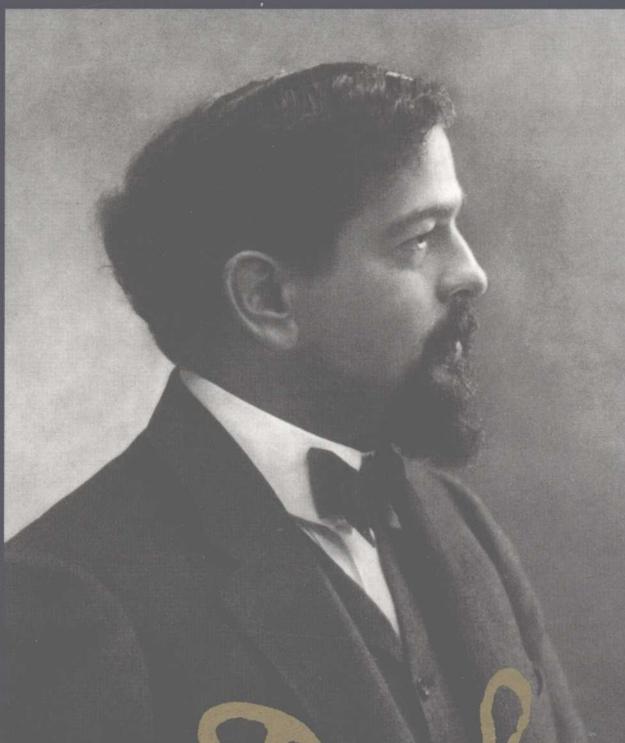


德彪西钢琴作品全集

前奏曲

罗伊·豪厄特
克劳德·海弗 编订

Roy Howat
Claude Helffer



Claude Debussy



Œuvres Complètes
de
Claude Debussy
Préludes

克劳德·德彪西钢琴作品全集

Oeuvres Complètes de Claude Debussy

系列 1
第 5 分册
Série I
Volume 5



Ouvrage publié avec la participation de la Direction de la
Musique et du Centre national des Lettres



NLIC 2970713843

© 法国杜朗 (Durand) 出版社提供版权 © SMPH 上海音乐出版社出版

图书在版编目 (C I P) 数据

德彪西钢琴作品全集. 前奏曲 / 罗伊·豪厄特,
克劳德·海弗编订. 法国Durand出版社原版引进;
王嘉译. --上海: 上海音乐出版社, 2011. 4
ISBN 978-7-80751-781-8

I. ①德… II. ①罗… ②克… ③王… 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(2011)第037990号

Copyright © 1985 by Durand et Costallat

Chinese translation copyright © 2011 by Shanghai Music Publishing House Co., Ltd.

All rights reserved.

书名: 德彪西钢琴作品全集 前奏曲

编订: 罗伊·豪厄特 克劳德·海弗

翻译: 王 嘉

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 于 爽

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版(集团)有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社论坛: BBS.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

开本: 640×978 1/8 印张: 25.5 谱、文: 204面

2011年4月第1版 2011年4月第1次印刷

印数: 1-3,000册

ISBN 978-7-80751-781-8/J·719

定价: 58.00元

读者服务热线: (021) 64315066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

《克劳德·德彪西钢琴作品全集》

由法国文化部、巴黎国立图书馆及国家科学研究中心赞助出版。

荣誉编委会

克劳迪奥·阿巴多、皮埃尔·布列兹、
亨利·杜提耶、捷尔吉·利盖蒂、
奥利维埃·梅西安、小泽征尔

主 编

弗朗索瓦·吕索尔

编辑委员会

皮埃尔·布列兹、梅利亚姆·谢米尼、
马修斯·弗洛休斯、克劳德·海弗、
罗伊·霍瓦特、玛丽·洛夫

Oeuvres Complètes de Claude Debussy placées sous le haut patronage
du Ministère de la Culture, de la Bibliothèque nationale et du Centre
national de la Recherche scientifique.

Comité d'Honneur :

Claudio Abbado, Pierre Boulez, Henri Dutilleux, Gyorgy Ligeti,
Olivier Messiaen, Seiji Ozawa.

Rédacteur en Chef :

François Lesure

Comité de Rédaction :

Pierre Boulez, Myriam Chimènes, Marius Flothuis, Claude Helffer,
Roy Howat, Marie Rolf.

鸣 谢

编辑委员会和编者向为帮助实现本卷曲集出版的个人和机构表示感激，特别要感谢丹尼斯·康顿先生、达赫曼博士女士、莱梅女士、罗伯特·欧·李曼先生、内贝恩先生、玛丽·洛夫博士以及巴黎国家图书馆的图书管理员们；感谢贝克斯菲尔德的加利福尼亚州立大学的赛吉斯塔和马尔西里、纽约皮尔庞特·摩根图书馆的特纳先生；剑桥国王大学的罗图书馆以及罗切斯特的伊斯特曼音乐学校西布利图书馆。

Remerciements

Le Comité de rédaction et les éditeurs tiennent à exprimer leur gratitude aux personnes et aux institutions qui ont permis la réalisation de ce volume et remercient tout particulièrement M. Denis Condon ; Dr et Mme D. Drachman ; Mme D. F. Lamy ; M. Robert O. Lehman ; M. O.W. Neighbour ; Dr Marie Rolf ; et les bibliothécaires de la Bibliothèque nationale, Paris ; California State College, Bakersfield (M. J. Segesta, Melle G. Marsili) ; The Pierpont Morgan Library, New York (M. J. Rigbie Turner) ; The Rowe Library, King's College, Cambridge ; et The Sibley Library of the Eastman School of Music, Rochester.

总序

《克劳德·德彪西钢琴作品全集》共分三十四分册,由法国文化部、法国国家科学研究中心及巴黎国立图书馆赞助出版。全集分为以下几个部分:

- 1 钢琴作品
- 2 歌曲
- 3 室内乐
- 4 合唱作品
- 5 乐队作品
- 6 戏剧作品

置于每卷乐谱前面的前言都追溯了作品的创作背景,后面的评注包括版本来源、编订原则和版本变体。特别重要的版本变体在列表中用**黑体**突出。

所有已知的资料来源(草稿、手稿、样稿、版本、修订版、通信录、历史录音)都经过严格的考证。在能够确定的范围内,乐谱均按作曲家最终创作意图呈现。如果某部作品存在两种不同的已完成的重要版本,则两个版本均被列入。如果这种版本的变体只涉及该作品中的某个段落,则较早的版本可在附录中找到。迄今为止尚未出版或未完成的作品,只要是资料来源的情况允许,也都被列入出版的范围内。

编者改动的临时变音记号和休止符通常用稍小一号的字体加以区别。由编者加入的括号、连音线、弧线以及力度变化分别标记为:。其他的编者标记以方括号标明。评注中详细阐释了编订工作进程。

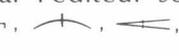
PRÉFACE GÉNÉRALE

La présente édition des *Oeuvres complètes* de Claude Debussy est publiée en 33 volumes sous le patronage du Ministère de la Culture, du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Bibliothèque nationale. Les différents volumes en sont répartis dans les catégories suivantes :

1. Oeuvres pour piano
2. Mélodies
3. Musique de Chambre
4. Oeuvres chorales
5. Oeuvres pour orchestre
6. Oeuvres lyriques

Dans chaque volume, le texte musical est précédé d'une introduction retraçant sa genèse, et est suivie de notes critiques décrivant toutes les sources connues et les variantes. Les variantes les plus importantes sont indiquées par des numéros de mesure en **caractère gras**.

Le texte musical propose ce qui, dans l'intention du compositeur, est la version finale, pour autant que ceci puisse être assuré. Une certaine importance a été accordée aux esquisses, mais elles n'ont pas été considérées comme une source primordiale. Dans le cas où deux versions définitives d'une même œuvre présentent des différences significatives, les deux sont publiées. Quand ces variantes ne concernent que des passages isolés, modifiés dans une version ultérieure, la version la plus ancienne de ces passages est donnée en annexe. Les œuvres inédites jusqu'à présent sont publiées dans la mesure où l'état du manuscrit le permet. Les œuvres inachevées sont données en annexe.

