

Debussy

Préludes I

UT 50105



# 德彪西 前奏曲

第一集

Stegemann/Béroff

中外文对照



Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

**图书在版编目(CIP)数据**

德彪西前奏曲.第一集 / (法)德彪西作曲. —上海:上海教育出版社, 2010.6

ISBN 978-7-5444-2953-5

I .①德... II .①德... III .①钢琴—前奏曲—法国—选集 IV .①J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 110824 号

责任编辑 朱艳林

封面设计 郑 艺

© (year of the original edition)

By WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H.& Co.KG, Wien

## **德彪西前奏曲(第一集)**

编 订 麦可·斯特格曼 麦可尔·贝洛夫

译 者 李曦微

出版发行 上海世纪出版股份有限公司  
                  上海教育出版社

地 址 上海市永福路 123 号

邮 编 200031

网 址 [www.ewen.cc](http://www.ewen.cc)

经 销 各地新华书店

印 刷 上海书刊印刷有限公司

开 本 960×640 1/8

印 张 13

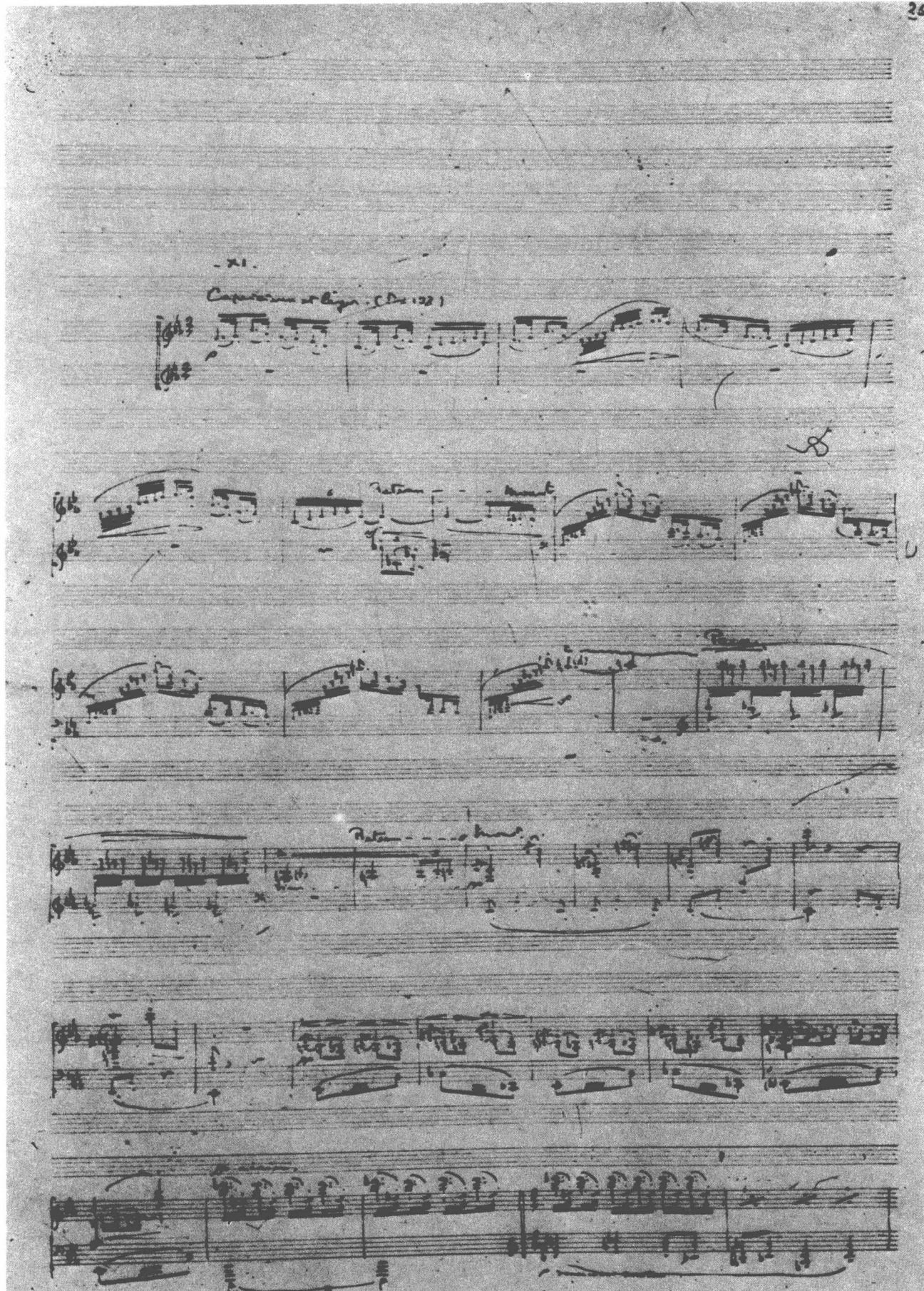
版 次 2010 年 6 月第 1 版

印 次 2010 年 6 月第 1 次印刷

印 数 1-3,000 册

书 号 ISBN 978-7-5444-2953-5/J·0168

定 价 25.00 元



帕克之舞  
手稿(第一页)  
(纽约皮尔庞特摩根图书馆; 罗勃·O. 勒曼收藏)

La Danse de Puck  
Autograph (1. Seite / 1st page / 1<sup>re</sup> page)  
(Pierpont Morgan Library, New York; Collection Robert O. Lehmann)

# 序

上海教育出版社斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S.巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦的钢琴乐谱，这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S.巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

李青松  
乙酉年冬於  
上海音乐学院

## 译者序

上海教育出版社音乐出版中心热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译。细心研读后，我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”，取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究，以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快，也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同，但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者，以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长，更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料，所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过，那些外文和音乐理论基础都坚实，又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为，那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们，不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源：在最理想的情况下，用作曲家手抄的定稿，或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在（如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》），则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动，用同样的方法证明很可能出自作者的意图，也收集在附录中（同上作品）。有的作曲家习惯不断修改自己的作品，甚至在作品出版后也是如此。如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上，或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱，其中仍然可能有笔误或印刷错误，经仔细鉴定后可以肯定处，编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件；作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长，内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是：只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自于特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等，常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如，莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴（涉及到键盘乐器的译名，我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多，根据其发声原理，主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论

著中。在阅读外文文献时,需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思;巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法;“历史指法”与“现代指法”的比较;肖邦的装饰音;德彪西作品的踏板用法等等,都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比,维也纳原始版的优点是显而易见的,其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子,有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解,用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解,对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性,同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海教育出版社音乐出版中心引进这个杰出的版本,为中国的钢琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事,其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

2010年3月30日

## 德彪西的钢琴作品版本评注

大多数德彪西的钢琴作品的情况是：供研究用的参考谱主要有两个来源，即作曲家的亲笔手稿和第一版。德彪西手稿中的记谱特征和出版商的封印或图章提供了无可置疑的证据——它们是作为制版稿的，从而，迄今为止在任何情况下，第一版理所当然地被认为应该是定稿。因为只要是出版于作曲家的有生之年，就说明它们是在作曲家的指导下所印制的。

然而，对这两个资料来源的严格比较显示出，第一版与德彪西的亲笔手稿有许多相异之处，常常是在重要的地方。我们就此询问了迪朗 S.A. 音乐出版社（巴黎）——雅克·迪朗于 1905 年获得德彪西作品的出版专利。时任该出版社总经理的盖伊·考夫曼先生提供了以下情况：雅克·迪朗将作曲家的所有手稿都送到巴黎的国家图书馆，而且“我们的版本与保存于国家图书馆的手稿的所有不同处都得到过克洛德·德彪西<sup>1</sup>的明确认可”。第二次是咨询盖伊·考夫曼的继任者让·曼纽尔·德·斯卡拉诺先生，我们没有得到更多的信息。<sup>2</sup>

