

Le détachement wagnérien
Une étude de l'évolution musicale de Debussy au fil de ses
préludes pour piano (1909-1912)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
PREMIÈRE PARTIE : LE DÉTACHEMENT WAGNÉRIEN: LES STRATÉGIES DE DEBUSSY	4
§1. LE PENTATONISME	4
§2. LES GAMMES PAR TONS	6
DEUXIÈME PARTIE: LA CONSERVATION WAGNÉRIENNE	8
§1 LES RÉCURRENCES MÉLODIQUES	8
§2. LES CHROMATISMES	11
CONCLUSION	13
BIBLIOGRAPHIE	13

Musicologues, mélomanes, amateurs de la musique de Debussy,... bon nombre d'entre eux s'accordent à dire que ce dernier était le plus wagnérien des wagnériens... du moins jusqu'en 1889, date à laquelle Claude Debussy commence à se détacher de Wagner.¹ Alors que la plupart de ses lettres laissaient voir son admiration pour l'un des plus grands compositeurs —sinon le plus grand— de l'ère romantique, la fin du XIXe siècle l'amène à un détachement progressif, pouvant être associé au nationalisme et au rejet de la musique germanique qu'il développe à la fin de sa vie.

C'est une chose très fréquente, et presque inévitable, que de voir des personnalités affirmer leur rejet d'un tel ou d'un tel prédécesseur. Ce détachement-ci peut particulièrement être considéré comme étant très progressif. Pour dire, peu de temps après son dernier voyage pour Bayreuth, on faisait publier le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1895), dont les mélodies et harmonies sont très proches du credo wagnérien, alors que 7 ans plus tard, c'est la parution de *Pelléas et Mélisande* (1902) qui montraient le plus clairement son détachement wagnérien.

Huit ans après *Pelléas*, la vie de Debussy touche à sa fin et son détachement de Wagner est toujours plus évident. Nous sommes en 1910, Debussy a terminé son premier livre de *Préludes* pour piano. Deux ans plus tard, il publie le second livre. Chacun d'eux recueille 12 préludes.

La question à laquelle je souhaite répondre par le présent essai est la suivante: 21 ans après avoir annoncé qu'il se détachait de Wagner, Debussy est-il toujours cohérent avec ses propos?

J'ai décidé d'apporter une réponse à cette problématique par un examen des *Préludes*. Ceux-ci devront souligner deux aspects majeurs du langage musical de Debussy à cette époque: d'une part, il y a effectivement un détachement de Wagner, suggéré par de nouvelles stratégies musicales, telles que l'usage de pentatonismes et de gammes par tons. D'autre part, il reste néanmoins des éléments que l'on pourrait soupçonner de "résidus" de la tradition wagnérienne, plus particulièrement par deux éléments-clefs du langage musical wagnérien: les mélodies récurrentes et les chromatismes. Ces deux propos feront respectivement l'objet de la première et de la deuxième partie de cet essai, dirigé essentiellement par des clarifications historiques et propres au style de Debussy, et illustrées par des analyses des *Préludes*.

¹ Goubault (1986), pp. 105-106

Première partie

Le détachement wagnérien: les stratégies de Debussy

§1. Le pentatonisme

L'année 1889 annonce un tournant important dans la vie musicale de Debussy. D'une part, 1889 est l'année de l'Exposition Universelle à Paris, à laquelle Debussy se rend. Il y découvre toutes formes de musiques du monde, mais c'est particulièrement par celles d'Annam et de Java qu'il est séduit. Goléa cite Claude-Achille à ce sujet:

"La musique des Javanais observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur percussion, on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain".²

Barraqué ajoute que Debussy voit dans les musiques d'extrême-orient une musique qui "échappe aux règles académiques européennes".³

Force est donc de constater que Debussy se découvre une véritable admiration pour les musiques non-occidentales. Il est évident que le système musical qu'il en retient se retrouve par la suite dans certains passages de ses œuvres. Plus généralement, il est certain que les langages musicaux extra-européens aient influencé son propre langage musical.

