

Pour le piano

Das 1901 publizierte Werk, in dem Debussy drei Stücke unter dem prosaischen Titel “Für Klavier” zusammenfasst, wird mangels eines vom Komponisten angebotenen Gattungsbegriffes entweder als weitere Suite oder als Triptychon angesehen. Für die erste Bezeichnung spricht, dass der Eröffnungssatz wie in der *Suite bergamasque* und in vielen Suiten Bachs¹ die Überschrift “Prélude” trägt und die zentrale “Sarabande” zur Trias stilisiert-konzertanter Tänze gehört, die den Stamm barocker Suiten bilden: Allemande, Courante, Sarabande. Der aus der Kunstgeschichte übernommene Begriff des Triptychons dagegen unterstreicht die Symmetrie oder Entsprechung der beiden ‘Flügel’, auf denen – in den geschnitzten oder gemalten Altaraufsätzen des späten Mittelalters und der Renaissance ebenso wie in ihren modernen säkularen Nachfahren von Beckmann, Macke, Kokoschka, Dix und anderen – Nebenfiguren das zentrale Bild ergänzen, ohne von ihm ablenken zu wollen.

Dies trifft auch auf *Pour le piano* zu. Die Sarabande bildet nicht nur das emotionale Zentrum dieses Triptychons; auch entstehungsgeschichtlich ist sie das Kernstück des Werkes. Debussy vollendete eine frühe Fassung schon im Winter 1894.² Umrahmt von einem melancholischen Einleitungssatz und einem mit der Melodie des Kinderliedes “Nous n’irons plus au bois” spielenden Finale wollte er sie seiner damals 17-jährigen Klavierschülerin Yvonne Lerolle widmen, der mehrfach prominent porträtierten Tochter des Malers und Kunstsammlers Henry Lerolle und Nichte des Komponisten Ernest Chausson.³ Letztlich war Debussy jedoch mit dem dreisätzigen Werk nicht zufrieden; es wurde erst 1977 unter dem posthum verliehenen Titel *Images oubliées* veröffentlicht. Nur die Sarabande gab er nicht auf; sie wurde sieben Jahre später zum Kern von *Pour le piano*. Ihre beiden neuen ‘Flügel’ umgeben sie mit schillernder Virtuosität.

¹Während die sechs Französischen Suiten Bachs ausschließlich aus Tanzsätzen bestehen, beginnen die sechs Englischen Suiten für Tasteninstrumente sowie die sechs Suiten für Violoncello solo jeweils mit einem “Prélude” (in französischer Schreibweise).

²In dieser Vorform wurde sie separat im *Grand Journal* vom 17. Februar 1896 abgedruckt.

³Neben Maurice Denis’ *Portrait d’Yvonne Lerolle en trois aspects* ist vor allem Renoirs *Yvonne et Christine Lerolle au piano* berühmt, das heute im Musée de l’Orangerie hängt.

Maurice Denis: *Portrait von Yvonne Lerolle in drei Ansichten* (1897)
Musée d'Orsay, Paris



Prélude

Der das Triptychon eröffnende virtuose Flügel ist in Form, Material und tonaler Entwicklung äußerst schlicht: Es gibt nur zwei thematische Komponenten, die Debussy in den ersten 60 Takten über dem Grundton *a* vorstellt, in den folgenden 36 Takten über dem orgelpunktartigen Tritonus *as-d* durchführt und in weiteren 45 Takten über dem ursprünglichen *a* und ähnlich dem Anfang wieder aufgreift, bevor er mit einer überraschend kontrastierenden Coda schließt.⁴ Die erste, in einer toccata-ähnlichen Textur entworfene Komponente eröffnet das Stück mit einer den Quartfall *a-e* chromatisch füllenden Melodiestimme in beinahe aggressivem *f non legato*; die zweite, die Paraphrase einer Passage in Bachs Orgelpräludium BWV 543,⁵ stellt diesem aufgeregten Beginn eine ruhige Legatokantilene über einem 18taktigen Tonika-Orgelpunkt gegenüber:

Pour le piano I: Die beiden thematischen Komponenten im Prélude

Assez animé et très rythmé

[1]

f non legato etc.