Les altérations et silences de l'éditeur sont habituellement imprimés en petit caractère. Les crochets, les liaisons, les crescendos et les decrescendos, ajoutés par l'éditeur sont indiqués comme suit : 

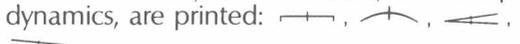
Les autres ajouts de l'éditeur sont mis entre crochets []. La démarche de l'éditeur est expliquée en détail dans les commentaires.

The present edition of the *Complete Works* of Claude Debussy is published in 33 volumes under the auspices of the Ministère de la Culture, of the Centre National de la Recherche Scientifique, and of the Bibliothèque Nationale. The various volumes are divided into the following categories:

1. Piano works
2. Songs
3. Chamber Music
4. Choral works
5. Orchestral works
6. Theatrical works

In each volume the music is preceded by an introduction retracing its genesis, and is followed by critical notes describing all known sources and listing the variants. The most important variants are indicated by their bar references being printed in **bold type**.

The musical text proposes the composer's final intended version, as far as this can be ascertained. Sketches are also taken into consideration but are not regarded as a primary source. In cases where two significantly different finished versions of the same work exist, both are published. When such variants involve only isolated passages, modified in a later version, the earlier version of these passages is given in an appendix. Works hitherto unpublished are published as far as the state of the manuscript allows. Unfinished works are given in appendices.

Editorial accidentals and rests are normally distinguished by smaller type. Editorially added brackets, ties and slurs, and hairpin dynamics, are printed: 

Other editorial additions are placed in brackets []. Editorial procedure is explained in detail in the commentaries.

前言

本卷中的德彪西的二十四首前奏曲原本是以两卷各十二首创作和出版的。作品为钢琴而作，很快被改编成各种乐器的独奏或合奏版本，但其中只有一首是由德彪西本人亲自改编的，即“游吟诗人”的小提琴与钢琴版本。

创作过程

《前奏曲》第一卷在德彪西钢琴创作中的独特性在于，其手稿中的十二首作品中有九首后面用铅笔记录标记日期（毫无疑问是创作完成日期）^①。从1909年12月7日到1910年2月4日，这九首作品的创作日期不超过两个月。在同一手稿的最后德彪西写道：“1919年年底（笔误，应为1909年）/1月，数日/2月……/德彪西。”只有第七、九和第十前奏曲没有日期记录，但它们可能完成于同一时间段（也许在其中两个最长的间隔即12月13日到25日和1月17日到2月3日期间），在德彪西1910年2月5日至他的出版商雅可·杜朗的信中写到：“《前奏曲》已经写完。”（这是他在信中第一次提及《前奏曲》）^②。我们应可确认德彪西所述的可信性，因为在其后不到十个月该卷作品就付诸印制，并于1910年4月14日出版。当然毫无疑问音乐本身经过了相当长时间的酝酿和准备，这点可以从德彪西1907年到1908年间使用的草稿本中找到第二、八和第十前奏曲的草稿推断出来。

第二卷《前奏曲》的创作日期记录缺失，在主要手稿里没有出现。但是，作品《雾》的一个早期草稿标注日期为“1911年12月底”，同时有勒内·皮奥在1912年12月于报纸上发表的一篇文章中包含《月色满庭台》的作品名，这些可以帮助人们确定这两首作品的创作日期。当然也有另一种可能，德彪西是在完成后一首创作后才为其取名，就像创作于1907年的《意象集》中《月落荒寺》的情况那样。

德彪西在1913年初给雅可·杜朗的信中表达了期待后

者“完好地收到两首新写的前奏曲”的愿望，并补充说“最后的两首目前正在创作中，它们写起来可怕……而且其律动非常难以保持。”^③最后一句话暗示我们至少其中有一首是《焰火》。根据德彪西1913年1月7日给雅可·杜朗的信，最后两首中的另外一首原本应该是根据吉卜林的《大象们的图麦》而创作的前奏曲：“如果我不是在《大象们的图麦》上耽搁了，您本应该早就收到最后两首作品了。我深陷困扰，发现它根本不可能成为一首前奏曲。我已经开始寻找替代它的作品，您在这个周末就能期待收到作品。”^④到底哪首是“替代品”不得而知，但很有可能是“三度交替”，唯一一首没有情景性标题的前奏曲，这个假设是基于这样一个事实：在最终手稿中，它和《焰火》是仅有的两首在乐曲开头用铅笔标出罗马数字“Ⅺ”和“Ⅻ”的前奏曲，而且数字标记并非出自德彪西之手。此外，这首“三度交替”的每页手稿都出现了折叠的痕迹，明显区别于其他作品页，说明它当时是单独寄送过来的。不管事实如何，最后两首前奏曲显然很快就完成了，因为第二卷《前奏曲》于1913年4月19日出版。

到1918年3月德彪西逝世，《前奏曲》第一卷已经重印五次，共计8360册，第二卷重印两次，共计4000册。

首次公演

第一卷

1910年5月5日，独立音乐协会音乐会，第一、二、十、十一首，由作曲家本人演奏，第十一首为返场曲；

1911年1月14日，国立音乐协会音乐会，第五、八、九首，由里卡多·维涅演奏；

1911年1月16日，农夫大厅，第三、四首，由弗朗兹·里贝希演奏；

1911年2月10日，农夫大厅，第十二首，由里卡多·维涅演奏；

1911年3月29日，埃拉尔大厅杜朗音乐会，第四、三、六、十二首，由德彪西演奏，第十二首为返场曲；

① 参见“版本来源”，第159页下方。手稿中的日期记录如下：前奏曲Ⅰ，7/Ⅺ/09；前奏曲Ⅱ，12/Ⅺ/09；前奏曲Ⅲ，11/Ⅺ/09；前奏曲Ⅳ，1/Ⅰ/10；前奏曲Ⅴ，26/Ⅺ/09；前奏曲Ⅵ，27/Ⅺ/09；前奏曲Ⅷ，15-16/Ⅰ/10；前奏曲Ⅺ，4/Ⅱ/10；前奏曲Ⅻ，5/Ⅰ/10。

② 克劳德·德彪西，《给出版商的信》，第83页。

③ 欧雷治（法国音乐学者）引用过的未公开的信（杜朗档案馆），第24页。

④ 克劳德·德彪西，《1884年至1918年通信集》，第235页。

第七首的首演情况没有记录。鉴于它在钢琴方面的要求，不大可能包括在德彪西于 1912 年 3 月 12 日所演奏的一组未确定的前奏曲中。

第二卷

1913 年 3 月 5 日，巴黎埃拉尔大厅，第一、二、三首，由德彪西演奏；

1913 年 4 月 5 日，国立音乐协会音乐会，第四、七、十二首，由里卡多·维涅演奏；

1913 年 4 月 8 日，埃拉尔大厅，第五、六首，由诺阿·德利维演奏；

1913 年 6 月 19 日，香榭丽舍剧院的“克劳德·德彪西音乐会”，第七、十、九首，由德彪西演奏；

1913 年 12 月 5 日，巴黎，第二、三、六、八、十首，由简·莫提尔演奏；

第十一首的首演情况没有记录。

整体特征

《前奏曲》的十二首分组式创作手法遵循了巴赫的《十二平均律》的传统，这个传统在浪漫主义时代通过肖邦（《练习曲》、《前奏曲》）和海勒等其他作曲家的作品体现，而他们的作品也都是德彪西本人钢琴学习训练的主要材料。但是，德彪西没有采取像巴赫（48 首）或肖邦、海勒的方式在作品中半音递进覆盖全部大小调，而是结构性地以某个关键音（并不一定是调）布局，较显著的是第一卷中的降 B 音和第二卷中的降 D 音。德彪西从未明确规定是否每卷作品需要按顺序作为整体来演奏，他本人在自己的音乐会上只是从两卷中选择一些作品来演奏。

