

CLAUDE DEBUSSY

MASQUES

NACH DEM AUTOGRAPH UND
DER ERSTAUSGABE HERAUSGEGEBEN VON
ERNST-GÜNTER HEINEMANN

MIT EINEM VORWORT VON
FRANÇOIS LESURE

FINGERSATZ VON
HANS-MARTIN THEOPOLD

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

VORWORT

Ursprünglich war *Masques* ebenso wie *L'Isle joyeuse* als Teil der *Suite bergamasque* gedacht, und obwohl beide Stücke – *Masques* und *L'Isle joyeuse* – getrennt veröffentlicht wurden, haben sie doch gewissermaßen eine gemeinsame Entstehungsgeschichte. Verschiedentlich meinte man hier, zwei gegensätzliche Aspekte pianistischer Inspiration bei Debussy zu erkennen, wobei *Masques* für nüchterne Strenge und Dürsterkeit steht und damit ein wenig unter der Nähe zu *L'Isle joyeuse* mit seiner brillant-aufwendigen Virtuosität gelitten hat.

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, dem Pianisten Ende des Monats eine Kopie zuzuschicken. »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 Turner-Saal in London zugebracht.« Wenig später änderte Debussy seine Pläne zur Zusammenstellung der *Suite bergamasque*. *Masques* wurde ein selbständiges Stück. Die endgültige Fassung von *Masques* ist datiert mit *Juli 1904*, eine Zeit, in der das Privatleben von Debussy äußerst bewegt und spannungsreich war, als 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 2800 Exemplaren.

PREFACE

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 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 extremely 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 the *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 2800 copies.

CLAUDE DEBUSSY

MASQUES

NACH DEM AUTOGRAPH UND
DER ERSTAUSGABE HERAUSGEGEBEN VON
ERNST-GÜNTER HEINEMANN

MIT EINEM VORWORT VON
FRANÇOIS LESURE

FINGERSATZ VON
HANS-MARTIN THEOPOLD

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

PRÉFACE

Originellement, *Masques* devait faire partie de la *Suite bergamasque*, tout comme *L'Isle joyeuse*, et bien qu'elles aient été imprimées séparément, elles 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 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 2800 exemplaires en six tirages.

Paris, Herbst 1988

FRANÇOIS LESURE

ZUR EDITION

Abkürzungen: A = Autograph (Stichvorlage): F = von Debussy korrigierte Fahren:
E = Erstausgabe: o = oberes System: u = unteres System: T = Takt

Als Quellen dienten das Autograph (Stichvorlage), ein von Debussy korrigierter Fahrenabzug (Rés Vm^a 287) und das Exemplar der Erstausgabe (Durand 1904) Vm¹² 7342 (alle Quellen Bibliothèque nationale, Paris).

Hauptquelle ist die Erstausgabe. An dieser Quelle hat der Komponist zuletzt gearbeitet, wie zahlreiche Korrekturen in den Fahren (zum Teil substantielle Abweichungen von der Stichvorlage) beweisen. Allerdings geht Debussy in seiner Überarbeitung nicht immer gründlich vor. Gewisse Mängel des Autographs werden nicht behoben. So ist es nicht immer klar, ob Debussy bei Wiederholungen und vergleichbaren Stellen bewußt variiert oder aus Flüchtigkeit inkonsequent verfährt. Außerdem

enthält die Erstausgabe auch offensichtlich vom Komponisten nicht gewünschte Abweichungen vom Autograph. An solchen Stellen ist das Autograph natürlich der Erstausgabe überlegen. Der Herausgeber ist jedenfalls mit dem Problem konfrontiert, in nicht eindeutigen Situationen editorische Entscheidungen treffen zu müssen. Die angesprochenen Probleme treten bei *Masques* in stärkerem Maß auf als bei anderen Klavierwerken Debussys.

