

## Vorwort

Die vorliegende dreibändige Ausgabe der Klavierwerke Claude Debussys (1862–1918) spannt zeitlich einen Bogen von 1880 bis 1915. Sie ordnet seine Kompositionen für Klavier in der Reihenfolge ihrer Entstehung, auf die in vielen Fällen zeitnah die Erstveröffentlichung folgte.

In der kurzen Zeitspanne von 1903 bis 1909 entstanden in dichter Reihenfolge Hauptwerke für das Klavier. Höhepunkt des zweiten Bandes unserer Ausgabe und Debussys erfolgreichstes Klavierwerk überhaupt ist das erste Heft der zwölf *Préludes*, komponiert ab Ende 1909 und erschienen im April 1910. Alle weiteren Werke, darunter andere Erfolgswerke der neueren Klaviermusik wie *Estampes*, *L'Isle joyeuse*, *Children's Corner* und *Images* (zweites Heft), wurden im Verlag Jacques Durand erstveröffentlicht. Durand erhielt 1905 als Freund und Förderer die Exklusivrechte für sämtliche künftigen und einige frühere Kompositionen Debussys.

### *Debussy und das Klavier*

Obwohl Debussy ausgebildeter Pianist war, hatte er ein recht kritisches Verhältnis zum Instrument Klavier. Erst nach sieben Jahren am Konservatorium verzichtete er auf die Pianistenkarriere, die sich sein Vater für ihn erträumt hatte. Er erhielt zwar 1877 einen zweiten Preis, der Sprung zum ersten gelang ihm aber nie. Seine Lehrer waren davon angetan, mit welcher Leichtigkeit er Notentexte las und vom Blatt spielte. Aber Debussy zeigte wenig Einsatz, wenn es darum ging, die Instrumentaltechnik zu perfektionieren, die ihm sein Lehrer Antoine-François Marmontel vermitteln wollte. Lediglich für das Fach Begleitung erhielt er einmal einen ersten Preis am Konservatorium. So hat er wohl auch mehr Mühe auf den Begleitsatz in seinen Liedern als auf seine ersten Klavierstücke verwendet. Auf diese wurde das Publikum erst aufmerksam, als er bereits durch seine Oper *Pel-*

*léas et Mélisande* berühmt geworden war. Später berief man ihn, Ironie des Schicksals, gelegentlich in die Prüfungskommission für das Fach Klavier am Konservatorium.

So übernahm Debussy auch nur ausnahmsweise Uraufführungen seiner Klavierwerke: „Ein großer Pianist bin ich nicht“, äußerte er 1914 gegenüber einem italienischen Journalisten. „Es ist richtig, dass ich einige der leichteren *Préludes* beherrsche. Aber die anderen, wo die Noten in höchster Geschwindigkeit aufeinander folgen, machen mir Angst.“ Dennoch gibt es Kritiken, die sein einfühlsames Spiel und seinen subtilen Anschlag loben. Im Lauf der Jahre wurde er in der Wahl seiner Interpreten immer anspruchsvoller. Lange Zeit setzte er sein Vertrauen in den Katalanen Ricardo Viñes, von dem er sich seine Stücke zuerst vorspielen ließ, bevor dieser sie dann öffentlich aufführte. Debussy verlor schließlich das Interesse an der Zusammenarbeit und reservierte die Uraufführung seiner *Études* für Walter Rummel. Gelegentlich lud er Pianisten wie Edouard Risler, Maurice Dumesnil, Franz Liebich und Marguerite Long zu sich ein, aber seine sehr allgemein gehaltene Beurteilung dieser Interpreten zeigt, wie unzufrieden er in Wirklichkeit war: „Man ist oft verraten bei den sogenannten Pianisten! Ich kann Ihnen versichern, es ist unvorstellbar, wie sehr meine Klaviermusik entstellt worden ist, so dass ich sie oft kaum wiedererkannt habe“, schreibt er am 12. Juli 1910 an Edgar Varèse. Während des Krieges formuliert er noch beißender: „Die meisten Pianisten sind schlechte Musiker, sie zerlegen die Musik in Einzelteile – wie ein Brathähnchen“ (1. September 1915).

### **Estampes L. 108 (100)**

Debussy korrigierte im Juli 1903 während eines Aufenthalts auf dem Lande in Bichain/Département Yonne im äußersten Norden der Bourgogne die Druckfahnen seiner *Pelléas-Partitur*. Gleichzeitig arbeitete er an verschiedenen Kompositionen, an *La Mer*, an

der Rhapsodie für Altsaxophon und Orchester und an dem Textbuch zu *Le Diable dans le beffroi* nach Edgar Allan Poe. Dort brachte er auch die *Estampes* zum Abschluss, mit denen er eine neue Stufe in der Entwicklung seines kompositorischen Klavierstils erreichte. Er ließ in den *Estampes* aus Bildern der Natur, die er beschwor, ohne sie beschreiben zu wollen, eine poetische Welt aus Landschaften und fernen Ländern entstehen. André Messager gegenüber erklärte er: „Wenn man sich Reisen nicht leisten kann, muss man sie durch Phantasie ersetzen“ – eine Bemerkung, die bei aller Leichtigkeit des Tones doch zeigt, wie stark er noch der symbolistischen Ästhetik verpflichtet war.

Die drei Sätze des Heftes stehen untereinander in nur loser Verbindung, sie führen uns in den Fernen Osten, reichen bis nach Spanien und schließen mit einem Stück, das als Replik auf die damals entstandenen *Jeux d'eau* von Ravel aufgefasst werden könnte. Zu diesen *Jardins sous la pluie* hat ihn, wie es scheint, eine Szene inspiriert, die der Maler Jacques-Emile Blanche beschreibt, als er an einem gewittrigen Nachmittag damit begann, ein Porträt des Musikers zu entwerfen. „Ich war in Auteuil und skizzierte draußen im Freien eine erste Studie seines Kopfes. Es regnete, die Bäume gaben seinem Gesicht eine grünliche Farbe, die der Regen wie mit Lack zu überziehen schien.“ Fest steht, dass Debussy hier eines der *Images* wieder aufgegriffen hat, das er 1894 Yvonne Lerolle gewidmet hatte, das aber zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht geblieben war. Wir finden darin bereits das Thema nach dem Volkslied „Nous n'irons plus au bois“ (siehe auch das Vorwort zu den *Images* von 1894 aus Band I unserer Edition der Klavierwerke).

Debussy war es klar, dass der Titel des Heftes eine aufwendige Aufmachung verlangte. Er legte besonderen Wert auf eine sorgfältige typographische Gestaltung des Umschlags, was auch aus einem Schreiben an seinen Verleger hervorgeht, in dem es heißt: Ingrespapier, Sammeltitel und Monogramm des Komponisten in Mattgold, Titel der

Einzelsätze im Blauton. Noch im August hatte er die Fahnen in Händen. Der Band erschien am 20. Oktober und war Jacques-Emile Blanche gewidmet. Am 9. Januar 1904 wurde das Werk im Rahmen der Konzerte der Société nationale de musique (Salle Érard) von Ricardo Viñes uraufgeführt.

