

NACHWORT

Claude Debussy (1862–1918) ist der größte französische Komponist nach Berlioz und einer der bedeutendsten Meister der neueren Musikgeschichte. Sein vielseitiges Œuvre umfaßt Orchesterwerke (*Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images* u. a.), Bühnenwerke (die Oper *Pelléas et Mélisande*, das Mysterienspiel *Le Martyre de St. Sébastien*, das Ballett *Jeux* u. a.), Kammermusik (darunter ein Streichquartett und drei Sonaten in verschiedener Besetzung) und zahlreiche Lieder und Gesänge. Die Domäne seines Schaffens liegt jedoch in der Klaviermusik. Gleich Chopin und Liszt hat er die Technik des Klavierspiels revolutioniert.

Es gibt, von Schönberg abgesehen, keinen Komponisten aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, der einen so großen Einfluß auf seine Zeitgenossen und selbst auf die folgende Generation gehabt hat wie Debussy. Seine harmonischen und koloristischen Entdeckungen sind sogar in die Film- und Unterhaltungsmusik eingedrungen, und der Jazz hat jahrzehntelang Debussys Akkord-Bestand nicht überschritten. Aber Debussy ist niemals das Haupt einer Schule geworden. Wenn man damals seine Musik als „knochenloses Klangvibrato“ abzuwerten versuchte, so meinte man in Wahrheit Eklektiker vieler Länder, die nur die klangliche Oberfläche nachgeahmt haben. Und diejenigen Kritiker, die Debussy *triste* und *morbide* nannten, urteilten zu pauschal. Sie ignorierten, daß dieser sicherlich sehr subtile Komponist durchaus auch zu Kraftausbrüchen, wenn auch gebändigten, fähig war; daß er rauschende Volksfeste in Musik setzte, sooft es die kompositorische Idee gebot. Debussy war nicht der „Mann im elfenbeinernen Turm“. Das beweisen seine mit dem Leben und mit der Natur verbundenen Sujets, nicht zuletzt auch sein Spaß an der Musik des Zirkus oder des Varietés, wie es an seinen dem Ragtime verwandten Cakewalks ersichtlich ist. Man hat früher ausschließlich den Harmoniker Debussy bewundert, den Melodiker hingegen kaum zur Kenntnis genommen. Vor allem das rhythmisch freie und im Ausdruck gelöste Spätwerk ist reich an melodischen Gestalten. Es ist klassizistisch, ohne die neoklassizistischen Tendenzen Strawinskys vorweggenommen zu haben.

Bereits zu seinen Lebzeiten wurde Debussy mit dem älteren malerischen Impressionismus in Verbindung gebracht. Seitdem gilt er unausrottbar als musikalischer Impressionist. Er selbst hatte gegen dieses Wort die gleiche Allergie wie Schönberg gegen den Begriff „atonal“. Impressionist ist Debussy allenfalls in einigen Werken, Stimmungsmusiker – auch ein beliebtes Klischee – jedoch in keinem. Die innermusikalischen Sachverhalte seiner Musik sind freilich meist gegen einen dialektischen Verlauf, gegen eine „Handlung“ gerichtet, weshalb es hier keine antagonistischen Gedanken gibt; keine Themen, die durch immanente Entwicklung ein „Schicksal“ erleiden; keine Durchführungen im klassischen Sinn. Dennoch sind Debussys Werke – und das trifft besonders auf die Klaviermusik seiner mittleren Schaffenszeit zu – voller rhythmischer Kraft und dynamischer Impulse.

Die Freiheit der Form – nicht zu verwechseln mit deren Auflösung – bedeutet bei Debussy nicht etwa ein rhapsodisches Hinweggleiten von einem Takt zum andern, ein laxes Phantasieren über ein paar Klänge und melodische Fetzen. Im Gegenteil: Alles ist sorgfältigst komponiert, jedes Detail minutiös bezeichnet. Auch die Satzstruktur ist von hoher Organisation. So werden auf weite Strecken mehrere „Stimmen“, Linien oder Schichten kombiniert, die nur für sich genommen eines tieferen Sinnes entbehren. Sie sind nicht immer ohne weiteres erkennbar, müssen aber stets zu hören sein. Einer richtigen Interpretation hat daher eine genaue Analyse dieser Schichten vorherzugehen. Freilich besitzen sie unterschiedliches Gewicht und unterschiedliche Bedeutung; müssen also so differenziert wie nur irgend möglich gespielt werden, auch dort, wo die Bezeichnung *en dehors* (hervor-, abgehoben; eigentl. „nach außen“) fehlt. Oft macht es sich notwendig, sogar die Einzeltöne eines Akkordes in verschiedenen Stärkegraden zu spielen. Welcher Ton hier jeweils stärker als die übrigen zu nehmen ist, geht meist aus der Stimmführung hervor. Lang auszuhaltende Baßtöne oder -akkorde sollten sehr deutlich angeschlagen werden, damit ihre Tragfähigkeit garantiert ist. Keinesfalls dürfen sie sich mit den übrigen „Stimmen“ zu einem trüben Klangbrei ver-

mischen. Selbst wenn ein Akkord unmittelbar in den nachfolgenden hineinklingt, muß ein abgestufter Anschlag für eine deutliche, logische Klanghierarchie sorgen. Erst sie macht das spezifisch Atmosphärische des Debussy-Stils aus.