La plupart de ses *Préludes* regorgent de passages pentatoniques, comme ici, aux mesures 12 à 18 du prélude n°6 du 2e livre, "Général Lavine":

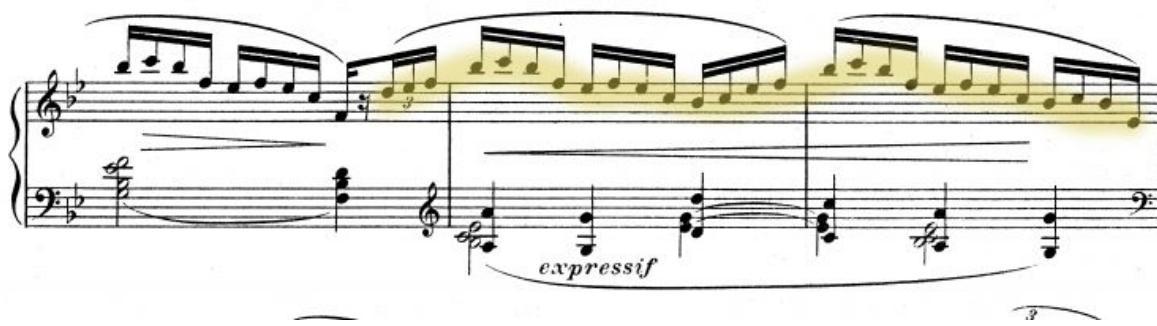
Spirituel et discret

² Golea (1966), p.57

³ Barraqué (1962), p. 74

Dans le contexte harmonique (la tonalité à la clé est en fa majeur), Debussy évite de jouer le mi – sensible de fa– afin de ne pas créer de relation d'intervalle par demi-tons avec la fondamentale. Il s'abstient également de passer par le si qui, étant bémolisé à la clé, amènerait une relation d'intervalle de demi-tons avec la tierce majeure (la).

Un autre exemple intéressant est extrait des mesures 26 à 28 du prélude n°5 du 2e livre, "Bruyères".



Cet exemple est d'autant plus intéressant que si l'on peut parler de pentatonisme ici (puisque 5 tons sont mis en jeu), ce n'est plus la quarte juste qui est évitée, mais la tierce majeure. Pareillement à l'exemple du "Général Lavine", Debussy évite une relation d'intervalle par demi-tons. Dans ce cas, la tonalité à la clé est le si bémol majeur, et ce sont le ré et le la qui sont omis.

Le pentatonisme a probablement été pour Debussy une manière de se détacher, non seulement des conventions de la musique savante occidentale, mais aussi –et plus particulièrement— du langage musical wagnérien. Comme les extraits ci-dessus le montrent, le pentatonisme est en effet un mode dans lequel la quarte et la septième n'apparaissent pas. Il y a donc deux éléments fondamentaux du langage tonal qu'un tel système ne peut prendre en compte.

Premièrement, il ne peut y avoir de sous-dominantes (II ou IV^e degré) ni de dominantes. En effet, dans le cas de la sous-dominante, la tierce du II^e degré n'existe pas et il ne reste que la fondamentale, la quinte ou la sixte pour obtenir un accord parfait. La fondamentale du IV^e degré est également inexistante et il ne reste que la tierce, la quinte ou la sixte pour obtenir un tel accord. Or, La note fondamentale (absente pour le IV^e degré et le II^e degré au 1er renversement) et la tierce (absente pour le II^e degré) sont nécessaires en harmonie tonale. La pentatonisme ne respecte alors pas ces règles; en fait, il suspend totalement l'harmonie tonale. Dans le cas de la dominante (V^e ou VII^e degré), c'est à nouveau la tierce qui manque, en raison de l'absence de septième dans un mode pentatonique. Dans le cas d'un V^e degré avec 1er renversement, ou encore d'un VII^e degré, c'est la note fondamentale qui manque. Pour les mêmes raisons que celles données plus haut, la dominante ne se présente alors pas dans un mode pentatonique.

On comprend alors que le rapport dominante-tonique ne saurait être présent dans un tel mode. En agissant ainsi, Debussy suspend l'harmonie tonale telle qu'elle est conçue jusqu'ici dans la musique savante occidentale. Mais par conséquent, il s'éloigne par la même occasion du langage wagnérien.