[6] (un peu retardé - - - - - peu à peu reprendre le mouvt)

p etc.

⁴Die einzigen Takte, die Debussy nicht aus einer der beiden thematischen Komponenten ableitet, finden sich in den kurzen Überleitungen (T. 24-26, 40-42, 57-60, 115-117, 138-141) sowie in der Coda, deren drei in sich ganz gegensätzliche Segmente einen von *ppp* nach *f* crescendoartigem Aufwärtsgang, eine *Tempo di cadenza* überschriebene Improvisation und eine Phrase in *ff* strahlenden Glockenakkorden verbindet.

⁵In Bachs ebenfalls in a-Moll komponiertem Präludium, das Debussy in Liszts Klaviertranskription gekannt haben dürfte, erklingt nach einleitenden Takten die in Vierteln fortschreitende Bassmelodie unter ähnlichen Figurationen der rechten Hand ebenfalls über einem tiefen Orgelpunkt-*a*.

Interessant an Debussys Verarbeitung der beiden Komponenten ist vor allem das Spiel mit der Harmonisierung. Wie das obige Beispiel zeigt, sind beide zunächst von gebrochenen Mollakkorden umgeben: die erste von chromatisch parallel verschobenen Dreiklängen, die zweite von einer leiter-eigenen Terzenparallele, der sich der Oberstimmengelpunkt erst später mit einer Sextenparallele anschließt. Die einzigen Akkorde, die von diesem einheitlichen Bild abweichen – zunächst relativ unauffällig, aber für die weitere Entwicklung umso folgenreicher – sind die zwei übermäßigen Dreiklänge am Ende des vierten und Anfang des fünften Taktes (*f-a-cis*, *e-as-c*). Wenn im Anschluss an zwei längere Phrasen der zweiten Komponente die erste in kräftigen *ff*-Akkorden ohne die umspielende Sechzehntelbewegung wiederkehrt, erklingen mit Ausnahme des C-Dur-Beginns ausschließlich übermäßige Dreiklänge. Dabei werden Akkorde, die der Ganztonskala 1 entstammen, jeweils am Taktende durch Klänge aus der Ganztonskala 2 unterbrochen; erst die Überleitung zum trillerbegleiteten Mittelabschnitt bezieht ihr Skalenspiel ganz aus der Ganztonskala 1.

Der Mittelabschnitt selbst beginnt mit einer überraschend flüsternden Version der sich wieder chromatisch bewegenden ersten Komponente und geht dann in eine insgesamt ebenfalls leise Verarbeitung der zweiten über, die nur aus Tönen der Ganztonskala 1 gebildet ist und damit trotz der (neuen) Gegenüberstellung mit viertaktigen motivischen Einschüben den Effekt einer Klangfläche erzeugt. In der Reprise wiederholt Debussy, mit der zweiten Komponente beginnend, zunächst die zuvor gehörte Abfolge,⁶ nachträglich ergänzt durch eine neue Variante der ersten Komponente, die die Eingangsversion mit den chromatisch parallelen Mollakkorden aufgreift, hier in einer Mischung aus gebrochenen und Blockakkorden. Sodann geht er für vier Takte erneut zu einer Ganztonklangfläche über dem getrillerten Orgelpunkt *as* über, als wolle er eine zweite Durchführung hinzufügen.

Die Coda setzt das Spiel mit den Skalen fort, wobei in ihrem zweiten und dritten Segment überraschend Neues erklingt: eine *cadenza*, deren melodioser Beginn bald in brillante zweioktavige Wellen übergeht, die abwechselnd den lokrischen Modus und die Ganztonskala 2 durchlaufen. Das Prélude endet mit einer sechstaktigen 'Glockenklang'-Phrase, in der zwei Ganztonklänge in Debussys Version einer authentischen Kadenz eingebettet sind (i - GT1 - GT2- III⁹ - v⁷ - i).

