

A 'szél' megjelenési formái Debussy első prelűdkötetében

Vladár Katinka

Claude Achille Debussy kiváló zongorista volt, ennek ellenére viszonylag későn, az 1900-as után vetette bele magát igazán a zongorára írott művek komponálásába. Korai éveiből származó darabjain még erősen érződnek elődei, valamint a kortárs romantika hatásai, mint a Debussy első zongoradarabjaként számontartott *Danse bohémienne*-ban (Cseh tánc – 1880), ahol megfigyelhetők Csajkovszkij szalonzenéinek jegyei. Másik orosz hatású, korai műve a szintén 1880-ban komponált G-dúr zongoratrió, melyet az akkori mecénása, Nagyezsda von Meck által biztosított oroszországi utazása inspirált. A *Deux arabesques* (Két arabeszk – 1888) Debussy első nyomtatásban megjelent műve is még csak előrevetíti számunkra a későbbi „Debussy-hangként” aposztrofált zongorakezelést. A két zongoradarab darab közötti, majdnem egy évtizednyi időszakban Debussy tudomásunk szerint nem komponált szóló zongorára, azonban az bizonyos, hogy ez alatt a pár év alatt körülbelül 40 zongorakíséretes műve született. Ezek a dalok szoros kölcsönhatásban állnak az irodalommal, hiszen kortárs költők verseire komponálta őket. Ez alapján megállapíthatjuk, hogy a komponista nem fordult el a zongorára való komponálástól, sőt billentyűs írásmódját ebben az időszakban fejlesztette igazán magas szintre, hiszen a századforduló előtt írt kíséretes dalok rapszodikus szövegei megkövetelték, hogy egyre szélesebb érzelmi skálát használjon azok megfestésére, ez a megszerzett tudás tükröződik a két prelűdkötet művein is. A zongorakíséretes dalok iránti vonzalma nem meglepő, hiszen életének ebben a periódusában zongorasisérőként dolgozott Meckné és a Vasnier-család szolgálatában.

Ezek után kezdte el komponálni jelentős zongoraműveinek sorát, amely később csodálatos virágzáshoz vezetve életművének szerves részévé nőtte ki magát. A mester körülbelüli 70 zongoradarabjának egyharmad részét a két prelűdsorozata 24 műve alkotja, ez alapján látható, hogy jelentős helyet foglalnak el az életművében. Az első vázlatok 1907-re tehetők, az első 12 művet pedig 1909 és 1910 között írta, majd egy kötetbe rendezve 1910-ben meg is jelentette. Ennek a sorozatnak a darabjairól – három dátum nélküli művet leszámítva – pontosan tudjuk a fentmaradt kéziratokon feltüntetett dátum alapján, hogy mikor keletkeztek, valamint az is érzékelhető, hogy milyen rövid idő leforgása alatt készültek el: feltehetően 1909. december 7. és 1910. február 4. között. (A feltételezés oka, hogy a Debussy által összerendezett kötet művei nem időrendi sorrendet mutatnak, így a dátum nélküli 7., 9. és 10. prelűd nem feltétlenül az előbb említett időintervallumból származik.) A második kötet műveinek pontos keletkezéséről

kottabeli időmegjelölés híján tudomásunk nincsen, ennek ellenére levelezésekből feltételezhető, hogy ez a tizenkét darab 1912. október elejétől 1913. január elejéig íródott. A második sorozat hosszabb komponálási időszaka bizonyára a művek komplex inspirációs forrásának, valamint a darabok Debussy által is bonyolultnak vélt – többnyire háromsoros – notációjának volt betudható, ezt mutatja a következő idézet Debussy egyik fentmaradt leveléből: „az utolsó két prelúd folyamatban van, de rendkívül nehéz lejegyezni őket”¹.

A továbbiakban a Prelúdok jelentőségére szeretnék rávilágítani a zeneszerző szemüvegén keresztül. A prelúdsorozat a 20. századi zene hajnalán egy művészetektől burjánzó időszakban és világban keletkezett. Forradalmian újszerű, sokszor formabontó és az akkori közönséget megbotránkoztató művek sokasága lengte körül a művészeti élet légterét. Debussyt lehetséges, hogy többek között az is ösztönözte prelúdsorozatának megírására, hogy a sokszínű, egymástól annyira eltérő művészeti irányzatok rengetegében egy csokorba fogja kis művek formájában mindazt, ami az ő művészetére hatást gyakorolt. Egyes meglátások szerint Debussy negatív hatások alatt komponálta a darabokat, a közeledő háború szelét érzékelve, esetleg végzetes betegségének diagnosztizálása tudatában, melyek szintén művészetének az összegző szándékát bizonyítják. Pedagógiai célzatú művek láncolatának is tekinthetjük, alátámasztva ezt egy levelének részletével, mely az első kötet megírását megelőző időszakból (1909. 11. 25.) származik: „A francia zongorista faj nemesítésének szentelem magam”². A darabok rövidege, valamint a többi művéhez képest az egyszerűbb kivitelezhetősége miatt nevezi a sorozatot Ujfalussy József Debussy mikrokozmoszának.