Le second élément fondamental au langage wagnérien qu'évite Debussy est la présence de demi-tons. Puisque la septième majeure et la quarte juste sont les seules intervalles à avoir une

relation de demi-ton avec d'autres notes dans un mode majeur, les possibilités d'utiliser ces intervalles dans un mode pentatonique sont anéanties. Le fait est que l'usage de demi-tons est le fondement des chromatismes, stratégie wagnérienne. On se rappellera du thème de *Tristan* qui est basé sur un chromatisme. En ayant recours au pentatonisme, Debussy évite ainsi de se rapprocher une fois de plus de ce qui pourrait rappeler une similitude avec Wagner.

Il est important de mentionner que l'adoption de telles stratégies musicales concorde avec le début du détachement wagnérien. En effet, c'est peu de temps après l'Exposition Universelle, aux alentours des mois de juin ou juillet 1889, que Claude-Achille retourne à Bayreuth, où il écoutera *Tristan*. Il en ressort toutefois avec un sentiment bien plus nuancé qu'à l'issue de son premier voyage, en 1888 (certains témoins rapportent y avoir vu Claude-Achille en transe, étant alors venu écouter *Parsifal* et *Les Maîtres Chanteurs*⁴). C'est probablement ce second passage à Bayreuth qui marque la fin de la phase wagnérienne de Debussy. Barraqué mentionne ce comportement plus nuancé de la part de Debussy, en ne reniant toutefois pas la passion qui persiste en lui:

"Son jugement était nuancé, bien qu'il défendît avec passion l'harmonie de Wagner et ses conceptions théâtrales, tout au moins dans leurs grandes lignes."⁵

Ces informations amènent à oublier une idée reçue très ancrée chez certains amateurs de Debussy: celui-ci n'est pas pour autant devenu anti-wagnérien, mais a plutôt développé un certain nationalisme musical, pourrait-on dire. Ce nationalisme l'a conduit à rejeter la musique germanique de manière générale, incluant le caractère musical de Wagner, mais également ceux de Strauss, Schönberg et Beethoven.⁶ On continuera toutefois à rapporter l'admiration que Debussy aura porté à Wagner jusqu'à la fin de sa vie, quoiqu'il cherchât dans ses dernières œuvres à éviter le moindre caractère wagnérien, considérant que sa musique serait "inadmissible pour ceux qui aiment la clarté et la concision".⁷ Manifestement, Debussy ne rejette pas Wagner en soi, mais l'incompatibilité de sa musique avec la recherche d'un langage musical clair. Cela explique ce rejet qui est si connu de la part de Debussy. Ce rejet se manifeste alors par l'évitement de tout trait caractéristique de la musique wagnérienne, et c'est ce dont je veux parler ici.

§2. Les gammes par tons

On rapporte souvent la difficulté que Debussy a éprouvée à terminer *Pelléas et Mélisande*, arrachant sa partition dès qu'il s'apercevait qu'il restait des bribes d'influence wagnérienne dans sa musique.⁸ Il faut bien admettre que de manière générale, Debussy a cherché différentes stratégies pour éviter le langage wagnérien. Outre l'influence de la musique extra-occidentale qui l'aura amenée à utiliser des modes pentatoniques et ainsi éviter l'usage de chromatismes, le recours à la gamme par tons est une autre manière pour Debussy d'y échapper. En effet, le principe de la gamme par tons consiste en la composition de motifs musicaux uniquement constitués de fondamentales, secondes majeures,

⁴ Golea (1966), pp. 50-51

⁵ Barraqué (1962), p. 26

⁶ Voir Lesure (1994), p. 388

⁷ *ibid.*, p. 448

⁸ *ibid.*, p.141

tierces majeures, quartes augmentées, quintes augmentées, sixtes augmentées et octaves. Le prélude n°2 du 1er livre, "Vagues", en montre un exemple extrêmement probant.

En effet, l'usage de la gamme par tons est particulièrement récurrent dans cette composition. Elle donne une mélodie qui conduira l'ensemble de ce prélude. Dans le passage choisi (mesures 1 à 9), il est difficile de définir en quelle tonalité nous sommes. Debussy n'a pas indiqué d'altérations à la clé, laissant supposer que le prélude est en do majeur ou en la mineur. Or, la pièce est remplie d'altérations accidentielles. On peut en l'occurrence lire fa#, sol# ou la b (cette relation d'homonymie déstabilisera d'autant plus le lecteur dans la recherche d'une tonalité définie) et si b.