### **L'Isle joyeuse L. 109 (106)**

Das Autograph von *L'Isle joyeuse* trägt das Datum Juli/August 1904. Alle Biographen Debussys haben deshalb die Entstehung dieses seines längsten Klavierstücks mit seiner „Flucht“ auf die Insel Jersey in Zusammenhang gebracht, wohin er sich mit Emma Bardac zurückgezogen hatte, und führten den virtuosen wie traumhaften Charakter von *L'Isle joyeuse* auf seine neue Liebesbeziehung zurück. Das (handschriftliche) Tagebuch von Ricardo Viñes jedoch widerlegt diese Interpretation eindeutig und berichtet, dass *L'Isle joyeuse* unter diesem Titel schon am 13. Juni 1903 fertig komponiert war, denn an diesem Tag spielte Debussy das Stück im Haus des katalanischen Pianisten. Es war zu diesem Zeitpunkt als Satz für die *Suite bergamasque* vorgesehen. Debussy überarbeitete *L'Isle joyeuse* während eines Zeitraums von über einem Jahr und schrieb noch am 11. August 1904 an seinen Verleger Jacques Durand, dass er Veränderungen vorgenommen habe, die er für „exzellent“ halte. „Wie schwer es doch zu spielen ist“, vertraute er Durand einige Wochen später an, „dieses Stück dürfte alle Möglichkeiten in sich vereinigen, ein Klavier zu traktieren.“

In einem Konzert am 10. Februar 1905 in der Salle Aeolian, in dem auch Maurice Ravel auftrat, wurde *L'Isle joyeuse* – zusammen mit *Masques* – durch Viñes uraufgeführt. Am selben Abend schrieb Viñes in sein Tagebuch: „Großer Erfolg, aber ich habe die Stücke nicht besonders gut gespielt, aus dem einfachen Grund, weil ich sie noch nicht genug konnte.“ Acht Tage später wiederholte er die Aufführung in der Société nationale de musique. Das Werk

gewann sehr schnell die Gunst des Publikums, sodass Durand bis 1916 bereits mehr als 7.000 Exemplare aufgelegt hatte.

### **Masques L. 110 (105)**

Ursprünglich war *Masques* ebenso wie *L'Isle joyeuse* als Teil der *Suite bergamasque* gedacht, und obwohl beide Stücke getrennt veröffentlicht wurden, haben sie doch eine gemeinsame Entstehungsgeschichte. Dabei steht die pianistische Nüchternheit der *Masques* in auffälligem Kontrast zur Brillanz der *L'Isle joyeuse*.

Der katalanische Pianist Ricardo Viñes berichtet in seinem Tagebuch von einem Besuch am 13. Juni 1903 bei Debussy; der Komponist spielte ihm damals die beiden Stücke vor und brachte sie ihm bald darauf, am 4. Juli, erneut zu Gehör, wobei er versprach, Ende des Monats eine Kopie zu schicken. „Welch ein Zufall, sage ich, daß mich diese Stücke an Bilder von Turner erinnern!, worauf Debussy entgegnete, er habe tatsächlich, bevor er mit dem Komponieren begann, lange Zeit im William-Turner-Saal in London zugebracht.“ Wenig später änderte Debussy seine Pläne zur Zusammenstellung der *Suite bergamasque*. *Masques* wurde ein selbstständiges Stück. Die endgültige Fassung von *Masques* ist datiert mit „Juli 1904“, eine Zeit, in der das Privatleben von Debussy äußerst bewegt und spannungsreich war, da er seine erste Frau Lilly wegen Emma Bardac verließ. Am 19. August schickte er die Druckfahnen an seinen Verleger Durand zurück. Einen Monat später – nur wenige Tage, bevor *L'Isle joyeuse* erschien – wurde *Masques* veröffentlicht.

Das Werk wurde von Ricardo Viñes am 10. Februar 1905 (Salle Aeolian) uraufgeführt; er spielte es am folgenden 18. Februar für die Société nationale de musique (Salle Pleyel), beide Male zusammen mit *L'Isle joyeuse*. Es war ein großer Erfolg, und noch zu Lebzeiten des Komponisten erschien *Masques* in sechs Auflagen mit insgesamt 2.800 Exemplaren.

### **D'un cahier d'esquisses L. 112 (99)**

Dieses Werk war wohl ursprünglich als Mittelstück eines Triptychons zusammen mit *Masques* und *L'Isle joyeuse* geplant. Gewisse thematische, tonale und rhythmische Eigenschaften, die es vor allem in die Nähe von *L'Isle joyeuse* rücken, weisen darauf hin. Schließlich wurde das Stück im Februar 1904 in einer Musikbeilage zur Zeitschrift *Paris illustré* veröffentlicht; vermutlich 1910 erschien es bei Schott Frères in Brüssel. Das späte Erscheinungsdatum könnte erklären, wieso das Werk erst am 20. April 1910 von Maurice Ravel in einem Konzert der Société musicale indépendante uraufgeführt wurde.

### **Morceau de concours L. 117 (108)**

Die Zeitschrift *Musica* legte ihren Lesern im Januar 1905 sechs anonyme Kompositionen vor, deren Urheber erraten werden sollten. Neben Debussy waren dies Massenet, Chaminade, Saint-Saëns, Rodolphe Berger und Gaston Serpette. In der Aprilnummer der Zeitschrift wurden die Komponisten der Stücke bekannt gegeben. Nach Massenet, der von den Lesern 304 mal erraten wurde, folgte Debussy mit 218 Zählern. Debussys Beitrag stützt sich auf Skizzenmaterial zu *Le Diable dans le beffroi* nach Edgar Allan Poe.

### **Children's Corner L. 119 (113)**

Die Suite für Klavier *Children's Corner* entstand zwischen 1906 und 1908. Zuerst komponierte Debussy wohl das dritte Stück, *Serenade for the Doll*, für die Klavierschule von Octavie Carrier-Belleuse, die er wahrscheinlich vom Konservatorium her kannte und die Klavierlehrerin geworden war. Mit großer Verzögerung schickte ihr der Komponist im März 1906 schließlich das Stück. Aber erst 1910 erschien Carrier-Belleuses *Méthode moderne de piano* bei Rouart. Debussys *Serenade* trägt darin das Datum 1906.

*Children's Corner (Coin des Enfants)*, *Petite Suite pour Piano seul* – so der Titel der Originalausgabe – kam Ende September 1908 bei Durand heraus. Das Werk ist der Tochter des Komponisten, Claude-Emma, genannt Chouchou, gewidmet, die erst drei Jahre alt war. Die englischen Titel von fünf der sechs Stücke dieser Suite erklären sich nicht nur durch Debussys Vorliebe für England, sondern auch dadurch, dass Chouchou von einer englischen Gouvernante, Miss Gibbs, erzogen wurde. *Children's Corner* ist ein Spiegelbild der Kinderstube und der kindlichen Vorstellungswelt, der Umgebung Chouchous. Was die Anspielung auf Clementi im ersten Stück anbelangt, so scheint sie den Klavierunterricht anzukündigen, den das Kind bald nehmen sollte. Gegenüber seinem Herausgeber bezeichnet Debussy dieses Stück als „eine Art gesunder und fortschreitender Übung“.

Das Werk hatte sehr schnell Erfolg: Noch zu Lebzeiten Debussys wurden fast 20.000 Exemplare gedruckt, ebenso viel wie von den *Arabesques* und der *Petite suite* (letztere für Klavier vierhändig). Die Uraufführung fand am 18. Dezember 1908 in Paris im Cercle musical durch den englischen Pianisten Harold Bauer statt. 1910 schuf André Caplet eine Bearbeitung für Orchester.

### **Images · Deuxième série L. 120 (111)**

Drei Jahre liegen zwischen der Veröffentlichung der beiden Folgen der *Images*. Die Vorbereitung des zweiten Hefts nahm demnach mehr Zeit in Anspruch als die des ersten, denn schon 1903 hatte Debussy geplant, seinem Verleger „Zwölf Stücke für Klavier“ zu liefern, darunter die drei hier vorgelegten Titel. Während dieser Periode der Reflexion beschreitet Debussy neue Wege und entschließt sich u. a., seine Kompositionen auf drei Systemen zu notieren, eine Entwicklung, die für das erste Heft noch nicht gilt, sich aber in den *Préludes* wiederfindet. Debussy widmet die *Images II* dreien seiner Freunde: das erste Stück dem Maler Alexandre Charpentier, der im Jahr darauf verstarb; das zweite

dem Kritiker und Musikwissenschaftler Louis Laloy und das dritte Ricardo Viñes, seinem Interpreten.