德彪西致其出版商<sup>3</sup>的信件使人们对他出版自己作品的程序有很清楚的印象。手稿送交后刻制；首次校对是在现场。长条校样交给德彪西详查，看来他时常发现并非出自手稿的错误：“附上《大海》的长条校样……我不知道‘波浪的嬉戏’（图表 33）第 30 页中那个十分不同寻常的改动是谁的责任，在第 1 小节低音声部的二度音程中有个 #e，听起来恐怕会很有趣！”<sup>4</sup> 关于管弦乐版《意象集》：“我附上修改后的校样。罗克斯先生（出版商的资深校对员）有一种奇特的习惯，喜欢关注‘不很明确的地方’……并干脆修改它们——好像他确实知道自己在干什么。”其他错误看来是刻版者粗心的结果。关于钢琴版《意象集》德彪西写道：“我可否请你要求你的刻版员不要改变演奏标记的位置。对于钢琴家来说这是最重要的。”<sup>5</sup> 另外一些情况下，迪朗本人看来想让作曲家注意到他的前后矛盾处：“我将《意象集》的校样寄回给你。错误相对而言较少——确实发现了你一个问题。”<sup>6</sup> 也有这样的情况，德彪西过后在自己的手稿中发现了错误：“你会看到在‘雨中花园’（版画集）的第八页中漏掉了一个小节；这是我不经意的错——在我的手稿中也没有这个小节。”<sup>7</sup> 尽管有反复地校对，还是难免有错：“而

且，分声部校对很糟糕……我们（德彪西和指挥卡米雷·谢维拉德）浪费了大量的时间寻找被忽略的还原符号和忘了记的连线。”后来：“你可能意识到了，‘波浪的嬉戏’的管弦乐谱满是错误。应该十分感谢皮尔涅，他极度细心地审阅了总谱：可以肯定地说，什么也逃不过他的眼睛。顺便提一句，当我将改动转抄到我的总谱上时，有可能造成更多的错误……”<sup>10</sup> 不过，在另外一些情况下，看来德彪西根本不在乎校对：“因为我对你尖锐的眼力完全信赖，我看不出有什么必要在付印前再次查看校样。”<sup>11</sup> 当迪朗要求德彪西标明节拍器速度时，他写道：“你觉得怎么样合适就怎么标吧。”<sup>12</sup>

无论如何，目前根本不可能对每一首作品做出确定的结论，因为现在只能认为由德彪西自己修改的校样是佚失了。然而，前文引用过的许多言论表明，先人为主地假定那些存在于作者手稿与第一版之间的不同是德彪西授权的是站不住脚的。很有可能这些不同处——至少有一部分——来自制版者或者是校对员的失误，它们在作曲家看校样时被忽略了，或许由于作曲家没有在修改过校样后重看，所以它们从来没被发现。

鉴于上述情况，不能再认为那些第一版是准确无误的。目前这部新的评注版意在提供代表作曲家意图的读谱。前面的分析表明，无法确认手稿与第一版的全部或部分歧异处哪些是作者的指示，所以亲笔手稿被认定为主要资料，而第一版是第二位的；也因此，每一个有疑问处都优先考虑手稿。这个原则得到两方面的支持：第一，德彪西的记谱有些花哨但又有学者式的精确，这点排除了手稿读谱的任何疑问，总的说其中没有手写的改动，因此可以认为是定稿。第二，德彪西本人为维尔特-米格农公司制作的钢琴作品录音有一些得以保存了下来，对比自动钢琴录音卷与手稿和第一版中的某些片段，可以发现，作曲家是依据手稿而不是第一版演奏的。

本版本所用的符号和标记有以下含义：

〈 〉所有德彪西本人写的标题、速度标记、节拍器数值、演奏指示和临时变化音符号置于该括号内。

所有出自德彪西的指法用斜体字。

( ) 第一版中所有的增加或改动处，如果符合以下情况：

a) 是无可争辩应该加的，或者是依据同类音乐片段而做的改动；

b) 是对作曲家手稿里明显是无意中漏写或错写处的更正。这点不适用于临时变化音，它们被临时添加在需要的地方；

c) 极有可能是德彪西授权的——特别是速度和演奏法标记，它们不太可能是出版商自作主张加的。

[ ] 由本版本编辑添加的。它们都经过极其慎重的考虑，只会使乐谱更清楚或有助于演奏。所有由编辑增加的跳音和附点符号都用小号字体。

除了少数明显的笔误处，拼字法方面都依据作曲家手稿做了一些技术性改动。

1. 致出版商的信，1981年1月19日
2. 致出版商的信，1983年7月28日
3. 《克洛德·德彪西写给他的出版商的信》(雅克·迪朗出版)，巴黎1927年。
4. 伊斯特本，1905年7月27日；同上，第30页。
5. 1909年12月25日；同上，第81页。
6. 1907年1月；同上，第47页。
7. 1905年9月29日；同上，第34页。
8. 比申，1903年8月；同上，第10页。
9. 1905年10月10日；同上，第36页
10. 1914年1月4日；同上，第119页。
11. 比申，1902年8月；同上，第7页。
12. 普尔维尔，1915年10月9日；同上，第158页。

麦可·斯特格曼

## 前 言

克洛德·德彪西在异常短的时间内完成了钢琴独奏《前奏曲》第一集：从1909年12月初到1910年2月初。这段时间作曲家还全神贯注于两部舞台作品，但最后并未完成。一是歌剧《厄舍古厦的倒塌》，德彪西根据爱德加·爱伦·坡的同名故事编写了脚本（或者更准确地说是根据查尔斯·波德莱尔出版于1857年的法文翻译版）。至少早于1890年1月，德彪西就已被这个故事深深吸引，甚至直到去世前最后几个月，他仍然希望能完成这部作品。第二个创作计划是受谢尔盖·德·佳吉列夫委托，为他著名的俄罗斯芭蕾舞团写一部芭蕾舞剧。德彪西只是设计了几个标题（“假面剧与贝加摩舞”、“永恒的幸运”和“爱之假面舞”），并为自己设想的剧情写了草稿。所以，这段时期除了完成于1910年的《前奏曲》外，只有另外一部重要作品《三首弗朗索瓦·维隆的叙事曲》。

《前奏曲》第一集的12首曲子中有9首在德彪西的手稿中写有日期，因此我们可以重新排列出相当准确的时间顺序。尽管迪朗将所有这些曲子作为一集出版于1910年，这并不说明德彪西肯定是把它们作为连续的套曲构思的。它们肯定不是为音乐会演奏而是为私人场合而写的，因为作曲家曾经这样说过：最初它们被成组地演奏，不按任何严格的时间顺序。以下目录表列出每一首前奏曲的创作日期以及首演的时间、地点和演奏者。

### I. 德尔斐的舞女

1909年7月12日/1910年5月25日—S.M.I<sup>1</sup>—克洛德·德彪西

### II. 帆

1909年12月12日/1910年5月25日—S.M.I—克洛德·德彪西

### III. 平原上的风

1909年11月12日/1911年3月29日—S.M.I—克洛德·德彪西

### IV. 飘荡在晚风中的声音与香气

1910年1月1日/1911年3月29日—S.M.I—克洛德·德彪西

### V. 阿纳卡普里的山丘

1909年12月26日/1911年1月14日—S.N.<sup>2</sup>—里卡多·维涅斯

### VI. 雪中足迹

1909年12月27日/1911年3月29日—S.M.I—克洛德·德彪西

### VII. 西风所见

无日期/首演日期无法确定

### VIII. 亚麻色头发的少女

1910年1月15—16日/1911年1月14日—S.N.—里卡多·维涅斯

### IX. 中断的小夜曲

无日期/1911年1月14日—S.N.—里卡多·维

涅斯

X. 沉没的大教堂

无日期/1910年5月25日—S.M.I—克洛德·德彪西

XI. 帕克之舞

1910年2月4日/1910年5月25日—S.M.I—克洛德·德彪西

XII. 游吟艺人

1910年1月5日/1911年3月29日—S.M.I—克洛德·德彪西

乍一看德彪西的两集共24首前奏曲应该属于一种可以追溯到约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的《平均律钢琴曲集》的键盘音乐作品传统，这个传统一直沿袭到弗雷德里克·肖邦的作品第28号(1836/39)和亚历山大·斯克里亚宾的作品第11号(1888/96)等。确实，这些套曲都用24首前奏曲作为框架，它符合自然音阶体系的数学逻辑(19世纪的作品中唯一例外是查尔斯-瓦仁庭·阿尔坎那不合常规的《25首前奏曲》作品第31号，1847年)。不过，这些前奏曲集之间的类似处仅仅在于外部特征。它们的排列并不遵循一个先定的和声序列——实际上它们只是偶然有调性关系。不仅如此，德彪西还使用标题并将它们的含义转化为音响和结构，使得这些前奏曲更准确地说属于“性格乐曲”类型。与此相关的有一点应注意到，为了避免使这些高度个性化的标题对演奏者产生直接和强制性的影响，德彪西有意地将标题写在每一首前奏曲的最后。