Tel est l'avantage de la gamme par tons: puisqu'elle n'implique à aucun moment de demi-tons (à l'instar du pentatonisme), elle prive l'air musical de tout rapport dominante-tonique, notamment en impliquant l'usage de quartes et quintes augmentées, au lieu de quintes justes. Une fois de plus, la gamme par tons semble être une excellente stratégie pour suspendre l'harmonie tonale. Dans l'exemple de "Vagues", Debussy semble chercher à jouer avec cette suspension et troubler encore plus le lecteur, en instaurant des homonymies dans sa notation (notamment dans l'extrait choisi, entre le sol# et le la b).

L'usage des gammes par tons fut sans conteste une stratégie très efficace pour Debussy, pour éviter toute similitude avec son prédecesseur. L'absence de demis-tons lui évitait un rapprochement quelconque avec les chromatismes wagnériens.

Deuxième partie

la conservation wagnérienne

§1 Les récurrences mélodiques

Malgré cette prise de distance évidente avec le style wagnérien, Debussy semble toutefois garder quelques influences du compositeur allemand. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir prétendu le rejeter sans cesse. Gonin mentionne ce rejet du style wagnérien, trahi par des bribes d'influence dans *Pelléas et Mélisande*:

“Fervent wagnérien dans sa jeunesse, Debussy n'eut de cesse de rejeter et condamner par la suite l'esthétique de Wagner avec autant de constance et de virulence que de mauvaise foi. Car cette attitude masque mal l'attrait de Wagner sur Debussy. Son unique opéra achevé, *Pelléas et Mélisande*, composé entre 1893 et 1902, est d'ailleurs redéivable en bien des points à l'opéra wagnérien: atmosphère sombre et pessimiste, utilisation du *leitmotiv*, rôle musical dominant de l'orchestre, jusqu'à la citation à peine voilée de *Parsifal* (acte II, scène 1), et hautement symbolique de *Tristan et Isolde* (acte III, scène 1)....”⁹.

Ce propos contredit les buts que Debussy s'étaient donnés, ainsi que les anecdotes sur ses tentatives d'éviter au mieux possible les thèmes wagnériens. Comment donner un compte cohérent à Debussy qui, selon André Fontainas, avait de tels propos:

“J'arriverai à une musique vraiment dégagée de motifs, ou formée d'un seul motif continu, que rien n'interrompt et qui jamais ne revienne sur lui-même. Alors il y aura développement logique, serré, déductif: il n'y aura pas, entre deux reprises, de même motif, caractéristique et topique de l'œuvre, un emplissage hâtif et superflu”.¹⁰

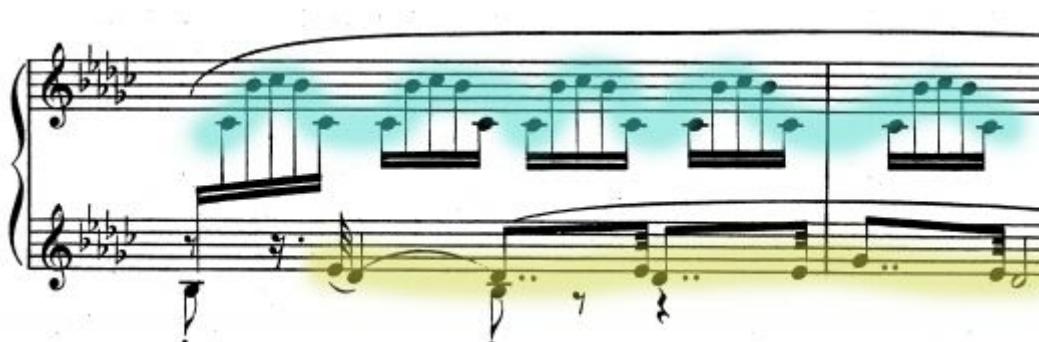
Il est possible que cette contradiction, tout comme celles engendrées par d'autres témoignages de la sorte, ne soient que le fruit d'interprétations. Ou peut-être Debussy n'est-il pas parvenu à se détacher de Wagner dans l'immédiat? Puisque Gonin considère la présence du *leitmotiv* chez Debussy (si propre à la musique wagnérienne), il serait pertinent de voir s'ils sont notoires dans les *Préludes*, afin de savoir si Debussy est fidèle à ses objectifs, au moins huit ans après l'achèvement de *Pelléas et Mélisande*.