Debussys Klaviersatz verlangt oft ein taktelanges Aufheben der Dämpfung, also ein Niederdrücken des rechten Pedals (zuweilen angezeigt durch mehrere, ins Leere greifende kurze Bögen). Das bedeutet nicht, daß die Klänge verschwimmen sollen. Freilich fordert eine nuancierte Pedaltechnik größte Fertigkeit. Mancher geschickte Pianist wird stellenweise, wenn er eine Hand freibekommt, durch stummes Niederdrücken der Tasten und kurzen Pedalwechsel das Weiterklingen von störenden Tönen auszuschalten suchen. Doch lassen sich mehr Passagen ohne rechtes Pedal spielen als man gewöhnlich annimmt. So bemüht sich der Fingersatz, der durchweg vom Herausgeber stammt, um ein Reduzieren der Pedalisierung.

Die minutiösen Artikulationsbezeichnungen Debussys wurden bereits erwähnt. Legato- und Phrasierungsbögen müssen stets ernst genommen werden, ebenso die Zeichen für das (etwas betonte) Tenuto (Strich über oder unter der Note) und das Portato (Punkt und Bindebogen zugleich). Staccatopunkte dagegen sind seltener. Rubatospiele und Tempowechsel sind einzig dort gestattet, wo sie angegeben sind. Die französischen Bezeichnungen *Cédez* (Nachgeben) und *Serrez* (Anziehen des Tempos) entsprechen dem *ritardando* oder *rallentando* bzw. dem *accelerando*.

Die im vorliegenden Band enthaltenen *Images* bestehen aus zwei Folgen zu je drei Stücken. Die erste Folge wurde 1905, die zweite 1907 komponiert. Aus den Skizzen zu einer ursprünglich für zwei Klaviere geplanten dritten Folge entstanden die *Images pour orchestre* (1906–1912), deren Mittelstück, die meist für sich gespielte *Iberia*, am bekanntesten geworden ist.

Über die erste Folge, die fraglos den Höhepunkt seines bisherigen Klavierschaffens darstellt, urteilte Debussy: „Ohne falsche Eitelkeit glaube ich, daß diese drei Stücke gut gelungen sind und ihren Platz in der Klavierliteratur einnehmen werden . . . zur Linken Schumanns oder zur Rechten Chopins . . . as you like it.“ (Brief an seinen Verleger Durand vom 11. September 1905). Sie sind, wie er in einem anderen

Brief an Durand schreibt, „nach neuen Entwürfen und den jüngsten Entdeckungen der harmonischen Chemie entsprechend“ komponiert (19. August 1905).

Das erste „Bild“, *Reflets dans l'eau*, ist eine Umsetzung feinsten Lichtreflexe ins Musikalische: Klangbewegungen brechen sich an drei thematischen Noten (as, f es). Hier berührt sich Debussy am ehesten mit dem ästhetischen Ideal des malerischen Impressionismus. Eine Briefstelle aus dieser Zeit ist aufschlußreich genug: „Übrigens überzeuge ich mich mehr und mehr, daß die Musik ihrem Wesen nach keine Sache ist, die sich in eine strenge und traditionelle Form gießen läßt. Sie besitzt Farben und fließende Zeitmaße . . .“ (an Durand am 23. August 1907). *Hommage à Rameau*, das zweite „Bild“, wurde zur Erinnerung an Jean-Philippe Rameau (1683–1764) geschrieben. Es ist kein archaisierendes Stück; einzig die Feierlichkeit des kompakten Akkordsatzes gemahnt an das bewunderte Vorbild. Obwohl „im Stil einer Sarabande“, übernimmt es nur einige Merkmale des alten Tanzrhythmus. Einen weniger konkreten Titel trägt das dritte Stück, *Mouvement*. Es ist eine Art Etüde, mit Perpetuummobile-Charakter in den Rahmenteilen.