在此，我觉得有一点很重要，应该对那些成为德彪西的灵感来源，继而又融入了他的前奏曲音乐中的非音乐因素做一个简明的评述。

《德尔斐的舞女》的灵感来自德彪西在卢浮宫发现的一幅照片，拍的是德尔斐阿波罗神庙雕塑带的一个片段。照片中有三个舞女。法国钢琴家玛格丽特·隆回忆德彪西本人演奏这首曲子的情形是“缓慢，几乎如节拍器似的精确”。此评论得到作曲家为维尔特音乐录音卷公司灌制的录音的印证。

《帆》是继交响三联画《大海》完成五年之后再次对海洋表示敬意。作曲家在反驳那种“印象派”的误解时指出——《帆》的意图并非是想成为用在8月15日明信片上的一幅海边照片。

《平原上的风》可以追溯到德彪西1888年写的

《被遗忘的小咏叹调》的第一册。德彪西为保尔·维尔兰的三首诗谱写的套曲中第一首——“迷惘的忧伤”(选自诗集《无词浪漫曲》，1874年)，其中引用了查尔斯·西蒙·法瓦尔特的两行诗作为前言(“平原上的风/屏住它的呼吸”)。

《飘荡在晚风中的声音与香气》是查尔斯·波德莱尔著名的《恶之花》(1857)中的“和谐的黄昏”中的一句，被用为第四首前奏曲的标题。尽管该曲的拍子记号为 $\frac{5}{4}$ ，但仍可以感觉到华尔兹舞曲的韵味，这派生自用为标题的波德莱尔诗的后续句：“忧郁的华尔兹与消沉的晕眩”。

《阿纳卡普里的山丘》代表意大利。它是德彪西作品中唯一有意大利印记的曲子。考虑到他为了领取罗马大奖而在梅第奇别墅的逗留基本上是一次不愉快的经历，这并不令人意外。总的说，该曲的单调的特征可能来源于那不勒斯民间音乐，不过它与塔兰泰拉那种为浪漫主义炫技派宠爱的风格相去甚远。

第六首前奏曲《雪中足迹》可能是全集中最具个性色彩的。的确，一些演奏指示的含义看来远非只是“舞台指南”，比如：“这里的节奏必须重现那种成为抑郁、冰雪封冻的原野的背景音调特性”，或者“像一声温柔感伤的叹息”。有理由揣测，最终导致德彪西于1918年3月25日去世的严重疾病的初期症状，早在他创作《前奏曲》时就显示了，它唤起了“雪上足迹”中那种对死亡的音乐性预感——在作曲家后来的书信中有许多这类暗示。

《西风所见》是《帆》的姊妹篇：第二首前奏曲中柔和的微风变得狂暴，用半音阶和全音阶的洪流发出不可遏阻的威力。而且，这首曲子也是第三首前奏曲《平原上的风》合乎逻辑的戏剧性发展。

《亚麻色头发的少女》也源自诗歌：勒康蒂·德·李斯勒的诗集《古老的诗歌》(1845/62)中一首同名的“苏格兰歌谣”。德彪西早在1882年就用过这首诗，当时他将它谱写成歌曲，题献给他的赞助人玛丽-布兰舍·瓦斯尼尔。由于他写这首歌时只有20岁，其风格仍然完全属于浪漫主义传统风格，后来的这首前奏曲的形象却变得在语言与音乐方面都堪与那神秘的《梅丽桑德》媲美。

德彪西总是对西班牙有一种特殊的感情。在完成了三个乐章的管弦乐曲《伊贝利亚》(1905/08，《意象集》)和《格拉那达之夜》，以及几年前写的钢琴曲

《版画》的中间乐章之后,《中断的小夜曲》的乐声再次把听众带到了比利牛斯山脉另一边的国度。曼纽埃尔·德·法亚就此曲的情境评论道:两个弹吉他的歌手为了争得一位美貌女郎的欢心而竞相演唱,她躲在鲜花掩映的窗内,注视着这场示爱的竞争。

《沉没的大教堂》来自德彪西偶然看到的恩涅斯特·霍南的《早年的回忆》(1883)中的一个布雷顿传奇。根据这个传说,一天黎明,沉没的伊苏古城的大教堂偶然从杜阿尔纳的海浪中升起,透过晨雾传来了教堂的钟声。

在威廉·莎士比亚的《仲夏夜之梦》中有一个吊儿郎当的小精灵帕克,他的杂耍和恶作剧在才华横溢的谐谑曲《帕克之舞》中得到活灵活现的刻画。这首前奏曲并不是德彪西对那位伟大的英国剧作家的作品入迷的最早表现。更早的创作计划还有为《皆大欢喜》(1902)和《李尔王》(1904)写配乐,但是未完成。

《游吟艺人》(此处用美国音乐厅的含义)与钢琴套曲《儿童园地》中的“木偶的步态舞”有关系。步态舞是北美黑人奴隶的一种传统舞蹈, $\frac{2}{4}$ 拍子,多切分音。1900年左右这种舞蹈在欧洲首演,它是爵士乐的起源之一。世纪之交,音乐厅的氛围在巴黎成为风尚,步态舞就常在这种场合上演。这也保证了“游吟艺人”的广受欢迎。

麦可·斯特格曼

1. 独立音乐协会,由莫里斯·拉威尔等人创立。它于1910年4月20日在巴黎的加沃大厅举行首场音乐会,节目包括由拉威尔首演的德彪西的钢琴曲《素描集》(1903)。

2. 民族音乐协会,1871年2月25日由卡米尔·圣-桑等人成立。

## 演奏评注

假设演奏者的手型比例正常，选择指法时的主要考虑是使手腕轻便灵活从而在很大程度上可以保证触键的自如。在我看来，以换指技术取代右踏板（强音）的使用更合适，它有助于产生真正的连音效果，并且在许多情况下可以使手放松。如果说这类指法标记在本版本中并不多，那主要是为了避免造成版面的混乱。

除了上述简短的建议之外，人们千万不要忘了德彪西本人在其两集《练习曲》的前言中提出的作为指法问题的终极答案的格言：“每个人都是自己的最佳老师。让我们自己发现适合自己的指法。”德彪西相当幽默，但同时也是真正担心地批评那种在他的作品中滥用强音踏板的可能性：“明摆着的事实是，过多地使用强音踏板大概纯粹是为了掩盖技巧的无能，大量的混响音肯定会使人们无法听到被毁掉的音乐。”

本版本的编辑略去了所有的踏板标记，原因是显而易见的。需要精细和准确地使用踏板，这必然意味着使用含糊不清的标记会损及音响的平衡。

诚然，第三（延音）踏板的使用很诱人，但同样会有危险：在多数情况下，对音乐音响美的损害超过清晰性带来的好处。

明智地和从不过分地使用三个踏板有助于将德彪西的音乐置于大概在莫奈、修拉和透纳之间——与“印象主义”标签相去甚远，这种传统偏见试图用此标签来定位德彪西的音乐世界。德彪西关于路易斯·雷若伊那种与前文概述过的相同的“真知灼见”的著名评论证实了这一观点：“我试图创造一些不同的东西——某种意义上的现实——这些傻瓜称之为‘印象主义’，不可能有比这个术语更不恰当的了，尤其是被艺术评论家所用……”

德彪西有关观看日出比听《田园交响乐》更重要的评论为理解他的音乐提供了宝贵的途径。如果我们留心的是耳朵的感受而非谱纸，就是说音乐是听觉的现实而不是书面的抽象形式，那么误解就可以避免。德彪西的音乐是用音响和色彩创造的，仅此而已。