Es ist nicht ganz klar, worauf sich die Titel zu den ersten beiden Stücken beziehen. *Cloches à travers les feuilles* erinnert, wie Laloy glaubt, an den „ergreifenden Brauch des Totengeläuts, das von der Vesper an Allerheiligen bis zur Totenmesse an Allerseelen andauert, sich von Dorf zu Dorf fortsetzt und durch die abendliche Stille der sich verfärbenden Herbstwälder geht“. *Et la lune descend sur le temple qui fut* soll, ebenfalls nach Meinung von Laloy, auf ein chinesisches Gedicht zurückgehen, während Robert Godet in diesem Stück „ein schillerndes Indien à la Kipling“ zu erkennen vermeint, „das jedoch zugleich im Lichte ferner Archipele gefiltert erscheint“. Zu *Poissons d'or* wurde Debussy sicherlich durch eine schwarze Lackarbeit, verziert mit Perlmutter- und Goldintarsien, inspiriert; sie gehörte ihm und befindet sich heute im Original in Saint-Germain-en-Laye.

Debussy spielte das zweite Heft der *Images* am 26. November 1907 bei sich zu Hause nach einem Abendessen mit den beiden Widmungsträgern Laloy und Viñes. Am 7. Januar 1908 erschien seine Komposition bei Durand. Die Uraufführung mit Ricardo Viñes am Klavier fand am 21. Februar im Cercle musical statt, wobei allerdings nur dem Stück *Poissons d'or* ein wirklicher Erfolg beschieden war. Der Komponist schien nicht sonderlich zufrieden mit seinem Interpreten und bat den Kritiker G. Jean-Aubry um vorsichtige Vermittlung: „Man müsste Viñes geschickt davon zu überzeugen versuchen, dass er noch sehr viel daran arbeiten muss. Er hat noch keine klare Vorstellung von dem inneren Aufbau der Komposition. Er spielt zweifellos sehr virtuos, verfehlt aber den Ausdruck“ (10. April 1908). Dass das Werk dennoch als Publikumserfolg gelten kann, beweist die Auflage von 6.000 Exemplaren zu Lebzeiten Debussys. Besonders begeistert äußerte sich einer seiner wichtigsten Anhänger, Louis Laloy, der nicht zögerte, die Stücke als „eine wirkliche Revolution in der Kunst des Klavierspiels“ zu bezeichnen.

### **The Little Negro L. 122 (114)**

Debussy komponierte dieses kleine Stück im Ragtime-Stil für die Klavierschule von Théodore Lack, die 1909 im Verlag Leduc erschien. Der originale Titel lautet dort *The Little Nigar* mit dem Untertitel *Cake Walk*, der durch eine Fußnote erläutert wird: *Danse nègre dite Danse du gâteau*. 1934 brachte Leduc das Stück in einer Einzelausgabe (Titel *The Little Negro*, Untertitel *Le petit nègre*) heraus, die durch die ausgeschriebene Wiederholung der Takte 21–54 deutlich umfangreicher ist als die Originalversion.

### **Hommage à Haydn L. 123 (115)**

Debussy komponierte das Stück über die Buchstaben des Namens Haydn für eine Sondernummer der Zeitschrift *S.I.M.* (Société Internationale de Musique) anlässlich des 100. Todestages des Komponisten im Mai 1909. Das Stück wurde am 11. März 1911 in einem Konzert der Société nationale de musique in der Salle Pleyel von Ennemond Trillat uraufgeführt.

### **Préludes · Premier livre L. 125 (117)**

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

Symbolismus übernommenen Gewohnheiten abzusetzen.

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

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

Man wird wohl kaum bestimmte Quellen angeben können für Titel wie *Voiles* (die Tänzerin Loïe Fuller?) und *Des Pas sur la neige* im ersten Buch oder *Brouillards*, *Bruyères* und *Feux d'artifice* im zweiten Buch der *Préludes*.

Zuweilen notierte Debussy Einfälle zu Titeln in kleinen Skizzenheften; für das zweite Buch hatte er sich *Paganini* (*dans la technique du violon*) vorge-merkt, diese Idee aber nicht ausgeführt. Aber die meisten Titel, ausgenommen *Les Tierces alternées* im zweiten Band, gehen auf literarische Eindrücke, Erinnerungen oder auch ganz vertraute Gegenstände zurück. Dabei ist es keineswegs ausgeschlossen, dass in vielen Fällen erst nach der Komposition der Stücke die Titel von Debussy hinzugefügt wurden. Gewissen anekdotenhaften Erklärungen, wie sie nach seinem Tode aufkamen, sollte man misstrauen, auch wenn sie auf Marguerite Long oder Alfred Cortot zurückgehen.

Mit einiger Sicherheit lassen sich die folgenden Titel näher bestimmen:

I. *Danseuses de Delphes* erinnert an eine Säule mit drei Bacchantinnen aus dem Musée du Louvre. – III. *Le Vent dans la plaine* ist der Anfang eines Liedes aus dem Singspiel *Ninette à la cour* von Favart und ist dem Gedicht Verlaines *C'est l'extase langoureuse* als Motto vorangestellt (dieses Gedicht Verlaines verwendet Debussy auch im ersten, 1887 komponierten Lied seines Zyklus *Ariettes oubliées*). – IV. *Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir* ist der dritte Vers aus *Harmonie du soir* von Baudelaire (zweites Lied, 1889, aus den *Cinq Poèmes de Baudelaire* von Debussy). – VII. *Ce qu'a vu le vent d'ouest* entstammt wahrscheinlich der französischen Übersetzung eines Märchens von Hans Christian Andersen, *Le Jardin du paradis*, Paris 1907. – VIII. *La Fille aux cheveux de lin* ist eines der *Poèmes antiques* von Leconte de Lisle, das Debussy um 1882 als Lied für Madame Vasnier vertont hatte. – X. *La Cathédrale engloutie* bezieht sich auf die alte bretonische Legende der im Meer versunkenen Stadt Ys. – XI. *La Danse de Puck* erinnert an Shakespeares *Sommernachtstraum* (zweiter Akt, erste Szene), mehr noch wohl an die Illustrationen Arthur Rackhams dazu.

So wird in diesen zwölf Stücken eine Atmosphäre beschworen, die inspiriert ist von Momenten des Angelsächsischen, Spanischen (*La Sérénade interrompue*),

Neapolitanischen (*Les Collines d'Anacapri*), aber auch von der Antike und der Sagenwelt des Nordens.

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

#### **La plus que lente · Valse L. 128 (121)**

Die Entstehung dieses Walzers mit etwas parodistischen Zügen geht nach Maurice Dumesnil auf eine Begegnung mit dem Barviolinisten des Carlton Hotels, Léoni, zurück, der vom Aufführungsstil der Zigeuner beeinflusst war. Durand brachte 1910 gleichzeitig eine Klavierversion und eine Fassung für Violine und Klavier heraus, die Léoni wohl nie gespielt hat. Zwei Jahre später orchestrierte Debussy das Werk und fügte eine Zymbalstimme hinzu. Den Charme dieses Instruments hatte er während seines Aufenthaltes in Budapest kennengelernt.

\*

Die vorliegende dreibändige Ausgabe umfasst das komplette Klavierwerk Claude Debussys, wenn man von *Intermède* aus dem Klaviertrio (1880) und dem kleinen Klavierstück *Les Soirs illuminés* (1917) absieht, die aus urheberrechtlichen Gründen nicht aufgenommen werden konnten. Sie wurde zusammengestellt aus den zwischen 1980 und 2011 im G. Henle Verlag erschienenen Einzelausgaben seiner Klavierwerke. (Zum Erscheinungsdatum der einzelnen Werke siehe den jeweiligen Copyright-Vermerk im Notentext.)

