

VII (. . . Ce qu'a vu le vent d'ouest)

Dies ist Debussys drittes *Prélude* über das Thema "Wind". Nach dem Bild vom eher indirekten Effekt bewegter Lüfte auf Segel oder Schleier in "Voiles" und dem sehr realen, aber immer noch zumeist flüsternden Wind in "Le vent dans la plaine" kündigt die Tempo- und Stimmungsanweisung *Animé et tumultueux* hier eine deutlich stärkere Naturgewalt an.

Das Epigramm "Was der Westwind gesehen hat" geht auf eine literarische Vorlage zurück: In Hans Christian Andersens Märchen *Der Garten des Paradieses*, die 1907 in französischer Übersetzung erschienen war, gerät ein Königssohn in die Höhle der Winde. Dort stellt die Mutter der Winde ihm ihre vier Söhne vor, indem sie jeden auffordert zu erzählen, was er erlebt hat und was er üblicherweise so treibt. Als die Reihe an den Westwind kommt, beschreibt Andersen zunächst dessen Äußeres und gibt dann die Unterhaltung zwischen Mutter und Sohn wieder:

Er sah aus wie ein Wilder, aber er hatte einen Fallhut auf, um nicht zu Schaden zu kommen. In der Hand hielt er eine Mahagoni-Keule, die in den amerikanischen Mahagoniwäldern geschlagen war. Unter dem tat er es nicht!

"Woher kommst Du?" fragte seine Mutter.

"Aus den Urwäldern!" sagte er, "wo die dornigen Lianen eine Hecke zwischen jeden Baum hängen, wo die Wasserschlangen in dem nassen Grase liegen und die Menschen überflüssig zu sein scheinen!"

"Was triebst Du dort?"

"Ich sah in den tiefsten Fluss, sah, wie er sich von den Felsen stürzte, zerstäubte und zu den Wolken emporflog, um den Regenbogen zu tragen. Ich sah den wilden Büffel im Flusse schwimmen, aber der Strom riss ihn mit sich fort, er trieb mit dem Schwarme wilder Enten, die aufflogen, wo das Wasser stürzte; aber der Büffel musste hinunter. Das gefiel mir, und ich blies einen Sturm, dass uralte Bäume herausgerissen wurden und zersplitterten."

"Und weiter hast Du nichts getan?" fragte die Alte.

"Ich habe Purzelbäume in den Savannen geschlagen, ich habe die wilden Pferde gestreichelt und Kokosnüsse geschüttelt! Ja, ja, ich kann Geschichten erzählen! Aber man soll nicht alles sagen, was man weiß. Du kennst mich schon, Du Alte!" Und dann küsste er seine Mutter, dass sie bald hintenüber gefallen wäre. Er war wirklich ein toller Junge.³²

³² *Andersens Märchen* in neuer Übersetzung von L. Tronier Funder (Kopenhagen und Berlin: Gefion-Verlag, 1928), Band II, S. 10-11.

Debussy kleidet Andersens Passage aus vier Hauptabschnitten, die mit der wilden Umarmung der Mutter abgerundet werden, in eine Variante des Schemas A B B' A' + Coda.³³ Die A-Abschnitte können als Schilderung des Westwindes selbst gehört werden: sein wildes Aussehen mit Keule wird in der Reprise zur kindlichen Freude an Wirbeln auf offenen Feldern und einem von ihm verursachten Kokosnussregen. Die B-Abschnitte dagegen zeichnen die Eindrücke aus der Natur nach, die der Wind beobachtet: den Urwald in seiner unberührten Schönheit mit Lianenhecken und Wasserschlängen bzw. den Wasserfall, über den der Büffel abstürzt, während die Enten auffliegen. Im *serrez et augmentez* der Coda scheint Debussy die ungestüme Umarmung der Winde-Mutter vor Augen gehabt zu haben. Die Zuordnung von musikalischen und erzählerischen Abschnitten scheint zu bestätigen, dass die beiden A-Abschnitte auf nicht primär melodischen Komponenten basieren, während Debussy den Abschnitten B und B' mehrere Motive zugrunde legt.

Wie so oft grundiert Debussy lange Passagen mit einem Orgelpunkt. Der Ton *Fis'* (oder – selten – seine Oktavierung) durchklingt ohne hörbare Pause die ersten 24 Takte des 71-taktigen *Prélude* sowie zwei Segmente von 5 bzw. 10 Takten gegen Schluss, tritt im Diskant von T. 26-29 dreimal als Schlussston eines melodischen Fragmentes in den Vordergrund und bestimmt somit mehr als die Hälfte des Stückes.³⁴ Dazu gibt es sekundäre Orgelpunkte. Wenn Debussy in T. 35-41 in Dynamik und Tempo den als Wasserfall abstürzenden Fluss schildert, sorgt im Bass die *ff* markierte Oktave *H''/H'*, die auf jedem zweiten Taktschlag als Synkope eingefügt ist, für einen Eindruck extremer Wucht, während die rechte Hand eine wild kreiselnde Figur durch ein dreioktaviges *cis* dagegensetzt. Im traditionellen Harmonieschema repräsentieren die beiden Töne die Subdominante und Dominante des Orgelpunktes *Fis*. Sieben Takte später führt Debussy mit einem *ff/p*-Kontrast und dem Übergang zu Toccat-Wechselschlägen eine gänzlich neue Farbe über einem wieder anderen Orgelpunkt ein. Der Ton *dis* steigt mitsamt der Toccatatextur durch mehrere Oktaven aufwärts, um dann im Tremolo des höchsten Registers zu verbleiben. Während die Musik die Enten so in sicherer Höhe davonfliegen lässt, stürzt in Imitation der synkopisch platzierten, *ff* hereinbrechenden Bassoktaven des Wasserfalls der Büffel mit dem Orgelpunkt dieser Szene als *Dis'/Dis* in den Abgrund.³⁵

³³ A = T. 1-9, B = T. 10-34, B' = T. 35-53, A' = T. 54-62, Coda = T. 63-71.

³⁴ In Arpeggien, welche die Taktgrenze überschreiten, mag der Ton im Notenbild fehlen, doch sorgt das Pedal für ein Weiterklingen; vgl. dazu T. 6 und 58.

³⁵ Für die Passage über dem Orgelpunkt *dis* und seinen Oktavierungen vgl. T. 42-53.