尽管《前奏曲》有着独特的、活灵活现的画面感，但是与“标题音乐”却毫不相干。德彪西所做的是一

种指示，使我们得到一个感觉可能性的广阔的光色谱。

如果我勾勒了一种理解某些《前奏曲》的特殊方法，不用说它当然只是受特定人的观念和文化背景制约的个人看法。归根结底，这些乐曲标题意图能产生的效果只存在于个人的内省中。

德彪西的确只用了不到两个月就完成了他的《前奏曲》第一集，而且有些迥然不同的曲子仅用了两天时间。例如“阿纳卡普里的山丘”和“雪中足迹”。不过，不要以此为理由将这些曲子的意境也解释为同样仓促和自发性的。任何意识到这些现象的思辨性特征的演奏者必须知道，摆在他面前的是一个费时费力的启蒙过程——以至于在这样一个世界里，甚至“云彩”也不一定与“轮廓模糊”同意。

### I. 德尔菲的舞女

德彪西以一个对古希腊的回忆开始了他的《前奏曲》第一集。

这首曲子的进行严肃而庄重，充满古老风格的和声，要弹得像德彪西自己要求的那样深沉和节奏严格。那些模仿指钹响声的乐句（第8—9小节和第16—17小节）应该听起来像一连串环绕一个圆心的、光彩夺目的音浪。曲终的和弦表现了希望破灭后的屈服。

### II. 帆

和许多象征主义者一样，德彪西热衷于设想某种隐蔽的奥秘和矛盾。这首前奏曲弥漫着这种模棱两可的感觉。它开始于一系列向下的滑行，既可能唤起帆船航行在微微起伏的大海上的印象，也可能是如象征派绘画中那种薄纱遮掩下内涵丰富的美感。

此处精心处理两个踏板的平衡至关重要，这样才不会使由于不断重现的全音阶产生的和声连续感（除了第42—47小节）消失在单调苍白的音流中。（例如开始的四个小节，应该弹得相当清晰和连贯，它暗示着两个不同乐器的合奏。）

可靠的正确演奏需要准确地遵从记谱和附点，即使它们有时看来似乎“不自然”（例如第18小节，这里有德彪西典型的独特记谱）。

### III. 平原上的风

这首前奏曲代表着《帆》中轻柔的微风与《西风所见》中暴烈的狂风之间的过渡状态。所以，《平原上的风》应该被想象为是一阵近于若有若无的气流。中段的阵风像在提醒我们，这首前奏曲在符合德彪西的理想，即“不要显得很确定”的同时，仍然属于现实世界。

强音踏板在全曲中都应很少用，让那起伏的动态只靠二度和七度来完成。另一个要领是严格遵照音符时值，那些渴望成为未来的音乐魔术师的新手将发现这是不可或缺的。

### IV. 飘荡在晚风中的声音与香气

在 24 首前奏曲中，此曲可能是具有最深刻的矛盾又最率真的；它有混合的和声，它的毒性令人神智昏迷——“太阳淹没在它自己凝固的血液中”。天真、夸张和感人的朴实，它们被用来掩盖绝望，总的说这首曲子就像禁果。其中包含的钢琴技巧令人惊异：音乐形象要处理成旋转和颤动的，必须避免音色的明暗对比有任何粗糙感，转换过程要像电影技术中的淡出一样不知不觉。

可能这首曲子看起来充满矛盾，不过它那细腻的音响可以验证德彪西对外界的观察是明确的现实主义的：“音乐是音响的数学，正如光学是光线的几何学。”

### V. 阿纳卡普里的山丘

存在于这首前奏曲中的世界与《恶之花》的截然相反。这首曲子总的情绪是活泼轻松、阳光明媚、无忧无虑的——连那突然闯入的民谣的阴郁也无法改变这种气氛，民谣自悲自叹的愁苦只能让演奏者短暂地信以为真。基本速度的选择要足够慢，以便使连音与断音尽可能的清晰：每一个和弦都应该充分展现出“阳光的光谱”——就是最大限度的高泛音。在 *Modéré et expressif* 段落中，强调的撞击效果可以用将倚音落在拍上进一步强化。尾声处理得比之前的音乐快会削弱那由欢乐的上升音流导向的、最终爆发的鲜明而猛烈的冲击效果。

### VI. 雪中足迹

写于完成《阿纳卡普里的山丘》的第二天。这首

前奏曲是个令人信服的证明——如果这有什么必要——德彪西的创作灵感惊人地丰富：一个孤独的人，一片雪地，世界尽头有一个孤寂的幸存者。生之希望的两次冲动闪出微光，每次都最终被重新占上风的无望而神秘的悲哀所窒息，面对不可知只能柔顺地屈从，死亡之前最后一次抬起头。

尽管德彪西为了防止对他的作品做过分描述性的解释而采取了一些做法（例如将标题放在每首前奏曲之后），他的创作中的暗示力还是无法抗拒的。

第 1 小节中轻微的强调（）和第 2 个弱记号（）突出了旋律的落寞和哀伤感，所以要严格依从。最后一小节要传达的是生命之火的最终熄灭。只有乐观主义者才会直接演奏下一首前奏曲。

### VII. 西风所见

《西风所见》是一幅名副其实的飓风画面，与德彪西的任何其他钢琴作品都截然不同。暴风、旋风和龙卷风在世界上肆虐，把恐惧散布到各处，让人联想起埃德加·爱伦·坡。

暴风造成的猛烈气流和一波比一波更狂暴的感觉要求动用全部力度层次，从最弱到最强。第一个琶音——*pp (animé et tumultueux)* 必须弹得与接近曲终的 *f (furieux et rapide)* 非常不同。第 15–23 小节的渐强（在《帆》中已有预示，并在《平原上的风》中充分展示其乐意），应该得到充分的表现。这类指示，如 *commencer un penau-dessus du mouvement, revenir progressivement au mouvement, animé un peu retenu, en serrant et augmentant beaucoup* 等等，每一个都应有自己的时间安排，直到那个小精灵似主题 (*plaintif et lointain*) 的片段再现，它像是以低沉怒吼表达的自信，突然打断了浪漫的恶梦。

### VIII. 亚麻色头发的少女

在这首前奏曲中，但丁·加什里埃·罗塞蒂在他的《有福的少女》中倡导的那种回到表现在欧洲前拉斐尔艺术中的纯净风格得以高贵而辉煌的升华。德彪西从这个主题获得灵感，创造出可以溯源到凯尔特时代的旋律与和声的音响。

尽管在某些和声转换中有短暂出现的感觉，勒康特·德·里斯勒的《苏格兰抒情诗》并没有在音乐中表现出多少诗意的痕迹。应该将第 1 小节的标记 *sans rigueur* 理解为意指羞涩的犹豫而不是要求过分的伸缩速度。

为了保持织体的清晰透明，演奏者应该在任何可能的地方用手指弹出连音，而把踏板用在和声需要转变之处。

## IX. 中断的小夜曲

在 24 首前奏曲的旅途中，《中断的小夜曲》第一次把我们带到西班牙。这是一个激情的西班牙，两个男人发现自己在追求同一个女人，他们把这种激情抒发得淋漓尽致；一个羞怯，另一个是自以为有女人缘的人。两个唱小夜曲者几乎没有察觉到事情突然生变，直到他们表达热情的对象消失后，他们才失掉了希望。音乐喜剧所需要的在这里应有尽有，幽默感也随着音乐的重复而增强。最后 13 小节完全的沮丧古怪地结合了一种近于崇高的感觉。

要遵守速度标记 *Moderément animé*，如此才可以听到每条弦的全部泛音（类似于吉他），小夜曲的伴奏音型是柔弱的——一种似乎只能用很少泛音的乐器发出的音色，不过这些音型必须总是完全符合规律。音乐情节中出人意料的因素——第一次偷窥，还有两次骚动；与这个音型在第 19 小节中的第一次出现对比，两处的跳音符号不同——要靠力度和动态的突发性来达到所需的效果。最后的伸缩节奏要比以前的更平淡、更恳求似的。除了德彪西特别标记处外（第 25 小节），全曲的踏板用法应该像标题一样是“中断性”的。