⁶Die aus der zweiten Komponente gebildete Phrase zitiert die erste der entsprechenden Phrasen in der Exposition einschließlich der darauffolgenden Überleitung (T. 97-114 = T. 6-26); die mit abwechselnden Ganztonaggregaten harmonisierte Verarbeitung der ersten Komponente entspricht ebenfalls dem zuvor Gehörten (T. 119-126 = T. 43-50).

Sarabande

Das zentrale ‘Bild’ dieses Triptychons, das mit “langsamer und gravitatischer Eleganz” gespielt werden soll, wird seiner herausgehobenen Position gerecht. Es besticht auf fünffache Weise: durch die Einfachheit seiner melodischen Konturen, ein Spiel mit immer gleichen oder ähnlichen, doch stets neu kombinierten Gesten, eine durch zahlreiche Tempomodifikationen unterstrichene Ausdrucksfreiheit, die Vielfalt der einander gegenübergestellten Texturen und eine raffinierte modale Harmonik.

Obwohl der Klaviersatz im Schriftbild traditionell aussieht – Debussy verwendet hier noch nicht, wie später häufig, drei Notensysteme – ist er reich an immer wieder wechselnden Arten der vertikalen Beziehung und horizontalen Fortschreitung. Es gibt Segmente in schlichtem zweistimmigen Unisono, in parallel geführten und eine Oktave tiefer verdoppelten Vierklängen, in Verdoppelung ohne exakte Parallelführung der Stimmen oder in Parallelführung ohne konsequente Verdoppelung. Zudem kann sich aus den Akkorden kurzfristig oder auch für ein ganzes Phrasensegment eine unabhängige Ober-, Mittel- oder Unterstimme herauschälen.⁷ Der Gesamteindruck lässt sich beschreiben als der eines auf die Tastatur übertragenen doppelhörigen Vokalwerkes mit Solisten.

Die vier Kreuzvorzeichen könnten, in Verbindung mit dem betonten Schluss auf einem oktavierten *cis* am Ende des ersten größeren Abschnitts und einem *cis*-Moll-Dreiklang im letzten Takt, zu der Annahme verleiten, die Sarabande stünde in der ‘Tonart’ *cis*-Moll. Dem steht jedoch die auffällige Abwesenheit des Leittones *his* entgegen sowie vor allem die Fülle ausdrücklich modal gefärbter Wendungen. Tatsächlich ist das ganze Stück im Wesentlichen⁸ aus drei verwandten Modi abgeleitet:

äolisch <i>cis</i> :	<i>cis - dis - e - fis - gis - a - h - cis</i>
phrygisch <i>gis</i> :	<i>gis - a - h - cis - dis - e - fis - gis</i>
mixolydisch <i>h</i> :	<i>h - cis - dis - e - fis - gis - a - h</i>

⁷Unisono vgl. T. 5-6, 20-22 und 66, parallel geführte Vierklänge mit Oktavverdoppelung vgl. T. 39-41, Verdoppelung der Hände ohne Parallelführung der Stimmen vgl. T. 35-39, Parallelführung ohne konsequente Verdoppelung vgl. T. 1 und Varianten (mit Ausnahme T. 42-45, wo die Oberstimme monodisch unterlegt ist). Eine mit rhythmisch gleichmäßiger Akkordbewegung begleitete Oberstimme erklingt in der ersten Kontrastphrase (T. 9-12 und Varianten); in der zweiten Kontrastphrase (ab T. 23) sorgt eine Mittelstimme für chromatische Färbung und ein Bass für rhythmische Abwechslung durch zusätzliche Synkopen.

⁸Abweichungen finden sich nur bei Transpositionen; siehe die Versetzung der Quart-Quint-Verschränkung in T. 23-26 sowie deren kleinterz-erhöhte Sequenz in T. 27-28 und die Modulation nach mixolydisch *e* in T. 29-32.