Die vier genannten Orgelpunktöne zusammen bestimmen fast das ganze *Prélude*. Ausgenommen sind zwei kurze Passagen in T. 30-34 und T. 59-61. Die erste füllt Debussy mit einem in Lautstärke und Tempo zunehmenden chromatischen Aufstieg vom Triller auf *c'* zum Tremolo um *cis''*;³⁶ bei der anderen handelt es sich um den Einschub einer Tritonus-transposition einer frühen Komponente.³⁷

Das Vorzeichen mit drei Kreuzen scheint im Zusammenhang mit dem primären Orgelpunkt *Fis* zunächst auf *fis*-Moll hinzudeuten. Doch durch die gleich zu Beginn eingeführte Auflösung des *cis* und die durchgehende Verankerung dieser Passage in dem Arpeggio um *fis-a-c-d*, das erst nach und nach durch fallende Schleifer mit den Tönen *es*, *ges* und *as* ergänzt wird, stellt Debussy diese Musik neben jeden Bezug zu *fis*-Moll. Was erklingt, ist im Rahmen traditioneller Harmonik ein D-Dur-Septakkord in Quintsextlage, der durch die Töne *es* und *ges* zum Undezimenakkord erweitert wird. Allerdings kann man die melodischen Spitzentöne auch als separates Element deuten. Sie stellen dann eine Tritonus-transposition des Quintsextakkordes dar (*fis-a-c-d* wird zu *c-es-ges-as*). Damit führen die quasi-melodischen Spitzentöne ein harmonisches Merkmal ein – die Versetzung eines Elementes um eine halbe Oktave – das auch an anderen Punkten des *Prélude* eine Rolle spielt. So zeigt Debussy schon hier zu Beginn seines musikalischen Porträts, dass die Erzählung dieses Windes auf zwei essentiell versetzten Ebenen wirkt. Rhythmisch zeichnet diese erste Komponente plötzliche kurze Böen: Die Musik verweilt jeweils auf dem tiefsten Ton, bevor sie in ein zweieinhalb Oktaven durchpflügendes Arpeggio ausbricht. Diese Komponente endet mit einem dramatischen *crescendo molto / diminuendo*.

Der kontrastierende Dreitakter erzielt eine ähnliche Wirkung mit ganz anderen Mitteln. Ein Quinttremolo über *Fis'*, dem sich die Rechte auf Schlag 2 mit dem Durdreiklang über demselben Grundton zugesellt, wird mehrfach parallelversetzt in dem, was man als einen wild ausschlagenden vielstimmigen Doppelschlag beschreiben könnte. Man meint, einen Rundumschwung der bedrohlichen Keule zu hören. Die Akkorde, mit denen Debussy diese ausladende Bewegung malt, gehören nicht zu demselben harmonischen Feld: Auf den Durdreiklang auf *Fis'* folgen die auf *Es* und *A*, zwei einander im Tritonusabstand gegenüberstehende Klänge.

³⁶Vgl. nach dem ausgedehnten toccata-artigen Triller auf *c*, der schon in T. 23 beginnt und ab T. 25 durchgehend ertönt, den Aufstieg der Tonwiederholung über *cis-d-es-e* und weiter über *f-fis-g-gis-a-ais-h-c* zum über drei Oktaven gebrochenen Zielton *cis*.

³⁷Vgl. T. 59-61 mit T. 7-9.

Abschnitt B beginnt in T. 10 mit Passagen, in denen der Wind wiederholte kleine Böen produziert. Debussy komponiert hierzu zuerst ein von *sfz* < abwärts stürzendes Arpeggio, das überraschend von einem leisen und sogar noch verklingenden Halbtontriller auf *Fis'* abgefangen wird. Das zarte Grummeln in der Tiefe bildet den Hintergrund für eine Melodielinie, die *plaintif et lointain* (klagend und fern) klingen soll und ihre Sanftheit nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck bringt, dass sie ihre Töne aus dem Ganztonkontext bezieht, der schon in "Voiles" der Darstellung sehr zarter Luftbewegungen dient.³⁸ Das Diskantmotiv entwickelt sich aus der zuletzt gehörten Figur: In paralleler Versetzung (diesmal nicht eines Dreiklanges, sondern oktavierter großer Sekunden) beschreibt es mit Tritonus- und Septsprung eine Variante der Doppelschlagfigur. Die rhythmische Gestaltung ist ausgeprägter als zuvor, der Ambitus noch ausladender:

*Préludes I, 7: Der Schwung der
Mahagonikeule und der Urwald,
aus dem sie stammt*

Parallelen bestimmen auch die folgenden vier Takte. Diesmal ist es die zweite Umkehrung eines Durdreiklanges, die insgesamt achtmal in je vier chromatischen Schritten aufwärts verschoben wird.³⁹ Melodisch ertönt dazu ein zweitaktiges Muster um den Orgelpunktton *Fis'*, der – zunächst nur in seiner vertrauten Basslage, in der Wiederholung dann in einer vier Oktaven überspannenden Parallele – nacheinander von der über ihm liegenden kleinen Sekunde, großen Sekunde und Quint unterbrochen wird.⁴⁰ Für zwei weitere Takte in diesem Muster verdoppelt Debussy den Orgelpunkt: Einerseits verschiebt er das ursprüngliche (hier oktavierte) *Fis'* synkopisch auf das zweite Achtel jeder Takthälfte, stellt dessen Tritonus *c*

³⁸Vgl. die Melodieführung durch die drei großen Sekunden *cis/dis*, *g/a* und *f/g*; *h* fehlt.

³⁹Für die parallel verschobenen Quartsextakkorde vgl. in T. 15-16 *His/Eis/A/His* (enharmonisch für *C/F/A/C*) gefolgt von *Cis/Fis/Ais/cis*, *D/G/H/d*, *Dis/Gis/His/dis* und *E/A/cis/e*, in T. 17-18 dreimal eine Oktave höher, beim vierten Mal einen Halbton höher transponiert.

⁴⁰Für den durchbrochenen Orgelpunktton vgl. T. 15-16 *Fis'—G'-Fis'—Gis'-Fis'—Cis-Fis'—*, in T. 17-18 vieroktavig wiederholt.

dagegen und lässt diesen in den Tönen der Ganztonskala und in einem mit T. 1-4 verwandten Rhythmus crescendierend nach oben schnellen. Andererseits transponiert er das Motiv des immer wieder kurz unterbrochenen betonten Bassstones selbst ebenfalls auf den Tritonus *c* und harmonisiert sowohl den versetzten Orgelpunktton als auch seine Unterbrechungen mit der Ganztonskala entnommenen Akkorden. Dynamisch gebärdet sich jedes Segment als kurzes Aufbäumen, das sich wie mit Lianenarmen zum jeweils nächsten Melodieton zu hangeln scheint, stets sogleich wieder in den Ruhezustand zurückfällt und dabei nur sehr allmählich von *pp* über *p* zu *mf* anschwillt. Auch die Tempoentwicklung, die Debussy in T. 15 etwas unter dem Grundtempo beginnend und ab T. 17 allmählich wieder dahin zurückkehrend wünscht,⁴¹ lässt ahnen, dass sich hinter dieser Lianenhecke aus einzelnen Verbindungen eine größere Welt verbirgt.

In T. 21-24 präsentiert Debussy das dritte Motiv in Abschnitt B, nun in *f* mit Steigerung zum *ff*. Über dem weiterhin synkopierten Bassorgelpunkt *Fis'/Fis* erklingt in dreioktaviger Parallele eine reich harmonisierte Linie aus der zuvor eingeführten Ganztonskala.⁴² In T. 23 tritt ein (schrill gewünschter, als beidhändiger Wechsel ausgeführter) Triller hinzu. Kaum noch überraschend: Dieser Triller ist die Tritonustransposition des früheren Trillers auf *Fis'*, trotz seiner Notation in Sechzehntelsextolen vermutlich kaum langsamer, jedoch mit der großen statt der kleinen Sekunde. Im ergänzenden T. 25 entspannt sich die Intensität des Trillers sehr schnell, dynamisch bis auf *p*, im Tempo bis auf *un peu retenu*.