Debussy rengeteg újítást hozott a prelúd műfajába, de ennek kitárgyalása előtt még szeretném ismertetni annak zenetörténeti előzményeit. A prelúdium kifejezés – amelynek francia elnevezése a prelúd – előjátékot, előjátszást jelent, kezdeti időszakban ennél jóval nagyobb jelentőséggel bírt: a hangszer kipróbálásán, valamint a hangszerjátékos ujjainak bemelegítésén túl a hangszer hangolásának ellenőrzésére is szolgált. Fontos megjegyezni, hogy ebben a korai időszakban a prelúdium, és az azt követő tételek nem kapcsolódtak egymáshoz szervesen, mitöbb, nem is kellett szükségszerűen egy szerzőtől származniuk. A hangszerjátékos – ez esetben valamilyen akkordikus hangszeres, billentyűs vagy éppen lantjátékos – az eljátszani kívánt művek elé egy hangnemben hozzájuk illő prelúdiumot választott, ilyen módon az előjáték a hangnemi elhelyezést is szolgált.

¹ Robert Orledge - *Debussy's Piano Music*

² Ujfalussy József – *Claude Debussy. Rameau-tól Szent Sebestyénig (2) Szemelvények a zeneszerző levelezéséből*

Ezekre a korai előjátékokra jellemző, hogy a felső szólam mozgalmas, futamokkal, díszítésekkel tarkított, az alsó szólam pedig funkcionális akkordkíséret. Számos ilyen kisebb darab található különféle gyűjteményekben, melyek a 15. századból származnak, mint például Adam Ileborgh tabulatúrák lejegyzéssel készült könyve, vagy a *Buxheimer Orgelbuch* is. A 16. században gyarapodott a prelúdiumkötetek száma, melyek többek között Andrea és Giovanni Gabrieli, valamint az angol virginalisták, első sorban William Byrd és John Bull nevéhez fűződnek, akinek műveit a *Fritzwiliam Virginal Book*-ban találhatjuk meg. A 17. században a prelúdium kiszakadt az előbbieken felsorolt szerepköréből, hiszen szerves folytatást kapott, mely rendszerint fuga volt. (Ez a két részes forma vált a 18. század első évtizedeiben néhány német szerzőnél háromrészessé, melyben a fúgát még egy úgynevezett postludium is követte.) Ezzel együtt a két részes séma sem veszett el, sőt inkább ekkor teljesedett ki igazán, például Frescobaldi, vagy éppen Johann Sebastian Bach által. Debussy kapcsán az olasz, angol és német mesterek mellett a francia elődjéről is szót kell ejteni. Franciaországban létrejött a prelúdnek egy speciális ütemvonal nélküli változata, a *prélude non mesuré*. Ezekben a darabokban a „harmóniaritmus” az uralkodó, azon felül az előadó ritmikai rögtönzésére van bízva a mű tagolása. A francia clavecinisták közül főként Louis Couperin, D’Angelbert és Rameau gazdagította a műfaj ezen ágát. A klasszicizmus időszaka alatt a fuga műfajával együtt a prelúdium jelentősége is csökkent.