Die Vorworte des zweiten Bandes stammen mit Ausnahme des Textes zu *The Little Negro* (Ernst-Günter Heinemann) von François Lesure.

Die Werknummern folgen dem Verzeichnis in François Lesures Biographie *Claude Debussy*; Paris 2003. Die eingeklammerte Nummer ist übernommen aus Lesures früherem Verzeichnis, *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*; Genf 1977.

Den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe aufgeführten Bibliotheken, Institutionen und Personen die freundlich Quellenkopien zur Verfügung stellten, sei herzlich gedankt.

München, Herbst 2011  
Ernst-Günter Heinemann

## Preface

The present three-volume edition of the piano works of Claude Debussy (1862–1918) covers a time span ranging from 1880 to 1915. The works are arranged in chronological order according to the date of their genesis. In many cases, the pieces were first published shortly after their creation.

Debussy wrote a number of major works for piano in quick succession in the short span of time between 1903 and 1909. The climax of the second volume of our edition – and Debussy's most successful piano composition as well – is the first book of the twelve *Préludes*, which Debussy began writing in late 1909 and which was published in April 1910. All further works, including some other popular pieces of early 20<sup>th</sup>-century piano music such as *Estampes*, *L'Isle joyeuse*, *Children's Corner* and *Images*

(second book), were first printed by the publisher Jacques Durand. As Debussy's friend and patron, Durand obtained the exclusive rights for all future works and a few earlier works from the composer in 1905.

### *Debussy and the Piano*

Although Debussy was a trained pianist, he had a distinctly ambivalent relationship with the piano as instrument. Only after seven years at the Conservatoire did he finally abandon his plans to become a professional pianist, the career his father had envisioned for him. Having won a second prize in 1877, he never succeeded in obtaining the first. His teachers valued the ease with which he read scores and played from sight, but he showed less application when it came to acquiring the technical prowess that his teacher Antoine-François Marmontel tried to instill in him. Only as an accompanist was he able to obtain a first prize at the Conservatoire. This probably explains why he devoted more effort to the accompaniment parts of his songs than to his earliest piano pieces, which failed to attract the attention of the public until his opera *Pelléas et Mélisande* had already made him famous. Later, in an ironic twist, he was occasionally appointed to serve as a jury member for the Conservatoire's piano examinations.

It thus came about that Debussy seldom gave the première performances of his piano works. "I am not a great pianist," he proclaimed to an Italian journalist in 1914. "It is true that I can manage some of my easier *Préludes*. But the others, where the notes follow each other at top speed, only frighten me." None the less, critics found words of praise for his sensitive playing and subtle touch. Over the years he became more and more demanding in his choice of interpreters. For a long time he put his trust in the Catalan Ricardo Viñes and had the pianist play his pieces to him in private before performing them in public. Eventually he lost interest in this collaboration and entrusted the première of his *Études* to Walter Rum-

mel. Occasionally he invited pianists such as Edouard Risler, Maurice Dumesnil, Franz Liebich and Marguerite Long to his home; but the true extent of his dissatisfaction is revealed in his wholesale opinion of these performers: "How often one is betrayed by the so-called pianists!", he wrote to Edgar Varèse on 12 July 1910. "I assure you that one cannot imagine how my piano music is disfigured; often I can scarcely recognise it." During the war he became even more scathing: "Most pianists are poor musicians and dissect the music into bits and pieces like a roast chicken" (1 September 1915).

### **Estampes L. 103 (100)**

In July 1903, Debussy corrected the proofs to his *Pelléas* score while visiting the countryside in Bichain, Département Yonne, in the northernmost corner of the Bourgogne. At the same time he also worked on various compositions, including *La Mer* and the Rhapsody for Alto Saxophone and Orchestra, and on the libretto to *Le Diable dans le beffroi* after Edgar Allan Poe. It was at this time that he also completed *Estampes*, with which he reached a new stage in the evolution of his compositional style for piano. Conjuring up images from nature without attempting to describe them, *Estampes* created a poetic universe of distant lands and landscapes. As Debussy explained to André Messager: "If one cannot afford to travel, one substitutes the imagination." For all the lightness of its tone, this remark reveals how strongly he was still beholden to the Symbolist aesthetic.

The three movements in this volume are only loosely related to each other. They lead us to the Far East, transport us to Spain and conclude with a piece which can be construed as a response to Ravel's *Jeux d'eau*, which was written about this same time. The last-named piece, *Jardins sous la pluie*, was apparently inspired by a scene described by the painter Jacques-Émile Blanche as he set out one rainy afternoon to sketch a portrait of the composer. "I was in

Auteuil, out of doors, and sketched an initial study of his head. It started to rain, and the trees gave his face a greenish tinge which the rain seemed to cover as though with enamel." Whatever the case, it is certain that Debussy returned to one of the *Images* which he had dedicated to Yvonne Lerolle in 1894 but that was to remain unpublished during his lifetime. This earlier piece already contains the theme based on the French folk tune "Nous n'irons plus au bois" (see also vol. I, preface of *Images* from 1894).

Debussy, realising that the title of his volume would call for an expensive format and design, was especially concerned to have a careful typographical layout for the cover. This concern is evident in a letter to his publisher in which he calls for ingres paper, collective title and composer's monogram in old gold, and titles of the individual movement in blue. The proofs arrived in August of the same year, and the volume, dedicated to Jacques-Emile Blanche, appeared on 20 October. On 9 January 1904, Ricardo Viñes gave the work its première performance in the Salle Érard as part of the concert series of the Société nationale de musique.

#### **L'Isle joyeuse L. 109 (106)**

The autograph of *L'Isle joyeuse*, Debussy's longest piece for piano, is dated July–August 1904. This has caused all of Debussy's biographers to associate its origins with the composer's "flight" with Emma Bardac to the Isle of Jersey, and to derive its virtuoso and dreamlike character from his new love affair. However, this interpretation is clearly refuted by the manuscript diary of the Catalan pianist Ricardo Viñes, who records that *L'Isle joyeuse* was completed by 13 June 1903, when Debussy performed the work under this title at Viñes's home. At this time it was intended to form part of the *Suite bergamasque*. Debussy revised *L'Isle joyeuse* for over a year, writing to his publisher Jacques Durand on 11 August 1904 that he had made a number of "excellent" modifica-

tions: "How difficult it is to play!" he confessed to him a few weeks later. "This piece seems to me to combine every way of attacking the instrument."

Viñes gave *L'Isle joyeuse* its première performance at the same time as *Masques*, namely, at a concert on 10 February 1905 in the Salle Aeolian during which Ravel also performed. That evening he wrote in his journal: "Very successful, but I did not play the pieces particularly well for the simple reason that I did not know them well enough." Eight days later he repeated the performance at the Société nationale de musique. The piece soon became a favourite with the public, and by 1916 Durand had issued it in more than 7,000 copies.

#### **Masques L. 110 (105)**

Like *L'Isle joyeuse*, *Masques* was originally intended to be part of the *Suite bergamasque*, and although both pieces – *L'Isle joyeuse* and *Masques* – were published separately they both have to a certain extent the same history. At various times commentators have thought to see in these works two opposing features of Debussy's writing for the piano, with *Masques* standing for sobriety and rigour and therefore suffering somewhat alongside *L'Isle joyeuse* with its opulent virtuosity.

In his diary, the Catalan pianist Ricardo Viñes records a visit to Debussy on 13 June 1903 during which the composer played him both pieces. He again played the works to Viñes a short while later, on 4 July, promising at that time to send the pianist a copy by the end of the month. "What a coincidence, I said, that these pieces remind me of paintings by Turner! – to which Debussy replied that before starting these compositions he had indeed spent a long while in the William Turner Room in London." A short while later Debussy altered his plans for compiling the *Suite bergamasque*. *Masques* became an independent piece. The final version of *Masques* is dated "July 1904," a period during which Debussy's private affairs were ex-

tremely strained as he left his first wife Lilly for Emma Bardac. At 19 August he returned the proof sheets to his publisher Durand, and one month later – a few days before *L'Isle joyeuse – Masques* appeared in print.