In der Eröffnungssphrase und ihrer ersten, durch einen abgelenkten Schluss unterschiedenen Wiederaufnahme kann man dies gut verfolgen: der erste Zweitakter und seine kaum variierte Wiederholung stehen im phrygischen Modus auf *gis*; die Ergänzung des thematischen Satzes in T. 5-8 wendet sich zum mixolydischen Modus auf *h*, während die alternative Ergänzung in T. 19-22 im äolischen Modus auf *cis* steht.⁹

Pour le piano II: Das Sarabandenthema mit modalem Halb- und Ganzschluss

Avec une élégance grave et lente

1 / 15

5

19

2

Retenu - - - -

mf *dim.* *p* *pp*

Innerhalb der Modi bildet Debussy seine Fortschreitungen vor allem mit Sept- und Nonakkorden, die nur vor Zäsuren kurzfristig zugunsten einfacher Dreiklänge in den Hintergrund treten. Damit verleiht er der Sarabande – einem in der Barockzeit aus Südspanien in die Musik der nordeuropäischen Länder übernommenen, vermutlich auf Einflüsse aus dem arabischen Raum zurückgehenden Tanz – das faszinierende Flair einer gewissermaßen durch den modernen Blick gebrochenen Historizität und Fremdartigkeit.

⁹Dasselbe gilt in den z.T. wesentlich erweiterten Varianten dieses Hauptthemamaterials: Der monodisch gesetzte doppelte Zweitakter (T. 42-45) bezieht sich trotz des im jeweils ersten Takt erniedrigten Quinttones auf phrygisch *gis*, seine erste Ergänzung (T. 46-49) wendet sich wie zuvor nach mixolydisch *h*, eine Art dritter Ergänzung, beginnend in T. 66 und dann durch einen hemiolischen Einschub stark erweitert, führt erneut zu äolisch *cis*.

Toccata

Der zweite musikalische ‘Flügel’ des Triptychons weist zahlreiche Parallelen zum ersten auf und überhöht dessen virtuose Tendenzen oft sogar. Während im Prélude gut 75% aller Takte von einer Hintergrundtextur in durchgehenden Sechzehnteln beherrscht sind, trifft dies in der Toccata auf 158 der 166 Takte zu, d.h. auf das ganze Stück abzüglich der achttaktigen Coda. In beiden Sätzen wird ein längerer erster Abschnitt von seiner später verkürzten Wiederaufnahme durch einen harmonisch kontrastierenden Mittelabschnitt getrennt. Der deutlichen chromatischen Abwärtsrückung im Prélude vom *a* der Rahmenabschnitte zum orgelpunktartig trillernden *as* im Zentrum steht in der Toccata eine analoge, wenn auch verschleierte chromatische Abwärtsrückung vom *cis* der Rahmenabschnitte nach *c* gegenüber.¹⁰ Dem in Sechzehnteln ausgeschriebenen Triller, der den gesamten Mittelabschnitt des Prélude untermalt, und der triolischen Geste, die in dessen zweiter Hälfte als überraschender Einschub hinzugefügt ist, entspricht im Mittelabschnitt der Toccata ein ebenfalls in Sechzehnteln ausgeschriebenes (kürzeres) Tremolo und ein im Anschluss an dieses in der zweiten Mittelabschnittshälfte neu eingeführtes Motiv.¹¹

In beiden Sätzen gibt es zwei umfangreiche, kontrastierende Blöcke thematischer Komponenten; im Prélude stehen diese sich bereits innerhalb des ersten Abschnitts gegenüber, in der Toccata führt Debussy die zweite thematische Komponente erst im Kontrastabschnitt ein. Beide Stücke enden mit einer Coda, deren erstes Segment die Bewegung des Hauptabschnitts weiterführt, während das zweite Segment neue Kontraste mit neuer Rhythmik einführt und das kürzere dritte Segment mit sonoren glockenartigen Klängen schließt.¹²