Die Melodie im letzten Segment von Abschnitt B ist viel zerrissener als zuvor. Die Enge des Registers – der Oktavsprung kreuzt über den Triller – und das Fehlen eines Bassankers vermitteln einen Eindruck, den Debussy durch seine Anmerkung *p mais en dehors et angoissé* (leise aber hervortretend und angstvoll) in Worte fasst. Die kleinen Steigerungen sind metrisch unregelmäßig, mit dem Resultat, dass auch der jeweils folgende leisere Neuansatz auf immer wieder andere Takteile fällt. Wenn der Triller schließlich seinen chromatischen Anstieg unternimmt, beginnt er unerwartet in *f* <, fällt jedoch zum *p* zurück, sowie die rechte Hand das zerrissene Motiv wieder aufgreift. Erst den zweiten chromatischen Anstieg, der in den Abschnitt B' überleitet, stellt Debussy sich als mächtige Steigerung vor (*en serrant et augmentant beaucoup*).

⁴¹ *Commencer un peu au-dessous du mouv' ... Revenir progressivement au mouv' Animé.*

⁴² Für die Linien vgl. den Diskant mit zwei Oktavverdopplungen *b-ges-as-b-c-as-b-fis-d-f-c* sowie die Parallelen von *d* und von *as*. Die Harmonien umfassen Durseptakkorde (vgl. *b/d/f/as*, *ges/b/des/fes* und *as/c/es/ges*) sowie Ganztonakkorde (*b/c/e/as* und *es/f/a/des*).

Abschnitt B' präsentiert eine intensiviertere und teils leicht vereinfachte Variante seiner Vorlage. Im (hier zweimal viertaktigen) ersten Segment ist der Orgelpunkttriller über *Fis'* durch eine die Rahmenbereiche der Tastatur berührende Einbettung ersetzt: Während die melodische Kurve im Mittelstrang zwar variiert, aber nicht transponierend versetzt ist, erklingt als Synkope im tiefen Register ein oktaviertes *H*. In der Höhe glitzert ein über drei Oktaven oszillierendes Tremolo um *cis'''*. Den Abschluss jedes Viertakters bildet eine an- und wieder abschwellende Toccatafigur aus Außenstimmentrillern um eine Binnenterz. Dieses dramatische Toccata-Muster wird sodann in einem Dreitakter entwickelt, der musikalisch als Brücke fungiert. Im Bild von Andersens Märchen meint man in den glitzernden hohen Wellen den Fluss zu erkennen, der in den Schwellungen des Toccata-Spiels seinen dramatischen Absturz in den steilen Wasserfall vorausnimmt. Nach einem weiteren Takt, der die ab T. 44 angezeigte allmähliche Beschleunigung durch einen chromatischen Aufstieg in Durdreiklängen unterstreicht, ertönt das Ganztonmotiv aus dem dritten Segment. Der Orgelpunkt ist (wie früher schon erwähnt) unerwartet durch ein tremoliertes *dis* im hohen Register ersetzt, das in der oktavverstärkten Wiederholung des Zweitakters als Synkope ins tiefste Register wandert. Erst in der Verlängerung dieses Segmentes mündet das jetzt im Bass erneut tremolierte *dis* schließlich wieder in den ursprünglichen Orgelpunkt *Fis'*, über dem ein *fff dim. molto* zur Ausgangslautstärke zurückführt.

Auch Abschnitt A' unterscheidet sich vom Eröffnungsabschnitt hinsichtlich seiner musikalischen Komponenten nur im Detail, hinsichtlich seiner extramusikalischen Aussage jedoch recht wesentlich. In T. 54 lässt Debussy den Orgelpunktton *Fis'* als Triller ertönen, der – ein Echo aus Abschnitt B – zwischen der kleinen und der großen Sekunde fluktuiert. Jeder dieser Wechsel soll durch eine kleine, vermutlich recht abrupte aber sofort wieder abgedämpfte Steigerung unterstrichen werden. In T. 55 fügt die rechte Hand in abwärts gerichteten Arpeggien die Töne des ursprünglichen Quintsextakkordes aus T. 1-2 hinzu, abwechselnd in der Lage um das mittlere *c* und eine Oktave tiefer, wobei die Sexte die Ambivalenz des sekundären Trillertones spiegelt.⁴³ In T. 56 werden diese Arpeggien zudem durch die fallenden Schleifer aus T. 3-4 unterbrochen, die hier enharmonisch als *gis-fis-dis* notiert sind: Hier scheint der wilde Westwind wirklich Purzelbäume zu schlagen. T. 57-58 sind mit T. 5-6 identisch bis auf die

⁴³Vgl. den Triller in T. 54-56, in dem der Orgelpunktton *Fis'* auf Schlag 1 und 3 mit *G'*, auf Schlag 2 und 4 aber mit *Gis'* alterniert. Dazu ertönt das Arpeggio in der rechten Hand von T. 55-56 auf Schlag 1 und 3 als *d'-c'-a-fis-c*, auf Schlag 2 und 4 dagegen als *dis'-c'-a-fis-c*.

beiden letzten 32stel, die diesmal zum Motiv der ‘ausladenden Doppelschlagfigur’ führen. Allerdings ist diese hier zu einer einfachen Kurve verkürzt und ertönt auf den Tritonus transponiert, bevor sie in ihre ursprüngliche Lage zurückkehrt.⁴⁴ Auch klingt die Komponente mit *pp subito* und *più pp* immer zarter. Was oben als wildes ‘Keulenschwingen’ des als ‘junger Bursche’ beschriebenen Westwindes gedeutet wurde, äußert sich hier offenbar nur in einem übermütigen Schütteln der Kokospalmen.

Die Coda ist als *Stretta* komponiert, die kurz vor ihrem Schluss – auf dem Höhepunkt ihres durchgehenden Crescendos – überraschend durch eine kurze Verzögerung unterbrochen wird. Musikalisch ist sie mit der Eröffnung des *Prélude* verwandt, insofern die arpeggierten Akkorde der Rechten noch ein letztes Mal die Töne aus dem Anfangstakt des *Prélude* verwenden, während die kleine Staccatogeste auf die Ganztonskala zurückgreift. Nach dem *Retenu*-Takt mit seinem rudimentären, aber triumphal kräftigen Echo des Materials aus dem Kontrastabschnitt runden zwei Schlusstakte das Stück abrupt und, wie Debussy mit seinem expliziten *sec* verlangt, “trocken” ab. So suggeriert der Komponist voller Humor, wie eng verwandt die stürmische Umarmung des Windes mit dem Urwald einerseits und dem steil fallenden Fluss andererseits ist.