The work was given its première performance by Ricardo Viñes on 10 February 1905 in the Salle Aeolian. He again played it on 18 February for the Société nationale de musique in the Salle Pleyel, on both occasions coupling it with *L'Isle joyeuse*. It was a rousing success, and even during the composer's lifetime *Masques* appeared in six reissues with a total of 2,800 copies.

#### **D'un cahier d'esquisses L. 112 (99)**

At first this piece may have been conceived as the central part of a triptych in which the other two pieces were to be *Masques* and *L'Isle joyeuse*. This theory is borne out by certain similarities of theme, tonality and rhythm that especially recall *L'Isle joyeuse*. In the event the piece was published in February 1904 in a musical supplement to *Paris illustré*, and again in 1910 by Schott Frères in Brussels. The belated publication date may explain why the piece did not receive its première until 20 April 1910, when Maurice Ravel played it at a concert of the Société musicale indépendante.

#### **Morceau de concours L. 117 (108)**

The January 1905 issue of *Musica* treated its subscribers to six unsigned, numbered compositions whose authors they were invited to identify. Besides Debussy, the composers involved were Massenet, Chaminade, Saint-Saëns, Rodolphe Berger and Gaston Serpette. The names of the authors were revealed in the April issue. After Massenet, who was recognised by 304 readers, the composer most frequently "detected" was Debussy with 218 points. Debussy's piece was based on sketches for his *Le Diable dans le beffroi* after Edgar Allan Poe.

**Children's Corner L. 119 (113)**

*Children's Corner* was written between 1906 and 1908. It seems that Debussy began this suite for piano by composing the third piece, *Serenade for the Doll*. This movement was intended for a piano method by Octavie Carrier-Belleuse, whom he had probably known at the Conservatoire and who had since then become a piano teacher. After a long delay he finally sent her the piece in March 1906; however, Carrier-Belleuse's *Méthode moderne de piano* did not appear until 1910 when it was published by Rouart with Debussy's *Serenade*, dated 1906.

*Children's Corner (Coin des Enfants)*, *Petite Suite pour Piano seul* – title of the original edition – appeared in late September 1908, published by Durand. The dedicatee is none other than Debussy's own daughter Claude-Emma, known as Chouchou, then barely three years old. Five of the six pieces have English titles, testifying not only to Debussy's anglophile tendencies but also to the fact that Chouchou was the charge of an English governess, Miss Gibbs. *Children's Corner* reflects the nursery and the world of childish fantasy inhabited by Chouchou. As regards the allusion to Clementi in the first piece, it seems to foreshadow the piano lessons which the child would soon receive, and was described by Debussy to his publisher as a “salutary and progressive form of physical exercise.”

The work enjoyed immediate success: nearly 20,000 copies were issued in Debussy's lifetime, as many as the *Arabesques* and the *Petite suite* (the latter for piano four hands). The première performance was given on 18 December 1908 by the English pianist Harold Bauer at the Cercle musical in Paris. André Caplet arranged the work for orchestra in 1910.

**Images · Deuxième série  
L. 120 (111)**

Three years separate the publication of the two volumes of *Images*. The second volume was thus longer in the making than the first since Debussy had planned to send his publisher “twelve pieces for

the piano” as early as 1903, including the three titles published here. Among the innovations which Debussy chose to adopt during this period of reflection was to notate his compositions on three staves, a method lacking in the first volume but present in the *Préludes*. Debussy dedicated the *Images II* to three of his friends: the first piece to the painter Alexandre Charpentier (who died the following year), the second to the critic and musicologist Louis Laloy, and the third to his preferred pianist Ricardo Viñes.

The origin of the first two titles is not entirely clear. *Cloches à travers les feuilles*, as Laloy suggested, recalls “the moving custom of the deathknell resounding from Vespers on All Saints' Day to the funeral mass on All Souls' Day and traversing, from village to village, the yellowing autumnal forests in the silence of eventide.” *Et la lune descend sur le temple qui fut*, again according to Laloy, derives from Chinese poetry, while Robert Godet sees in this piece “an India coruscating in the manner of Kipling but rarified through the sieve of distant archipelagos.” As for *Poissons d'or*, Debussy must surely have been inspired by a black enamel painting, ornamented with mother-of-pearl and gold marquetry, which was formerly in his possession and can now be seen in Saint-Germain-en-Laye.

Debussy played the second volume of the *Images* on 26 November 1907 at his own premises after dining with two of the work's dedicatees, Laloy and Viñes. The score was published by Durand on 7 January 1908, and the first public performance was given by Ricardo Viñes in the Cercle musical on the following 21 February. Only *Poissons d'or* was accorded a measure of success on this occasion. The composer was not entirely satisfied with Viñes's rendition of the work and discreetly sought the intercession of the critic G. Jean-Aubry: “Viñes must be gently persuaded that he still has much work to do on them. He does not have a clear grasp of their architecture and, for all his uncontested virtuosity, he distorts their expression” (10 April 1908). The success of the work with

the public is attested by the 6,000 copies printed in Debussy's lifetime. One of the work's major advocates, Louis Laloy, did not hesitate to claim that the score marked “a veritable revolution in the art of writing for the piano.”

**The Little Negro L. 122 (114)**

Debussy wrote this little piece in ragtime style for Théodore Lack's piano tutor, which was published by Leduc in 1909. It was originally entitled *The Little Nigar* and bore the subtitle *Cake Walk*, explained in a footnote as *Danse nègre dite Danse du gâteau*. In 1934 Leduc issued the work in a separate print (titel *The Little Negro*, subtitle *Le petit nègre*) which, by writing out the repetition of measures 21 to 54, become noticeably longer than the original version.

**Hommage à Haydn L. 123 (115)**

Debussy wrote this piece on the letters in Haydn's name for a special issue of the *Revue S.I.M.* (Société Internationale de Musique) to celebrate the centenary of Haydn's death in May 1909. It received its première performance from Ennemond Trillat at a concert of the Société nationale de musique given in the Salle Pleyel on 11 March 1911.

**Préludes · Premier livre  
L. 125 (117)**

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

the composer's distaste at constantly being labelled an "impressionist," and if it did not coincide with his efforts to abandon his habits adopted from the Symbolist movement.

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

The *Préludes* were not given their first performance as a self-contained cycle. Moreover, as Debussy confided to his English biographer Louisa Liebich, the *Danseuses de Delphes* and *Des Pas sur la neige* were meant to be played, as it were, "to an audience of one." Debussy himself, on 5 May 1910, gave the first performances of four of the *Préludes*: nos. 1, 2, 10 and 11. Ricardo Viñes premièred three more (nos. 5, 8 and 9) on 14 January 1911, and no. 12 on 10 February 1912. The first performances of nos. 3 and 4 were given by Franz Liebich on 16 January 1911, and finally, the composer himself played nos. 3, 4, 6 and 12 on 29 March 1911. All of these performances took place in Paris.