## X. 沉没的大教堂

在听到这首前奏曲最初的几个音以前，谱面的视觉形象甚至已经预示了那个雄伟的建筑和它各式各样的拱形、圆形的拱顶所占的主导地位。在音响的拱顶之下，神秘主义和异教徒的仪式回响在一个令人联想到布雷顿传说中那个沉没的伊苏古城里的盛大节庆场面。

其中的四个元素，即水、空气（管风琴）、石头和金属（钟）——都需要用独特的基本音色代表。同时，光与影的游戏（沉没的大教堂在清晨的第一线曙光中从海浪里升起）也给音色变化提供了机会。

第 7-13 小节中的回响和水下钟声的第一次震荡之间（持续的 E）应该有明显的不同。第 16 小节以后，要听到早晨最美的阳光从渐渐露出的拱顶上放射出闪闪的光芒。左手描绘出在山峰和峡谷起落中犹如滚滚波涛，大教堂最终露出全貌，胜利和神奇如亚瑟王的宝剑从湖中冉冉升起。第 47-67 小节充满

宗教的忏悔感，回答它的希望和祈求宽恕的仅是两次阴沉的丧钟响声（第 168-169 小节）。直到最后一线阳光（第 85、86 和 87 小节的第一个和弦），左手（*flottant et sourd* 飘忽、沉闷）应该保持一种基本上透明的音色。

## XI. 帕克之舞

德彪西重新塑造帕克这个人物时表现出的高超技巧和创造性丝毫不比莎士比亚的原作逊色，那是个滑稽的捣蛋鬼和夜之精灵。

不断反弹的附点节奏出色地表现出那耀眼的磷火（仔细观察一下开始六小节的不同处就很清楚了）。想要完全达到这种效果，只能靠保持中等速度并且几乎完全不使用强音踏板。

这首前奏曲中的许多渐强和渐弱的细节可以处理得夸张一些，以便加强稍纵即逝的音乐特性。在最后 10 小节里，即奥伯龙（精灵之王）吹起号角之前，如果他的悲叹并非只是一种开玩笑的幽默，人们几乎会情不自禁地为帕克感到遗憾，接着他就消失在稀薄的空气中。

## XII. 游吟艺人

德彪西的“向匹克威克致敬”证明他十分钦佩和赞赏英国式的幽默。《游吟艺人》有可能受到英国戏剧中的丑角传统的影响，但更可能是从初期爵士乐中的黑人乐队得到灵感，我们从中听到同样用拉格泰姆音乐的早期形态表现的恶作剧式幽默地调情。这首前奏曲的效果完全靠装腔作势和夸张虚构达到。必需的对比更多地包含音乐的动态而不是力度层次的不同。

开始几小节偶然出现的挑逗性速度安排可能表现的是不正经的示爱，不过从第 9 小节以后，只有准确的速度可以传达出那种真正的幽默感（第 16 和 17 小节中的高音小号要很清楚）。

德彪西做出一种嘲弄的姿态后，在第 63 小节几乎是咄咄逼人，不过显然不像《木偶的步态舞》中引用《特里斯坦》的主题那么刻薄。

那种“摆动性”的切分音节奏（第 28-31 小节）和玩具兵的场景（第 58-62 小节以及后来的第 81-84 小节）表明《游吟艺人》虽然可能不是 12 首前奏曲第一集中最富创造性的，却肯定是最孩子气的；它的这种个性在全集中留下了天真的印记。

麦可尔·贝洛夫

## ANMERKUNGEN ZUR EDITION DES KLAVIERWERKES VON DEBUSSY

Für die meisten der Klavierwerke Claude Debussys stehen der Forschung zwei maßgebliche Quellen zur Verfügung: das Autograph des Komponisten und die Erstausgabe. Charakteristische Eintragungen und Verlagssiegel oder -stempel in Debussys Manuskripten beweisen eindeutig, daß diese als Stichvorlagen gedient haben; und so war es bislang nur natürlich, die jeweilige Erstausgabe als verbindlich und, soweit sie zu Lebzeiten des Komponisten erschienen war, als von letzter Hand korrigiert anzusehen.

Ein kritischer Vergleich der beiden Quellen zeigte jedoch, daß die Erstausgaben in vielen, zum Teil wesentlichen Punkten von Debussys Autographen abweichen. Auf eine diesbezügliche Anfrage bei den Editions Musicales Durand S. A. (Paris) – Jacques Durand hatte 1905 die Exklusivrechte der Werke Debussys erworben – teilte mir Monsieur Guy Kaufmann, der damalige Generaldirektor des Verlages, mit, daß einerseits Jacques Durand sämtliche Manuskripte des Komponisten der Pariser Bibliothèque Nationale überantwortet habe, und daß andererseits *alle Abweichungen unserer Ausgaben von den in der Bibliothèque Nationale deponierten Manuskripten mit der persönlichen Zustimmung Claude Debussys vorgenommen worden sind*<sup>1</sup>. Auch eine erneute Anfrage bei Monsieur Jean Manuel de Scarano, dem Nachfolger Guy Kaufmanns, erbrachte keine weiteren Informationen<sup>2</sup>.

Die Briefe Debussys an seinen Verleger<sup>3</sup> verdeutlichen die Verfahrensweise bei der Drucklegung der Werke. Nach Abgabe des Manuskripts wurde dieses gestochen und der erste Abzug im Verlag korrigiert; die Fahne wurde dann Debussy zur Überprüfung weitergegeben, wobei der Komponist des öfteren Fehler entdeckt zu haben scheint, die nicht auf das Autograph zurückgingen: *Anbei erhalten Sie die Korrekturabzüge von „La Mer“. [ . . . ] Ich weiß nicht, wer die überaus merkwürdige Änderung auf Seite 30 der „Jeux de vagues“ (Ziffer 33) vorgenommen hat, im ersten Takt der Baßstimme „seconda“; es gibt da ein e ♯, das Sie sich einmal anhören sollten!*<sup>4</sup> Und im Fall der *Images* für Orchester: *Sie finden beiliegend den korrigierten Abzug. Monsieur Roques [der Chefkorrektor des Verlages] hat die einzigartige Manie, die „Zweifelsfälle“ [ . . . ] dadurch kenntlich zu machen, daß er sie – als sei er seiner Sache sicher! – einfach verbessert*<sup>5</sup>. Fehler scheinen sich auch bisweilen durch Nachlässigkeit des Stechers eingeschlichen zu haben, betont doch Debussy im Fall der *Images* für Klavier: *Wären Sie wohl so freundlich Ihren Stecher dringend zu bitten, die Position der Spielanweisungen zu respektieren. Das ist von höchster und pianistischer Wichtigkeit*<sup>6</sup>. In anderen Fällen dürfte Durand selbst den Komponisten auf Unstimmigkeiten hingewiesen haben: *Ich habe die Korrekturabzüge der „Images“ zurückgegeben; es waren nur relativ wenige Fehler: einer Ihrer Zweifel war berechtigt*<sup>7</sup>. Und es konnte auch vorkommen, daß Debussy nachträglich Fehler in seinem Manuskript entdeckte: *Sie werden auf Seite 8 der „Jardins sous la pluie“ [Estampes] feststellen, daß ein Takt gefehlt hat; es handelt sich dabei übrigens um ein Versehen meinerseits, da er auch im Manuskript nicht steht*<sup>8</sup>. Doch ungeachtet der mehrfachen Korrektur waren Fehler nicht zu vermeiden: *Im übrigen sind die Stimmen schlecht korrigiert worden . . . Wir [Debussy und der Dirigent Camille Chevillard] haben viel Zeit damit verloren, ausgelassenen Auflösungszeichen und vergessenen Bögen nachzuspüren*<sup>9</sup>. Und später: *Sie wissen wahrscheinlich, daß das Orchestermaterial von „Jeux“ voller Fehler steckt*<sup>10</sup>.

*Pierné, der die Partitur mit peinlicher Sorgfalt überprüft hat, gebührt in dieser Sache großer Dank: man kann sagen, daß ihm nichts entgangen ist. Als ich übrigens die Korrekturen auf mein Exemplar der Partitur übertrug, half mir ein glücklicher Zufall, noch andere Fehler zu entdecken . . .*<sup>10</sup>. Manchmal freilich scheint sich Debussy gar nicht um die Korrekturen gekümmert zu haben: *Da ich in Ihr Auge das größte Vertrauen habe, scheint es mir nicht nötig zu sein, den Abzug vor der Veröffentlichung nochmals einzusehen*<sup>11</sup>. Und auf eine Frage Durands nach Metronomisierungen: *Machen Sie es, wie es Ihnen gefällt*<sup>12</sup>.