Die Elemente dieser Musik – wirbelnde Arpeggien, Tremoli, Triller, Toccatafiguren, aufsteigende chromatische Linien, *crescendo / pp subito*-Effekte – geben ein anschauliches Bild eines verschmitzt spitzbübischen aber grundsätzlich gutmütigen Charakters. Seine Verspieltheit drückt sich in den verschiedenen Punktierungen des Kontrastabschnitts aus, während die nur am Ende von Abschnitt B kurz aufscheinende angstvolle Stimmung vielleicht einen Hinweis gibt auf die potentiell auch zerstörerischen Folgen der Neckereien dieses oft allzu ungestümen Westwindes.

VIII (. . . La fille aux cheveux de lin)

Wer einige oder alle *Préludes* aus Debussys erstem Buch nacheinander spielt oder hört, erlebt beim Übergang von der Erzählung des Westwindes zum Bild des Mädchens mit dem flachsblonden Haar eine überraschende Verbindung: Debussy übernimmt die Töne des zum Schluss ins Dur erhobenen Quintsextakkordes (*fis-ais-cis-dis*) in enharmonischer Notation für die eröffnende, mehrfach geschwungene Arpeggiokurve (*des-b-ges-es*), und auch der Grundton *Ges* ist eine Fortsetzung des Orgelpunktes *Fis*’ aus dem vorangegangenen *Prélude*.

⁴⁴T. 62 = T. 8.

Das Epigramm dieses *Prélude* geht zurück auf das gleichnamige Gedicht von Charles Marie Leconte de Lisle (1818-1894), das Debussy 1882 für Gesang und Klavier vertont hatte. Das Gedicht ist das vierte in der Sammlung *Chansons écossaises*, in der der französische Dichter "vier schottische Schönheiten" besingt.⁴⁵ Die Angebetete ist ein flachsblondes Mädchen mit kirschroten, zum Küssen verführenden Lippen, langen Wimpern und feinen Locken. Seit dem frühen Morgen sitzt sie singend in einer blühenden Wiese. Dies symbolisiert die reine Liebe, die, wie der Refrain nach jeder der vier Strophen bestätigt, in der hellen Sommersonne mit der Lerche singt. Das Mädchen ist so entzückend, dass selbst der Jäger von seiner beabsichtigten Jagd ablässt und nur noch davon träumt, Haar und Lippen des schönen Mädchens zu küssen.

Sur la luzerne en fleur assise,
Qui chante dès le frais matin?
C'est la fille aux cheveux de lin,
La belle aux lèvres de cerise.
L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

Ta bouche a des couleurs divines,
Ma chère, et tente le baiser!
Sur l'herbe en fleur veux-tu causer,
Fille aux cils longs, aux boucles fines?
L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

Ne dis pas non, fille cruelle!
Ne dis pas oui ! J'entendrai mieux
Le long regard de tes grands yeux
Et ta lèvre rose, ô ma belle!

L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

Adieu les daims, adieu les lièvres
Et les rouges perdrix ! Je veux
Baiser le lin de tes cheveux,
Presser la pourpre de tes lèvres!

L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

Unabhängig von diesem Gedicht bietet auch die Malerei des *fin de siècle* zahlreiche Beispiele für flachsblonde Mädchen. Das lichte Blond wurde wahrgenommen als ein Symbol für Reinheit und Unschuld. Auch Debussy komponiert eine Musik, die dieser Vorstellung entspricht. Den Eindruck von Unschuld erreicht er nicht zuletzt durch eine subtile musikalische Verwandtschaft zwischen seinem Porträt des jungen Mädchens hier im ersten und seiner Darstellung einer schlichten Blume im zweiten Band der *Préludes*: der Erika (siehe Notenbeispiel nächste Seite). Harmonisch wählt er eine Sprache, die wesentlich traditioneller ist als in seinen anderen

⁴⁵Leconte de Lisle: *Poèmes antiques* (Paris: Alphonse Lemerre, 1874; Société d'édition "Les belles lettres", 1977), S. 296-297. Mit Titel und Inhalt spielt der französische Dichter seinerseits auf das Gedicht "Lassie wi' the lintwhite locks" des schottischen Dichters Robert Burns (1759-1796) an.

Préludes I, 8: Das schlichte junge Mädchen und die unscheinbare Blume

Prélude I/8 - Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

The first system of music for Prélude I/8 is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo and mood are 'Très calme et doucement expressif' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The music is marked 'p sans rigueur'. The right hand plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G4. The left hand has a whole rest in the first measure, followed by a quarter rest, a quarter note G3, and a half note G3.

Prélude II/5 - Calme. Doucement expressif (♩ = 66)

The second system of music for Prélude II/5 is written in 3/4 time with a key signature of three flats. The tempo and mood are 'Calme. Doucement expressif' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The music is marked 'p'. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G4. The left hand has a whole rest in the first measure, followed by a quarter rest, a quarter note G3, and a half note G3.

Kompositionen aus dieser Zeit. Die dreiteilige Liedform⁴⁶ ist tröstlich vertraut. Und während die Melodie teilweise der pentatonischen Skala auf *ges* in ihrer intervallsymmetrischen Variante *es-ges-as-b-des* entnommen ist, fügt die Begleitung plagale, authentische und hybride Kadenz hinzu, d.h. solche, in denen der Tonika mal die Subdominante, mal die Dominante, an mehreren Stellen aber auch eine Mischung beider vorausgeht.

Der Rhythmus ist ebenfalls sehr schlicht. Charakteristisch sind die kurz-kurz-lang-Gruppe und längere Notenwerte, die in einen stummen Taktanfang übergebunden werden. Nicht zuletzt tragen auch Phrasenstruktur und Metrik zu dem Eindruck bei, dass hier ein sehr sanftes junges Mädchen porträtiert wird. Der unbegleitet und vor der Vermittlung eines Taktgefühls erklingende Anfangston des *Prélude* erscheint als ein Einstieg von unbestimmter Dauer. Auch die wiederholte Terzenwelle wirkt noch wie schwebend. Erst die plagale Kadenz ankert die Melodie, die jedoch dank der passiven Verlängerung des Schlusstones und seiner Begleitstimmen "weiblich" auf einem schwachem Takteil endet. (Der fallende Tetrachord im lang-kurz-kurz-lang-Rhythmus, mit dem die Phrase endet, wird im Folgenden als *x* bezeichnet.)

Zwei Achtel dienen als Überleitung zur kürzeren zweiten Teilphrase. Hier tritt mit dem Des-Dur-Dreiklang erstmals die Dominante der Grundtonart auf, und auch der homophone Satz stellt eine solidere Basis dieses

⁴⁶A = T. 1-11, B = T. 12-23, A' = T. 24-32, Coda = T. 33-39.

Segmentes in Aussicht. Doch erreicht die Dominante ihre Auflösung nicht, sondern wird durch eine unerwartete Modulation nach Es-Dur abgelenkt. Zudem liegt auch hier der dynamische Höhepunkt als Synkope neben dem Metrum, und die neuerliche passive Verlängerung verleiht auch diesem Schlussston einen metrisch "weiblichen" Charakter.

