

Vorwort

Der Kriegsausbruch 1914 lähmte Debussys Schaffenskraft. Sogar der Klang seines Klaviers war ihm „verhasst geworden“. Jedoch verwandte er die ersten Monate des folgenden Jahres für die Revision des Gesamtwerks von Chopin, das bei seinem Verleger Durand erscheinen sollte. Im Zuge dieser Arbeit reifte sein Entschluss, selbst Étüden für Klavier zu komponieren. Während des Sommers 1915 arbeitete er fieberhaft an dem Projekt. Er hatte sich mit seiner Familie in ein Landhaus in Pourville, einem kleinen Badeort in der Nähe von Dieppe, zurückgezogen, wo er außerdem fast gleichzeitig die Cellosonate und die Sonate für Flöte, Viola und Harfe komponierte.

Selten wird Debussy seine Befriedigung über seinen Erfolg und die Gewissheit, die Grenzen der gewählten Gattung überschritten zu haben, besser ausgedrückt haben als in den Briefen an Durand: „Ich habe viel Liebe und Vertrauen in die Zukunft der *Études* investiert“ (28. August). „Ich muss sagen, dass ich zufrieden bin, ein Werk geschaffen zu haben, das – ohne falsche Eitelkeit – einen besonderen Platz einnehmen wird. Diesseits der Technik bereiten diese *Études* die Pianisten sehr wirkungsvoll auf die Einsicht vor, dass man nur mit ganz fürchterlichen Händen Zugang zur Musik finden kann“ (27. September). „Der minutiöseste japanische Holzschnitt ist ein Kinderspiel im Vergleich zur Graphik gewisser Notenseiten, ja, ich bin zufrieden, das ist eine gute Arbeit!“ (30. September).

Debussy war sich unschlüssig über die Ordnung seines Bandes, den er in zwei Gruppen zu sechs *Études* aufgeteilt hatte. Er unterschied zunächst zwischen langsamen und schnellen Stücken, um schließlich eine technisch-progressive Logik im ersten Heft und eine tonale und musikalische im zweiten zu bevorzugen. Er schwankte außerdem zunächst zwischen Couperin und Chopin als Widmungsträger. Schließlich ent-

schied er sich für letzteren, bezog sich aber in einer kurzen Einführung auf „unsere hervorragenden Clavecinisten“. Auf Wunsch seines Verlegers schließlich erläutert er, warum er auf Fingersätze verzichtet und sagt scherzhaft, dass „das Fehlen des Fingersatzes eine gute Übung sei“.

Die *Études* erschienen im Juni 1916. Zu einer kompletten Uraufführung kam es in den folgenden Monaten nicht. Erste Teilaufführungen wurden den Zeitumständen entsprechend kaum zur Kenntnis genommen: die *Études* 10 und 11 durch George Copeland in New York (21. November 1916, Aeolian Hall) und vier *Études* durch den mit Debussy befreundeten amerikanischen Pianisten deutscher Abstammung Walter Rummel in Paris (14. Dezember 1916, Salon der Gräfin Orłowska). Erst nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich das Werk bei den Pianisten durchsetzen können, nachdem Olivier Messiaen nachdrücklich auf dessen Modernität verwiesen hat.

Über die Quellenlage im Einzelnen und die verschiedenen Lesarten geben die *Bemerkungen* am Ende des Bandes nähere Auskunft.

Paris, Frühjahr 1994
François Lesure

Preface

The beginning of hostilities in 1914 left Debussy dazed. Even the sound of the piano “became odious” to him. In the early months of the following year he kept himself occupied by revising the Chopin edition for his publisher Durand. It was during this work that he lit upon the idea of writing some piano études of his own. Through the summer of 1915 he worked on them in a sort of fever while living in a country house in Pourville, a tiny bathing resort near

Dieppe where he had withdrawn with his family and where he also composed, at about the same time, his Cello Sonata and the Sonata for Flute, Viola and Harp.