A műfaj történetében az áttörést a 19. század hozta több aspektusból is. A romantika korára jellemző, hogy visszafordul a régebbi korok zenéjéhez, így a barokkhoz is. Ez eredményezte a prelúdium műfajának ismételt népszerűségét, valamint új típusának kialakulását is, mely immár az önálló, folytatás nélküli karakterdarab. Johann Nepomuk Hummel volt az, aki elsőként egy teljes sorozatnyi ilyen értelemben vett prelűdöt jelentetett meg, azonban a műfaj történetében nem ő, hanem sokkal inkább Frédéric Chopin volt az, akit a műfaj fő képviselőjeként tartunk számon az 1836 és 1839 között keletkezett op. 28-as sorozatba rendezett 24 prelűdjével. A 19. és 20. század határán az imént említett műfajban tevékenykedő zeneszerzők között említhetjük többek között Szkrjabin, Rahmanyinov, Sosztakovics nevét. Az orosz mesterek mellett a francia zeneszerzők köréből Fauré, Debussy és Messiaen sorolható fel ebben a vonatkozásban. Az általuk írt prelűdök – a chopini „hagyományokat” folytatva – nem a műfaj korai hagyományát követik. Többnyire olyan karakterdarabok sorával találkozhatunk, melyek egy adott zenei gondolatot, akár egy technikai mozgásformát, elemet hivatottak kibontani. A játéktechnikai nehézségek felé történő lépéssel a prelűd műfaja közelebb kerül az etűdéhez, valamint ezzel együtt visszatalál a bemelegítő, bejátszó jellegéhez, azaz a műfaj létrejöttének

apropójához. Ennek a legegységértelműbb példája Debussy második prelűdkötetének utolsó előtti, 11. darabja, a *Les tierces alternées* (Váltakozó tercek), mely a mester késői nagy remekművét, a *Douze études*-t (12 etűdöt) vetíti előre. A modern értelemben vett prelúdium formája eléggé szerteágazó, melyet a későbbiekben Debussy két prelűdjének részletes elemzése kapcsán is tapasztalhatunk. Sok szerzőnél – többek között Debussynél is – megfigyelhetünk neoklasszikus irányultságot is, például két-, háromrészes tagoltság vagy szonátaelv formájában, de emellett nehezen besorolható struktúrájúakkal, fantáziaszerűekkel is találkozhatunk bőven.

Debussy két prelűdsorozatát karakterdarabok egymásutánjaként aposztrofálhatjuk, melyek igen változatos technikai, hangulati, érzelmi utat tesznek meg. Ezt jelzi a komponista a darabok végére utólagosan odaillesztett pár szavas quasi epilógusaival, melyek egyfajta bepillantást engednek a szerző bensőjébe, hiszen a művek inspirációs forrását közlik velünk. Ezek, bár nem mindig konkrétak, mégis nem abszolút képzettársításokként segítségül szolgálhatnak a komplex művek értelmezéséhez, tanulásához. Fontos leszögezni, hogy annak ellenére, hogy az egyes prelűdökre általában ezekkel a darabvégi mondatokkal hivatkozunk, nem szabad őket címeikként kezelni, hiszen nem véletlenül kerültek zárójelben, pontozott kezdettel, kivétel nélkül a prelűdök utolsó sora alá.

Az ifjú zeneszerző egyik korai tanára, Mme Maria Mauté de Fleurville által ismerkedett meg Chopin műveivel, így bizonyára, a prelűdök tanulmányozására, valamint azoknak megszólaltatására is számos alkalma nyílhatott. Ilyen módon meg kell említenünk a sorozatot, mint lehetséges mintát Debussy számára. Chopin iránti tiszteletét ugyanakkor nem ennek a két prelűdsorozatnak az ajánlásával fejezte ki, sokkal inkább az 1915-ben keletkezett etűdsorozata, a *Douze études* során tette ezt meg. Ez egy az egyben követi Chopin megoldását a különféle technikai nehézségek zenei megközelítése által. Debussy prelűdjeinek benyomás-, emlékképszerű programjelölései sokkal inkább emlékeztethetnek minket Liszt *Zarándokévek* sorozatára. Debussy zongorára írt életművében méreteit tekintve egyedülálló a két prelűdkötet, talán még az előbb említett etűdsorozata fogható hozzá.

A kötetbe rendezett opuszok kapcsán több, korábbi mintával találkozhatunk azoknak egymáshoz viszonyított hangnemi összefüggéseit tekintve. Vannak hangnemi struktúrát követők, mint például Johann Sebastian Bach *Das Wohltemperierte Klavier* kötete, amelyben az azonos (esetenként enharmonikus) hangnemekben írt prelúdium és fuga „párok” kromatikusan emelkedő hangnemekben követik egymást, vagy másik példaként Chopin prelűdjei a kvintkört bejárva a dúr hangnemek után azoknak párhuzamos moll párjainak érintésével használja fel a 24 hangnemet, de ide sorolható Sosztakovics prelűdkötete, mely a

bach-i sémát követve tiszteleg a mester előtt. Emellett vannak lazábban összetartozó tableaux-k is, ilyen Rahmanyinov, Messiaen és Debussy prelűdjeinek sora is.