In der Erstausgabe offensichtlich nur versehentlich fehlende Zeichen werden aus der Stichvorlage übernommen. Die Angabe *m.g.* (linke Hand) stammt aus der Erstausgabe, die kursive Fingersatzangabe auf Seite 3 aus der Stichvorlage. In Klammern gesetzte Zeichen fehlen in den Quellen. Ver-

setzungszeichen, die lediglich zur Erinnerung dienen, werden ohne Klammern ergänzt. Zu den wichtigsten Textproblemen wird in den weiter unten folgenden Bemerkungen Stellung genommen. Bloße Unfertigkeiten der Stichvorlage, die durch den Text der Erstausgabe überholt sind, werden nicht aufgezählt. Der Herausgeber dankt François Lesure für bereitwillig zur Verfügung gestellte Kopien der Quellen.

T. 7 o: Über beiden Zweiklängen a/e^1 in A Staccatopunkte. – *T 8 o:* Über erstem Zweiklang a/e^1 in A Staccatopunkt. – *T 22 f. u:* In den Quellen ein Legatobogen über beide Takte; siehe aber T 30 f., 291 f. und 299 f. – *T 27 u:* A notiert hier und in der Wiederholung T 296 übereinstimmend G (jeweils ohne $\flat$). F sticht zunächst in beiden Takten Gis (setzt also jeweils ein $\sharp$); in T 27 streicht Debussy in F jedoch das $\sharp$ und setzt ein $\flat$ ein, ändert also in G. T 296 bleibt unverändert. E hat also in T 27 G (mit $\flat$) und in T 296 Gis. Hat Debussy bewußt nur in T 27 korrigiert, oder hat er nicht vielleicht vergessen, in T 296 ebenfalls zu G zu korrigieren? Es scheint vorstellbar, an beiden Stellen G zu spielen. Eine Vereinheitlichung zu Gis ist angesichts der Quellen nicht möglich. – *T 118 f. u:* Haltebögen nur in A. – *T 134 u:* e nach A; in E irrtümlich c. – *T 158 ff.:* Manche praktische Ausgaben ergänzen in den Takten 158–171, 178–185, 186 ff. Staccatopunkte gemäß T 148–157 und T 172–173. – *T 166–169 o:* Legatobogen nur in A. – *T 186–189 o:* Legatobogen nur in A. – *T 194–197 und 198–201 o:* Bogensetzung nach A. Bögen in E geteilt (von es^3 bis b^2 und as^2 bis ges^2 bzw. b^1), im ersten Fall auf Grund eines Lesefehlers des Stechers (Mißdeutung des crescendo-Zeichens), im zweiten Fall wegen Zeilenwechsels in A. – *T 209 o:* Tenutozeichen nach A; in E wohl irrtümlich Staccatopunkt. – *T 212 o:* In A Tenutostrich über g^3 und Legatobogen ab g^2 ; in E Tenutostrich über g^3 und Legatobogen bereits ab g^3 . Vermutlich bereits in A Schreibfehler des Komponisten;

weitere Verunklarung in E. Wir gleichen an T 208 f. und T 347–353 an. – *T 214 f. o:* In den Quellen in T 214 bei g^1 lediglich Tenutostrich, in T 215 bei h^1 keine Bezeichnung. Ein Versehen des Komponisten ist nicht auszuschließen, weshalb eine Angleichung an T 210 f. in Frage käme. – *T 257 f.:* Text nach E; in A:



Die Viertelnote es^3 in T 258 erscheint jedoch sehr fragwürdig; es^2 (wie in T 262) wäre plausibler. T 258 steht in E am Zeilenbeginn. Vielleicht ist Debussy deshalb der Nonensprung des^2-es^3 nicht aufgefallen. – *T 260 u:* Text nach E; in A letzte Oktave Es/es . – *T 264 ff.:* f nur in A. Allerdings lautet erstes Viertel in A:



Nur T 264 f. ist in A ausgeschrieben, T 266 f. und 268 f. sind Wiederholungen. – *T 296 u:* Siehe Bemerkung T 27. – *T 299 ff. o:* Bogen reicht in E bis T 306; in A wegen Zeilenwechsels nach T 302 unklar, ob als geteilt oder durchgezogen aufzufassen. – *T 321 o:* Zweites Achtel c nur in A. – *T 329–332 o:* $\sharp$ vor fis^1 fehlt in den Quellen. Nur T 329 ist in A ausgeschrieben, die folgenden Takte sind Wiederholungen. – *T 354 o:* In A Staccatopunkt bei fis . – *T 361–368:* Arpeggiozeichen in den Quellen immer getrennt; T 365–368 in A nicht ausgeschrieben. Die Arpeggien sind in A deutlich einzeln geschrieben und nicht etwa aus Platzgründen der Spielanweisung getrennt. – *T 373 u:* In den Quellen eigenes Arpeggiozeichen für linke Hand; siehe aber T 361, 365, 369. – *T 375 f.:* In T 375 ist das Arpeggiozeichen in A getrennt, in E durchgezogen; in T 376 in A und E getrennte Zeichen für beide Hände.

COMMENTS ON THE EDITION

Abbreviations: A = autograph (engraver's copy); P = Proofs corrected by Debussy;
E = first edition: u = upper staff; l = lower staff; M = measure

This edition is based on the autograph manuscript (engraver's copy), a set of proofs with corrections in Debussy's hand (Rés. Vm^a 287) and a copy of the first

edition published by Durand in 1904 (Vm¹² 7342). These sources are located in the Bibliothèque nationale, Paris.

VI

The primary source is the first edition. This was the source on which the composer last worked, as is shown by the many corrections added in proof, many of which deviate substantially from the engraver's copy. None the less, Debussy was not always thorough in his revisions. Several shortcomings of the autograph are not corrected. For example, it is not always clear whether Debussy has deliberately varied parallel or repeated passages or has been inconsistent and hasty. Moreover, the first edition contains a number of deviations from the autograph which the composer obviously did not intend. In these passages, of course, the autograph takes precedence over the first edition. In any event, the editor is faced with the problem of having to make editorial decisions in ambiguous situations. These resultant problems are more numerous in the case of *Masques* than with other of Debussy's works for piano.

Signs which were inadvertently omitted from the first edition have been added from the engraver's copy. The marking *m.g.* (for left hand) is taken from the first edition, the italic fingering on page 3 from the engraver's copy. Signs lacking in the sources are enclosed in parentheses. Warning accidentals have been added without parentheses. The major textual problems are discussed in the remarks given below. Omissions of haste in the engraver's copy which have been rendered superfluous by the first edition are not listed. The editor wishes to thank François Lesure for readily supplying copies of the sources.

M 7 u: A places staccato marks over both two-note chords a/e^1 . – *M 8 u:* A places a staccato mark over the first two-note chord a/e^1 . – *M 22 f. l:* The sources place a legato slur over both measures; however, cf. M 30 f., 291 f. and 299 f. – *M 27 l:* A gives a G (without $\sharp$) both here and in the recapitulation in M 296. P contains an engraved $G\sharp$ in both measures (i.e. preceded by a $\sharp$ sign); however, Debussy struck the $\sharp$ in M 27 and added a $\flat$, thereby changing the note to G . M 296 remains unchanged. Hence, E gives G (with $\flat$) in M 27 but $G\sharp$ in M 296. Did Debussy deliberately corrected M 27 only, or did he perhaps forget to correct M 296 to G as well? Conceivably, G could be played in both passages. In view of the sources, however, we are unable to settle consistently for $G\sharp$. – *M 118 f. l:* Ties given in A only. – *M 134 l:* e as in A; E erroneously gives c . – *M 158 ff.:* Many performing editions add staccato marks to measures 158–171, 178–185, 186 ff. on the example of M 148–157 and M

172–173. – *M 166–169 u:* Legato slur given in A only. – *M 186–189 u:* Legato slur given in A only. – *M 194–197 and 198–201 u:* Phrasing as in A. E divides slurs (from eb^3 to bb^2 and from ab^2 to gb^2 or bb^1), in the first case to correct an engraver's error (misreading of crescendo mark), in the second case due to the line break in A. – *M 209 u:* Tenuto mark as in A; E gives a staccato, probably by mistake. – *M 212 u:* A gives tenuto mark over g^3 and legato slur from g^2 ; E gives tenuto mark over g^3 and starts legato slur at g^3 . Presumably a slip of the composer's hand in A, then compounded in E. We make this bar conform to M 208 f. and M 347–353. – *M 214 f. u:* Sources give merely a tenuto mark for g^1 in M 214, no mark for b^1 in M 215. Possibly an error by the composer, making it logical to conform to M 210 f. – *M 257 f.:* Text as in E; A reads:



The quarter note eb^3 in M 258, however, seems highly questionable; eb^2 (as in M 262) would be more plausible. E places M 258 at the beginning of a line. Perhaps this caused Debussy to overlook the leap of a ninth from db^2 – eb^3 . – *M 260 l:* Text as in E; A gives Eb/eb for final octave. – *M 264 ff.:* f given in A only. However, A gives



for first quarter. Only M 264 f. is written out in A; M 266 f. and 268 f. are repetitions. – *M 296 l:* See Note to M 27. – *M 299 ff. u:* E extends slur to M 306; unclear in A (due to line break) whether slur should be considered divided or intact. – *M 321 u:* 2nd eighth-note c given in A only. – *M 329–332 u:* Sources lack $\sharp$ in front of $f\sharp^1$. A writes out only M 329, repeating the subsequent bars. – *M 354 u:* A places staccato mark on $f\sharp$. – *M 361–368:* Sources always divide arpeggio signs; M 365–368 not written out in A. A clearly writes the arpeggios separately, i.e. it does not divide them merely for lack of space. – *M 373 l:* Sources give a separate arpeggio sign for the left hand; however, cf. M 361, 365, 369. – *M 375 f.:* A divides the arpeggio sign in M 375 but E does not; both A and E give divided arpeggios for both hands in M 376.

INDICATIONS RELATIVES À L'ÉDITION

Abréviations: A = autographe (modèle de gravure); É = Épreuve corrigée par Debussy; PE = première édition; sup = portée supérieure; inf = portée inférieure; M = mesure

L'autographe (modèle de gravure), une épreuve corrigée par Debussy, Rés. Vm^a 287, et l'exemplaire de la 1^{ère} édition (Durand, 1904), Vm¹² 7342, ont été utilisés comme sources (Bibliothèque nationale, Paris).

C'est la 1^{ère} édition qui constitue la source principale. C'est sur elle que le compositeur a travaillé en dernier, comme le prouvent de nombreuses corrections dans les épreuves (présentant en partie des divergences substantielles par rapport au modèle de gravure). Debussy n'a cependant pas été toujours précis dans son travail de révision et il a omis de remédier à certaines lacunes de l'autographe. C'est ainsi qu'il n'est pas possible d'établir avec certitude si le compositeur a volontairement recherché des variantes pour certaines reprises et certains passages comparables ou si, au contraire, il s'agit là d'inconséquences dues à la négligence. Par ailleurs, la 1^{ère} édition renferme aussi des divergences par rapport à l'autographe qui, manifestement, n'ont pas été voulues par Debussy et il va alors de soi que c'est en pareil cas l'autographe qui prend le pas sur la 1^{ère} édition. Confronté à ce problème, l'éditeur s'est vu par conséquent obligé de trancher dans les cas douteux et de fixer le texte de l'édition. Ce genre de problèmes se rencontrent plus fréquemment dans *Masques* que dans des autres œuvres pour piano de Debussy.

Les signes faisant défaut, manifestement par erreur, dans la 1^{ère} édition ont été complétés d'après le modèle de gravure. L'indication *m.g.* (main gauche) provient de la 1^{ère} édition, les doigtés en italique de la page 3 viennent de l'autographe. Les signes placés entre parenthèses sont absents des sources. Les altérations qui n'ont qu'une simple fonction de rappel ont été rajoutées sans parenthèses. Les remarques ci-après se réfèrent aux principaux problèmes de texte. Les simples lacunes et omissions du modèle de gravure ne sont pas énumérées dans la mesure où elles ont été éliminées du texte de la 1^{ère} édition. L'éditeur exprime ici sa gratitude à François Lesure pour les copies des sources qu'il a aimablement mises à sa disposition.