Les mélodies qui sont *a priori* répétitives chez Debussy ne semblent pas réellement être des motifs. Comme l'on peut le constater, ces mélodies se répètent, au pire de façon identique, au mieux avec de légers changements.

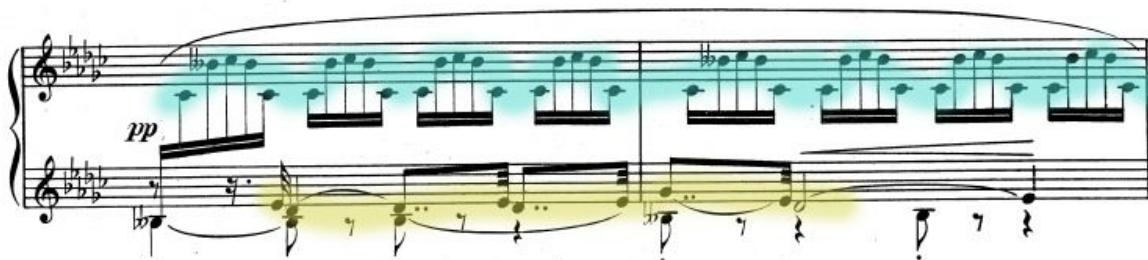
⁹ F. Gonin in E. Brisson (2013), p. 74

¹⁰ Fontainas, op. cit Lesure (1994), p. 447-448

Tantôt, la même mélodie est placée dans des contextes harmoniques différents, comme cela peut se voir dans le prélude n°3 du livre 1, "Le vent dans la plaine".



Les mesures 3 et 4 sont en tonalité de sol bémol majeur. L'accord brisé joué à la main droite est un thème dirigeant la quasi-totalité du prélude mais ne donnant ni tierce ni quinte; il ne garantit donc la tonalité de la pièce. C'est le motif joué à la main gauche qui suggère la tonalité, avec le ré (dominante) et le sol (mesure 4, tonique).



Dans cet extrait-ci (mesures 15 et 16), la tonalité à la clé n'a pas changé, mais le si a à présent une double-bémole accidentelle, donnant un contexte harmonique différent (le mode semble à présent être mineur). Toutefois, la main gauche répète parfaitement les mélodies exposées aux mesures 3 et 4.

Parfois, plutôt que de garder identique le motif dans un contexte harmonique différent, Debussy le modifie légèrement. Ce peut être alors le rythme ou l'intensité sonore indiquée sur la partition qui changent. La mélodie peut être *piano* puis *pianissimo*, comme ici dans les mesures 38 à 41 du prélude n°1 du livre 2, "Brouillards".

En l'occurrence, c'est un motif qui apparaît plus tôt dans le prélude, dans les mesures 18 à 20 puis 22 à 24.

On constate dans les mesures susmentionnées que le rythme est l'intensité sont absolument identiques. Seule une indication de Debussy est mentionnée dans la première exposition (mesures 18-19): "un peu en dehors". Une autre particularité de cette mélodie est son redoublement à l'octave dans les deux premières expositions (mesures 18-20, 22-24), par les deux mains. Dès la mesure 38, ce n'est plus que la main gauche qui donne la mélodie, néanmoins avec une fois de plus les mêmes intensités et le même rythme que dans les expositions précédentes. Finalement, la mesure 41 amène la mélodie uniquement sur une main, dans un rythme et une sonorité différente, et elle n'est plus redoublée à l'octave.

Mais les mélodies de Debussy ne sont pas des *motiv* au sens d'un *leitmotiv*. Contrairement à un *motiv*, les mélodies présentées ne font l'objet que d'expositions. Comme Jankélévitch l'affirmait lui-même à propos des *Préludes* en général, Debussy pose des expositions qu'il ne développe jamais:

"Le statisme et la phobie du développement discursif ont trouvé dans le prélude leur forme privilégiée [...] Le prélude, c'est l'avant-propos éternel d'un propos qui jamais n'adviendra".¹¹

En ce sens, le prélude sert pour Debussy, à éviter ce développement qui est essentiel pourtant dans la musique wagnérienne. Il est donc peu étonnant que, par analogie, les thèmes exposés dans les préludes eux-mêmes, ne se développent jamais et ne restent qu'à l'état d'exposition.