Die ersten zwei Stücke der zweiten Folge sind präziös wie ihre Titel. *Cloches à travers les feuilles*, ein herbstliches „Bild“ mit Glockenklängen, die bald entfernter, bald näher durchs fallende Laub dringen. Die Schichtenstruktur des Hauptteils mag vom javanischen Gamelanorchester beeinflusst sein. Wesentliche Partien spielen sich auf einer Ganztonleiter ab (in den ersten acht Takten gibt es nur zweimal einen „Fremdton“). Der Titel des zweiten Stückes, *Et la lune descend sur le temple qui fut* – ein veritabler Alexandriner –, rührt von Debussys Freund Louis Laloy her. Formal sehr frei, zeichnet sich dieses Mondnachtstück durch ungestützte Mischklänge und pentatonische Melodien aus – letztere dienen sehr oft bei Debussy als Symbol für die Beschwörung der Antike. Alles andere als gekünstelt, nämlich leidenschaftlich und kraftvoll, ist das letzte „Bild“. Der Titel *Poissons d'or* – nach einem japanischen Lackwandschirm im Arbeitszimmer des Komponisten benannt – täuscht. Das Stück ist eine Apotheose auf die Bewegung der Natur, auf die Beweglichkeit in der Natur überhaupt.

Leipzig, im Juli 1969

Eberhardt Klemm

POSTFACE

Claude Debussy (1862–1918) est, après Berlioz, le plus grand compositeur français et un des grands maîtres de la musique moderne. Son œuvre, très diverse, comprend de la musique d'orchestre (*Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images* etc.), de la musique de scène (un opéra, *Pelléas et Mélisande*, un mystère, *Le Martyre de Saint Sébastien*, le ballet *Jeux*, etc.), de la musique de chambre (un *Quatuor à cordes* et trois sonates pour divers instruments) et de nombreuses mélodies. Mais c'est dans les compositions pour piano qu'on trouve ses plus grandes créations et l'on peut dire que, tel Chopin et Liszt, il a révolutionné la technique de cet instrument.

Aucun compositeur du début du siècle – Schönberg mis à part – n'a eu sur ses contemporains et même sur la génération suivante une influence égale à celle de Debussy. Ses découvertes dans le domaine de l'harmonie et du coloris ont même été reprises par le film et la musique légère, et pendant des dizaines d'années le Jazz n'a pas été plus inventif que Debussy dans le domaine des accords. Mais Debussy n'a jamais été un chef d'école. En essayant, jadis, de rabaisser sa musique en la qualifiant de «vibratos sonores désossés», on visait, en réalité, les divers compositeurs éclectiques qui dans maints pays, ne lui ont guère emprunté que l'élément superficiel des sonorités. Et les critiques qui qualifiaient Debussy d'homme *triste* et *morbide* ont formulé un jugement par trop dépourvu de nuances. Ils ignoraient que ce compositeur, certes très subtil, était capable d'éclats de vigueur, tout disciplinés qu'ils fussent, qu'il transposa en musique la vie débordante des fêtes populaires chaque fois qu'il trouva motif à création. Debussy n'était pas «l'homme à la tour d'ivoire». Ses sujets, puisés dans la vie et la nature, le plaisir qu'il prenait à la musique de cirque et de variété, comme le manifestent ses *Cakewalks*, proche du *Ragtime*, nous en fournissent les preuves. Chez Debussy on admirait, autrefois, uniquement le maître de l'harmonie et on ignorait presque entièrement le mélodiste. Son œuvre de la dernière période surtout, avec ses rythmes libres et son expression dégagée, est riche en formes mélodiques. Il y a là du pur classicisme qui cependant n'a pas anticipé les tendances néoclassiques de Stravinsky.

Déjà de son vivant, on crut pouvoir établir un rapport entre Debussy et l'impressionnisme pictural des débuts. Depuis lors, un préjugé tenace fait de lui un impressionniste de la musique. Lui-même éprouvait à l'égard de ce mot, la même répugnance que Schönberg à l'égard du mot «atonal». Impressionniste, Debussy ne l'est que dans quelques œuvres, à la rigueur, mais dans aucune il n'est musicien d'ambiance – autre cliché en faveur. Il est vrai que la progression interne de sa musique ne peut se comparer à un développement dialectique: c'est même le contraire d'une «action»; aussi n'y a-t-il pas de pensées en conflit

CONCLUDING REMARKS

Claude Debussy (1862–1918) is the greatest French composer after Berlioz and one of the most significant masters of modern music. His many-sided output includes orchestral works (*Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images*, etc.), scenic works (the opera *Pelléas et Mélisande*, the mystery play *Le Martyre de Saint Sébastien*, the ballet *Jeux*, etc.), chamber music (a string quartet and three sonatas in various instrumental combinations) and numerous songs. But his main creative work was done in the sphere of piano-music. Like Chopin and Liszt he revolutionised the technique of piano-playing.