M 7 sup: Dans A, points de staccato sur les deux doubles notes *la/mi*¹. – *M 8 sup:* Point de staccato dans A sur les premières doubles notes *la/mi*¹. – *M 22 et s. inf:* Dans les sources, liaison de legato sur les deux mesures; cf. cependant M 30 et s., 291 et s. et

299 et s. – *M 27 inf:* A note ici et de façon concordante dans la reprise M 296 un *Sol* (sans $\sharp$). É renferme d'abord *Sol* $\sharp$ dans les deux mesures; en M 27 cependant, Debussy a rayé dans É le $\sharp$ et ajoute un $\flat$. M 296 reste inchangée. PE note donc *Sol* (avec $\flat$) pour M 27 et *Sol* $\sharp$ pour M 296. Debussy a-t-il corrigé sciemment M 27 seulement ou bien a-t-il au contraire oublié de noter aussi un *Sol* ($\flat$) en M 296? Le *Sol* semble justifiable dans les deux mesures. Il n'est pas possible vu les sources de noter *Sol* $\sharp$ uniformément. – *M 118 et s. inf:* Liaisons de durée seulement dans A. – *M 134 inf:* *mi* selon A; PE note *do* par erreur. – *M 158 et ss.:* Certaines éditions pratiques rajoutent pour les mesures 158–171, 178–185, 186 et ss. des points de staccato conformément à M 148–157 et M 172–173. – *M 166–169 sup:* Liaison de legato seulement dans A. – *M 186–189 sup:* Liaison de legato seulement dans A. – *M 194–197 et 198–201 sup:* Tracé des liaisons selon A. PE divise les liaisons (de *mi* $\flat^3$ à *si* $\flat^2$ et de *la* $\flat^2$ à *sol* $\flat^2$ et *si* $\flat^1$), dans le premier cas en raison d'une erreur de lecture du graveur (mauvaise interprétation du signe de crescendo), dans le second cas en raison d'un changement de ligne dans A. – *M 209 sup:* Signe de tenuto selon A: point de staccato dans PE, sans doute par erreur. – *M 212 sup:* Dans A, trait de tenuto sur *sol*³ et liaison de legato à partir de *sol*²; dans PE, trait de tenuto sur *sol*³ et liaison de legato dès le *sol*³. Il s'agit probablement, dans A déjà, d'une faute de notation du compositeur; la confusion se poursuit dans PE. Nous notons conformément à M 208 et s. et à M 347–353. – *M 214 et s. sup:* Dans les sources, trait de tenuto seulement sur *sol*¹ en M 214 et aucun signe sur *si*¹ en M 215. Une erreur du compositeur ne pouvant s'exclure, ces deux mesures pourraient s'aligner sur M 210 et s. – *M 257 et s.:* Texte selon PE; dans A:



Le *mi* $\flat^3$ noire de M 258 apparaît cependant très improbable; *mi* $\flat^2$ (comme en M 262) serait plus plausible. M 258 se trouve dans PE en début de ligne et Debussy n'a peut-être pas remarqué de ce fait l'intervalle de neuvième *ré* $\flat^2$ –*mi* $\flat^3$. – *M 260 inf:* Texte

VIII

selon PE; dans A, dernière octave, *Mib / mib* . – *M 264 et ss.*: *f* seulement dans A. Première noire de A:



A note seulement in extenso M 264 et s.; M 266 et s. et 268 et s. sont des reprises. – *M 296 inf*: Cf. remarque M 27. – *M 299 et ss. sup*: Dans PE, liaison prolongée jusqu'à M 306; dans A, imprécision à cause du changement de ligne après M 302: liaison divisée ou tracé continu? – M 321 sup: La deuxième

croche, *do*, se trouve seulement dans A. – *M 329–332 sup*: Le # devant *fa*¹ manque dans les sources. Seule M 329 est notée dans A, les mesures suivantes sont des reprises. – M 354 sup: Dans A, point de staccato sur *fa*¹. – *M 361–368*: Dans les sources, signes d'arpègement toujours divisés; M 365–368 non écrits dans A. Les arpèges sont clairement notés séparément dans A et non séparés par manque de place au profit des indications d'exécution. – *M 373 inf*: Dans les sources, signe d'arpègement spécial pour la main gauche; cf. cependant M 361, 365, 369. – *M 375 et s.*: En M 375, le signe d'arpègement est divisé dans A et continu dans PE; en M 376, signes séparés pour les deux mains dans A et PE.