Elsőre úgy tűnhet, hogy a két tucatnyi prelűd nem foglalható rendszerbe. Címek híján a tartalmuk fő mutatói a darab végi pár szavas utalások, melyek csak akkor nyernek értelmet, ha megvizsgáljuk, hogy milyen hatás által íródtak. Debussy prelűdköteteinek írása alatt sokfajta inspirációs forrásból merít, ezek többnyire irodalmi, képzőművészeti, természeti jelenségek, valamint különféle érzetek zenei hangokká való konvertálása. Ezentúl vannak, amik régi korokat, egzotikus és mesebeli világokat, vagy különféle nemzeti témákat idéznek. A ciklus antológiaszerű jellegét erősíti, hogy az egyes művek között találhatunk olyanokat is, melyekben a komponista önmagára utal vissza: korai stílusára, vagy egy, őt régebben megmozgató irányzatra, mint például a szimbolizmus, impresszionizmus, expresszionizmus. Példaként a közkedvelt *La fille aux cheveux de lin* (A lenhajú lány), mely 1910-ből származik Debussy ifjúkori, 1880-as zeneszerzői hangját idézi. Az archaizáló művek sora mellett felfedezhetünk jövőbeli stílusok előrevetítéseit is, például a második kötet utolsó darabjára (*Feux d'artifice* – Tűzijáték) úgy is tekinthetünk, mint Bartók hangjának előfutárára. Francia kortársainak (Massenet, Satie, Fauré, Chabrier) befolyása ugyanúgy érezhető, mint Liszt vagy éppen – néhány mű dallamformálását tekintve – J.S. Bach hagyománya is.

A folytatásban szeretném a korábbiakban felsorolt megállapításokat alátámasztani az általam választott két prelűd elemzése során, melyek az első prelűdkötetből származnak. Elsőként a harmas sorszámú, (*Le vent dans la plaine* – Szél a síkságon), majd a hetedik (*Ce qu'a ve le vent d'Ouest* – Amit a nyugati szél látott / Ezt látta a nyugati szél³) prelűd elemzését fejtem ki bővebben. Az előbbi mű hangneme b-fríg. Formáját tekintve a szonáta-elvet idézi, harmas tagoltsága és azoknak belső feloszthatósága miatt. A prelűd mögött – ismét Ujfalussy József gondolatát idézve – „irodalmi emlékek egész láncolata húzódik meg”⁴, ugyanis Debussy egy 1888-ban komponált dalciklusára, az *Ariettes oubliées*-ra (Elfelejtett dalok) hivatkozik, melyek szövegét Paul Verlaine költeményei szolgálnak. Az dalcsoport első darabja a költő *C'est l'extase langoureuse* (Ez a bágyadt extázis) című versére íródott. Verlaine ennek a versnek az élére egy idézetet illesztett, mondhatni a vers mottójaként Charles Simon Favart, 18. századi elődje tollából, mely így szól: „Le vent dans la plaine susoend son haleine” („A szél a síkságon elakasztja a lélegzetét”). Debussy tehát a korábbi dalciklusán, valamint Favart verssorán keresztül Verlaine versére utal.

³ Minkét magyar nyelvű fordítás használatban van

⁴ Ujfalussy József – Claude Debussy: *Prelűdök* (Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*)

Értelmezhetjük úgy is, mintha a szerző egy eredeti értelemben vett prelűdöt komponálna Verlaine verséhez, csak úgy, mint ahogy Verlaine is prelűdként közölte a Favart-idézetet saját verséhez. A középpontban álló mű a szimbolizmus jegyeit viseli. A három strófa közül az első kettőben rapszodikus természeti képek jellennek meg a szél különböző megnyilvánulásaiaként. A záróversszakban expresszionista módon a lírai én kivetíti érzelmeit a természeti jelenségekre, mintha csak azokat visszhangozná. A prelűd ezek alapján két csoportba is tartozik a korábbiakban felsorolt hatásokat tekintve, hiszen a természeti jelenségek, valamint az irodalmi háttérű művek kategóriájába is besorolható. Ezentúl a szintén korábban említett önmaga művészetére visszautaló művek körébe is tartozik, hiszen a szimbolizmus jegyeit is magán viseli a darab. A prelűd középpontjában álló tizenhatod szextolák quasi szélmotívumként etűd-, toccatajellegű kölcsönöznek a műnek. A mechanikus faktúrák távolról Chopin örökségével és a későbbi Debussy-hanggal rokoníthatóak, tehát a mű egyszerre az archaizálás és az előrevetítés szerepét is betölti. A korábban említett zongorakíséretes dallal is analógiákat mutat, ha használjuk a prelűdre a szonátaszerű terminológiát, akkor a „melléktéma” ereszkedő jellege (1-2. kottapélda), mint visszatérő motívum jelenik meg a dalban is. Hasonló még a kromatika használati módja (3-4. kp.), valamint a két mű lezárásának dramaturgiája (5-6. kp.).