Eine Rekonstruktion der jeweiligen Sachlage ist zur Zeit jedoch nahezu unmöglich, da die von der Hand Debussys korrigierten Abzüge als verschollen gelten müssen. Aus der langen Reihe von Zitaten aber geht hervor, daß die fraglichen Abweichungen zwischen Autograph und Erstausgabe nicht a priori als von Debussy autorisiert angesehen werden können; es ist nicht auszuschließen, daß sie – zumindest teilweise – Errata des Stechers oder des Verlagskorrektors darstellen, die dem Komponisten entweder bei der Korrektur entgangen sind, oder aber die er nicht feststellen konnte, da er selbst keine Nachkorrektur vornahm.

Unter diesem Aspekt scheint es nicht länger möglich, die Erstausgaben als verbindlich zu bewerten; Ziel der vorliegenden kritischen Neuausgabe ist es, eine den Intentionen des Komponisten entsprechende Lesart der Werke wiederzugeben. Und da es letztlich ungeklärt bleiben muß, ob und welche Abweichungen der Erstausgaben gegenüber dem Manuskript auf Anweisungen Debussys zurückgehen, wurde das Autograph als Primärquelle, die jeweilige Erstausgabe als Sekundärquelle bewertet, und entsprechend in Zweifelsfällen der Lesart des Manuskripts der Vorzug gegeben. Diese Verfahrensweise wird im übrigen durch zwei weitere Punkte gestützt: zum einen schließt die zierliche, aber überaus akribische Handschrift Debussys jeden Zweifel über die Lesart des Manuskripts aus, das überdies in der Regel keine handschriftlichen Korrekturen aufweist und daher als definitive Niederschrift gelten kann; zum anderen existieren von einigen der Klavierwerke Aufnahmen, die Debussy selbst für die Firma Welte-Mignon eingespielt hat; ein Vergleich dieser Rollen mit Erstausgabe und Manuskript hat in bestimmten Fällen ergeben, daß der Komponist der Lesart des Autographs folgt, und nicht der der Edition.

Im einzelnen wurden die folgenden Kennzeichnungen verwendet:

- ⟨ ⟩ Alle von Debussy selbst in runde Klammern gesetzten Titel, Tempovorschriften, Metronomangaben, Spielanweisungen und Akzidenzen.
- Alle von Debussy selbst stammenden Fingersätze erscheinen kursiv.
- ( ) Alle Zusätze der Erstausgabe, die
  - a) eindeutig als analoge Ergänzungen oder Änderungen zu erkennen sind;
  - b) Korrekturen eindeutiger Fehler oder Ergänzungen versehentlicher Auslassungen im Autograph darstellen; ausgenommen davon sind Akzidenzen, deren zwingende Ergänzung stillschweigend übernommen wurde;
  - c) mit größter Wahrscheinlichkeit von Debussy autorisiert wurden; insbesondere Tempovorschriften und Spielanweisungen, die kaum arbiträre Zusätze des Verlegers sein dürften.

[ ] Alle Zusätze der Herausgeber, die mit größter Behutsamkeit vorgenommen wurden und ausschließlich im Dienst einer Verdeutlichung des Notentextes und seiner klanglichen Realisation stehen. Alle vom Herausgeber hinzugefügten Staccato- und Verlängerungspunkte erscheinen in Kleinstich.

Soweit es sich nicht eindeutig um Schreibfehler handelt, wurde die Orthographie durchwegs entsprechend dem Autograph stillschweigend korrigiert.

Michael Stegemann

- 
- <sup>1</sup> Brief an den Herausgeber, 19. Januar 1981.
  - <sup>2</sup> Brief an den Herausgeber, 28. Juli 1983.
  - <sup>3</sup> *Lettres de Claude Debussy à son éditeur (publiées par Jacques Durand)*, Paris 1927.
  - <sup>4</sup> Eastbourne, 27. Juli 1905; a.a.O., S. 30.
  - <sup>5</sup> 25. Dezember 1909; a.a.O., S. 81.
  - <sup>6</sup> Januar 1907; a.a.O., S. 47.
  - <sup>7</sup> 29. September 1905; a.a.O., S. 34.
  - <sup>8</sup> Bichain, August 1903; a.a.O., S. 10.
  - <sup>9</sup> 10. Oktober 1905; a.a.O., S. 36.
  - <sup>10</sup> 4. Januar 1914; a.a.O., S. 119.
  - <sup>11</sup> Bichain, August 1902; a.a.O., S. 7.
  - <sup>12</sup> Pourville, 9. Oktober 1915; a.a.O., S. 158.

## VORWORT

In bemerkenswert kurzer Zeit – zwischen Anfang Dezember 1909 und Anfang Februar 1910 – schrieb Claude Debussy das erste Heft seiner *Préludes* für Klavier nieder. Ihre Entstehung fällt in eine Schaffensperiode des Komponisten, die im wesentlichen der Arbeit an zwei, allerdings unvollendet gebliebenen Bühnenwerken gewidmet war: zum einen die Oper *La Chute de la maison Usher*, deren Libretto Debussy selbst nach Edgar Allan Poes Erzählung *The Fall of the House of Usher* (genauer: nach der 1857 erschienenen französischen Übersetzung von Charles Baudelaire) verfaßt hatte; der Stoff beschäftigte ihn mindestens seit Januar 1890, und noch in seinen letzten Lebensmonaten sollte er darauf hoffen, das Werk fertigstellen zu können. Zum anderen hatte Serge de Diaghilew bei Debussy eine Ballettmusik für seine berühmten Balletts russes in Auftrag gegeben, die aber über einige Titelentwürfe (*Masques et bergamasques*, *L'Eternelle aventure* und *L'Amour masqué*) und ein vom Komponisten selbst entworfenes Szenario nicht hinauskam. So sind als einziges größeres Werk neben den *Préludes* für das Jahr 1910 die *Trois Ballades de François Villon* zu verzeichnen.

Anhand der Datierungen von neun der zwölf *Préludes* des ersten Heftes in Debussys Manuskript läßt sich ihre Genese chronologisch annähernd genau rekonstruieren. Obwohl Durand die Stücke 1910 in einem Band veröffentlichte, scheint Debussy das Werk nicht unbedingt zyklisch verstanden zu haben; jedenfalls gelangten die Stücke – ohnehin nicht für den Konzertsaal gedacht, sondern für das Spiel *unter vier Augen*, wie der Komponist einmal äußerte – gruppenweise und in loser Reihenfolge zur Uraufführung. Die folgende Übersicht enthält jeweils das im Manuskript vermerkte Datum der Komposition sowie Datum, Ort und Interpreten der Uraufführung.

- I. *(... Danseuses de Delphes)*  
7. 12. 1909 / 25. 5. 1910 – S.M.I.<sup>1</sup> – Claude Debussy
- II. *(... Voiles)*  
12. 12. 1909 / 25. 5. 1910 – S.M.I. – Claude Debussy
- III. *(... Le Vent dans la plaine)*  
11. 12. 1909 / 29. 3. 1911 – S.M.I. – Claude Debussy

- IV. *(... «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir»)*  
1. 1. 1910 / 29. 3. 1911 – S.M.I. – Claude Debussy
- V. *(... Les Collines d'Anacapri)*  
26. 12. 1909 / 14. 1. 1911 – S.N.<sup>2</sup> – Ricardo Viñes
- VI. *(... Des pas sur la neige)*  
27. 12. 1909 / 29. 3. 1911 – S.M.I. – Claude Debussy
- VII. *(... Ce qu'a vu le vent d'Ouest)*  
nicht datiert / Uraufführung nicht feststellbar
- VIII. *(... La Fille aux cheveux de lin)*  
15.–16. 1. 1910 / 14. 1. 1911 – S.N. – Ricardo Viñes
- IX. *(... La Sérénade interrompue)*  
nicht datiert / 14. 1. 1911 – S.N. – Ricardo Viñes
- X. *(... La Cathédrale engloutie)*  
nicht datiert / 25. 5. 1910 – S.M.I. – Claude Debussy
- XI. *(... La Danse de Puck)*  
4. 2. 1910 / 25. 5. 1910 – S.M.I. – Claude Debussy
- XII. *(... Minstrels)*  
5. 1. 1910 / 29. 3. 1911 – S.M.I. – Claude Debussy