¹¹ Jankélévitch, op. cit. Lockspeiser (1962), pp. 579-580

Cela soustrait le principe dramaturgique qui fait pourtant le fondement de la musique de Wagner. Or, ses *leitmotiv* cherchent à soutenir ce principe dramaturgique. Les motifs du compositeur allemand racontent l'histoire d'un personnage, d'un objet, d'une situation, d'une émotion..., qui évolue au fil de l'œuvre. Chez Debussy, ce n'est pas le cas.

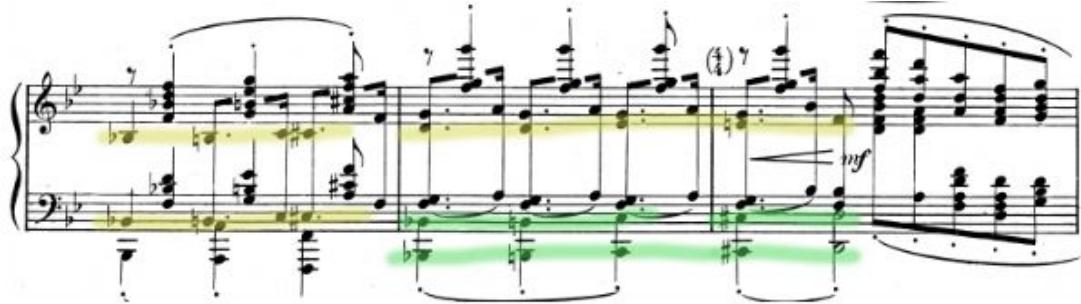
En ce sens, je ne crois pas qu'il soit pertinent de parler de *leitmotiv* chez Debussy. Du moins pas dans le cadre de ses *Préludes* pour piano, où il reste de toute évidence fidèle à sa volonté d'éviter "l'emprise de l'influence wagnérienne".¹²

§2. Les chromatismes

Néanmoins, si j'ai démontré que Debussy restait cohérent avec ses principes vis-à-vis des *leitmotiv*, je pense qu'il ne l'est pas resté entièrement quant à la question des chromatismes. Certains de ces préludes en sont truffés. L'exemple le plus fort de l'ensemble des *Préludes* reste le prélude n°1 du livre 1, "Danseuses de Delphes", débutant sur un chromatisme (mesures 1 à 9). Un même chromatisme se répète deux fois, et lors de sa dernière exposition, les notes qui composent ce chromatisme sont superposées par leurs tierces inférieures (en vert, mesures 8 et 9).

Lent et grave ($\text{♩} = 44$)
doux et soutenu

¹² Lesure (1994), p. 141



Comment expliquer cette inconsistance? Peut-être peut-on supposer que, comme mentionné plus tôt, Debussy rejette particulièrement la complexité dans la musique de Wagner, alors qu'il cherche quelque chose de plutôt concis. Par ailleurs, lorsque l'on voit les parties musicales dans lesquelles Debussy semble se rapprocher d'un caractère wagnérien, elles sont absolument claires et facilement analysables.

Il est important de préciser que Debussy s'est trouvé particulièrement proche de Erik Satie à l'époque où il a commencé à se détacher de Wagner. De nombreux témoignages rapportent l'hypothèse selon laquelle Satie lui-même l'aurait encouragé à adopter un langage musical plus simple.¹³ Cela fait du sens, lorsque l'on sait que Satie était plus favorable à une esthétique musicale simple, "d'ameublement", qu'à une complexité du langage.¹⁴

Une autre possibilité qui n'est pas à exclure est la suivante: Debussy a réalisé les *Préludes* en très peu de temps. C'est d'autant plus vrai au sujet du premier livre, dont Goléa rapporte que certains préludes ont été composés "comme en improvisant, en l'espace de quelques heures, d'une journée de rêve passée les doigts sur les touches".¹⁵ Peut-être que dans cet élan créateur, Debussy n'a pas cherché à retirer toute influence wagnérienne potentielle.

En un mot, je pense que Debussy est resté cohérent avec le but qui dirigeait la composition de ses œuvres après 1889: il s'est montré effectivement détaché de tout soupçon d'un langage musical wagnérien dans la réalisation de ses *Préludes*. Peut-être que les quelques éléments musicaux que l'on pourrait trouver dans les *Préludes* peuvent être expliqués par cette rapidité de composition, qui aurait amené Debussy à ne pas se soucier d'un rapprochement avec Wagner. Peut-être aussi que ce détachement n'était simplement pas encore parfait en 1912, date de parution du second livre.