1.

quasi melléktéma

ereszkedő motívum

Cédez # 8 a Tempo Cedez # 8

Debussy- VIII. (...Le vent dans la plaine) 9-12. ütem

2.

Le vent dans la plaine („A szél a síkságon
Suspend son haleine. elakasztja a
(FAVART) lélegzetét”)

ACH. DEBUSSY.

Debussy - C'est l'extase langoureuse 1- 5. ütem

ereszkedő motívum

CHANT. *Lent et caressant.* *C'est l'ex - ta - se langou - reu - se*

PIANO *pp*

3.  Debussy- I/III. (...Le vent dans la plaine) 37-40. ütem

4.  Debussy - 'C'est l'extase langoureuse' 25-28. ütem tempo.

5.  Debussy- I/III. (...Le vent dans la plaine) 57-59. ütem laissez vibrer

6.  Debussy - 'C'est l'extase langoureuse' 47-52. ütem

A hetedik darab hangnemi meghatározása kissé szokatlan, ugyanis a három kereszt előjegyzés ellenére sokkal inkább Fisz-dúr, mint fisz-moll. Ujfalussy József rövid elemzésében vihar-fantáziaként hivatkozik a műre. Véleményem szerint ez a megállapítás nem minden szempontból körültekintő, hiszen az opusz formáját vizsgálva rétegelt és alaposan átgondolt szerzői koncepciót láthatunk. Ebben az esetben is felfedezhető a hármas tagoltság, annak

ellenére, hogy az egyes részek koránt sem mondhatók arányos terjedelműeknek. Ezek közül is a harmadik formai egységet érzem a leghangsúlyosabbnak, nem pusztán a hosszát, sokkal inkább a rendkívüli összetettségét tekintve, ugyanis a bevezetés, és az azt követő triószerű középrész anyagait felhasználva alkotja meg azokat az új zenei materiákat, amelyek elvezetik a művet a quasi visszatéréshez. A darab végének lezárását egy frappáns stretta-szerű rész képezi, mely rapszodikus karakterével tökéletesen harmonizál annak előzményeivel. Játéktechnikai viszonylatba érezhető az ún. forradalmi romantika hatása, hiszen a virtuóz elemek Liszt zongorafaktúráit juttatják eszünkbe. Etűdszerű vonásokkal ebben az esetben is találkozhatunk a gyakori repetíciók, tremolók, trillakezdemények során.

A prelúd ihletettségére utaló darabvégi mondat kevésbé megfogható az előbbivel szemben. Ennek megfejtésére több különböző elmélet született. A magyar elméletírók közül Ujfalussy József és Póczonyi Mária egyetértenek azzal a feltevessel, miszerint a művet egy Andersen mese ihlette. A legújabb kutatások szerint *A Paradicsom kertje* című meséje áll a prelúd hátterében. Az elképzelést alátámasztva meg kell állapítanunk, hogy Debussy valószínűleg ismerhette a 19. századi dán meseköltő írásait. A komponistáról tudjuk, hogy nyitott volt a mesebeli, mondavilágot idéző művek írására, ezt bizonyítja szeretett lányának, Claude-Emmának (becenevén Chouchounak) ajánlott sorozata, a *Children's Corner* (Gyermekekuckó) hat, gyermekvilágot idéző tétele is. Az elmélet hitelességét számomra a mese tartalma cáfolta meg, mert bár a történet mellékszálaban tényleg feltűnik a négy égtáj szele, de ezek közül nem a nyugati, sokkal inkább a pozitívabb karakterű keleti szél a kapta a hangsúlyosabb szerepet. Ezen a tematikán tovább haladva érkezünk meg a következő feltételezéshez. Debussy 1881-ben keletkezett dala szövegéül Théodore de Banville *Zéphyr* című versét használta fel. A görög mitológiában a nyugati szél istene Zephürosz, a dal tehát ilyen módon hozható összefüggésbe az említett prelúddal. A felvetés, hogy Debussy egy korábbi művét alapul véve komponál egy újat az előző prelúd nyomán haladva, nem aaptalan. A vers mondanivalója azonban ebben az esetben sem volt összeegyeztethető számomra a darabéval, hiszen Banville versében egy szerelmes vágyódásait írja le, egyes szám első személyben a szél karakterén keresztül: „Lennék én a szárnyas Zéphyr...” Banville feltehetően nem véletlenül választotta a mámoros hangulatú költeményéhez a négy égtáj szele közül pont a nyugatit, hiszen a mitológia alapján zephyr a legenyhébb szél. Véleményem szerint Edward Lockspeiser elmélete visz minket a legközelebb a prelúd lehetséges inspirációs forrásához. 1819-ben keletkezett Percy Bysshe Shelley - *Ode to the West Wind* (Óda a nyugati szélhez) című verse. Az első francia nyelvű fordítást az angol költő verseiről Félix Rabbe készítette, a fordítások 1886 és 1887 között jelentek meg, melyeket