像创作于 1905 年和 1907 年的《意象集》钢琴作品一样，《前奏曲》的两卷彼此区别显著：第一卷的音区从未超越双行谱表，而第二卷的每首前奏曲都部分或全部地在三行谱表中展现。这个创作原则有时候显得故意而为之，不仅因为第二卷中的某些三行谱表段落很容易可以用双行谱表来实现，还因为在第一卷中的某些段落如果用三行谱表来写作更轻松方便些（例如，《帆》的第 33 至 36 小节，《沉没的教堂》的第 58 至 61 小节以及《小妖精之舞》的第 34 至 35 小节）。德彪西使用三行谱表的意图也许在于他想要用钢琴谱来表现乐队式创作——在第二卷的前三首前奏曲手稿中这种意图强烈，在每个连谱号中包括了四行谱表，虽然德彪西从未同时使用超过三行谱表。

第二卷结束曲《焰火》在印谱时使用了一种创新来帮助读谱者看透其复杂的织体与节奏：四种不同大小印出的符号对主题材料进行区分，并辅以指法、华彩、精致的花饰如滑奏法的标注（四种尺寸在第 135 页皆出现）。第二卷作品体现了其受到斯特拉文斯基 1911 年创作的《彼得鲁什卡》的影响（见于德彪西 1912 年写给斯特拉文斯基的信^⑤），特别是在

《雾》、《枯叶》、《怪癖的拉文将军》、《焰火》的音响运行中，能有意无意间找到这种回响，同时陷入一种在调与和弦之外并置半音阶或三全音（最多以八度音组合形式出现）所形成新的强烈趣味中，这在第二卷的开始和结束部分都可见到。“三度交替”更以神秘的方式混合了瓦格纳《齐格弗里德》开始部分和《特里斯坦与伊索尔德》中一些和声，全部以钢琴的不协和音调展现，并在第 75 至 84 小节中明显地暗示了斯特拉文斯基的《春之祭》——最后可能是对 1912 年 6 月的某天，德彪西与斯特拉文斯基双钢琴合奏了斯氏那部骇俗的作品的见证^⑥。

标题

将标题放置在每首乐曲结尾的括号中是《前奏曲》在德彪西作品中的一种具有独创性的低调陈述。他也许已经感觉到，以前《版画集》和《意象集》中的具象性标题已经达到了唤起超越音乐的联想的目的，所以是时候首先让音乐表达自身了。从这个意义来说，如果说 1915 年创作《练习曲》时德彪西放弃了他所有的描写性手法而采用一种简洁的引导式标题来概括每首乐曲的话，那么《前奏曲》就是一种折中式的预演。此外有些前奏曲——如《西风所见》——远远超出了其标题原本所包含的戏剧内涵。

标题来源

《德尔菲舞女》：德彪西在卢浮宫的展出中看到的一座希腊雕塑，或者一幅大型摄影或雕版作品，展现了一种由三名崇拜酒神的女子的仪式舞蹈，她们跳舞时长袍随风波动（瓦拉斯，第 346 页；科尔托，1934，第 55 页）。

《帆》（或《面纱》）：根据 A. 科尔托的说法，取自“航行中的风帆”之意；根据艾德加·瓦雷泽（科尔托的表兄，同时也是德彪西的朋友）的说法，是指当时红遍巴黎的美国舞蹈家露伊·福勒的透明面纱。也许德彪西有意制造歧义。

《原野上的风》：十八世纪诗人查尔斯-西蒙·法瓦尔的一段诗（出自《宫廷中的妮奈》，II，viii，妮奈的小抒情歌“……原野上的风停止了它的呼吸”）。在魏尔伦的诗歌《如此惬意迷人》中也作为警句出现，德彪西曾在 1887 年 3 月将其谱曲（《被遗忘的歌》之一）。

《暮色中的声音与芳香》：波德莱尔的隔行同韵的四行诗^⑦《夜晚的和谐》中的第三行，德彪西曾在 1889 年 1 月将其谱曲（《波德莱尔诗五首》之二）。

⑤ 克劳德·德彪西，《1884 年至 1918 年通信集》，第 223、224、233 页。

⑥ 《三度交替》（第 11 小节）与《彼得鲁什卡》的钢琴部分（1947 年版本，第 225 小节）之间的显著的相似性是另一种情况，因为这些相似的地方在 1911 年至 1912 年的《彼得鲁什卡》乐谱中还没出现。这或者是一种巧合，或者是斯特拉文斯基在 1947 年对德彪西的赞美式回应。

⑦ 源自隔行同韵的马来诗体，表示每四行诗中的第二和第四行总是在下一节中的第一行和第三行重复出现，同时结束时重现开头一行诗（但波德莱尔没有这么做）。德彪西显然没有刻板地效仿这种样式。拉威尔的钢琴三重奏第二乐章则做到了，参见纽博尔德的评论文章。

《阿纳卡普里的山丘》:确切的出处不明。一个未经证实的说法称标题来自一种阿纳卡普里葡萄酒瓶上的商标名。德彪西或许也知道作家阿克塞尔·芒蒂在距彼时十五年前出版的阿纳卡普里故事。

《雪上足迹》:出处不明,但标题激发了许多后来人的想象,莫里斯·勒布朗的侦探小说《钟声敲响八下》(巴黎,1923)中的一篇使用相同的标题,亨利·波尔多也有小说《雪上足迹》(巴黎,1912)。

《西风所见》:汉斯·克利斯蒂安·安德森的故事《天堂花园》1907年法译本中一篇的标题(第184页)。洛克斯皮泽(卷1,第141页)也记录德彪西读过由费利克斯·拉伯翻译的雪莱的《西风颂》法译本。

《亚麻色头发的少女》:出自勒孔特·莱尔的诗歌(《古代诗歌》的“埃康塞纳歌曲”之四,巴黎,1874),德彪西约在1882年为其谱曲。

《中断的小夜曲》:据推测与西班牙有关,但具体出处不明。本曲第80至84小节和第87至89小节直接引自德彪西本人的管弦乐《意象集》中的《伊比利亚》,主题(第19小节)令人联想起阿尔贝尼斯的钢琴组曲《伊比利亚》的《阿巴辛》,第73至75小节与阿尔贝尼斯的《西班牙纪念》之二的《阿斯图里亚斯》相似。

《沉没的教堂》:据布列塔尼的传说(在欧尼斯特·勒南于1883年在巴黎出版的《少年时代及青年时代的回忆》的开始部分提到),古代被淹没的伊斯(伊索尔德的出生城市)的大教堂的尖顶在雾气缭绕的清晨会升出海面,而且还能遥闻僧侣们咏唱经文。

《小妖精之舞》:莎士比亚的《仲夏夜之梦》,可能为1908年内附阿瑟·拉克汉姆插图的版本;另一种可能题材取自吉卜林的“帕克”故事集。

《游吟诗人》:在伊斯堡大旅店门口表演的一个音乐小丑乐队(当时用来形容那些装扮后演奏美国黑人音乐的美国白人),德彪西1905年曾在那里度过夏天。

《雾》:出处不明,也许与特纳或惠斯勒有关?

《枯叶》:也许是对“叶子”一词的文字游戏;或许来自德彪西朋友加百利·穆雷的诗集《游离的声音》中的“柔板、枯萎的叶子、梦境速写”(巴黎,1883)。(欧雷治,第27页)

《维诺之门》:要么是曼努尔·德·法雅,要么是里卡多·维涅寄给德彪西的一张明信片,上面展示了位于格拉纳达的著名摩尔人之门。据说图片中日落与阴影的剧烈对比是音乐开头性格(“极度暴力与充满感情的温柔之间的突然对比”)的灵感来源。(勒叙尔,1982,第106页)

《善舞的仙女》:拉克汉姆为巴里的《肯辛顿花园的彼得·潘》(伦敦,1907)所绘的插图“仙女们是美妙的舞者”,罗伯特·戈德曾在1912年圣诞节将插图副本寄给德彪西的女儿“周周”,而且显然是英语版本。(霍尔曼,第104-107页;洛克斯皮泽,卷2,第236页等)