Apart from Schönberg there was no composer at the beginning of this century who exercised so great an influence on his contemporaries and on the generation that followed as Debussy. His discoveries in harmony and tone-colour have even entered into the field of film and popular music and for decades jazz has not succeeded in enlarging Debussy's stock of chords. But Debussy never became the founder of a school. If in his day attempts were made to denigrate his music as "boneless tonal vibrato", this really referred to the eclectics of many countries who only imitated the surface phenomena of his tonal texture. And those critics who called Debussy *triste* and *morbide* were judging him far too generally. They overlooked the fact that this very subtle composer was capable of powerful, but controlled, eruptions, that he portrayed in his music riotous popular festivals whenever his compositional bent lay in that direction. Debussy was no "man in an ivory tower". This is proved by his themes which are closely connected with life and nature, and especially by his delight in the music of the circus and music-hall, as is clear from his *cakewalks*, which is akin to *ragtime*. Previously Debussy was admired exclusively for his harmony and little notice was taken of his melodic qualities. His later work, rhythmically free and supple in expression, is especially rich in melodic shapes. It is post-classical, without anticipating the neo-classical tendencies of Stravinsky.

During his own lifetime Debussy was connected with the older impressionism of the painters. Since that time the idea of him as a musical impressionist has become ineradicable. He himself was just as allergic to this word as was Schönberg to the word "atonal". It is only in a few works at most that Debussy is an impressionist – in none is he a mood-painter, as the popular cliché would have it. The intrinsic musical stuff of his work naturally excludes in the main any dialectical movement, any ac-

l'une avec l'autre, pas de thèmes que leur propre loi mystérieuse soumettrait à un «destin»; il n'y a pas de développements dans le sens classique du mot. Néanmoins les œuvres de Debussy – et ceci s'applique surtout à la musique pour piano qu'il composa au milieu de sa vie – sont pleines d'une puissance rythmique et d'impulsions dynamiques.

La liberté de la forme – qui n'est pas désintégration de cette forme – ne signifie pas chez Debussy glissement rhapsodique de mesure en mesure, vagabondage de l'imagination sur quelques accords et lambeaux mélodiques. Chez lui, au contraire, tout est composé avec le plus grand soin, chaque détail est minutieusement souligné. La structure musicale est, elle aussi, hautement organisée. Ainsi, sur de longs passages, se combinent plusieurs «voix», lignes ou éléments superposés qui ne manqueraient d'un sens profond que si elles étaient prises à part. On ne les reconnaît pas toujours de prime abord, mais il faut que toujours l'oreille les distingue. Une interprétation juste exige donc au préalable une analyse exacte de ces superpositions. Elles sont, évidemment, d'une valeur et d'une signification différentes, et doivent donc être jouées de façon aussi différenciée que possible, là même où la mention *en dehors* (c'est à dire: à mettre en valeur) n'est pas portée. Il est même quelquefois nécessaire de jouer les différents sons d'un accord avec une intensité variée. Lequel d'entre les sons doit être relevé par rapport aux autres ressort généralement de la conduite des voix. Il faut attaquer franchement, afin d'assurer leur résonance, les basses qui doivent être longuement soutenues. En aucun cas elles ne doivent se mêler aux autres «voix» ni former une «purée de sons». Même lorsque la résonance d'un accord se mêle à celui qui le précède, il faut qu'une attaque graduée établisse une claire et logique hiérarchie des sons; c'est là le caractère essentiel de l'atmosphère propre au style de Debussy.

Le style pianistique de Debussy exige souvent, sans qu'il l'ait jamais noté; un arrêt de l'étouffoir pendant des mesures, c'est-à-dire l'abaissement de la pédale forte (ce qui est souvent indiqué par des lignes courbes en forme d'arc – à distinguer des liaisons – placées les unes au-dessus des autres). Cela ne signifie pas que les sons doivent se fondre. Il est certain qu'une technique nuancée de la pédale exige la plus grande habileté. Pour tenter d'éviter que certains sons ne deviennent gênants en continuant à vibrer, un pianiste adroit pourra même, lorsqu'il aura une main libre, abaisser silencieusement les touches en lâchant provisoirement la pédale (ceci est facile à exécuter, par exemple dans le Prélude No 10, mesure 31 et 33). Pourtant, plus de passages qu'on ne le croit habituellement peuvent se jouer sans pédale forte. Aussi le doigté, qui est entièrement le fait de l'éditeur, tend-il à une réduction de l'emploi de la pédale.

Les minutieuses notations articulatoires de Debussy ont déjà été mentionnées. Il faut toujours prendre très exactement en considération les signes se rapportant au legato et au phrasé, de même que ceux qui concernent le tenuto (légèrement marqué) – trait sur ou sous la note – ou le portato (point et liaison en même temps). Par contre, les points de staccato sont plus rares. Le jeu en rubato et le changement de mouvement ne sont permis que là où ils sont indiqués. Les termes *Cédez* et *Serrez* correspondent soit au ritardando ou rallentando, soit à l'accelerando.