Debussy rarely found better words to express the satisfaction of success, and the sense of having transcended the boundaries of his chosen genre, than can be read in his letters to Durand: “I have put much love and trust in the future of the *Études*” (28 August). “I confess that I am pleased to have created a work which – false vanity aside – will occupy a special niche. In point of technique these *Études* will usefully prepare pianists for a better understanding of the fact that the portals of music can only be opened with formidable hands” (27 September). “The most delicate of Japanese prints is child’s play compared to the graphics of some of these pages, but I’m happy that the work has come off well!” (30 September).

Debussy was uncertain what order to give the pieces in his volume, which he divided into two groups of six. At first he distinguished between slow and fast pieces. In the end, however, he arranged volume 1 in a specific order of technical problems and volume 2 by key and musical coherence. He was also hesitant about the dedication, vacillating between Couperin and Chopin. In the end he chose the latter while praising “our admirable clavecinists” in a brief introduction. Finally, at the request of his publisher, he explained why he declined to indicate fingering, adding jokingly that “the absence of fingering is an excellent exercise”.

The *Études* appeared in print in June 1916. No première performance was given of the entire cycle in the months that followed, and the circumstances of the time ensured that the first partial performances passed unnoticed. *Études* 10 and 11 were premiered by George Copeland in Aeolian Hall, New York, on 21 November 1916, and four others were given on the following 14th of December in the salon of Countess Orłowska by Walter Rummel, an American pianist of German extraction who had befriended the composer. The work was

unable to make headway among pianists until after the Second World War, when Olivier Messiaen expressly drew attention to its modernity.

Closer details on the sources consulted and the different variants are given in the *Comments* at the end of this volume.

Paris, spring 1994
François Lesure

Préface

Le déclenchement de la guerre en 1914 avait laissé Debussy désespéré: le son même du piano lui était «devenu odieux». Il occupe cependant les premiers mois de l'année suivante à réviser les œuvres de Chopin pour son éditeur Durand. C'est au cours de ce travail que l'idée lui vint d'écrire lui-même des *Études* pour piano. Il y travaille dans une sorte de fièvre pendant l'été 1915 dans une villa de Pourville, petite station bal-

néaire proche de Dieppe, où il s'était retiré avec sa famille et où il composa presque en même temps les sonates pour violoncelle et pour flûte, alto et harpe.

Rarement Debussy aura davantage exprimé le bonheur de la réussite et le sentiment d'avoir transcendé le genre auquel il s'attachait que dans ses lettres à Durand: «j'ai mis beaucoup d'amour et beaucoup de foi dans l'avenir des *Études*» (28 août); «j'avoue être content d'avoir mené à bien une œuvre qui, sans fausse vanité, aura une place particulière. En deça de la technique, ces *Études* prépareront utilement les pianistes à mieux comprendre qu'il ne faut entrer dans la musique qu'avec des mains redoutables» (27 septembre); «la plus minutieuse des estampes japonaises est un jeu d'enfant à côté du graphique de certaines pages, mais je suis content, c'est du bon travail!» (30 septembre).

Debussy hésita dans l'ordonnance à donner à son recueil, formé de deux groupes de six. Il les disposa d'abord en pièces lentes et rapides, pour préférer finalement une logique de progression technique (1^{er} livre) et tonale (2^e livre). De même, après avoir hésité à les dédier à Couperin ou Chopin, il se décida pour le second, tout en célébrant dans une

courte introduction «nos admirables clavecinistes». Enfin, pour répondre aux vœux de son éditeur, il expliqua qu'il n'avait pas souhaité indiquer des doigts, précisant plaisamment que «l'absence de doigté est un excellent exercice».

Aucune première audition intégrale n'est à signaler dans les mois suivant la publication des *Études* (juin 1916) et les premières auditions partielles passèrent inaperçues, étant données les circonstances: les études 10 et 11 par George Copeland à New York, Aeolian Hall, le 21 novembre 1916, et quatre études à Paris, dans le salon de la comtesse Orłowska, le 14 décembre suivant, par Walter Rummel, un pianiste américain d'origine allemande devenu l'ami du compositeur. L'œuvre ne s'est imposé aux pianistes qu'après la deuxième guerre mondiale, après qu'Olivier Messiaen en ait notamment souligné la modernité.

Une description exacte de l'état des sources et une indication détaillée des différentes versions sont traitées en détail dans les *Remarques* à la fin du volume.

Paris, printemps 1994
François Lesure