Auf den ersten Blick scheinen die beiden Hefte der insgesamt 24 *Préludes* Debussys eine Tradition der Klavierliteratur fortzusetzen, die mit Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Clavier* beginnt und über Frédéric Chopins Opus 28 (1836/39) zu Alexander Skrjabins Opus 11 (1888/96) führt; zumindest bekennen sich alle diese Werke zu der durch das diatonische System nahegelegten Anzahl von 24 Präludien beziehungsweise *Préludes* (die einzige Ausnahme im 19. Jahrhundert bildet der exzentrische Charles-Valentin Alkan mit seinen 1847 komponierten 25 *Préludes* Op. 31). Doch die Parallelität ist rein äußerer Natur; nicht nur, daß die Erfüllung der Zahl durch ein übergeordnetes harmonisches Schema den nur sporadisch tonalen *Préludes* Debussys abgeht – sie stehen darüber hinaus mit ihren Titeln und deren Umsetzung in Klang und Form eher dem Genre des Charakterstücks nahe. Dabei ist zu beachten, daß der Komponist die Titel seinen *Préludes* bewußt nachgestellt hat, um den

Interpreten vor dem unmittelbaren Einfluß dieser subjektiven Überschriften freizuhalten.

Es scheint mir wichtig, kurz die außermusikalischen Anregungen zu skizzieren, die Debussy im ersten Heft seiner *Préludes* aufgegriffen hat.

Vorbild der *Danseuses de Delphes* („Delphische Tänzerinnen“) dürfte das Photo eines drei Tänzerinnen darstellenden Friesausschnitts des delphischen Apollo-Heiligtums gewesen sein, das der Komponist im Louvre entdeckt hatte. Nach Aussage der französischen Pianistin Marguerite Long soll Debussy selbst das Stück *langsam und mit fast metronomischer Strenge* gespielt haben, eine Beobachtung, die sich dank der Aufnahme des Komponisten für die Welte-Music-Rolls verifizieren läßt.

Die *Voiles* („Segel“ oder „Schleier“) sind, rund fünf Jahre nach dem sinfonischen Triptychon *La Mer*, eine weitere Hommage Debussys an das Meer; es handelt sich nicht um ein Strandphoto als Ansichtskarte zum 15. August, bemerkte der Komponist und beugte damit einer „impressionistischen“ (Fehl-)Interpretation vor.

*Le Vent dans la plaine* („Der Wind über der Ebene“) greift auf das erste, 1888 entstandene Heft der *Ariettes oubliées* zurück; das erste dieser drei von Debussy vertonten Gedichte Paul Verlaines – *C'est l'extase langoureuse* aus der Sammlung *Romances sans paroles* (1874) – trägt als Motto zwei Verse von Charles-Simon Favart: *Le vent dans la plaine / Suspend son haleine* („Der Wind über der Ebene / Hält seinen Atem an“).

Ein Vers des Gedichtes *Harmonie du soir* aus Charles Baudelaires berühmten *Fleurs du mal* (1857) hat dem vierten Prélude seinen Titel gegeben: *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* („Klänge und Düfte schweben in der Abendluft“); die trotz des  $\frac{3}{4}$ -Taktes erkennbaren Walzer-Anklänge des Stücks finden in der dem Titelvers folgenden Zeile von Baudelaires Gedicht ihre Entsprechung: *Valse mélancolique et langoureuse vertige!* („Melancholischer Walzer undträumerischer Taumel!“).

*Les Collines d'Anacapri* („Die Hügel von Anacapri“) stehen als Symbol Italiens; es ist die einzige Spur, die dieses Land in Debussys musikalischem Œuvre hinterlassen hat – kein Wunder, war doch sein Aufenthalt als Träger des Prix de Rome in der Villa Medici ein fast traumatisches Erlebnis. Die durchwegs monotonale Anlage des Stücks mag in der neapolitanischen Volksmusik ihren Ursprung haben, abseits freilich der von den Virtuosen der Romantik favorisierten Form der Tarantella.

Das vielleicht persönlichste Prélude der Sammlung ist das sechste, *Des pas sur la neige* („Spuren im Schnee“); Spielvorschriften wie *ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé* („dieser Rhythmus soll den Klangcharakter des Hintergrunds einer traurigen und vereisten Landschaft haben“) oder *comme un tendre et triste regret* („wie ein zärtliches und trauriges Bedauern“) scheinen jedenfalls mehr als bloße „Regieanweisungen“ zu sein. Es ist nicht auszuschließen, daß die schwere Krankheit, der Debussy am 25. März 1918 schließlich erlegen sollte, und die sich in der Entstehungszeit der *Préludes* erstmals bemerkbar machte, die „Spuren im Schnee“ zu einer musikalischen Todesahnung des Komponisten werden ließ, der in seinen Briefen noch viele verbale folgten.

*Ce qu'a vu le vent d'Ouest* („Was der Westwind gesehen hat“) bildet das Pendant zu *Voiles*: die leichte

Brise des zweiten Préludes hat sich in einen Sturm verwandelt, der seine unbändige Kraft in chromatischen Gängen und Ganztonleitern entfaltet. Zum anderen ist das Stück eine konsequente Steigerung des dritten Préludes, *Le Vent dans la plaine*.

Auch *La Fille aux cheveux de lin* („Das Mädchen mit den flachsblonden Haaren“) geht auf eine dichterische Vorlage zurück, auf die gleichnamige *Chanson écossaise* aus Leconte de Lisle's Sammlung *Poèmes antiques* (1845/62). Schon 1882 hatte sich Debussy mit diesem Gedicht beschäftigt und es als Kunstlied in Musik gesetzt, um es seiner Gönnerin Marie-Blanche Vasnier zu widmen; während diese Arbeit des Zwanzigjährigen noch ganz der Romantik verhaftet war, erweist sich die Protagonistin des Préludes in Wort und Musik als würdige Schwester der geheimnisvollen Mélisande.

Besondere Liebe verband Debussy mit Spanien; nach den drei Sätzen der *Ibérie* (1905/08) aus den *Images* für Orchester und dem Mittelsatz der wenige Jahre zuvor entstandenen *Estdampes* für Klavier, *La Soirée dans Grénaide*, entführen uns die Klänge von *La Sérénade interrompue* („Das unterbrochene Ständchen“) erneut in das Land jenseits der Pyrenäen. Zwei Sänger, so interpretierte Manuel de Falla den Hergang des Stücks, streiten mit ihren Gitarren um die Gunst einer Schönen, die, verborgen hinter dem Blumengitter ihres Fensters, das galante Turnier aufmerksam verfolgt.

*La Cathédrale engloutie* („Die versunkene Kathedrale“) geht auf eine bretonische Legende zurück, die Debussy in Ernest Renans *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883) entdeckte: manchmal, so berichtet die Sage, taucht beim ersten Licht des Tages die Kathedrale der versunkenen Stadt Ys aus den Fluten des Meeres von Douarnenez wieder empor, und durch den morgendlichen Nebel erklingt das Geläut ihrer Glocken.

In William Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* treibt ein lustiger Kobold sein Unwesen; seine Sprünge und Eskapaden zeichnet *La Danse de Puck* („Pucks Tanz“) in einem brillanten Scherzo nach. Dieses Prélude war zwar nicht die erste Beschäftigung Debussys mit dem großen englischen Dramatiker, doch die früheren Projekte von Bühnenmusiken zu *As You Like It* (1902) und *True Chronicle History of the Life and Death of King Lear* (1904) blieben weitgehend unvollendet.

*Minstrels* (hier im Sinne von: „Musikanten“) knüpft an *Goliwogg's cake walk* aus dem Klavierzyklus *Children's Corner* (1908) an; der Cakewalk, traditioneller Tanz der nordamerikanischen Negersklaven in synkopischem  $\frac{3}{4}$ -Takt, war um 1900 als einer der Vorfürer des Jazz nach Europa gekommen. Mit ihm verband sich die Atmosphäre der Music-Hall, die im Paris der Jahrhundertwende en vogue war, und so konnte Debussy des Erfolges dieses Préludes gewiß sein.