《欧石南》:出处不明。

《怪癖的拉文将军》:爱德华·拉文是一个美国小丑演员,在1910年至1912年间曾在巴黎马里尼剧院表演过《终生

服役的爱德华·拉文将军》一剧。他的木偶般的舞台步一定勾起德彪西对《彼得鲁什卡》的回忆(比如开场号角音乐),而他的表演包括走在绳索上变戏法(中段?第51至52小节和第63至64小节引用了儿歌《康城赛马》)和用脚趾在钢琴上弹奏(作品的主题旋律?)。德彪西可能被请求为拉文的表演进行配乐,但这首前奏曲本身之外更多的事情仍属未知。(施密茨,第172-173页;米约,第308-309页)

《月色满庭台》:勒内·皮奥在1912年发表在《时报》上的一篇文章(出自其“印度信笺”系列)描述英国乔治五世被加冕印度皇帝的仪式场景时写道:“胜利的大厅,喜悦的大厅,帝王之花园,月色满庭台……”(瓦拉斯,第347页)

《水妖》:可能还是来自“那个老拉克汉姆”(德彪西女儿“周周”的名言)。拉克汉姆1912年某出版物的插图中出现过“水妖”。拉克汉姆的绘画作品,包括瓦格纳歌剧的插图,于1912年在巴黎展出。

《向匹克威克致敬》: P. P. M. P. C 代表的意思是“永久主席-匹克威克会员俱乐部”,对狄更斯所取的匹克威克的“主席长……”一称呼的微妙改动,同时结合了与匹克威克的同僚约瑟夫·斯密哲的“永久副主席”称呼。

《骨壶》:古埃及的城市在仪式殉葬中使用的骨壶,德彪西在他的书桌上有两个这样的骨壶(现存于巴黎歌剧院博物馆),与它们相伴的还有一个在所有旅行中与作曲家忠实相伴的名叫阿克尔的木质蟾蜍。

《三度交替》:除了音乐本身的意义外,没有其他出处。

《焰火》:应该与7月14日攻陷巴士底狱纪念日有关,乐曲结尾处响起的马赛曲暗示了这点。德彪西无疑曾在1912年夏天于墨东的阳台上观看了焰火升空的情景。

在二十四首前奏曲中,五首标题来自英国文化,一首来自苏格兰,两首来自美国,两首来自西班牙,一首来自丹麦,一首来自意大利,一首来自印度,一首来自希腊,一首来自埃及。德彪西在一个无日期记录的记事本^⑧上写了一句至今无解的话:“第二卷《前奏曲》为‘帕格尼尼’!(采用小提琴技巧)。”

演奏说明

大多数地方都不说自明,但三个方面值得提醒:

1. 第一卷中的八首前奏曲带有节拍标记;《游吟诗人》以及在手稿中没有日期标记的三首例外。第二卷则相反,只有《欧石南》一曲带有节拍标记,它也是与第一卷风格最接近的一首作品(特别是与《亚麻色头发的少女》相似,采取了相同的节拍标记)。我们可以从中感觉到德彪西对节拍标记日益增长的不信任,他在1915年给雅可·杜朗的信^⑨中写道:“您知道我对节拍标记的观点:它们只能存活一小节,正如‘和玫瑰一样,只活了一个早晨’……”

2. ………” 是德彪西用来确定微妙差异速度的持续和

⑧ 国家图书馆音乐部,巴黎:Rés. Vmd. ms. 32.

⑨ 克劳德·德彪西,《给出版商的信》,第158页。

AVANT-PROPOS

Les vingt-quatre *Préludes* de Debussy, auxquels le présent volume est intégralement consacré, furent, dès l'origine, groupés par l'auteur en deux livres de douze. Initialement conçues pour piano, ces pièces ont très tôt été transcrites pour divers instruments, mais une seule de ces transcriptions émane de Debussy lui-même (*Minstrels* pour violon et piano).

CHRONOLOGIE

De toute la production pianistique debussyste, la principale source autographe du premier Livre de *Préludes* est la seule qui précise, à la fin de neuf des pièces, les dates d'achèvement¹. Celles-ci couvrent une période de moins de deux mois, du 7 décembre 1909 au 4 février 1910. On peut lire à la fin du manuscrit : « Fin décembre 1919 [pour 1909] /Janvier, quelques jours de/ Février.../ Claude Debussy. » Seuls les préludes n^{os} 7, 9 et 10 ne sont pas datés, mais une lettre² de Debussy à Jacques Durand, son éditeur (5 février 1910 : « Les Préludes sont terminés ») où, pour la première fois, l'auteur mentionne l'œuvre, donne à penser qu'ils furent probablement achevés en même temps que les autres ou peu avant, peut-être dans l'intervalle des dates indiquées : 13-25 décembre et 17 janvier—3 février. Cela est d'ailleurs confirmé par la parution du volume, moins de dix semaines plus tard, le 14 avril 1910. Néanmoins, l'œuvre était depuis longtemps en préparation, comme l'atteste la présence d'esquisses des pièces 2, 8 et 10 dans un cahier utilisé par Debussy au cours des années 1907-1908.

En ce qui concerne le deuxième Livre, les indices sont plus rares, le principal manuscrit autographe ne comportant aucune précision. Toutefois, une version antérieure de « Brouillards » datée de « fin déc[embre 19]11 » ainsi qu'un article de René Puaux (déc. 1912) mentionnant « la terrasse des audiences au [sic] clair de lune », permettent de dater approximativement ces deux pièces. Il demeure néanmoins possible que Debussy ait composé la seconde avant d'en avoir trouvé le titre, comme ce fut le cas pour l'une des *Images* de 1907 « Et la lune descend sur le temple qui fut ».

Dans une lettre à Jacques Durand (début 1913), Debussy espère que celui-ci a « bien reçu les deux nouveaux pré-

ludes » ; il ajoute : « les deux derniers sont en main, mais ils sont terribles à écrire... et la "mesure" est une chose bien difficile à garder³ ». La dernière phrase laisse penser que l'un d'eux est « Feux d'artifice ». Une autre lettre adressée à Jacques Durand (7 janvier 1913), nous apprend que le second de ces deux préludes devait être inspiré par *Toomai of the Elephants* de Rudyard Kipling : « vous auriez déjà les deux Préludes manquants si je n'étais accroché par "Tomai des Éléphants" sur lequel je me suis obstiné et qui est impossible en tant que prélude ! J'ai déjà cherché son remplaçant et vous aurez le tout vers la fin de cette semaine⁴ ». On n'est pas certain du prélude de remplacement, mais ce pourrait être « Les tierces alternées », le seul prélude sans titre évocateur. Cette supposition est renforcée par le fait que, dans le manuscrit définitif, « Les tierces alternées » et « Feux d'artifice » sont les deux seules pièces dont la numérotation (XI et XII) soit au crayon d'une autre main que celle de Debussy. Par ailleurs, le manuscrit des « tierces alternées » présente des traces de pliure à chaque page, à la différence de toutes les autres pages du volume, ce qui indique qu'il fut envoyé séparément. Quoi qu'il en soit, les deux derniers préludes furent de toute évidence bientôt prêts, car le deuxième Livre parut le 19 avril 1913. À la mort de Debussy en mars 1918, le premier Livre avait déjà été réimprimé cinq fois, ce qui fait au total, 8360 exemplaires ; le second Livre l'avait été deux fois, au total 4000 exemplaires.

PREMIÈRES EXÉCUTIONS PUBLIQUES

- Livre 1 :
- 5 mai 1910, concert de la Société Musicale Indépendante, n^{os} 1, 2, 10, 11, l'auteur au piano ; le n^o 11 fut bissé ;
 - 14 janvier 1911, concert de la Société Nationale de Musique, n^{os} 5, 8, 9, Ricardo Viñes au piano ;
 - 16 janvier 1911, Salle des Agriculteurs, n^{os} 3 et 4, Franz Liebich au piano ;
 - 10 février 1911, Salle des Agriculteurs, n^o 12, Ricardo Viñes au piano ;
 - 29 mars 1911, Concert Durand à la Salle Erard, n^{os} 4, 3, 6, 12, Debussy au piano ; le n^o 12 fut bissé.

Aucune trace de la première exécution du numéro 7 ; ses exigences pianistiques rendent improbable son exécution par Debussy au concert du 12 mars 1912, dans un groupe de Préludes non précisés.

