible that many of the pieces were only given titles after they had been composed. Certain anecdotal statements which were made after his death should be mistrusted even if they originate from Marguerite Long or Alfred Cortot.

The following titles may be accounted for with some certainty:

I. *Danseuses de Delphes* evokes three Bacchantes atop a column displayed in the Louvre. – III. *Le vent dans la plaine* is the opening of an ariette from Favart's comic opera *Ninette à la cour*, which is used as a motto in Verlaine's poem *C'est l'extase langoureuse* (the first song (1887) in Debussy's *Ariettes oubliées*). – IV. «*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*» is the third verse of Baudelaire's *Harmonie du soir* (the second song, 1889, in Debussy's *Cinq poèmes de Baudelaire*). – VII. *Ce qu'à vu le vent d'ouest* probably comes from a French translation of Hans Christian Andersen's fairy tale *Le jardin du paradis* (Paris, 1907). – VIII. *La fille*

*aux cheveux de lin* is one of the *Poèmes antiques* by Leconte de Lisle that Debussy had set as a song for Madame Vasnier in 1882. – X. *La cathédrale engloutie* refers to the old Breton legend of the town of Ys, which sank into the sea. – XI. *La danse de Puck* evokes Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* (Act 2, Scene 1), most likely through the medium of Arthur Rackham's illustrations.

Thus, these twelve pieces conjure up an atmosphere of England, Spain (*La sérénade interrompue*) and Naples (*Les collines d'Anacapri*) as well as the Ancient World and Nordic legend.

At the insistence of his publisher and several performers, Debussy agreed to write arrangements for some of the *Préludes*. In 1914, at the request of the violinist Arthur Hartmann, he made a version of *Minstrels* for violin and piano. He took part in its performance on 5 February 1914, when *La fille aux cheveux de lin* was likewise performed in an arrangement for these same instruments. In 1917, he also gave Henri Busser permission to orchestrate *La cathédrale engloutie* for the use of Mlle Ricotti, a ballerina at the Paris Opéra.

Paris, spring 1986  
François Lesure

## Préface

Le choix du titre de *Préludes* marque d'une certaine façon un tournant dans l'œuvre pianistique de Claude Debussy. Après tant de pièces aux titres pittoresques ou apparemment descriptifs – *Arabesques*, *Estampes*, *Images*, *L'isle joyeuse* etc. – le musicien adopte l'appellation d'une forme libre. En outre, il place les titres de ses pièces à la fin de chacune d'elles et entre parenthèses, indiquant clairement à l'interprète qu'il n'est pas indispensable de les connaître avant de les jouer et sans doute qu'ils ne doivent pas conditionner leur interprétation. Précaution qui pourrait paraître dérisoire si elle ne rejoignait pas l'irritation du compositeur de se voir régulièrement qualifié d'«impressionniste» et si elle ne coïncidait pas en même temps avec l'abandon d'habitudes d'origine symboliste.

Le premier livre des *Préludes* parut chez l'éditeur Durand, le 14 avril 1910. Debussy a lui-même daté le manuscrit de ce cahier: «fin décembre 1909 – janvier, quelques jours de février» et placé le mois et le jour précis à la fin de neuf des douze préludes. Ainsi aurait-il écrit l'ensemble de cette œuvre en moins de deux mois. Mais la découverte d'esquisses de trois préludes dans un carnet utilisé en 1907–1908 révèle qu'il y travaillait depuis quelque temps. Il n'est pas sans intérêt de noter qu'il commença la version définitive des *Préludes* quelques jours après avoir participé au jury du concours de piano au Conservatoire de Paris. S'adressant à André Caplet, le 25 novembre 1909, il souligne l'ennui qui résulte de cette fonction (sauf une jeune brésilienne de treize ans qui avait les yeux «ivres de musique») et ajoute: «j'ai pu me persuader à jamais que Beethoven écrivait décidément mal

pour le piano». Douze jours plus tard, il achevait le premier prélude.