¹⁰Vgl. im Bass T. 81-89: *f*, T. 96-104 [...] + 114: *g*, T. 115-122: *c*

¹¹Vgl. im Prélude den Sechzehnteltriller, der von der Überleitung zum Mittelteil in T. 59 bis unmittelbar vor dem Einsatz der Reprise reicht, und die hier neu eingeführte triolische Geste in T. 79-82 und 87-90. Vgl. entsprechend in der Toccata das Terztremolo auf *as*, später *g* in T. 154-175 und das mittelabschnitteigene Motiv in T. 175-177 und 182-193.

¹²Im Prélude sind T. 142-147 mit melodischen Vierteln vor leisem Sechzehntelhintergrund mit der zweiten thematischen Komponente verwandt, in der Toccata zitieren T. 228-248 sowohl die erste thematische Komponente als auch die im Mittelabschnitt hinzugetretene Geste. Der metrisch freien Improvisation im *Tempo di cadenza* (Prélude T. 148-156) entspricht die Passage chromatisch gerückter Synkopenklänge mit der anschließenden, im herrschen Cis-Dur unerwarteten harmonischen Ausweichung nach G-Dur (Toccata T. 249-258). Die komplex kadenzierenden Akkorde in den letzten sechs Takten des Prélude haben ihr Pendant in der achttaktigen Bestätigung der Cis-Dur-Tonika am Ende der Toccata.

Zuletzt sind die beiden 'Flügel' des Triptychons auch in ihrer Rückbeziehung auf Bach miteinander verwandt. Roy Howat, Herausgeber des Bandes 1,2 der *Œuvres complètes* von Debussy, in dem *Pour le piano* abgedruckt ist, hört im Anfang der Toccata ein Echo der Toccata aus der E-Dur-Partita für Solo-Violine, in der ebenfalls auf einen zweitaktig fallenden umspielten Tonikadreiklang ein Zweitakter in latenter Zweistimmigkeit (mit einer Kontur melodischer Achtel unter einem nachschlagenden indirekten Orgelpunkton) und dessen Wiederholung folgt. Auch in Debussys Toccata aus *Pour le piano* könnte man die ersten acht Takte ohne Verlust für ein Melodieinstrument umschreiben:

Pour le piano III: Der Beginn des ersten Toccata-Abschnitts



Ähnlich wie im *Prélude* fügt auch in der Toccata die zweite thematische Komponente eine melodische Linie in größeren Notenwerten und ausdrucksstarker, teils chromatischer Linienggebung hinzu. Sie ertönt insgesamt viermal, auf verschiedenen Tonstufen und mit unterschiedlichen Ergänzungen: zweimal *pp* in Tenorlage und zweimal *ff* in Diskantoktaven. Das in der zweiten Hälfte des Mittelabschnitts eintretende Motiv dagegen klingt (wie die zusätzliche Geste im *Prélude*) *scherzando*.

Pour le piano III: Die gesungliche zweite Komponente und das Motiv



Die beiden Sätze umrahmen die zentrale Sarabande also tatsächlich wie die symmetrischen Flügel eines Triptychons. Pianisten, die die Viertel im *Assez animé* des *Prélude* in einem Tempo von etwa 120 Schlägen pro Minute und die im *Vif* der Toccata zu ca. Metronom 132 spielen, erreichen in beiden Sätzen dieselbe, knapp über vierminütige Spieldauer.

Dem Klavier zur Feier

Das Triptychon *Pour le piano* wurde am 11. Januar 1902 im Pariser Salle Érard durch Ricardo Viñes uraufgeführt. Ein zeitgenössischer Kritiker erklärte, das Werk habe „die Macht eines Manifestes“, insofern es „nicht den Pianisten, sondern dem Instrument selbst“ gewidmet ist.¹³ Besonders in den beiden Rahmensätzen, die Debussy zweien seiner besonders begabten Klavierschüler gleichsam in die Hände schrieb, präsentiert das Werk die wachsende Begeisterung des Pianisten Debussy für die klanglichen Möglichkeiten des modernen Konzertflügels. Die Glissandi und *ff*-Akkorde des Prélude wirken elektrisierend; die Toccata gehört zu den aufregendsten (und anspruchsvollsten) Klavierwerken dieser Zeit.