Michael Stegemann

<sup>1</sup> Die von Maurice Ravel und anderen gegründete Société Musicale Indépendante, die am 20. 4. 1910 in der Pariser Salle Gaveau ihr erstes Konzert veranstaltete; auf dem Programm stand unter anderem die von Ravel gespielte Uraufführung von Debussys Klavierstück *D'un cabier d'esquisses* (1903).

<sup>2</sup> Die von Camille Saint-Saëns und anderen am 25. 2. 1871 konstituierte Société Nationale de Musique.

# HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Bei der Wahl der Fingersätze wurde, ausgehend von einer normal gebauten Hand, vor allem ein leichtes, bewegliches Handgelenk angestrebt, um so große Freiheit des Anschlags zu gewährleisten. Das Untersetzen scheint mir eine wertvolle Alternative zum Gebrauch des rechten (Forte-)Pedals zu sein, die echtes Legatospiel ermöglicht und der Hand dabei in vielen Fällen Entspannung gewährt; wenn die vorliegende Ausgabe nur wenige diesbezügliche Anweisungen enthält, so vor allem, um die Typographie des Notentextes nicht zu überlasten.

Abgesehen von diesen kurzen Anregungen sollte man nie den Rat außer acht lassen, den Debussy selbst als der Weisheit letzten Schluß im Vorwort zu den beiden Heften seiner *Etudes* erteilt: *Jeder ist sich selbst der beste Schulmeister. Suchen wir unsere Fingersätze!* Mit sehr viel Humor und nicht ohne eine gewisse Besorgnis rechnet Debussy mit dem möglichen Mißbrauch des Forte-Pedals in seiner Musik ab: *Es ist vielleicht ganz einfach eine Tatsache, daß der übermäßige Gebrauch des Pedals nur dem Zwecke dient, mangelnde Technik zu vertuschen, und daß man natürlich viel Lärm machen muß, um die Musik, die man da massaskriert, nicht zu hören.*

So war es nur selbstverständlich, daß in dieser Neuausgabe auf jegliche Pedalangabe seitens des Herausgebers verzichtet wurde. Die Subtilität und die Präzision, die für eine sinnvolle Anwendung der Pedale notwendig sind, bringen eine zwangsläufig ungenaue Bezeichnung mit sich, die der klanglichen Ausgewogenheit nur schaden würde.

Auch der – zugegeben sehr verführerische – Gebrauch des dritten (Sostenuto-)Pedals birgt gewisse Gefahren; in den meisten Fällen geht das Mehr an Klarheit auf Kosten des Klangzaubers.

Eine kluge, niemals übertriebene Dosierung dieser drei Pedale sollte dazu beitragen, Debussy irgendwo zwischen Monet, Seurat und Turner anzusiedeln, weitab jedenfalls von jenem „Impressionismus“, den eine falsche Tradition mit seiner musikalischen Welt in Verbindung bringen will; die berühmte Äußerung Debussys zu dieser „Erfindung“ Louis Leroy mag als Zeugnis dienen: *Ich versuche, etwas anderes zu machen, Realitäten gewissermaßen, und diese Dummköpfe nennen das „Impressionismus“, ein Begriff, der vor allem von Kunstkritikern denkbar falsch angewandt wird ...*

Debussys Ausspruch, es sei wichtiger, einen Sonnenaufgang zu sehen als die Pastoralsinfonie zu hören, gibt uns einen wertvollen Schlüssel zur Interpretation seiner Werke; und wenn er noch einen Schritt weiter geht und behauptet, die Musik sei nicht für das Papier, sondern für das Ohr geschaffen, sei keine graphische Abstraktion, sondern hörbare Wirklichkeit, dann weiß man erst recht, woran man ist: Seine Musik besteht vor allem aus Klängen und Farben, und nur daraus.

Ungeachtet ihrer einzigartigen bildhaften Kraft haben diese *Préludes* nichts mit einer irgendwie gearteten Programmusik zu tun; Debussy eröffnet, suggeriert ein weites Feld sinnlicher Möglichkeiten.

Wenn ich für manche der *Préludes* einen bestimmten Weg vorgezeichnet habe, so ist dies natürlich nur eine persönliche Vorgabe, Ergebnis einer bestimmten Sensibilität und einer bestimmten Kultur; die Titel der *Préludes* sollen schließlich nur im nachhinein eine Wirkung ausüben.

Die Tatsache, daß Debussy das erste Heft seiner *Préludes* in weniger als zwei Monaten komponiert hat, darunter so unterschiedliche Stücke wie *Les Collines*

*d'Anacapri* und *Des pas sur la neige* binnen nur zweier Tage, darf uns nicht dazu verleiten, diese Hast und Spontaneität nachvollziehen zu wollen; der Interpret, dem die metaphysische Individualität der Dinge nicht entgeht, sieht sich vor der Aufgabe einer langen Arbeit der Aufklärung . . . in einer Welt, in der „Wolke“ nicht einmal unbedingt das Synonym für „Verschwommenheit“ ist.

## – I. ( . . . *Danseuses de Delphes*)

Debussy eröffnet das erste Heft seiner *Préludes* mit einer Beschwörung der griechischen Antike.

Der feierliche, von archaischen Harmonien gestützte Vortrag verlangt die Gravität und die rhythmische Strenge, mit denen Debussy selbst das Stück gespielt haben wollte. Die Effekte der Fingerzymbeln (T. 8–9 und T. 16–17) müssen wie eine Folge konzentrischer, strahlend leuchtender Schwingungen klingen. Der letzte Akkord ist ein demütiges Niedersinken, wie nach einer enttäuschten Hoffnung.

## – II. ( . . . *Voiles*)

Wie viele Symbolisten liebte es auch Debussy, sich mit Geheimnissen und Doppelsinnigkeiten zu umgeben; eine solche Doppelsinnigkeit schwebt auch über diesem *Prélude*, dessen Vortrag aus einer absteigenden Folge kurzer Glissandi entsteht, die ebensogut das Bild einiger Segelboote auf dem leicht bewegten Meer wachrufen, wie die Durchsichtigkeit eines Gewebes, hinter dem sich ein symbolistisches Gemälde in seiner ganzen Sinnlichkeit offenbart.

Von großer Wichtigkeit ist es, Ausgewogenheit im Gebrauch der beiden Pedale zu beachten, damit die harmonische Geschlossenheit, die der wiederholten Verwendung der Ganztoneleiter entspringt (ausgenommen die T. 42–47), sich nicht in einen monotonen und farblosen Klang-Lichthof verwandelt. (So müssen zum Beispiel die ersten vier Takte so klar und gebunden gespielt werden, als handle es sich um zwei deutlich unterscheidbare Instrumente.)

Die strengste Befolgung der Notation und der Punktierungen, selbst da, wo sie „unnatürlich“ wirken (etwa in T. 18, dessen Notation charakteristisch für Debussy ist), ist der sicherste Weg zu einer richtigen Interpretation.

## – III. ( . . . *Le Vent dans la plaine*)

Dieses *Prélude* steht zwischen der leichten Brise der *Voiles* und dem entfesselten Sturm von *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, und so muß *Le Vent dans la plaine* wie ein Hauch an den Grenzen der Körperlosigkeit verstanden werden; dabei soll uns der kurze Windstoß des Mittelteils daran erinnern, daß auch dieses *Prélude* zwar dem Ideal Debussys gemäß „nicht niedergeschrieben zu sein scheint“, doch nichtsdestoweniger von dieser Welt ist.

Das Forte-Pedal muß in diesem Stück mit größter Sparsamkeit eingesetzt werden, damit die Wellenbewegung ausschließlich durch die Sekund- und Septim-Intervalle erreicht wird. Auch die Genauigkeit der Tondauern ist unerlässliche Ingredienz eines jeden Lehrlings der Alchimie.

## – IV. ( . . . „*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*“)

Dieses Stück ist vielleicht das doppelbödigste und genialste der 24 *Préludes*, Beispiel einer harmonischen Zwitter-