München, Herbst 1988

ERNST-GÜNTER HEINEMANN

MASQUES

Komponiert 1903–1904 · Erschienen 1904

Très vif et fantasque $\text{♩} = 104$

Lesure Nr. 105*)

*) François Lesure, Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy, Genf 1977.

**) Siehe Zur Edition

**) See Comments on the Edition

**) Voir Indications relatives à l'édition

29

(sim.)

poco cresc.

35

41

47

la basse en dehors

53

cresc.

f

59

64

ff

dim. - - - molto

70

p

75

80

ff

85

sf

90

ff

95

pp subito et expressif

Measures 95-100: The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and a bass line. The tempo and dynamics are marked *pp subito et expressif*. Measure numbers 4, 4, and 4 are indicated below the staff.

100

Measures 100-104: The right hand continues the melodic pattern. The left hand features a more complex accompaniment with slurs and ties. Measure numbers 4 and 7 are indicated below the staff.

104

Measures 104-109: The right hand continues the melodic pattern. The left hand features a more complex accompaniment with slurs and ties. Measure numbers 7 and 7 are indicated below the staff.

109

pp

Measures 109-114: The right hand continues the melodic pattern. The left hand features a more complex accompaniment with slurs and ties. The dynamics are marked *pp*. Measure numbers 4 and 7 are indicated below the staff.

114

cresc. poco a poco

Measures 114-119: The right hand continues the melodic pattern. The left hand features a more complex accompaniment with slurs and ties. The dynamics are marked *cresc. poco a poco*. Measure numbers 7 and 7 are indicated below the staff.

119

ff

2

124

ff

1 5 1 2

130

ff

1 2 3 4 1 2

136

ff

1 2 3 4 1 2

141

f *ff* *p*

cédez un peu

148

pp

156

pp *più pp*

**) 4*

163

170

pp *ppp*

laissez vibrer pendant ces

176

pp

4 mesures

4

4

183

pp

This system contains measures 183 through 189. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The right hand has several melodic lines, some with grace notes, while the left hand provides a harmonic foundation with sustained notes and moving lines. A piano (*pp*) dynamic marking is present in measure 186.

190

pp

This system contains measures 190 through 196. It continues the complex texture from the previous system. The right hand features a prominent melodic line with grace notes and fingerings (2, 4, 3, 4, 3). The left hand has a more active role with moving lines. A piano (*pp*) dynamic marking is present in measure 193.

197

pp

This system contains measures 197 through 203. The texture remains complex with multiple voices. The right hand has a melodic line with grace notes and fingerings (3, 4, 3, 4, 3). The left hand has a more active role with moving lines. A piano (*pp*) dynamic marking is present in measure 199.

204

pp

più pp

This system contains measures 204 through 209. The texture remains complex with multiple voices. The right hand has a melodic line with grace notes and fingerings (3, 4, 3, 4, 3). The left hand has a more active role with moving lines. A piano (*pp*) dynamic marking is present in measure 206, and a *più pp* (even softer) marking is present in measure 208.

210

m.g.

This system contains measures 210 through 215. The texture remains complex with multiple voices. The right hand has a melodic line with grace notes and fingerings (3, 4, 3, 4, 3). The left hand has a more active role with moving lines. A *m.g.* (mezzo-giochi) dynamic marking is present in measure 212.

8
Tempo I

216 8
sempre pp

222 8

228 *pp*

234 *pp*

239 *un peu en dehors pp* *poco a poco*

245 *cresc.*

250 *più cresc.*

256

261

266

272

278

313

p

319

cresc.

325

f *ff molto*

331

pp

337

pp *pp*

343 *<sfz> pp*

3 2 52 4 5 4

<sfz> pp

351

pp *pp*

357 *sans retenir*

sourd et en s'éloignant
pp

8

366

pp

8 *)

374

ppp

8

A