Les *Images* contenues dans ce volume comprennent deux séries de trois pièces chacune. La première série fut composée en 1905, la deuxième en 1907. Les esquisses d'une troisième série, prévue à l'origine pour deux pianos, donnèrent naissance aux *Ima-*

tion; thus there are no antagonistic ideas, no themes which suffer any "destiny" through immanent development. Nevertheless Debussy's works – and this applies particularly to the piano music of his middle period – are full of rhythmic power and dynamic impulses.

The freedom of form – not to be mistaken for its dissolution – does not, in Debussy's works, indicate a rhapsodic gliding-over from one bar to another; a loose improvisation on a couple of sounds and scraps of melody. The very opposite! Everything is most carefully composed; every detail minutely indicated. The compositional structure also has a high degree of organisation. Thus several "voices", lines or layers are combined over broad passages which, taken alone, lack a deeper meaning. They are not always recognizable straight away, but it should always be possible to hear them. A detailed analysis of these layers must precede any correct interpretation. Indeed they are of varying weight and varying importance. They must, therefore, be played in as differentiated a manner as possible, even in places where the sign *en dehors* (stressed, heightened, literally "outwards") is missing. It often becomes necessary to play even the single notes of a chord with varying degrees of strength. The question of which note is to specifically stand out from the others emerges mostly from the part-writing. Bass notes or chords, which are to be drawn-out, should be struck very clearly so that they are certain to be sustained. Under no circumstances may they merge in with the other "voices" to produce a melancholy hotch-potch of sound. Even when a chord runs directly into the next one, a modulated touch must provide for a clear, logical hierarchy of sound. Only this brings out the specific atmosphere of Debussy's style.

Debussy's style of composition for the piano often demands the cessation of damping for several bars, i. e. pressure on the right pedal (sometimes indicated by several short ties that end in nothing). This does not mean that the sounds should be blurred. A pedal technique with fine shadings, it is true, demands skilled execution. Many an accomplished pianist, whenever he finds a hand free, will occasionally attempt to exclude the extension of disturbing tones by soundlessly depressing the keys and by short pedal changes (easily demonstrated e. g. in *Préludes* No. 10, b. 31 and 33). However, more passages can be played without the right pedal than is usually supposed. Thus the fingering which is given throughout by the editor, endeavours to reduce pedal work.

Debussy's minute articulation signs have already been mentioned. Legato slurs and phrasing ties must always be considered important; and so must the signs for the (somewhat stressed) tenuto (stroke above or below the note) and the portato (both dot and tie). Staccato dots, however, are more rare. Rubato playing and change of tempo are permissible only where they are indicated. The French signs *Cédez* (*slacken*) and *Serrez* (*advance tempo*) correspond to ritardando or rallentando, or to accelerando.

The *Images* contained in the present volume consist of two series of three pieces each. The first series was composed in 1905, the second in 1907. Out of the sketches for a third series, originally planned for two pianos, were created the *Images pour Orchestre*

ges pour orchestre (1906–1912), dont la pièce centrale *Ibéria*, jouée le plus souvent à part, est la plus connue.

Debussy portait sur la première série qui représente sans discussion l'apogée de l'œuvre qu'il avait composée jusqu'alors pour le piano, le jugement suivant: „Sans fausse vanité, je crois que ces trois morceaux se tiennent bien et qu'ils prendront leur place dans la littérature du piano . . . à gauche de Schumann, ou à droite de Chopin . . . as you like it.“ (Lettre du 11 septembre 1905, adressée à son éditeur Durand). Ces pièces ont été composées, comme il l'écrivit dans une autre lettre à Durand, „sur des données nouvelles et d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique . . .“ (19 août 1905).

La première „image“ *Reflets dans l'eau* est une traduction dans la langue de la musique de très subtils reflets lumineux: des sonorités viennent briser leurs mouvements sur trois notes thématiques (la bémol, fa, mi bémol). C'est ici surtout que Debussy présente des points de contact avec l'idéal esthétique de l'impressionnisme pictural. Le passage d'une lettre de cet époque nous éclaire suffisamment à ce sujet: „Par ailleurs, je me persuade, de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés . . .“ (à Durand, 23 août 1907). La deuxième „image“ *Hommage à Rameau* fut composée en souvenir de Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Il ne s'agit pas d'une pièce archaïsante; seule la solennité des accords compacts rappelle le modèle admiré. Quoiqu'écrite dans le style d'une sarabande, cette image n'adopte que quelques caractères du rythme de cette vieille danse. La troisième pièce porte le titre moins concret de *Mouvement*. C'est une sorte d'étude qui a un caractère de mouvement perpétuel dans les parties du cadre.