1. Voir « Sources », p. 143. Les dates inscrites sur le manuscrit sont : Prélude n^o I, 7/XII/09 ; Prélude n^o II, 12/XII/09 ; Prélude n^o III, 11/XII/09 ; Prélude n^o IV, 1/1/10 ; Prélude n^o V, 26/XII/09 ; Prélude n^o VI, 27/XII/09 ; Prélude n^o VIII, 15-16/1/10 ; Prélude n^o XI, 4/1/10 ; Prélude n^o XII, 5/1/10.

2. C. Debussy, *Lettres à son éditeur*, p. 83.

3. Lettre inédite (archives de Durand) citée par Orledge, p. 24.

4. C. Debussy, *Lettres 1884-1918*, éd. Lesure, p. 235.

Livre 2 :

- 5 mars 1913, Paris, Salle Erard, n^{os} 1, 2, 3, Debussy au piano ;
- 5 avril 1913, concert de la Société Nationale de Musique, n^{os} 4, 7, 12, Ricardo Viñes au piano ;
- 8 avril 1913, Salle Erard n^{os} 5 et 6, Norah Drewett au piano ;
- 19 juin 1913, au « Gala Claude Debussy » n^{os} 7, 10 et 9, Debussy au piano ;
- 5 décembre 1913, Paris, salle Pleyel, n^{os} 2, 3, 6, 8, 10, Jane Mortier au piano.

Aucune trace de la première exécution du numéro 11.

CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES

Le groupement des préludes par douze situe Debussy dans la lignée de Bach (*Das Wohltemperierte Klavier*) prolongée à l'époque romantique par Chopin (*Études, Préludes*), Heller et quelques autres compositeurs, tous ayant été au centre de la formation pianistique de Debussy. Mais à l'inverse de Bach, Chopin ou Heller qui ordonnent leur œuvre en fonction des 12 sons du total chromatique, Debussy s'appuie plutôt, structurellement, sur certaines notes-pivot (pas nécessairement tonales), notamment *si*^b dans la première partie du premier Livre et *ré*^b dans le deuxième. Le compositeur n'a jamais précisé si chaque Livre avait été conçu ou non comme un tout destiné à une exécution intégrale, mais on sait que, pour ses propres concerts, il puisait dans les deux Livres.

Comme dans les deux séries d'*Images* pour piano de 1905 et 1907, l'écriture du premier Livre des *Préludes* n'utilise que deux portées alors que chacun des préludes du second Livre est écrit partiellement ou totalement sur trois portées. Le procédé d'écriture peut parfois sembler arbitraire : certains passages notés sur trois portées auraient facilement tenu sur deux ; inversement, quelques passages du premier Livre se seraient volontiers accommodés de trois portées (ex. : mes. 33-36 de « Voiles », mes. 58-61 de « La Cathédrale engloutie » et mes. 34-35 de « La Danse de Puck »). Mais, avec cette notation sur trois portées, Debussy a peut-être voulu donner l'impression d'une esquisse orchestrale, impression renforcée dans le manuscrit des trois premiers préludes du second Livre par le tracé de quatre portées dont trois seulement furent utilisées (voir Planche 4).

Avec « Feux d'artifice » qui termine le deuxième Livre, une autre innovation dans le domaine de la typographie se fait jour, guidant le regard à travers la complexité des textures et des rythmes : les notes se présentent sous quatre formats différents, favorisant ainsi la distinction entre matériel thématique, figuration, cadences et ornements tels que les glissandi (voir p. 135).

L'influence de *Pétrouchka* (version 1911), révélée par les lettres de 1912 de Debussy à Stravinsky⁵, parcourt le deuxième Livre. On peut en percevoir les échos (conscients ou non) dans certains détails de « Brouillards », « Feuilles mortes », « General Lavine », « Feux d'artifice » et plus généralement, dans une tendance nouvelle à juxtaposer des sons ou des accords à distance de demi-ton ou de triton, ce qui est tout particulièrement observable au début et à la fin du second Livre. Dans « Les tierces alternées » (mes. 75-84), une allusion au *Sacre du printemps* (chiffre 132) de Stravinsky se mêle mystérieusement, dans un registre inhabituel au piano, à des échos du prélude du premier acte de *Siegfried* et à quelques harmonies du *Tristan* de Wagner ; la réminiscence

du *Sacre* est peut-être un souvenir de cette journée de 1912 où Debussy et Stravinsky jouèrent entièrement l'œuvre à quatre mains⁶.

TITRES

La place des titres, entre parenthèses et à la fin de chaque pièce, est une sorte d'euphémisme ingénieux qui, dans l'œuvre de Debussy, est utilisé seulement dans les *Préludes*. Le compositeur n'était pas un homme à principes ; il a pu sentir que les titres pittoresques au début des *Estantes* et des *Images* avaient atteint leur but d'évocation extra-musicale, et que désormais la musique devait d'abord parler par elle-même. Les *Préludes* constituent donc une étape intermédiaire avant les *Études* de 1915 où, tout en laissant libre cours à son propre tempérament évocateur, Debussy donne un titre laconiquement pédagogique à chaque pièce, comme pour éviter toute intention poétique. Certains des *Préludes* (comme « Ce qu'a vu le Vent d'Ouest ») vont d'ailleurs bien au-delà du programme annoncé.

ORIGINE DES TITRES

« Danseuses de Delphes » : une sculpture grecque (ou une grande photographie ou encore une gravure la reproduisant), que Debussy admira au Louvre. Elle représente la danse rituelle de trois Bacchantes ; le mouvement de l'air fait onduler leurs robes tandis qu'elles tournoient (Vallas, p. 346 ; Cortot, 1934, p. 55).

« Voiles » : selon Alfred Cortot, il s'agit de bateaux à voiles dans le vent ; selon Edgard Varèse (cousin de Cortot et ami de Debussy), ce sont les voiles diaphanes de la danseuse américaine Loie Fuller, alors célèbre à Paris. Peut-être Debussy a-t-il joué sur l'ambiguïté du terme.

« Le vent dans la plaine » : c'est un vers de Charles-Simon Favart (*Ninette à la cour*, II, VIII, *Ariette* de Ninette : Le vent dans la plaine suspend son haleine), placé en épigraphe au poème de Verlaine « C'est l'extase langoureuse » que Debussy avait mis en musique en mars 1887 (n^o 1 des *Ariettes oubliées*).

« Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir » : troisième vers du poème de Baudelaire « Harmonie du soir », en forme de pantoum⁷, que Debussy avait mis en musique en janvier 1889 (n^o 2 des *Cinq poèmes de Baudelaire*).

« Les collines d'Anacapri » : origine incertaine. On raconte, sans que cela soit confirmé, que l'étiquette d'une bouteille de vin d'Anacapri pourrait en avoir suggéré l'idée. Il est possible aussi que Debussy ait connu les histoires sur Anacapri de l'écrivain Axel Munthe, publiées à Paris dans les quinze années précédentes.

« Des pas sur la neige » : le titre, d'origine inconnue, a trouvé par la suite, des prolongements divers ; de Maurice Leblanc qui donna ce même titre à une histoire policière (dans *Les huit coups de l'horloge*, Paris, 1923) jusqu'à Henri Bordeaux, dans son roman *La neige sur les pas* (Paris, 1912).

6. La ressemblance frappante des mes. 11 et suivantes des *Tierces alternées* avec la partie de piano de *Pétrouchka* (version de 1947, chiffre 225) pose un problème puisqu'elle ne figure pas dans la version de 1911-1912 : ou bien cette ressemblance est fortuite, ou bien elle est due au Stravinsky de 1947.

7. Forme d'origine malaise dans laquelle les deuxième et quatrième vers de chaque quatrain reviennent aux premier et troisième vers de la strophe suivante, et dont le dernier vers (mais ce n'est pas le cas chez Baudelaire) répète le premier. Debussy ne suit visiblement pas le schéma à la lettre ; voir l'article de Newbould sur le second mouvement du *Trio* de Ravel pour lequel, c'est au contraire le cas.