It is pointless to try to identify precise sources for titles in either book of *Préludes*, such as (in book 1) *Voiles* (the danseuse Loïe Fuller?) and *Des Pas sur*

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

The following titles may be accounted for with some certainty:

I. *Danseuses de Delphes* evokes three Bacchantes atop a column displayed in the Louvre. – III. *Le Vent dans la plaine* is the opening of an ariette from Favart's comic opera *Ninette à la cour*, which is used as a motto in Verlaine's poem *C'est l'extase langoureuse* (the first song, composed in 1887 in Debussy's *Ariettes oubliées*). – IV. «*Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir*» is the third verse of Baudelaire's *Harmonie du soir* (the second song, 1889, in Debussy's *Cinq Poèmes de Baudelaire*). – VII. *Ce qu'a vu le vent d'ouest* probably comes from a French translation of Hans Christian Andersen's fairy tale *Le Jardin du paradis* (Paris, 1907). – VIII. *La Fille aux cheveux de lin* is one of the *Poèmes antiques* by Leconte de Lisle that Debussy had set as a song for Madame Vasnier in 1882. – X. *La Cathédrale engloutie* refers to the old Breton legend of the town of Ys, which sank into the sea. – XI. *La Danse de Puck* evokes Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* (Act 2, Scene 1), presumably through the medium of Arthur Rackham's illustrations.

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

At the insistence of his publisher and several performers, Debussy agreed to write arrangements for some of the

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

### La plus que lente · Valse L. 128 (121)

According to Maurice Dumesnil, this slightly parodistic waltz owes its existence to a meeting with Léoni, a violinist at the bar of the Hotel Carlton in Paris who affected the gypsy style of violin playing. In 1910 Durand simultaneously published a piano version and another for violin and piano, which Léoni apparently never performed. Two years later Debussy orchestrated the piece and added a part for cimbalom, an instrument whose qualities had impressed him during his stay in Budapest.

\*

The present three-volume edition comprises the complete piano oeuvre of Claude Debussy, with the exception of *Intermède* from the Piano Trio (1880) and the little piano piece *Les Soirs illuminés* (1917), which could not be included for copyright reasons. The edition was compiled from the individual publications of his piano works released by G. Henle Publishers between 1980 and 2011. (See the respective copyright notices in the musical texts for the date of publication of the individual works.)

Apart from the text to *The Little Negro* (Ernst-Günter Heinemann), the prefaces of the second volume were all written by François Lesure.

The work numbers are from the catalogue in François Lesure's biography *Claude Debussy* (Paris, 2003). The number in parentheses derives from Lesure's earlier *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy* (Geneva, 1977).



The editor and publisher thank all the libraries, institutions and persons mentioned in the *Comments* at the end of the present edition for kindly putting the source material at their disposal.

Munich, autumn 2011  
Ernst-Günter Heinemann

## Préface

La présente édition en trois volumes de l'œuvre pour piano de Claude Debussy (1862–1918) embrasse une large période qui va de 1880 à 1915. Les pièces y sont classées chronologiquement suivant leur date de composition, proche la plupart du temps de la parution de la première édition.

Dans le court laps de temps qui sépare 1903 de 1909 naquirent en rangs serrés des chefs-d'œuvre pour piano du compositeur. Le sommet du deuxième volume de notre édition, et le plus grand succès dans l'œuvre pour piano de Debussy, est le premier livre des *Préludes*, composé à partir de 1909 et paru en avril 1910. Toutes les autres œuvres, y compris d'autres succès du piano du XX<sup>e</sup> siècle comme *Estampes*, *L'Isle joyeuse*, *Children's Corner* et le deuxième livre des *Images*, ont fait l'objet d'une première édition chez Durand. Ami et bienfaiteur du compositeur, Durand se vit attribuer en 1905 les droits exclusifs pour toutes les partitions à venir de Debussy et pour quelques-unes de ses compositions antérieures.

### *Debussy et le piano*

Bien qu'étant pianiste de formation, Debussy avait un rapport fort critique à l'instrument. Après sept ans d'études au Conservatoire, il renonça à la carrière de pianiste que son père aurait voulu qu'il

fassse. Après avoir obtenu un second prix en 1877, il n'accéda pas au premier. Ses professeurs appréciaient ses facilités de lecture et ses talents de déchiffrage, mais il ne se montrait guère appliqué à la technique de l'instrument que voulait lui inculquer son maître Antoine-François Marmontel. Le seul premier prix qu'il obtint au Conservatoire est celui d'accompagnement. On pourrait de la même façon soutenir qu'il a apporté davantage de soins aux accompagnements de ses mélodies qu'à ses premières pièces de piano. Ces dernières n'ont d'ailleurs retenu l'attention du public qu'à partir du moment où *Pelléas* l'avait rendu célèbre. Plus tard, comme une revanche, il lui arriva d'être appelé dans des jurys de piano au Conservatoire.

Il convient d'ajouter que Debussy ne créa qu'exceptionnellement ses œuvres pianistiques: «Je ne suis pas un grand pianiste», déclarait-il à un journaliste italien en 1914, «il est vrai que j'interprète convenablement quelques-uns des *Préludes*, les plus faciles. Mais les autres, où les notes se suivent à une extrême vitesse, me font frémir». Il y eut cependant des critiques pour louer son jeu caressant et son toucher subtil. Au fil des années, il se montra de plus en plus exigeant vis-à-vis de ses interprètes. Pendant assez longtemps, il fit confiance au catalan Ricardo Viñes, tout en demandant qu'il vienne lui jouer ses morceaux avant de les interpréter au concert, puis il s'en lassa, réservant à Walter Rummel la création des *Études*. Il recevait parfois des pianistes, comme Edouard Risler, Maurice Dumesnil, Franz Liebich, Marguerite Long, mais il a proféré à leur sujet des jugements globaux qui témoignent de sa réelle insatisfaction: «On est souvent trahi par les soi-disant pianistes! Je puis vous l'assurer, car on ne peut pas se figurer combien ma musique de piano a été déformée; à un tel point que j'hésite souvent à la reconnaître», écrit-il à Edgar Varèse (12 juillet 1910). Pendant la guerre, il se montre encore plus caustique: «Les pianistes sont de mauvais musiciens, pour la plupart, et découpent la musique en morceaux – comme un poulet» (1<sup>er</sup> septembre 1915).

### **Estampes L. 103 (100)**

Installé à la campagne, dans l'extrême Nord de la Bourgogne (à Bichain dans l'Yonne), en juillet 1903, Debussy corrigeait les épreuves de la partition de *Pelléas*, tout en poursuivant divers travaux comme *La Mer*, la Rapsodie pour saxophone alto et orchestre et le livret du *Diable dans le beffroi* d'après Edgar Allan Poe. C'est là aussi qu'il mit au point le recueil des *Estampes*, qui marque une nouvelle étape dans son écriture pianistique: à partir d'évocations de la nature, mais sans nullement prétendre à la description, il recrée un monde poétique de paysages ou de pays lointains. À André Messager il explique que «quand on n'a pas le moyen de se payer des voyages, il faut y suppléer par l'imagination» – réflexion qui, au-delà de son ton plaisant, montre qu'il restait encore attaché à l'esthétique symboliste.

Les trois volets du recueil ont une très relative unité, allant de l'Extrême-Orient à l'Espagne, en finissant par une pièce qui pouvait paraître comme une réplique aux récents *Jeux d'eau* de Maurice Ravel. L'idée de ces *Jardins sous la pluie* semble se rattacher à un épisode décrit par le peintre Jacques-Emile Blanche, qui, par un après-midi d'orange, commençait le portrait du musicien: «De passage à Auteuil, je brossais en plein air une étude de sa tête. Il pleuvait, les arbres verdissaient sa peau mate que la pluie semblait vernir.» En fait, il y reprit une des *Images* qu'il avait dédiée en 1894 à Yvonne Lerolle et qui était restée inédite: on y trouvait déjà le thème de la chanson populaire «Nous n'irons plus au bois» (voir aussi vol. I, préface pour les *Images* de 1894).