Les deux premières pièces de la deuxième série sont précieuses comme leurs titres. *Cloches à travers les feuilles* est une image d'automne; des sons de cloche tantôt éloignés, tantôt rapprochés, passent à travers les feuilles qui tombent. La structure par couches successives de la partie centrale pourrait avoir subi l'influence de l'orchestre gamelan javanais. Des parties importantes se développent sur une gamme par tons entiers (les huit premières mesures ne présentent que deux fois un „son étranger à la tonalité“). Le titre de la deuxième pièce *Et la lune descend sur le temple qui fut* est de Louis Laloy, un ami de Debussy; c'est un véritable alexandrin. De forme très libre, ce pièce de clair de lune se distingue par des sonorités mêlées, non soutenues, et des mélodies pentatoniques; ces dernières sont très souvent chez Debussy des symboles de l'évocation de l'antiquité. La dernière „image“ est tout autre chose qu'artificielle: elle est passionnée et puissante. Le titre *Poissons d'or* (d'après un paravent japonais qui se trouvait dans le bureau du compositeur) induit en erreur. La pièce est une apothéose de la nature en mouvement, ou plus généralement de tout ce qui dans la nature a vie et mouvement.

Leipzig, juillet 1969

Eberhardt Klemm

(1906–1912), whose centre piece, *Iberia*, which is mostly performed independently of the others, has become the most famous.

Concerning the first series, which unquestionably represents the high point of his piano composition so far undertaken, Debussy said, "Without any false vanity I believe that these three pieces are successful and will take their place in the literature for the piano . . . to the left of Schumann or to the right of Chopin . . . as you like it." (letter to his publisher Durand, dated 11th September 1905). They are composed as he writes in another letter to Durand, "in accordance with new designs and the latest discoveries in harmonic chemistry". (19th August 1905).

The first "image", *Reflets dans l'eau* is a transformation of the finest light reflections into musical terms, movements of sounds break on three thematic notes (A flat, F, E flat). Here Debussy is most in contact with the aesthetic ideals of impressionism in painting. A passage from one of his letters of this period is significant enough: "By the way, I am becoming more and more convinced that music is essentially not a thing which can poured into a strict traditional mould. It possesses colours and flowing measures of time . . ." (to Durand on 23rd August 1907). *Hommage à Rameau*, the second "image" was written in memory of Jean-Philippe Rameau (1683-1764). It is no archaic piece; the solemnity alone of the compact chord writing calls to mind the admired model. Though "in the manner of a sarabande" it takes over only a few of the features of the old dance-rhythm. A less concrete title is given to the third piece, *Mouvement*. It is a kind of study with perpetuum-mobile character in the outer sections.

The first two pieces in the second series are as precious as their titles. *Cloches à travers les feuilles* is an autumnal "image" with bell-tones which sound through falling leaves now in the distance, now nearer. The stratified structure of the main section may be influenced by the Javanese Gamelan orchestra. Important parts are completely played on a whole-tone scale (in the first eight bars only two non-harmonic notes occur). The title of the second piece, *Et la lune descend sur le temple qui fut* was suggested by Debussy's friend Louis Laloy; it is veritably Alexandrine. Formally very free, this moonlight piece is distinguished by its unsupported tone-mixtures and pentatonic melodies – these latter often serve in Debussy as a symbol for conjuring up the ancient world. The last "image" is anything but an affectation – it is passionate and vigorous. Its title, *Poissons d'or* – taken from a Japanese laquer screen in the composer's study – is deceptive. The piece is the apotheosis of movement in nature, of nature's mobility altogether.

Leipzig, in July 1969

Eberhardt Klemm

REVISIONSBERICHT

Als Vorlage für die in diesem Band enthaltenen zwei Folgen der *Images* von Claude Debussy diente der bei A. Durand et Fils, Paris (1905 bzw. 1908) erschienene Erstdruck (D). Zum Vergleich wurden auch spätere Ausgaben (Durand 1953 und 1959) und der entsprechende Band der im Verlag Musyka, Moskau (1964) edierten Gesamtausgabe der Klaviermusik von Debussy herangezogen. Für die hier vorliegende zweite Auflage unserer Ausgabe konnten außerdem Mikrofilme der Autographe (A) verwendet werden. Einige Änderungen, die sich daraus gegenüber der ersten Auflage ergaben, sind weiter unten vermerkt.

Die erste Folge der *Images* umfaßt im Autograph 3 Titelblätter und 10 Seiten Notentext (Bibl. Nat. Paris, Dép. de la Musique, Ms. 998–1000); die zweite Folge 1 Titelblatt und 12 Seiten Notentext (Ms. 1005). Für die Überlassung der Mikrofilme sei an dieser Stelle der Bibliothèque Nationale, Paris, gedankt.