«Ce qu'a vu le Vent d'Ouest» : le conte de Hans Christian Andersen *Le jardin du Paradis*, publié dans une traduction française en 1907 (Hachette), fait dire au Vent d'Ouest «ce qu'il a vu» (Dietschy, p. 184). Lockspeiser (vol. 1, p. 141) note également que Debussy connaissait *L'ode au Vent d'Ouest* de Shelley dans la traduction française de Félix Rabbe.

«La fille aux cheveux de lin» : poème de Leconte de Lisle (n° 4 des «Chansons écossaises» dans *Poèmes antiques*, Paris, 1874), que Debussy avait mis en musique aux environs de 1882.

«La sérénade interrompue» : l'origine, probablement espagnole, n'a pas été retrouvée. Les mesures 80-84 et 87-89 proviennent directement de la propre *Image* de Debussy pour orchestre, «Iberia», et le motif principal (mes. 19 et suiv.), rappelle «El Albaicin» de la suite pour piano, *Iberia* (livre 3, n° 1) d'Albeniz, avec peut-être, du même auteur, quelques échos (mesures 73-75) d'«Asturies», n° 2 des *Souvenirs d'Espagne*.

«La Cathédrale engloutie» : légende bretonne de la ville d'Ys, lieu de naissance d'Yseult ou Isolde (racontée au début des *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* d'Ernest Renan, Paris, 1883), cité engloutie dans la mer, et dont on peut, certains matins de brume, voir les flèches de la cathédrale et entendre le chant des moines.

«La danse de Puck» : peut-être issue d'une édition de *A midsummer night's dream* de Shakespeare illustrée en 1908 par Arthur Rackham; une autre source possible serait les histoires de «Puck» de Rudyard Kipling.

«Minstrels» : une troupe de clowns musicaux (le terme était alors appliqué à des Blancs américains déguisés en Noirs et jouant de la musique noire-américaine), se produisit devant le Grand Hôtel d'Eastbourne où Debussy passa l'été de 1905.

«Brouillards» : source inconnue; peut-être Turner ou Whistler?

«Feuilles mortes» : probablement un jeu de mots sur «feuilles»; peut-être tiré du recueil de poèmes de l'ami de Debussy, Gabriel Mourey, *Voix éparses : adagios, feuilles mortes, croquis rêvés* (Paris, 1883) (Orledge, p. 27).

«La puerta del Vino» : il s'agit soit d'une carte postale envoyée à Debussy par Manuel de Falla, soit d'une autre, envoyée par Ricardo Viñes et représentant la célèbre porte mauresque de l'Alhambra de Grenade. Les violents contrastes de soleil et d'ombre inspirèrent, comme certains l'ont pensé, le caractère de la pièce, souligné par l'en-tête : «avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur». (Lesure, 1982, p. 106.)

«Les fées sont d'exquises danseuses»; «The fairies are exquisite dancers», illustration d'Arthur Rackham pour *Peter Pan in Kensington Garden* de J.M. Barrie (Londres, 1907), dont Robert Godet avait envoyé un exemplaire à Chouchou, pour Noël 1912 (dans l'édition anglaise, évidemment, car l'édition française donnait le sous-titre : «Les fées sont des danseuses consommées»). (Hooreman, pp. 104-107; Lockspeiser, vol. 2, p. 236, notes.)

«Bruyères» : source inconnue.

«"General Lavine" — excentric —» : Edward Lavine, clown américain, à l'affiche du théâtre Marigny en 1910 et 1912, annoncé comme «le Général Ed Lavine, l'homme Qui A Passé Toute Sa Vie Comme Soldat». Sa démarche caractéristique de marionnette devait rappeler Petrouchka à Debussy (cf. la fanfare du début). Dans son numéro, il jonglait sur une corde (épisode central? — avec allusions mes. 51-52 et

63-64 à la chanson noire - américaine *The Camptown Races*) et jouait, dit-on, du piano avec ses doigts de pied (mélodie principale?). Il semble qu'on ait demandé à Debussy une musique d'accompagnement pour le numéro de Lavine, mais on ne connaît à ce propos rien d'autre que ce prélude (Schmitz, pp. 172-173; Milhaud, pp. 308-309).

«La terrasse des audiences du clair de lune» : un article de René Puaux dans *le Temps* (extrait d'une série intitulée *Lettres des Indes*), parut en décembre 1912, décrivant les fêtes du couronnement de Georges V comme Empereur des Indes : «La salle de la victoire, la salle du plaisir, le jardin des sultanes, la terrasse des audiences au [sic] clair de lune...» (Vallas, p. 347.)

«Ondine» : dû probablement de nouveau à «ce vieux Rackham» (selon les termes de Chouchou). *Undine* de La Motte Fouqué avait paru en 1912 dans une édition illustrée par Rackham; ses dessins, y compris des illustrations pour les opéras de Wagner, furent exposés à Paris en 1912.

«Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.» : P.P.M.P.C. voudrait dire «Perpetual President — Member Pickwick Club («Président perpétuel — Membre du Pickwick Club»), légère variante du titre que Dickens donne à Pickwick : «General Chairman-Member...», combiné avec la fonction de «Perpetual Vice-President — Member...» du collègue de Pickwick, Joseph Smiggers.

«Canope» : l'antique ville égyptienne donna son nom au vase canope, urne funéraire rituelle au couvercle orné; Debussy avait deux de ces vases sur son bureau (actuellement au musée de l'Opéra de Paris), ainsi qu'un crapaud en bois, Arkel, qui l'accompagnait fidèlement dans tous ses voyages.

«Les tierces alternées» : aucune source connue, si ce n'est l'alternance des tierces dans ce prélude.

«Feux d'artifice» : célébration de la prise de la Bastille, le 14 juillet, suggérée par l'allusion finale à la «Marseillaise» : il se peut que Debussy y ait assisté pendant l'été 1912, au pied des terrasses de Meudon d'où fut tiré le feu d'artifice.

Il faut remarquer que, sur les vingt-quatre préludes, cinq titres sont d'inspiration anglaise; les autres sources d'inspiration sont : l'Écosse : un prélude, l'Amérique : deux, l'Espagne : deux, le Danemark : un, l'Italie : un, l'Inde : un, la Grèce : un et l'Égypte : un.

On ne connaît pas d'explication à une remarque de Debussy inscrite dans un carnet de notes non daté⁸ : «Pour le 2^d [livre] de Préludes, "Paganini"! (dans la technique du violon).»

INDICATIONS D'EXÉCUTION

Le plus souvent, les indications d'exécution parlent d'elles-mêmes, mais trois aspects méritent d'être soulignés.

1. Huit préludes du premier Livre portent des indications métronomiques (les exceptions sont, avec «Minstrels», les trois pièces non datées dans le manuscrit); dans le deuxième Livre, seule «Bruyères» qui est stylistiquement la pièce la plus proche du premier Livre (et tout particulièrement de «La fille aux cheveux de lin», qui a exactement le même mouvement métronomique) en comporte. On sent la méfiance grandissante de Debussy pour le métronome, méfiance qu'il exprime en 1915 à Jacques Durand⁹ : «Vous

8. Département de la musique de la Bibliothèque nationale : Rés. Vmd. ms. 32.

9. C. Debussy, *Lettres à son éditeur*, p. 158.

savez mon opinion sur les mouvements métronomiques : ils sont justes pendant une mesure, comme *les roses*, *l'espace d'un matin...*»

2. Il faut également souligner que l'indication «.....» fut utilisée par Debussy pour définir la durée et la fin des variations de tempo, et que le «» final ne signifie jamais un repos ou une pause. Dans ce cas, le compositeur utilise ♪ ou ♫ ou les deux ensemble, comme on peut le voir dans les dernières mesures de «*Voiles*» ; on trouve même parfois ♫ qui suggère une respiration intermédiaire entre ♪ et ♫.

3. L'indication V paraît uniquement à la mesure 12 des «*collines d'Anacapri*» (toutes les sources) ; on ne sait si Debussy voulait y signifier l'effet d'un poussé de l'archet des instruments à cordes, ou s'il avait inversé Λ (comme aux mesures assez similaires 88 et 90 du même prélude).