Conscient que le titre même du recueil impliquait des exigences de présentation, Debussy se montra particulièrement attentif à la disposition typographique de la couverture des *Estampes*, comme en témoigne sa correspondance avec son éditeur: papier Ingres, titres du recueil et monogramme de son nom en or pâle, titres des pièces en bleu. Dès le mois d'août les épreuves étaient entre ses mains et le volume sortit le 20 octo-

bre: il était dédié à Jacques-Émile Blanche. L'œuvre fut créée dans le cadre des concerts de la Société nationale de musique par Ricardo Viñes, le 9 janvier 1904, Salle Érard.

### **L'Isle joyeuse L. 109 (106)**

Le manuscrit de *L'Isle joyeuse* est daté de juillet/août 1904. Tous les biographes de Debussy ont donc rattaché la composition de cette œuvre – la plus longue de ses pièces de piano – à sa «fuite» dans l'île de Jersey en compagnie d'Emma Bardac et lié son caractère vobulible et onirique à son nouvel amour. Le journal de Ricardo Viñes dément largement cette version des faits et nous apprend que *L'Isle joyeuse* était déjà composée sous ce titre le 13 juin 1903 – date à laquelle le pianiste catalan l'entendit jouer chez lui par l'auteur: elle était à ce moment-là prévue pour faire partie de la *Suite bergamasque*. Debussy la travailla pendant plus d'un an et écrit encore, le 11 août 1904, à son éditeur Jacques Durand qu'il y a fait des modifications qu'il croit «excellentes»: «Que c'est difficile à jouer», lui confesse-t-il quelques semaines plus tard, «ce morceau me paraît réunir toutes les façons d'attaquer un piano.»

Viñes créa *L'Isle joyeuse* en même temps que *Masques*, le 10 février 1905, Salle Aeolian, au cours d'un concert auquel participait aussi Maurice Ravel. Le soir même, il confie à son journal: «Beaucoup de succès, mais je ne les ai pas très bien joués pour la simple raison que je ne les savais pas assez.» L'audition en fut répétée par lui, huit jours plus tard, à la Société nationale de musique. L'œuvre trouva rapidement la faveur du public et l'éditeur Durand en tira quelque 7.000 exemplaires jusqu'en 1916.

### **Masques L. 110 (105)**

Originellement, *Masques* devait faire partie de la *Suite bergamasque*, tout comme *L'Isle joyeuse*, et bien qu'elles aient été imprimées séparément, ces deux œuvres ont un peu une histoire commune. On a parfois voulu y voir deux volets contrastés de la pensée

pianistique de Debussy, *Masques* en représentant l'aspect âpre et sombre et ayant un peu souffert du voisinage de *L'Isle joyeuse* et de sa somptueuse virtuosité.

Le pianiste catalan Ricardo Viñes révèle dans son journal qu'au cours d'une visite qu'il fit à Debussy le 13 juin 1903, le compositeur lui joua ces deux œuvres; il les lui fit à nouveau entendre le 4 juillet suivant, en lui promettant de lui en envoyer une copie à la fin du mois: «quel hasard, je lui ai dit que ces pièces me faisaient penser à des tableaux de William Turner, et il m'a dit que précisément, avant de les composer, il avait passé un long moment dans la salle des Turner à Londres!». Peu après, Debussy changea d'avis sur la composition de la *Suite bergamasque* et *Masques* devint une pièce indépendante. Le manuscrit définitif de *Masques* est daté de «juillet 1904», époque particulièrement troublée de la vie privée de Debussy, où il quitte sa première femme Lilly pour Emma Bardac. Il renvoya les épreuves à son éditeur Durand le 19 août et *Masques* fut publié un mois plus tard, quelques jours à peine avant *L'Isle joyeuse*.

L'œuvre fut créée par Ricardo Viñes, Salle Aeolian, le 10 février 1905, puis le 18 février suivant à la Société nationale de musique (Salle Pleyel), en même temps que *L'Isle joyeuse*. Le succès en fut très vif et, du vivant même de Debussy, *Masques* fut tiré à 2.800 exemplaires en six tirages.

### **D'un cahier d'esquisses L. 112 (99)**

Cette œuvre fut peut-être conçue dans un premier temps comme la pièce centrale d'un triptyque qui aurait compris également *Masques* et *L'Isle joyeuse*. Certaines affinités thématiques, tonales et rythmiques, notamment avec *L'Isle joyeuse*, pourraient le confirmer. Elle fut finalement publiée à part dans l'album de musique de *Paris illustré* en février 1904, puis par l'éditeur Schott Frères de Bruxelles, probablement en 1910. Cette dernière date de publication peut expliquer la création tardive de l'œuvre par Maurice Ravel, le 20 avril 1910, au

cours d'un concert de la Société musicale indépendante.

### **Morceau de concours L. 117 (108)**

La revue *Musica* de janvier 1905 soumettait à ses abonnés six œuvres non signées et numérotées, dont il s'agissait d'identifier les auteurs. Outre Debussy, ceux-ci étaient: Massenet, Chaminade, Saint-Saëns, Rodolphe Berger et Gaston Serpette. Dans le numéro de la revue d'avril 1905, les auteurs des pièces furent révélés: après Massenet (304 fois), Debussy fut le plus souvent «deviné» par les abonnés (218 fois). L'œuvre de Debussy était basée sur des esquisses écrites pour *Le Diable dans le beffroi* d'après Edgar Allan Poe.

### **Children's Corner L. 119 (113)**

*Children's Corner* fut composé entre 1906 et 1908. Cette suite pour piano semble avoir été commencée par le N° 3, *Serenade for the Doll*, que Debussy destinait à la méthode d'Octavie Carrier-Belleuse, qu'il avait sans doute connue au Conservatoire et qui était devenue professeur de piano. Le musicien lui envoya effectivement la pièce, avec beaucoup de retard, en mars 1906; mais la *Méthode moderne de piano* de Carrier-Belleuse ne parut finalement qu'en 1910 (Rouart éditeur) avec la Sérénade de Debussy, portant la date de 1906.

*Children's Corner (Coin des Enfants)*, *Petite Suite pour Piano seul* – titre de l'édition originale – parut chez Durand fin septembre 1908. La dédicataire n'était autre que la propre fille du compositeur, Claude-Emma, dite Chouchou, qui avait à peine plus de trois ans. Les titres anglais de cinq des six pièces de cette suite ne s'expliquent pas seulement par les tendances anglomanes de Debussy, mais aussi par le fait que Chouchou était élevée par une gouvernante anglaise, Miss Gibbs; *Children's Corner* est le reflet de la nursery et de l'imaginaire enfantin dont Chouchou était entourée. Quant à l'allusion à Clementi, contenue dans la première pièce, elle semble préfigurer les leçons de piano que l'enfant

allait bientôt prendre et Debussy la définit à son éditeur comme «une sorte de gymnastique hygiénique et progressive».

L'œuvre connut très vite le succès: près de 20.000 exemplaires en furent publiés de son vivant, autant que les *Arabesques* et la *Petite suite* (la dernière pour piano à quatre mains). La première audition en fut donnée au Cercle musical à Paris, le 18 décembre 1908, par le pianiste anglais Harold Bauer. André Caplet en fit une orchestration en 1910.

### **Images · Deuxième série** **L. 120 (111)**

Trois années séparent la publication des deux séries d'*Images*. La gestation du second cahier fut donc plus longue que celle du premier, puisque dès 1903 Debussy avait prévu de livrer à son éditeur «Douze pièces pour piano», parmi lesquelles les trois titres ici publiés. Une des innovations qu'il décida d'adopter pendant cette période de réflexion est l'écriture de ses pièces sur trois portées, qui n'est pas présente dans le premier cahier mais que l'on retrouvera dans les *Préludes*. Debussy dédia ses *Images II* à trois de ses amis: la première au peintre Alexandre Charpentier, qui allait mourir l'année suivante, la deuxième au critique et musicologue Louis Laloy, la troisième à son interprète Ricardo Viñes.