Die zweite Phrase beginnt nach zwei Brückentönen mit einer Variante der ersten Teilphrase. Der zuvor unbegleitet schwebende Beginn wird nun abwechselnd von Ges- und As-Dur-Septakkorden gestützt. Dagegen wird die Ces-Dur-Subdominante mit *des* und *as* eingefärbt, d.h. mit der Quint des Dominantdreiklanges, als wollte Debussy die plagale und die authentische Kadenz miteinander konkurrieren lassen. Die passive Verlängerung des Schlussstones ist diesmal im mittleren Register mit freien Imitationen von *x* angefüllt. Die ergänzende zweite Teilphrase bezieht ihre Melodie aus der zu Beginn eingeführten pentatonischen Skala, doch der sofort hinzutretende Dominantseptakkord führt schon im zweiten Takt zur Auflösung in die Tonika. Als Schlussglied verwendet Debussy wieder *x*.

Der zweite Abschnitt des *Prélude* präsentiert mit einer Folge paralleler Quartan bei rhythmisch variiertem Diskant neues Material, kehrt jedoch nach einem überleitenden Aufstieg zum vertrauten Element *x* zurück, das nun in verschiedenen Varianten ertönt. Diese sind zunächst noch mit Bezug auf Ges-Dur harmonisiert, werden jedoch nach ihrer Oktavtransposition überraschend nach Es-Dur abgebogen. Auch dieser Tonika geht eine hybrid aus Tönen von Subdominante und Dominante zusammengesetzte Harmonie voraus, die somit auf T. 9-10 zurück verweist.⁴⁷ Ein melodischer Aufgang durch die Großerztransposition der pentatonischen Skala aus T. 12⁴⁸ führt nach zwei Oktavversetzungen zu variierten Transpositionen von Element *x*. Eine Kadenz, die Debussy sich betont verlangsamt wünscht (T. 23-24: *Cédez . . . // Mouv'*), mündet in den Quintsextakkord der Tonika und bereitet damit den Eintritt von Abschnitt A' vor.

Die Reprise ist auf interessante Weise abgewandelt. Das melodische Material aus T. 1-2 erklingt zuerst in einem homophonen Satz. Die Teilphrase endet mit einer Art Trugschluss, dessen *Cédez . . . // au Mouv'*

⁴⁷Vgl. T. 16: *ces/es/ges* = Ces-Dur, T. 17: *as/ces/es/ges-des/f/as/ces* = vom as-Moll- zum Des-Dur-Septakkord, T. 18: *as/ces/es/ges-b/f + as/es* = von as-Moll zur Verschränkung der Quinten auf *b* und *as*, T. 19: *es-g-b* = Es-Dur. (Hier sollte erwähnt werden: Die Hybrid-Akkorde können zwar *theoretisch* als Undezimenakkorde auf der Dominante erklärt werden, doch gibt das die *praktische* Erfahrung bei dieser Wendung nicht adäquat wieder.)

⁴⁸Vgl. T. 19, 20, 21: *b-c-es-f-g-b* mit T. 12: *ges-as-ces-des-es-ges*.

die Schlussverlangsamung des vorangehenden Segmentes aufgreift und mit diesem Rückbezug die Grenzen der Abschnitte verwischt.⁴⁹ Die Verdrängung der erwarteten Tonika durch ihre Subdominante klingt unter der um eine Oktave erhöhten Wiederaufnahme der originalen Melodie weiter, weicht anlässlich des hier rhythmisch augmentierten Elementes *x* in T. 31 einem es-Moll-Dreiklang und erreicht erst über diesen unüblichen Umweg die Tonika Ges-Dur. Die nun folgende Coda greift kurz auf Material aus dem Kontrastabschnitt zurück, bevor das *Prélude* mit vier Takten in reinem Ges-Dur endet.

Faszinierend an diesem intimen kleinen Klavierstück ist die Tatsache, dass Debussy eine musikalische Analogie zur Struktur in Leconte de Lises Gedicht schafft. Dieses besteht, wie der oben abgedruckte Text zeigt, aus vier Strophen, die nach jeweils vier Versen mit einem zweizeiligen Refrain enden. Die Beziehung zwischen dem Element *x*, das Debussy schon am Schluss der ersten Teilphrase einführt und wiederholt aufgreift, und dem poetischen Refrain ist fast zu offensichtlich, als dass sie einer Erwähnung bedürfte. Außergewöhnlich ist im Gedicht jedoch nicht der Refrain an sich, der ja ein Grundelement volkstümlicher Poesie ist, sondern die Art, wie dessen Inhalt von der Aussage der Strophen abgesetzt ist, und zwar sowohl in der Sprechhaltung als auch in Bezug auf die beschworene Zeit. Während die handlungsbezogenen Verse des Gedichtes entweder im Präsens (Strophe 1) oder in wörtlicher Rede (Strophe 2-4) gehalten, also ganz im Hier und Jetzt angesiedelt sind, wechselt der Dichter im Refrain zu einer Aussage über "die Liebe im Sommersonnenschein" im Allgemeinen und kleidet dies überraschend in eine Vergangenheitsform. Ob Leconte de Lisle sich hier sinnend in die Rolle des Sprechenden – vermutlich eines jungen Mannes – hineinversetzt oder ob er seinem Publikum Einblick gewährt in die Anfänge einer Entwicklung, deren Ausgang er kennt aber nicht verrät, bleibt absichtsvoll offen. So erzeugt der Refrain am Schluss jeder Strophe eine viermal wiederholte, stets leicht überraschende Rückung der Perspektive.

Diese vierfache 'Rückung der Perspektive' hat in Debussys musikalischer Umsetzung des Gedichtes eine Spur hinterlassen. Im Verlauf des *Prélude* werden Hörer von vier Arten harmonischer Wendung überrascht, die zwar in sich sehr sanft ausfallen, dabei aber doch den jeweils zuvor präsentierten Ereignissen eine neue Farbe geben.

⁴⁹Vgl. T. 27-28: as-Moll-Septakkord, Des-Dur, Ces-Dur mit T. 23-24: as-Moll, Des-Dur-Septakkord, Ges-Dur-Quintsext.

1. Es gibt Wendungen zu einer anderen als der vorbereiteten Tonika. So hellt in T. 6-7 die Kadenz nach Es-Dur die vorausgehende Ges-Dur-Phrase überraschend auf.
2. Ebenfalls wie in eine andere Dimension entrückt sind die hybriden Akkorde in T. 9 und 18, die eine Tonika über eine Mischung aus Subdominante und Dominante erreichen, als habe Debussy die ursprüngliche plagale Kadenz aus T. 2-3 beibehalten, auf die authentische aber auch nicht verzichten wollen.
3. Harmonisch wie aus dem Kontext gefallen wirken auch die querständigen Akkordfolgen, umso mehr, da sie in ein sonst eher traditionell harmonisiertes Stück einbrechen. Für das Ende des Kontrastabschnittes komponiert Debussy eine Folge aus fast ausschließlich synkopisch platzierten Akkorden, in der *ces* immer wieder von *c* und zudem *ges* mehrfach von *g* in Frage gestellt wird.⁵⁰
4. Schließlich ist da noch der Trugschluss. Die Phrase in T. 24-27, und besonders ihr kadenzierender Ausklang mit As-Dur- und Des-Dur-Septakkorden, scheint keinen Zweifel daran zu lassen, dass die Rückkehr nach Ges-Dur bevorsteht. Doch statt der erwarteten Tonika setzt Debussy in T. 28 einen erneuten Ces-Dur-Dreiklang – eine Subdominante, die sogar für Trugschlüsse ungewöhnlich ist.