PRINCIPES POUR L'ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

Étant donné la nouveauté et parfois la complexité de sa syntaxe musicale, Debussy apportait un soin tout particulier à la notation exacte de ses idées musicales. L'édition s'est donc contentée de signaler ou de rectifier les oublis, les erreurs de copies et d'impression évidentes ou probables, ainsi que les passages où les intentions de l'auteur demeurent floues.

SOURCES D'ERREURS

Dans le manuscrit définitif du deuxième Livre des *Préludes*, les clefs et les armures ne sont pas recopiées à chaque système, mais sont indiquées seulement au début de chaque pièce et à chaque changement. Dans les esquisses, dont on sait qu'elles ont été utilisées pour la préparation des exemplaires définitifs, beaucoup d'altérations accidentelles, de changements de clés et d'armures manquent ; la plupart des indications de tempo, d'expression et d'articulation ne figurent que sur le manuscrit définitif. Les corrections apportées par Debussy aux épreuves n'étaient pas toujours très soignées, comme l'atteste le nombre important d'ajouts qu'il fit sur ses propres partitions après leur publication.

ORIGINALITÉ DE LA NOTATION

Pour ne pas encombrer le texte, Debussy omet parfois des détails de notation, comme par exemple, dans «*Les collines d'Anacapri*» (mes. 19), le retour d'une mesure à $\frac{12}{8}$ après une brève incursion en $\frac{6}{8}$ – ou encore, dans cette même pièce, l'absence d'aboutissement des liaisons qui semblent rester en suspens (mes. 7 et 70-72 – se reporter à la mes. 2 où il explicite ce qu'il désire – ainsi que dans «*Les fées sont d'exquises danseuses*», mes. 117-120). Il n'écrit parfois pas les silences qu'une stricte correction grammaticale exigerait (cf. «*Le vent dans la plaine*», mes. 1 et 2...). Dans «*Les collines d'Anacapri*», Debussy mêle l'écriture à $\frac{2}{4}$ et celle à $\frac{12}{8}$ dans la même mesure et à la même portée (mes. 3, 11, 15-16, etc.), suivant son indication du début $\frac{12}{8} = \frac{2}{4}$, prenant la liberté d'introduire quelques mesures (50-66) en $\frac{6}{8}$ sans inscrire cette indication explicitement. Dans tous ces cas, où aucune confusion n'est possible, la notation de Debussy est reproduite sans changement.

La notation du phrasé a, elle aussi, été respectée, même lorsque des passages semblables sont écrits différemment (à condition que les sources ne posent aucun problème) ; en fait, ces changements ne nuisent aucunement à l'œuvre et,

au mieux, ils suggèrent un désir du compositeur d'obtenir une diversité dans l'exécution. Lorsque, dans ces reprises, aucune indication de phrasé ou d'expression ne figure tout en paraissant sous-entendue, l'édition en propose une.

En ce qui concerne la notation rythmique, Debussy semble parfois distribuer les notes dans les temps de façon quelque peu arbitraire, en supprimant ou en ajoutant à l'encontre de l'usage courant. (Il a dû observer dans la pratique qu'une noire peut contenir neuf double-croches si elle se divise en un triolet de croches, abritant chacune un triolet de doubles-croches – cf. mes. 15-16 de «*Ce qu'a vu le Vent d'Ouest*».) La présente édition rétablit la notation normale lorsque cela paraît justifié.

Une autre difficulté apparaît, le plus souvent dans les sources manuscrites, avec des rythmes comme $\frac{1}{2}$ et $\frac{1}{4}$, particulièrement dans «*Voiles*», «*Feuilles mortes*» et «*La puerta del Vino*». Là aussi, on a choisi une notation correcte.

Le choix et l'utilisation des sources sont commentés de façon exhaustive dans les «*Notes Critiques*». Les silences proposés par l'édition sont imprimés en petits caractères. Les altérations proposées par l'édition sont en caractères plus petits ou entre crochets, selon la taille des notes. Les autres ajouts de l'édition, également imprimés en petits caractères, quand cela est possible, sont placés entre [] pour éviter toute confusion avec les petites notes et le corps des caractères originaux. Les altérations de précaution entre parenthèses qui figuraient en petit format dans l'édition originale ont une dimension normale dans la présente édition, pour éviter toute confusion avec les altérations en petits caractères proposées par l'édition. Les liaisons, les signes de dynamique et tout autre signe proposés par l'édition sont imprimés avec une barre qui les traverse verticalement : \frown , \llcorner , \lrcorner , et \ulcorner . Les ajouts présentés par l'édition ne doivent être considérés que comme des suggestions. La numérotation des mesures est propre à l'édition. Tous les autres changements sont indiqués dans la liste des variantes.

FOREWORD

Debussy's twenty-four *Préludes*, to which the present volume is devoted, were originally composed and issued in two volumes of twelve. Initially conceived for piano, the pieces were soon transcribed for various instruments, solo or in combinations, but only one of those transcriptions is by Debussy himself ("Minstrels" for violin and piano).

CHRONOLOGY

The first book of *Preludes* is unique in Debussy's piano output for supplying pencilled dates (no doubt of completion) at the end of nine of the twelve pieces in the main autograph source¹. These nine individual dates cover a period of less than two months, from 7 December 1909 to 4 February 1910. At the end of the same manuscript Debussy wrote: "Fin décembre 1919 [sic: = 1909]. / Janvier, quelques jours de / Février... / Claude Debussy." Only *préludes* nos. 7, 9 and 10 are not dated, but they were probably completed before or during the same period (possibly during the two largest gaps in the given dates, 13-25 December and 17 January—3 February), according to Debussy's letter to his publisher Jacques Durand, dated 5 February 1910: "Les 'Préludes' sont terminés" (the first mention of the *Preludes* in his correspondence)². We can probably accept the accuracy of Debussy's claim, since the volume was in print less than ten weeks later, issued on 14 April 1910. No doubt the music had been in preparation, though, for a considerable time; this is borne out by the presence of sketches for nos. 2, 8 and 10 in a sketchbook Debussy is known to have used in 1907-1908.

Precise dates for Book 2 are scarcer, none being present in the main autograph source. However, an early draft of "Brouillards", dated "Fin déc[embre 19]11", and a newspaper article by René Puaux published in December 1912, containing the phrase "la terrasse des audiences au [sic] clair de lune", help to date two of the pieces. The possibility remains, though, that Debussy composed the latter piece before finding the title, as is known to be the case with the piano *Image* of 1907 "Et la lune descend sur le temple qui fut".

In a letter to Jacques Durand (beginning of 1913), Debussy

expresses the hope that the latter has "safely received the two new preludes", and adds that "the last two are in hand, but they're terrible to write... and the 'pulse' [*la mesure*] is a very difficult thing to preserve"³. The last phrase suggests that at least one of the latter two preludes referred to is "Feux d'artifice". The other prelude of that pair, according to Debussy's letter dated 7 January 1913 to Jacques Durand, was to be based on Rudyard Kipling's *Toomai of the Elephants*: "You would already have the two missing Preludes if I were not delayed by 'Tomai [sic] des éléphants' which I persisted with, and which is proving impossible as a prelude! I've already sought out its replacement and you'll have it all towards the end of this week"⁴. Which prelude is the replacement is not certain, but it may be "Les tierces alternées", the only prelude without an evocative title. This supposition is supported by the fact that in the final manuscript it and "Feux d'artifice" are the only two preludes whose numbering at the head of the music ("XI" and "XII") is in pencil and not in Debussy's writing. Moreover, the manuscript of "Les tierces alternées" shows fold marks across each page, unlike all the other pages in the volume, indicating that it was once carried or sent separately. Whatever the answer, the last two preludes were evidently soon ready, for Book 2 was published on 19 April 1913.

By Debussy's death in March 1918, Book 1 had been reprinted five times, making a total of 8,360 copies; Book 2 had been reprinted twice, making a total of 4,000 copies.