Unsere Ausgabe hat sich um folgende Prinzipien bemüht: Alle originalen Tempo- und Lautstärkenbezeichnungen sowie Vortragsangaben wurden strikt beibehalten. Dagegen hat es sich notwendig gemacht, graphische Veränderungen nach den heute geltenden Normen vorzunehmen. Das betraf vor allem Bindebögen, Akzidentien und Notenbestielung. Ferner mußte an einigen wenigen Stellen der 1. Folge der *Images* ein drittes System eingeführt werden. Andererseits konnten die in der 2. Folge bei Durand *durchweg* verwendeten drei Systeme mehrfach auf zwei reduziert werden, ohne daß damit die Klarheit des Satzes beeinträchtigt wurde. Hierdurch ergab sich freilich eine von Durand häufig (und von der sowjetischen Ausgabe manchmal) abweichende Anordnung des Notentextes. Hier und da eingefügte Pausen (in kleinerem Druck) sollten den Stimmenverlauf deutlicher machen. Ungenauigkeiten und offensichtliche Fehler der älteren Ausgaben wurden ohne Kommentar korrigiert, sofern sie den Sinn des Komponierten nicht verunklärten. Alle anderen Berichtigungen dagegen – sowie nicht unwichtige Konjekturen – werden im Revisionsbericht weiter unten vermerkt.

Der dem Notentext hinzugefügte Fingersatz stammt vom Herausgeber (original sind lediglich die nichteingeklammernten Angaben „m.d.“ und „m. g.“).

Nr. I

T. 30:

Die Notengruppe auf dem 1. Achtel wie in A und D, jedoch auf zwei Systeme verteilt. Der Hrsg. der sowjetischen Ausgabe nimmt ein fehlendes c''' an; die Gruppe enthält dort nicht 10, sondern 11 Noten.

Der Oktavklang $c'-c''$ im mittleren System in A und D trotz vorhergehender punktierter Sechzehntel-Pause als Sechzehntel notiert.

T. 51, oberes System:

In A, D und in der sowjetischen Ausgabe trotz doppelpunktierter Achtelpause f''' als Sechzehntel notiert.

T. 55, oberes System:

Der Oktavklang $fis''-fis'''$ wie bei Durand und in der sowjetischen Ausgabe ein Zweiunddreißigstel. Die vorhergehende Pause ist in diesen Quellen jedoch ein doppelpunktiertes Achtel statt eines einfachpunktieren Sechzehntels.

Nr. II

T. 46, oberes System, 3. und 4. Akkord:
Haltebogen vom Hrsg.

Nr. III

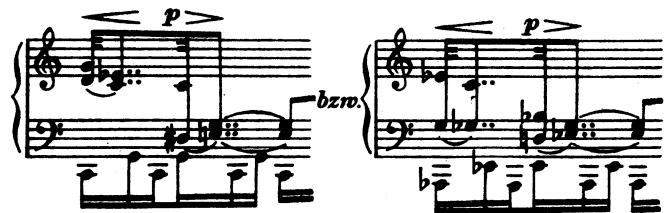
T. 28/29 und 138/139, unteres System:

Phrasierung den Takten 26/27 und 34/35 angeglichen. In A und D nur ein Phrasierungsbogen.

Nr. IV

T. 10 und 12, rechte Hand, 1. Viertel:

Die Figur lautet in A, D und in der sowjetischen Ausgabe fälschlicherweise:



T. 12, oberes System, 3. und 4. Viertel:

das 1. Arpeggio-Zeichen in A und nicht in D; das 2. vom Hrsg. hinzugefügt.

Nr. V

T. 3, beide Systeme, letzter Akkord:

In A, in der Erstausgabe von D, in der sowjetischen und polnischen Ausgabe (Kraków 1967) fehlt fälschlicherweise das Auflösungszeichen vor fis und fis' . Es wurde jedoch in D später hinzugefügt.

T. 6:

2. *decresc.*-Zeichen fehlt in D und den anderen Druckausgaben.

T. 18, beide Systeme:

In A und D fehlt vor dem letzten Achtel ein Auflösungszeichen, vgl. jedoch die korrespondierende Stelle T. 37.

T. 24, unteres System:

In A *ppp*; in den Druckausgaben *pp*.

T. 43, 2. Takthälfte, obere Systeme:

In A nach *pp* ein *cresc.*-Zeichen.

T. 44, 2. Takthälfte, obere Systeme:

In A nach *pp* ein *decresc.*-Zeichen.

Nr. VI

T. 14 u. 15, linke Hand:

Die rhythmische Aufgliederung in A, D und in der sowjetischen Ausgabe ist offensichtlich falsch:

Die Aufgliederung in der vorliegenden Ausgabe ist eine von mehreren Möglichkeiten.

T. 30, 31, 34 ff., oberes System:

Die Notengruppen nach den punktierten Achtelpausen sind in A und D fälschlicherweise als Zweiunddreißigstel-Triolen notiert. In der sowjetischen Ausgabe stehen in T. 30 u. 31

Achtelpausen (später punktierte Achtelpausen und Zweiunddreißigstel-Triolen).

T. 39, oberes System, die beiden letzten Noten:

In A je ein b-Vorzeichen, fehlt in D und der sowjetischen Ausgabe. In der 1. Auflage der Edition Peters fälschlich a" und h" angenommen.