Bei all diesen unerwarteten harmonischen Rückungen wird klar, dass es keineswegs Debussys Absicht war, die gewählte Tonalität zu schwächen oder seine Hörer in irgendeiner Weise aufzuschrecken. Vielmehr erzeugt er – ebenso wie Leconte de Lisle in seinem Gedicht über die heitere Stimmung der flachsblonden schottischen Unschuld – sanfte aber bedeutsame Perspektivwechsel. Die unerwarteten Modulationen, hybriden Kadenzen, querständigen Klänge und abgebogenen harmonischen Wendungen können somit als Metaphern für Ereignisse gelesen werden, die mehr als eine Deutung zulassen. Sie spiegeln das zweifache Bezugssystem in dieser und vielen anderen Liebesgeschichten: in den Strophen das aktuelle, unhinterfragte, verzauberte Erleben des Mädchens und ihres ungenannten Verehrers und im Refrain den leicht wehmütigen, wissenden Blick zurück auf frühere Hochgefühle.

⁵⁰Vgl. in T. 20-21 Es-Dur (im steigenden parallelen Arpeggio als Quintsextakkord mit *c* und *g*) gefolgt von Ces-Dur (mit *ces* und *ges*) sowie in T. 22-23 As-Dur (mit *c*) gefolgt von Ces-Dur (mit *ces*), erneutem As-Dur (mit *c*) und dem Des-Dur-Septakkord (mit *ces*).

IX (. . . La sérénade interrompue)

Dieses *Prélude* bietet ein gutes Beispiel für das, was zuweilen mit dem Ausdruck “Musik als Theater” umschrieben wird. Debussy scheint hier durch Töne, Klänge und Rhythmen eine kleine Komödie mit mehreren Darstellern und einigen Überraschungen in Szene zu setzen.

Vergegenwärtigen wir uns kurz, was das Wort “Serenade” in seiner ursprünglichen Bedeutung bezeichnet. Es handelt sich um ein Ständchen, vor dem Fenster einer verehrten Person dargebracht am Abend (italienisch *la sera*),⁵¹ d.h. zu einer Zeit, da diese vermutlich zu Hause ist und die Umgebung vergleichsweise ruhig. Adressat eines Ständchens kann ein Aristokrat oder ein einflussreicher Mann sein, von denen man sich einen Gefallen erhofft. Häufiger und typischer sind solche musikalischen Gaben jedoch an eine angebetete Frau gerichtet, die mit dem Gesang gerührt und dem Gedanken an einen Liebesbeweis zugänglicher gemacht werden soll. Der Verehrer singt entweder selbst zur Begleitung der Laute oder Gitarre, oder er engagiert – insbesondere wenn er mehr Geld als Talent hat – professionelle Musiker.

In beiden Fällen kann allerlei passieren. Falls er selbst singt, kann er nervös werden oder aus anderen Gründen nicht sauber singen. Die Dame kann einen zweiten Verehrer haben, der denselben Abend für sein eigenes Ständchen wählt. Eltern, denen ein bestimmter Freier nicht passend für ihre Tochter erscheint, oder Nachbarn, die sich durch die Musik vor dem Haus gestört fühlen, können schreien, Fenster knallen oder die Darbietung auf andere Weise stören. Manchmal tauchen sogar boshafte Kumpel des Freiers auf und fangen selbst an zu singen oder zu grölen. Pianisten, die dieses amüsante *Prélude* spielen, werden ihre Freude daran haben, Debussys humorvollen Hinweisen zu folgen und sich eine ‘Handlung’ vorzustellen.

Wie die musikalische Sprache verrät, spielt diese “unterbrochene Serenade” vermutlich in Südspanien. Insbesondere die Melodie zeigt deutliche maurische Einflüsse, während das Begleitinstrument eine Mischung aus dem phrygischen Modus und der Ganztonskala verwendet.⁵²

⁵¹Es gibt auch Ständchen, die zum Aufwachen gesungen werden; man denke nur an das vierte Stück in Ravels Klavierzyklus *Miroirs*, “Alborada del gracioso” (Morgenständchen des Narren; von Spanisch *el alba* = die Morgendämmerung).

⁵²Die fünf ♭-Vorzeichen verweisen auf b-Moll, in dem das Stück endet, doch wählt Debussy für das *Prélude* vor allem *f* als Anker. Er lässt den ‘Gitarristen’ im Vorspiel eine konkave Kurve von *f* aus spielen, die das *ges* des phrygischen Modus auf *f* (*f-ges-as-b-c-des-es-f*), aber das *ces* der Ganztonskala auf demselben Grundton (*f-g-a-ces-des-es-f*) enthält. Erst in den Kadenztakten 9-10 und 15-18 erklingt *c*, die reine Quint über *f*.

Die rhythmische und metrische Gestaltung des kleinen *Prélude* ist humorvoll. Die Anfangstakte sind als Hemiole notiert. Das Publikum soll nach Debussys Vorstellung die Folge *ab-auf-ab-auf-ab-Akzent* hören; es wäre also falsch, durch künstliche Betonung der Taktanfänge das 3/4-Metrum zu unterstreichen. Der kleine emotionale Schlussausbruch mit seinem Überraschungseffekt ist ideal, um dem abendlichen Spiel eine Bühne zu bereiten. Auch in dem nach der Pause einsetzenden Kurvenmotiv aus Wechselschlägen bleiben die Hörer in Unkenntnis über das Taktschema. Die Unbestimmtheit wird erst in den zwei kadenzierenden Zusatztakten vorübergehend aufgehoben. In der variierten Wiederholung des Vorspiels fehlt die Pause vor den Wechselschlägen und von der Kurve erklingt vor den kadenzierenden Zusatztakten nur die fallende Hälfte. Doch wie zum Ausgleich fügt Debussy am Ende einen Zweitakter hinzu, der diminuierend und ritardierend die ursprüngliche Hemiole wieder in den Vordergrund rückt.

Das folgende sechstaktige Segment, das mit einem Aufstieg zum ausdrucksvollen Akzent auf dem dritten Taktschlag und einer Begleitung mit typischen Gitarrenakkorden auf unbetonter Taktzeit beginnt, muss angesichts seiner Staccati vermutlich ebenfalls dem instrumentalen Part der Serenade zugeordnet werden. Dabei weist die Lage der führenden Stimme auf das erwartete Liebeslied voraus, das man sich von einem lyrischen Tenor gesungen und mit Betonungen außerhalb der 'geordneten' Taktschwerpunkte bereichert vorstellt. Es hilft, sich die Textur als aus drei Schichten gebildet vor Augen zu halten: Am Taktanfang ein Tonpaar im Bass, das ohne emotionale Beteiligung den harmonischen Ablauf vorgibt; nachschlagend darüber die Gitarrenakkorde, die dem Segment eine halb komische, halb dramatische Note verleihen, da ihre Auflösungszeichen zu Reibungen mit der Melodie führen; und dazwischen die gezupfte Kontur mit ihrer Hervorhebung der Dreitonschritte *f-ges-as* und *c-des-es*.