Les deux premiers titres n'ont pas une origine très claire. *Cloches à travers les feuilles* aurait été suggéré par Laloy: «le touchant usage du glas qui sonne depuis les vêpres de la Toussaint jusqu'à la messe des morts, traversant, de village en village, les forêts jaunissantes dans le silence du soir»; *Et la lune descend sur le temple qui fut* serait, toujours selon Laloy, un titre réminiscent de poésie chinoise, alors que Robert Godet y voit «une Inde miroitante à la Kipling, mais épurée au crible de lointains archipels»; en revanche, *Poissons d'or* fut assurément inspiré par une laque noire rehaussée de nacre et d'or, qui appartenait au compositeur et dont l'original est aujourd'hui conservé à Saint-Germain-en-Laye.

Debussy joua chez lui ces *Images* (deuxième série) le 26 novembre 1907, après un dîner avec deux des dédicataires, Laloy et Viñes. La partition fut publiée par Durand le 7 janvier 1908 et la première audition publique fut donnée, le 21 février suivant, par Viñes au Cercle musical: seul, *Poissons d'or* y obtint un réel succès. Le compositeur ne fut pas très satisfait du jeu de son interprète; il demanda discrètement l'intervention du critique G. Jean-Aubry: «Il faudrait persuader doucement Viñes qu'il a besoin de les beaucoup travailler. Il n'en sent pas encore clairement l'architecture et, malgré son incontestable virtuosité, il en fausse l'expression» (10 avril 1908). Le succès de l'œuvre auprès du public est cependant confirmé par le tirage de 6.000 exemplaires du vivant de Debussy. L'un de ses principaux partisans, Louis Laloy, n'hésita pas à écrire que la partition marquait «une véritable révolution dans l'art d'écrire pour le piano».

### **The Little Negro L. 122 (114)**

Debussy a composé cette courte pièce de style ragtime pour la Méthode de piano de Théodore Lack, publiée en 1909 aux éditions Leduc. Le titre original est *The Little Nigar*, avec comme sous-titre *Cake Walk*, et une note en bas de page en explicite le sens par: *Danse nègre dite Danse du gâteau*. En 1934, Leduc a publié une édition séparée de ce morceau (titre *The Little Negro*, sous-titre *Le petit nègre*), édition sensiblement étoffée par rapport à la version originale en raison de la reprise, notée in extenso, des mesures 21 à 54.

### **Hommage à Haydn L. 123 (115)**

Pièce composée sur les lettres du nom de Haydn pour un numéro spécial de la revue *S.I.M.* (Société Internationale de Musique) célébrant le centenaire de la mort du musicien en mai 1909. Elle fut créée le 11 mars 1911 par Ennemond Trillat, Salle Pleyel, au cours d'un concert de la Société nationale de musique.

### **Préludes · Premier livre** **L. 125 (117)**

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

Le premier livre des *Préludes* parut chez l'éditeur Durand, le 14 avril 1910. Debussy a lui-même daté le manuscrit de ce cahier: «fin décembre 1909 – janvier, quelques jours de février» et placé le mois et le jour précis à la fin de neuf des douze *Préludes*. Ainsi aurait-il écrit l'ensemble de cette œuvre en moins de deux mois. Mais la découverte d'esquisses de trois *Préludes* dans un carnet utilisé en 1907/08 révèle qu'il y travaillait depuis quelque temps. Il n'est pas sans intérêt de noter qu'il commença la version définitive des *Préludes* quelques jours après avoir participé au jury du concours de piano au Conservatoire de Paris. S'adressant à André Caplet, le 25 novembre 1909, il souligne l'ennui qui résulte de cette fonction (sauf une jeune brésilienne de treize ans qui avait les yeux «ivres de musique») et ajoute: «j'ai pu me persuader à jamais que Beethoven écrivait décidément mal pour le piano.» Douze jours plus tard, il achevait le premier prélude.

Il n'y eut aucune première audition de l'ensemble des douze pièces. Aussi bien déclarait-il à Louisa Liebig, son «historienne» anglaise, que *Danseuses de Delphes* et *Des Pas sur la neige* étaient faits pour être joués «entre quatre yeux». Debussy créa lui-même

quatre *Préludes*, le 5 mai 1910: les N<sup>os</sup> 1, 2, 10 et 11; Ricardo Viñes en joua la première fois trois autres (N<sup>os</sup> 5, 8 et 9), le 14 janvier 1911, et le N<sup>o</sup> 12, le 10 février suivant; Franz Liebich créa les N<sup>os</sup> 3 et 4, le 16 janvier 1911; enfin, Debussy en joua quatre autres (N<sup>os</sup> 3, 4, 6 et 12), le 29 mars 1911 (toutes ces auditions à Paris).

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

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

I. *Danseuses de Delphes* évoque trois bacchantes au sommet d'une colonne, vues au Musée du Louvre. – III. *Le Vent dans la plaine* est le début d'une ariette dans *Ninette à la cour* de Favart, placé en exergue du poème de Verlaine *C'est l'extase langoureuse* (N<sup>o</sup> 1 des *Ariettes oubliées* de 1887). – IV. «*Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir*» est le troisième vers d'*Harmonie du soir* de Baudelaire (N<sup>o</sup> 2 des *Cinq Poèmes de Baudelaire* de 1889 de Debussy). –

VII. *Ce qu'a vu le vent d'ouest* provient probablement de la traduction française d'un conte de Hans Christian Andersen, *Le Jardin du paradis*, paru en 1907 à Paris. – VIII. *La Fille aux cheveux de lin* est un des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, que Debussy avait mis en musique pour M<sup>me</sup> Vasnier vers 1882. – X. *La Cathédrale engloutie* se rapporte à la vieille légende bretonne de la ville d'Ys, engloutie par la mer. – XI. *La Danse de Puck* évoque *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (acte II, scène I), mais probablement par l'intermédiaire de l'illustrateur Arthur Rackham.

Ainsi ces douze pièces apparaissent-elles baignées dans une atmosphère d'inspiration anglaise, espagnole (*La Sérénade interrompue*), napolitaine (*Les Collines d'Anacapri*), mais s'inspirent aussi du monde antique et des fictions «nordiques».

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

### La plus que lente · Valse L. 128 (121)

L'origine de cette valse quelque peu parodique serait, selon Maurice Dumesnil, une rencontre avec le violoniste du bar de l'Hôtel Carlton à Paris, Léoni, dont le style d'exécution s'apparentait à celui

des tziganes. L'éditeur Durand publia en même temps en 1910 la partition pour piano et une version pour violon et piano ... que Léoni n'aurait jamais jouée. Deux ans plus tard, Debussy orchestra cette valse avec une partie de tympanon, instrument dont il avait découvert le charme lors de son séjour à Budapest.

\*

La présente édition en trois volumes renferme l'intégralité de l'œuvre pour piano de Claude Debussy à l'exception de l'*Intermède* du Trio avec piano (1880) et du petit morceau pour piano *Les Soirs illuminés* (1917), auxquels nous avons dû renoncer pour des raisons de droits d'auteur. Elle réunit les diverses éditions séparées des pièces pour piano parues chez les Éditions G. Henle entre 1980 et 2011 (on trouvera les dates de parution dans la mention de copyright qui accompagne chaque œuvre).

Les préfaces du deuxième volume sont dues à François Lesure à l'exception de celle de *The Little Negro*, de la plume de Ernst-Günter Heinemann.

Les numéros d'œuvres proviennent du catalogue établi par François Lesure dans sa biographie *Claude Debussy*, Paris, 2003. Le numéro entre parenthèses provient du précédent catalogue de Lesure – *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Genève, 1977.

L'éditeur et la maison d'édition adressent leurs remerciements à toutes les bibliothèques, institutions et personnes citées dans les *Remarques* à la fin de la présente édition pour le matériel des sources aimablement mis à disposition.

Munich, automne 2011  
Ernst-Günter Heinemann