Il n'y eut aucune première audition de l'ensemble des douze pièces. Aussi bien déclarait-il à Louisa Liebich, son «historienne» anglaise, que *Danseuses de Delphes* et *Des pas sur la neige* étaient faits pour être joués «entre quatre-z-yeux». Debussy créa lui-même quatre préludes, le 5 mai 1910: les Nos 1, 2, 10 et 11; Ricardo Viñes en joua la première fois trois autres (Nos 5, 8 et 9), le 14 janvier 1911, et le No 12, le 10 février suivant; Franz Liebich créa les Nos 3 et 4, le 16 janvier 1911; enfin, Debussy en joua quatre autres (Nos 3, 4, 6 et 12), le 29 mars 1911 (toutes ces auditions à Paris).

Il paraît vain de prétendre indiquer la source précise de titres tels que *Voiles* (la danseuse Loïe Fuller?) et *Des pas sur la neige* ou, pour le deuxième livre des *Préludes*, *Brouillards*, *Bruyères* ou *Feux d'artifice*. Debussy notait parfois sur des petits carnets des idées pouvant lui servir à cette fin: ainsi, pour le deuxième livre, avait-il retenu *Paganini (dans la technique du violon)*, qu'il n'utilisa pas finalement. Mais la plupart des titres – à l'exception des *Tierces alternées* (deuxième livre) – se rattachent cependant à des lectures, à des souvenirs et même à des objets familiers. Il n'est nullement exclu que dans beaucoup de cas les titres aient été ajoutés par l'auteur après la composition des pièces et il convient de se méfier de certaines gloses anecdotiques qui furent répandues après sa mort – même si elles émanent de Marguerite Long ou d'Alfred Cortot.

Avec plus de sécurité, on peut expliquer les titres des préludes suivants:

I. *Danseuses de Delphes* évoque trois bacchantes au sommet d'une colonne, vues au Musée du Louvre. – III. *Le vent dans la plaine* est le début d'une ariette dans *Ninette à la cour* de Favart, placé

en exergue du poème de Verlaine *C'est l'extase langoureuse* (No 1 des *Ariettes oubliées* de 1887). – IV. «*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*» est le troisième vers d'*Harmonie du soir* de Baudelaire (No 2 des *Cinq poèmes* de Baudelaire de 1889 de Debussy). – VII. *Ce qu'a vu le vent d'ouest* provient probablement de la traduction française d'un conte de H. C. Andersen, *Le jardin du paradis*, paru en 1907 à Paris. – VIII. *La fille aux cheveux de lin* est un des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, que Debussy avait mis en musique pour Mme Vasnier vers 1882. – X. *La cathédrale engloutie* se rapporte à la vieille légende bretonne de la ville d'Ys, engloutie par la mer. – XI. *La danse de Puck* évoque *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (acte II, scène I), mais probablement par l'intermédiaire de l'illustrateur Arthur Rackham.

Ainsi ces douze pièces apparaissent-elles baignées dans une atmosphère d'inspiration anglaise, espagnole (*La sérénade interrompue*), napolitaine (*Les collines d'Anacapri*), mais aussi au monde antique et aux fictions «noriques».

Sous la pression de son éditeur et de certains interprètes, Debussy accepta des arrangements de quelques-uns de ses *Préludes*. Il fit lui-même en 1914 une transcription de *Minstrels* pour violon et piano à l'intention de violoniste Arthur Hartmann et il prêta son concours à celui-ci, le 5 février, dans un concert où fut joué également *La fille aux cheveux de lin* pour la même formation. De même, pour satisfaire les besoins d'une danseuse-mime de l'Opéra de Paris, Mlle Ricotti, il accorda en 1917 à Henri Busser l'autorisation d'orchestrer *La cathédrale engloutie*.

Paris, printemps 1986  
François Lesure