Préludes I, 9: Die Textur des einleitenden Gitarrenmotivs

Wenn der abendliche Sänger sich anschickt, mit seiner Deklamation zu beginnen, greift er auf seinem Instrument die Quint f/c , umspielt sie durch Auf- und Abwärtsgleiten des Griffes noch kurz mit den Nachbarquinten und schwingt sich dann auf den Quintwechsel über $f-g-f-g-f-g$ ein, der während des nun folgenden Gesanges als Begleitung beibehalten wird.

Im Zentrum des “ausdrucksvoll und ein wenig flehend” markierten ersten Gesangsabschnittes steht der stark gedehnte Leitton e , der immer wieder ertönt, bis er sich schließlich zur Quint c absenkt. Das Ausmaß der *cédez*-Verzögerung vor diesem Schlusston sollte sich am Bild des Serenadensängers orientieren: Es hängt davon ab, wie viel Luft der liebebesüchtigte Tenor an der Stelle noch hat. (Man sieht fast seinen dramatisch in den Nacken geworfenen Kopf, bevor er die Melodie mit dem abschließenden Vorschlag ins rahmende Instrumentalmotiv zurückfallen lässt.).

Der Dreitakter in T. 46-48 birgt den denkbar größten Kontrast: Die Vorzeichen sind aufgelöst und der tonale Anker ist nun E (die tiefste leere Saite der üblichen Gitarre). Während sich das kleine Motiv mit seinen charakteristischen Schleifern gut auf einer Gitarre vorstellen lässt, ist das Register des zweifachen sechsstimmigen Akkordes allzu umfangreich für eine Gitarre, und auch die dynamischen Anweisungen – f mit Steigerung zu einem stark akzentuierten fff – legen eine andere Klangquelle nahe. Diese Ausbrüche sind also vermutlich nicht Teil des Vortrags; man meint vielmehr, einen ärgerlich zugeschlagenen Fensterflügel oder Ähnliches zu hören. Der Serenadensänger wirkt denn auch recht verschreckt: Drastisch reduziert er Lautstärke und Tempo seines Instrumentalspiels, als erwarte er, jeden Augenblick aufspringen und davonlaufen zu müssen.

Doch da nichts weiter zu passieren scheint, beginnt er ein neuerliches kurzes Gitarrenvorspiel und setzt zum zweiten Abschnitt seines Gesanges ein. In dessen erster Phrase wählt Debussy für die Töne dieser lyrischen Deklamation den ersten Tetrachord der arabischen Skala.⁵³ Die Begleitung bewegt sich hier erstmals in schubweisen chromatischen Aufgängen,⁵⁴ gefolgt von einem kurzen chromatischen Abfall in der hemiolischen Mittelstimme.⁵⁵ Derweil setzt die zweite Hälfte dieses Gesangsabschnittes mit einer freien Sequenz ein, geht aber dann dramatisierend in eine (unvollständige) Quartole über. Was das emotional bedeutet, zeigt ein Vergleich von Debussys Rhythmik mit ihrem (vermuteten) volkstümlichen Modell:

⁵³Die arabische Skala auf f lautet $f-ges-a-b-c-des-e-f$. Charakteristisch ist die zweifache Intervallfolge aus Halb-, Anderthalb- und Halbtonschritten: vgl. $f-ges-a-b$ und $c-des-e-f$.

⁵⁴Vgl. T. 54-63: $f-f-f-ges-ges-g, f-f-f-ges-ges-g-as, e-f-ges-ges-g-as, e-f-ges-ges-g-as-as-a-b$.

⁵⁵Vgl. in T. 63-69 die Töne über b in den Schlägen 1-3-2-1-3-2: $f-f-f-fes-fes-fes-es-es-es-es$.

Préludes I, 9: Der hochdramatische Serenadensänger

54

So könnte ein Vorbild aussehen:

Zwei Beobachtungen drängen sich hier auf. Die erste betrifft die merkwürdige Polytonalität der zweiten Phrasenhälfte. Weit entfernt von Aussagen moderner Komponisten über veraltete harmonische Vorstellungen klingt sie im Kontext dieses *Prélude* vielmehr wie Spott über den verliebten Sänger, der so begeistert von seiner eigenen Darbietung ist, dass er unversehens mit sich selbst in Konflikt gerät, indem er sängerisch eine Auflösung in den Grundton *f* anstrebt, während er auf der Gitarre nach Des-Dur moduliert.⁵⁶ Die zweite Beobachtung betrifft die Melodie selbst, die logisch vollendet auf *f* schließen würde. Wie das obige Beispiel zeigt, lässt der spanische Liebhaber, den Debussy hier porträtiert, zunächst den Schlussston aus, als wäre er durch die selbst erzeugte Polytonalität doch ein wenig irritiert. In seinem kleinen instrumentalen Zwischenspiel ergänzt er ihn zunächst auf unbetontem Takteil. Dann jedoch hebt er ihn mit dem, was man sich wie die Inbrunst eines in Leidenschaft entbrannten Mannes vorzustellen hat, eine Oktave höher und lässt ihn in einer unbegleiteten Vokalkadenz (*librement . . . retenu*) auf das zuvor ausgesparte *f* zusteuern.⁵⁷

Kaum hat der verzückte Sänger seinen *ad libitum*-Einschub beendet, mit dem Debussy typisch andalusische Arabesken imitiert, wird er erneut brutal unterbrochen. Diesmal handelt es sich um konkurrierende Musik, die, wie Debussys Anweisung *lointain* verrät, von fern in die Szene hereinklingt, aber dennoch die Intimität der Serenade stört. Selbst der endlich erreichte Schlussston des Sängers, das mehrfach aufgeschobene *f*, wird vor diesem Hintergrund zum *fi*s erhoben. Die konkurrierende Musik, deren Tonart D-Dur im Querstand zum *f*-Moll unseres Sängers steht, während sie

⁵⁶Die linke Hand spielt in T. 63-64 die Töne *es/g/b/des/f*, den Doppeldominantnonakkord von *des*, gefolgt in T. 69-72 vom Dominantnonakkord und in T. 73 und 75 von der Tonika in Des-Dur. Die Gitarrenkontur in der Mittelstimme dieser Takte dagegen bezieht sich wie in T. 19-20 auf *f*.