FIRST PUBLIC PERFORMANCES

Book 1:

- 5 May 1910, concert of the Société Musicale Indépendante, nos. 1, 2, 10, 11 by the composer; no. 11 was encored;
- 14 January 1911, concert of the Société Nationale de Musique, nos. 5, 8, 9 by Ricardo Viñes;
- 16 January 1911, Salle des Agriculteurs, nos. 3 and 4 by Franz Liebich;
- 10 February 1911, Salle des Agriculteurs, no. 12 by Ricardo Viñes;
- 29 March 1911, Concert Durand in the Salle Erard, nos. 4, 3, 6, 12 by Debussy; no. 12 was encored.

The first performance of no. 7 is untraced; its pianistic demands make it unlikely to have been among an unspecified group of *Preludes* performed by Debussy on 12 March 1912.

1. See "Sources", p. 159 below. The dates given in the autograph are as follows: *Prelude* I, 7/XII/09; *Prelude* II, 12/XII/09; *Prelude* III, 11/XII/09; *Prelude* IV, 1/I/10; *Prelude* V, 26/XII/09; *Prelude* VI, 27/XII/09; *Prelude* VIII, 15-16/I/10; *Prelude* XI, 4/I/10; *Prelude* XII, 5/I/10.

2. C. Debussy, *Lettres à son éditeur*, p. 83.

3. Unpublished letter (Durand archives) quoted in Orledge, p. 24.

4. C. Debussy, *Lettres 1884-1918*, ed. Lesure, p. 235.

Book 2:

- 5 March 1913, Paris, Salle Erard, nos. 1, 2, 3 by Debussy;
 5 April 1913, concert of the Société Nationale de Musique,
 nos. 4, 7, 12 by Viñes;
 8 April 1913, Salle Erard, nos. 5 and 6 by Norah Drewett;
 19 June 1913, at the "Gala Claude Debussy", Théâtre des
 Champs-Élysées, nos. 7, 10, 9 by Debussy;
 5 December 1913, Paris, nos. 2, 3, 6, 8, 10 by Jane Mortier.

The first performance of no. 11 is untraced.

GENERAL CHARACTERISTICS

The Preludes' grouping by multiples of twelve follows the tradition of Bach's *Wohlfert's Klavier*, one continued through the romantic era by Chopin (*Études*, *Préludes*), Heller and others, all these composers having been staple fare of Debussy's pianistic training. Debussy, however, does not use this total number to cover the chromatic gamut of keys in either the way of Bach's "48" or that of Chopin's or Heller's *Préludes*. Rather, he leans structurally on certain pivot notes (not necessarily keys), notably *B^b* in the first part of Book 1 and *D^b* in Book 2. Debussy never specified whether or not each book was intended as an integral sequence for complete performance; he did select extracts from both books for performance at his own concerts.

Like the two series of piano *Images* of 1905 and 1907, the two books of Preludes are distinguished from each other visually: the writing of Book 1 never extends beyond two staves, whereas each prelude of Book 2 extends itself partly or wholly to three staves. This policy occasionally appears idiosyncratic, since not only would some three-stave passages from Book 2 fit easily on two staves, but also some passages from Book 1 would be more happily accommodated on three staves (for example, bars 33-36 of "Voiles", bars 58-61 of "La Cathédrale engloutie" and bars 34-35 of "La danse de Puck"). Debussy's intention in the three-stave notation may have been to convey the impression of an orchestral sketch in short score—an impression intensified in the manuscript of the first three preludes of Book 2, where Debussy bars and covers four staves to each system, though without using more than three at a time (see Plate 4).

"Feux d'artifice" ends Book 2 with another typographic innovation to help guide the eye through its complex textures and rhythms: four differently printed sizes of note-heads are used to differentiate main thematic material, accompanying figurations, cadenzas, and delicate tracery such as glissandos (all four sizes occur on page 135). Book 2 also suggests the influence of Stravinsky's *Petrouchka* of 1911 (reflected in Debussy's letters of 1912 to Stravinsky⁵) of which echoes, conscious or otherwise, may be discerned particularly in moments of "Brouillards", "Feuilles mortes", "General Lavine", "Feux d'artifice", and generally in a newly explored penchant for juxtaposing keys or chords a semitone or tritone apart (mostly through octatonic combinations), a device which both opens and closes Book 2. "Les tierces alternées" more mysteriously mixes echoes of the opening to Wagner's *Siegfried* and some *Tristan* harmonies, all at incongruous registers of the piano, with an apparent allusion in bars 75-84 to Stravinsky's *Rite of Spring* (Fig. 132)—the last of these a possible witness to the day in June 1912 when Debussy and Stravinsky played through Stravinsky's piano duet version of the *scandale-to-be*⁶.

TITLES

The placing of titles in parentheses at the end of each piece is an ingenious type of understatement unique, in Debussy's œuvre, to the Preludes. Never one to labour a point, he may have felt that the picturesque titles heading his earlier *Estampes* and *Images* had achieved their object of encouraging extra-musical evocation, and that the music should now be allowed to tell its own story first. In this sense the Preludes are a halfway stage to the *Études* of 1915 in which Debussy, while letting loose all his evocative power, uses a laconically pedagogical heading for each piece as a way of dispensing altogether with poetic titles. Some of the preludes too—for example, "Ce qu'a vu le Vent d'Ouest"—far outstrip the drama inherent in their titles' sources.

SOURCES OF TITLES

"Danseuses de Delphes": a Greek sculpture, or a large photograph or engraving of one, Debussy saw on display at the Louvre, showing a ritual dance by three female Bacchantes, the air currents making waves of their robes as they turn. (Vallas, p. 346; Cortot, 1934, p. 55.)

"Voiles" (either "sails" or "veils"): according to Alfred Cortot, sailing boats in the wind; according to Edgard Varèse (Cortot's cousin as well as Debussy's friend), the diaphanous veils of the American dancer Loie Fuller, then famous in Paris. Perhaps Debussy intended the ambiguity.

"Le vent dans la plaine": a line by the 18th-century poet Charles-Simon Favart (*Ninette à la cour*, II, viii, *Ariette de Ninette*: "... Le vent dans la plaine suspend son haleine"). Quoted as an epigraph to Verlaine's poem "C'est l'extase langoureuse" which Debussy had set to music in March 1887 (no. 1 of *Ariettes oubliées*).

"Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir": third line of Baudelaire's poem in *pantoum* form⁷ "Harmonie du soir" which Debussy had set in January 1889 (no. 2 of *Cinq poèmes de Baudelaire*).

"Les collines d'Anacapri": exact source uncertain. An unconfirmed story has it that the stimulus was the label of a bottle of Anacapri wine. Debussy may also have known the writer Axel Munthe's stories of Anacapri, published in Paris over the previous fifteen years.

"Des pas sur la neige": of unknown origin, the title may have inspired varied followers, from Maurice Leblanc's detective story of the same title (in *Les huit coups de l'horloge*, Paris, 1923) to Henri Bordeaux's novel *La neige sur les pas* (Paris, 1912).

"Ce qu'a vu le Vent d'Ouest": Hans Christian Andersen's tale *The garden of paradise*, published in French translation in 1907 (Hachette), in which the West Wind recounts "ce qu'il a vu" (Dietschy, p. 184). Lockspeiser (vol. 1, p. 141) also notes Debussy's knowledge of Felix Rabbe's French translation of Shelley's "Ode to the West Wind".

"La fille aux cheveux de lin": poem by Leconte de Lisle (no. 4 of "Chansons écossaises" in *Poèmes antiques*, Paris, 1874) which Debussy had set to music ca. 1882.

5. C. Debussy, *Lettres 1884-1918*, ed. Lesure, pp. 223, 224 and 233.

6. A striking resemblance in "Les tierces alternées", bars 11ff, to the piano part of *Petrouchka* (1947 version, Fig. 225) is a different matter, as it does not occur in the 1911-1912 score of *Petrouchka*: either it is fortuitous or Stravinsky was repaying the compliment in 1947.

7. Form of Malay origin in which the second and fourth lines of each four-line stanza recur as the first and third lines of the next stanza, and whose closing line (but not in Baudelaire's example) repeats the poem's opening line. Debussy's Prelude does not obviously emulate the pattern in any literal way; see Newbould's article on the second movement of Ravel's Piano Trio, which does.