¹³ Barraqué (1962), p. 78

¹⁴ Pour plus d'informations à ce sujet, voir notamment Griffiths (1947).

¹⁵ Goléa (1966), p. 126

Conclusion

D'une manière générale, ces potentielles similarités entre les *Préludes* de Debussy et la musique wagnérienne sont très peu présentes, et potentiellement mal interprétées. J'ai montré que les stratégies adoptées par Debussy pour s'éloigner du langage wagnérien, et plus généralement du langage tonal dans la musique savante font effet et lui ont permis d'adopter ce style coloré qui lui est si propre. Cela est d'autant plus flagrant à l'écoute des *Préludes* qui sont d'ailleurs, selon Goubault, un condensé de tout ce qui fait le style de Debussy et son langage.¹⁶

Toutefois, je ne me suis penchée que sur les aspects mélodiques, et un focus sur la ressemblance harmonique entre la musique de Debussy et celle de Wagner pourrait être intéressant. J'ai brièvement évoqué la question de l'harmonie, en expliquant que l'usage du mode pentatonique permettait à Debussy d'éviter le rapport dominante-tonique, ce qui, d'une certaine manière, suspend l'harmonie tonale encore d'usage au début du XXe siècle. Nonobstant, il serait enrichissant d'évaluer le rapport entre la musique de Debussy et celle de Wagner d'un point de vue harmonique.

Je profite de cette ouverture pour suggérer un autre candidat potentiel à l'éloignement de la musique wagnérienne par Debussy: alors qu'il avait réitéré la tradition wagnérienne d'avoir recours à un orchestre extrêmement vaste¹⁷, Debussy s'est principalement dédié au piano dans les dernières années de sa vie. L'utilisation d'un instrument seul, plutôt que d'un orchestre, ne traduirait-elle pas le désir de s'éloigner du caractère grandiose qu'offrait Wagner dans ses œuvres?

Bibliographie

Ouvrages de références

Barraqué, Jean. 1962, *Debussy*, Paris: éditions du Seuil, coll. "Solfèges"

Goléa, Antoine. 1966, *Claude Debussy*, Paris: Seghers, coll. Musiciens de tous les temps

Goubault, Christian. 1986, *Claude Debussy*, Paris: Champion, coll. "Musichamp l'essentiel"

Griffiths, Paul. 1978, *Histoire concise de la musique moderne, de Debussy à Boulez*. Paris: Fayard

Lesure, François. 1977, *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Genève: Minkoff

¹⁶ Goubault (1982), pp. 192-93

¹⁷ Burton, in (1992), p. 452

Lesure, François. 1994, *Claude Debussy, Biographie critique*, Paris: Klincksieck

Lockspeiser, Edward. 1962, *Debussy, sa vie et sa pensée*, Paris: Fayard

Schneider, Marcel. 1995, *Wagner*, 2e édition. Paris: éditions du seuil, coll. Solfèges

Recueils de textes

Brisson, Elisabeth, Palacios René (dir.). 2013, *Découvrir Wagner*. Paris: Ellipses

Millington, Barry (dir.). 1992, *Wagner, Guide raisonné*. Paris: Fayard

Articles

Cortot, Alfred. 1920, “La musique pour piano de Claude Debussy”, in *La Revue musicale*, 1:2, sous la direction de H. Prunières. Paris: éditions de la nouvelle revue française, pp. 127-150

Partitions

Debussy, Claude. 1910, *Préludes pour piano (1er livre)*, Paris: Durand & Cie. Récupéré de IMSLP, URL: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP521885-PMLP2394-Debussy_Claude-Pr%C3%A9ludes_1er_Livre_Durand_7687_scan.pdf>, [consulté le 26 août 2018]

Debussy, Claude. 1913, *Préludes pour piano (2e livre)*, Paris: Durand & Cie. Récupéré de IMSLP, URL: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP252534-PMLP02396-Debussy_Claude-Pr%20reludes_2e_Livre_Durand_8697_scan.pdf>, [consulté le 26 août 2018]