T. 41, oberes System, Vorschlagsnote zum letzten Akkord:

In der 1. Auflage der Edition Peters d' (nicht des') angenommen.

T. 45, oberes System, letzte Note:

In der 1. Auflage der Edition Peters dis''' angenommen.

T. 62, oberes System:

lauter in A und D:

Die mittlere Gruppe wurde der des folgenden Taktes angeglichen.

T. 89, mittleres System, 3. Viertel:

Vor d' fehlt in A, D und in der sowjetischen Ausgabe ein Kreuz-Vorzeichen.

TEMPO- UND VORTRAGSBEZEICHNUNGEN

I. Reflets dans l'eau	Spiegellichter im Wasser	Reflections in the water
II. Hommage à Rameau	Huldigung an Rameau	Homage to Rameau
III. Mouvement	Bewegung	Movement
IV. Cloches à travers les feuilles	Glocken, durchs Laub klingend	Bells sounding through leaves
V. Et la lune descend sur le temple qui fut	Und der Mond senkt sich über den Tempel von einst	And the moon descends over the temple that was
VI. Poissons d'or	Goldfische	Goldfish
<hr/>		
animé	lebhaft	animated
appuyé	betont; hervorgehoben	stressed
arraché	abgerissen	torn up, (forcefully) plucked
au mouvt = au mouvement	im Tempo, a tempo	in tempo
au mouvt précédent	im vorhergehenden Tempo	in preceding tempo
aussi léger que possible	so leicht wie möglich	as light as possible
avec une légèreté fantasque mais précise	mit phantastischer aber präziser Leichtigkeit	with fantastique but precise lightness
capricieux et souple	kapriziös und geschmeidig	capricious and supple
cédez	nachgeben, (das Tempo) verringern	slacken (the tempo), slow down
clair	klar, deutlich	clear
commencer au-dessous du mouvt	unter dem Tempo beginnen	begin below the tempo
comme une buée irisée	wie ein in Regenbogenfarben schillerner Dunst	like a haze in rainbow colours
dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur	im Stile einer Sarabande, doch ohne Strenge (frei)	in the style of a saraband but without rigour
dans une sonorité harmonieuse et lointaine	mit vollem aber fernem Klang	with harmonious but distant sonority
doucement	leicht, etwas	softly, somewhat
doux	weich, sanft	soft, mild
effilé	dünn	tenuously, thin
égal	gleichmäßig	even
en animant	belebend	with animation
en augmentant	stärker werdend, crescendo	increasing stronger
en dehors	heraus, hervor, hervorheben	to bring out
en retenant	zurückhaltend, (das Tempo) zurücknehmend	restraining, slow down (the tempo)
en s'apaisant	sich beruhigend	becoming quieter
en serrant	schneller werdend	becoming faster
et	und	and
expressif	ausdrucksvoll	expressive
faites vibrer	(aus)klingen lassen (durch Pedalwirkung)	allow to die away (with pedal), make the tone to vibrate (by means of the pedal)
frappez les accords sans lourdeur	die Akkorde ohne Schwere anschlagen	strike the chords gently
grave	schwer	grave
jusqu'à la fin	bis zum Schluß	to the end

la basse un peu en dehors la m.d. en valeur sur la m.g.	den Baß etwas hervorheben die rechte Hand stärker als die linke Hand (den Ton) (aus)klingen lassen langsam das Thema mit Nachdruck fern, entfernt rechte Hand linke Hand betont gemessen, im Takt gemäßigt mehr langsamer fast nichts (zu hören) reißend, schnell (das Tempo) zurückgenommen, zu- rückgehalten ohne zu drängen, ohne (das Tempo) zu beschleunigen ohne Strenge, frei (das Tempo) anziehen, schneller wer- den klangvoll, klingend getragen, ausgehalten alle mit — bezeichneten Noten klang- voll und ohne Härte, die übrigen sehr leicht, doch ohne Trockenheit sehr ein wenig, etwas	the bass somewhat stressed the right hand stronger than the left allow the tone to vibrate slowly stressing the theme from a distance, distant right hand left hand accented, emphasized measured, in time moderate more more slowly hardly audible rapidly held back without pressing, without accelerating without strictness, without rigour, free faster and faster, accelerate the tempo sonorous, harmonious sustained all the notes marked — sonorous but without hardness, the rest very light but without dryness very, very much somewhat, a little
laissez vibrer		
lent		
le thème en valeur		
lointain		
m.d. = main droite		
m. g. = main gauche		
marqué		
mesuré		
modéré		
plus		
plus lent		
presque rien		
rapide		
retenu		
sans presser		
sans rigueur		
serrez		
sonore		
soutenu		
toutes les notes marquées du signe — sonores, sans dureté, le reste très léger mais sans sécheresse		
très		
un peu		