ezek alapján Debussy valójában ismerhetett. (A továbbiakban feltüntetett idézetek Tóth Árpád magyar nyelvű műfordításából származnak.) A versben a nyugati szél karaktere abszolút, megrendíthetetlen, emberfeletti, szinte isteni magasságokba törő. Megítélése a lírai én részéről egyértelműen nem negatív, mintha ráébredne arra, hogy ő a természet körforgásába beleszólni nem tud. Felismert alsóbbrendűségének tudatában pedig már csak isteníteni képes az őt körülvevő természeti erőt, a nyugati szelet: „Vad szellem! szálló élő mozgalom! / Ki rontasz és óvsz! halld, óh, halld dalom!”, „...mely édes, bár fáj – óh, te zord / Lélek, légy lelkem, én s te: egy személy!”. A költő részéről szintén nem véletlen, hogy ehhez a szélhez intézi ódáját, hiszen angol származása okán állandóan megtapasztalhatta a nyugati szél a szigetországra gyakorolt, sokszor szeszélyes hatását. A versben ezenkívül megjelenik a víz arculata is, mely meglátásom szerint egyértelműen tükröződik a prelúd vonásain is: „Ki felfered nyár-álmából a kék / Földközi Tengert, mely lustán pihen / Kristályos habverés közt fekvé rég...”, „Ki jössz, s Atlant vad vízrónája ing, / S fenéig nyílik, s látszik lent a mély / Tenger-virág...”. Debussy művészetében a természeti jelenségek közül a víz, a tenger motívuma számtalanszor megjelenik, ezt példázza a *La Mer* (A tenger) című zenekari műve is. Az első kötet prelűdjei közül a tizedik (*La Cathédrale engloutie* – Az elsüllyedt katedrális), esetleg a második (*Voiles* – Vitorlák / Fátylak⁵) sorolható a tenger ihletésű művek csoportjába. Az utóbbival kapcsolatban analógiákat fedezhetünk fel a hetedik prelűddel, a mély regiszterben lévő basszus felett megszólaló akkordtömbök kapcsán (7-8. kp).

7.

mély regiszterben basszus + akkordtömbök

8.

mély regiszterben basszus + akkordtömbök
(... La cathédrale engloutie)

⁵ Minkét magyar nyelvű fordítás használatban van

Végezetül a két prelúd kapcsolatára térnék rá. Számomra a művek egyfajta lelki testvériséget jeleznek, mintha egyik a másikban teljesedne ki igazán. Megérzésemet két elméletíró gondolatával támasztanám alá. Elie Robert Schmitz szerint Debussy első prelúdsorozatának három darabja csoportosul a szél motívuma köré: a második (*Voiles* – Vitorlák / Fátylak) a harmadik (*Le vent dans la plaine* – Szél a síkságon) és a hetedik (*Ce qu’a ve le vent d’Ouest* – Amit a nyugati szél látott / Ezt látta a nyugati szél). Schmitz szerint a triptychon két szárnyául szolgáló, 2. etűd a szél lágyságának, könnyedségének megtestesítése, valamint a 7. darab viharos, szenvedélyes karaktere között pont félúton helyezkedik el a 3. prelúd, mely mind a két mű karakteréből merítve épül fel, mint az oltár fő része. (Érdekes, hogy ennek ellenére a harmadik darab egy nappal előbb keletkezett, mint a második, 1909. szeptember 11-én.) A magyar zenetörténész, Pándi Marianne a Hangversenykalauzának zongoraműveket feldolgozó kötetében ír Debussy prelűdjeiről. A hetedik darab elemzésekor teszi a következő megállapítást: „a darab nagyobb formátumban fejleszti tovább a harmadik prelúd (Szél a síkságon) effektusait.”.