Gleichzeitig ist *Pour le piano* vermutlich auch das letzte Werk, das ohne einen Einfluss oder zumindest die Kenntnis der zu diesem Zeitpunkt neu entstehenden Klaviermusik des dreizehn Jahre jüngeren Maurice Ravel (1875-1937) entstand. „Pagodes“, das erste Stück in Debussys *Estampes*, zeigt bereits einen Nachhall von Ravels 1901 komponiertem *Jeux d'eau*.

Vor allem aber ist *Pour le piano* ein weder von konkreten Vorlagen der Poesie oder der bildenden Kunst noch von inneren Bildern Debussys inspiriertes Werk. Ähnlich wie die in ihrer Substanz schon 1890 vollendete *Suite bergamasque* durch ihre außermusikalischen Bezüge auf die dreizehn Jahre später entstandenen Klavierwerke *Estampes* und *L'isle joyeuse* vorausweist, setzt sich der instrumentenspezifische Ansatz, der das Triptychon *Pour le piano* charakterisiert, in den vierzehn Jahre später komponierten *Études* fort.¹⁴

¹³Übersetzt nach Émile Vuillermoz: *Claude Debussy* (Genf: Kister, 1957), S. 80.

¹⁴Die zwölf Etüden sind noch weit rigoroser in ihrer Konzentration auf jeweils einzelne Aspekte der Klaviertechnik, wie schon ihre Titel verraten: „Étude 1 pour les cinq doigts d'après Monsieur Czerny“ (Etüde 1 für die fünf Finger nach Herrn Czerny), „Étude 2 pour les tierces“ (für die Terzen), „Étude 3 pour les quartes“ (für die Quarten), „Étude 4 pour les sixtes“ (für die Sexten), „Étude 5 pour les octaves“ (für die Oktaven), „Étude 6 pour les huit doigts“ (für die acht Finger), „Étude 7 pour les degrés chromatiques“ (für die chromatischen Stufen), „Étude 8 pour les agréments“ (für die Ornamente), „Étude 9 pour les notes répétées“ (für die Tonwiederholungen), „Étude 10 pour les sonorités opposées“ (für die klanglichen Gegenüberstellungen), „Étude 11 pour les arpèges composés“ (für die zusammengesetzten Arpeggien), „Étude 12 pour les accords“ (für die Akkorde). Als verbindender Nachfahre von *Pour le piano* kann „Mouvement“ angesehen werden, das abschließende Stück aus dem ersten Band der *Estampes*; ein würdiger Vorläufer der Etüden ist das vorletzte Stück in Band II der *Préludes*, dessen Epigramm „. . . Les tierces alternées“ (Die abwechselnden Terzen) ebenfalls einen spieltechnischen Aspekt in den Vordergrund stellt.

Andere brillante Klavierstücke hat Debussy dagegen sehr wohl mit bildlichen Vorlagen verknüpft; man denke nur an “Jardins sous la pluie”, den hochvirtuosen dritten Flügel der *Estampes*, sowie an das Einzelstück *L’isle joyeuse*, an “Ce qu’a vu le vent d’ouest” aus dem ersten Band der *Préludes* und besonders natürlich an “Feux d’artifice”, das Bravourstück, das den zweiten *Préludes*-Band beschließt. Diese vier Stücke sind gelungene Beispiele für die Symbiose des ‘impressionistischen’ mit dem ‘virtuosen’ Klavierkomponisten Debussy. Sie beweisen zudem, dass die beiden Kategorien einander keineswegs ausschließen.