⁵⁷Es hilft, sich zu vergegenwärtigen, dass es sich bei den 32steln dieser 'Kadenz' um eine dem Gesangspart zugehörige Linie handelt. Die Intensität der Tongebung hat Vorrang vor virtuosem Klavierspiel.

seinem schmach tenden 3/4-Takt den Rhythmus und das *hm-da-hm-da* eines Marsches im 2/4-Takt gegenüberstellt, zerstört die Stimmung, die er mit seiner Kantilene zu erzeugen hoffte, und ärgert ihn gewaltig. *Rageur* (wütend)⁵⁸ intoniert er, diesmal *forte* statt wie bisher *pp* und etwas anders artikuliert, zwei Takte seines Gitarrenzwischen spiels im dazugehörigen f-Moll. Als er abbricht – wie um zu hören, ob die andere Musik verstummt ist – hört man ein weiteres kurzes Fragment im konkurrierenden D-Dur.⁵⁹ Daraus schließt der Serenadensänger offenbar, dass er lieber weiterspielen sollte, wenn er nicht riskieren will, die Aufmerksamkeit seiner Angebeteten zu verlieren. Er beginnt noch einmal *rageur*, fügt dann in drei Takten (möglicherweise singend?) Tonpaare im Diskant hinzu und greift schließlich den Leittonanfang seiner ersten Gesangsphrase wieder auf. Doch vieles scheint hier nicht mehr ganz schlüssig: Die Begleitfigur ankert statt in der Quint *f/c'* im Tritonus *B/e*,⁶⁰ das langgezogene *e* der Melodielinie löst sich nur indirekt statt unmittelbar in den Grundton *f* auf, und die Fortsetzung des ‘Gesanges’ setzt sich aus Elementen dessen zusammen, was der Sänger vor der Unterbrechung deklamiert hatte.⁶¹ Auch diesmal gibt es melodische Hemiolen; auch diesmal bricht die Melodie ab, bevor der Schlusston *f'* (den unser Ohr wie zuvor ‘hinzuhört’) erreicht ist.

Entwicklungen von Gitarrenzwischen spiel und Wechselschlagmotiv begleiten den Rückzug des Serenadensängers vom Ort seiner nächtlichen Anbetung (siehe Debussys Anweisung *en s'éloignant* = sich entfernend). Ist er so müde geworden, dass sein Finger in T. 132 von *ges* zu *g* hinauf rutscht? Wir werden es nicht erfahren, doch das plötzliche *sfz* über dem ‘korrigierten’ Klang in T. 133 lässt auf einen Ausdruck von Frustration schließen. Er verlässt die Szene mit einem unvorbereiteten und harmonisch kompromittierenden b-Moll-Dreiklang, und man spürt, dass er sich diese Serenade anders vorgestellt hatte.

⁵⁸Diese “Rage” drückt sich nicht nur in erheblich gesteigerter Lautstärke aus, sondern vermutlich auch in gegenüber dem Grundtempo *Modéré animé* höherer Geschwindigkeit. Vgl. die Folgeangaben *modéré* (T. 87) und *revenir au mouv'* (zurück ins Tempo, T. 95).

⁵⁹T. 80-84/87-89 sind ein Zitat aus Debussys kurz zuvor komponiertem Orchesterwerk *Ibéria*.

⁶⁰In T. 94-100 / 105-108 präsentiert Debussy eine Harmonie, die er durch Überlagerung des quintlosen Subdominant-Septakkordes (*b/des/[f]/as*) mit dem grundtonlosen Dominantseptakkord (*[c]/e/g/b*) gewinnt und die ihr Bassintervall nur unter dem Melodieton *f* zur Quint vergrößert (vgl. T. 101-104/109-111). Die zweite Hälfte des Gesangsbeitrags begleitet ein Es-Dur-Nonakkord (vgl. T. 113-120), der über einen es-Moll-Quintsextakkord (T. 121-124) zum f-Moll-Dreiklang zurückführt.

⁶¹Vgl. T. 98-104 mit T. 32-39, T. 113-124 mit T. 63-72.

X (... La cathédrale engloutie)

Der Titel dieses *Prélude* – “Die versunkene Kathedrale” – geht auf eine alte bretonische Legende zurück. Im 4. oder 5. Jahrhundert soll die in der Bucht von Douarnenez in der Bretagne gelegene Stadt Ys in einer nächtlichen Sturmflut versunken sein. Die Priester der Stadt sahen in dieser Katastrophe Gottes Strafe für den Unglauben der Bewohner. Wie Fischer berichten, soll die Kathedrale jedoch gelegentlich bei Sonnenaufgang aus dem Wasser aufsteigen, wobei ihre Glocken zu läuten anfangen und die Mönche ihren allen Bewohnern vertrauten Chorgesang anstimmen. Wenn beides wieder verstummt, glauben die Augenzeugen, ein erneutes Versinken der Stadt zu erleben.⁶² Die Geschichte bot Debussy somit eine Reihe eindrucksvoller Bilder, denen er musikalisch Ausdruck geben konnte: das Meer, die Spiegelungen auf der Wasseroberfläche, Glockenklänge und Gesang.

In den Rahmentakten des ersten Abschnitts (T. 1-5 + 14-15) malt der Komponist ein Bild des stillen, tiefen Wassers. Die Stimmung beschreibt er mit den Worten *Profondément calme, dans une brume doucement sonore* (zutiefst ruhig, in einem sanft klingenden Nebel). Die Liegetöne – *g / d* (rechts T. 1, 3 und 5, links T. 1-2) und *e / h* (links T. 5, rechts T. 13-15) – sind ebenso wie die Wellenbewegungen im Inneren der Textur der pentatonischen Skala *g-a-h-d-e* entnommen, und so kann das Pedal jeweils über zwei Takte gehalten werden.⁶³

⁶²Vgl. dazu den Anfang von Ernest Renans 1883 veröffentlichten *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Renan erzählt von der verlorenen Stadt Ys, dem mythischen Geburtsort von Yseult oder Isolde. Die Stadt soll im Meer untergegangen sein, wobei der Turm ihrer Kathedrale angeblich weiterhin zu sehen und der Gesang ihrer Mönche an nebligen Morgen noch heute leise zu hören ist. Deutsch veröffentlicht als Ernest Renan: *Jugenderinnerungen*. Mit einer Einleitung von Stefan Zweig (Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1925).

Auch Gustave Flaubert gibt in seinem 1886 zusammen mit Maxime du Camp verfassten Reisebericht *Par les champs et par les grèves. Voyage en Bretagne* (deutsch von Cornelia Hasting: *Über Felder und Stränge. Eine Reise in die Bretagne* [Zürich: Dörlemann, 2016]) diese Erzählung wieder. Der französische Komponist Edouard Lalo (1823-1892) vertonte die Legende in seiner 1888 in Paris uraufgeführten Oper *Le roi d'Ys* (*Der König von Ys*).

⁶³Die Akkumulation nacheinander angeschlagener Klänge bleibt sogar möglich, wenn der Bass in T. 3-4 beim Durchgang von *g/d* nach *e/h* Töne berührt, die die Pentatonik vorübergehend zum siebentönigen Zusammenklingen aller weißen Tasten ergänzen. Der dadurch entstehende “Nebel”, der ja weniger durch die tiefen Töne selbst als vielmehr durch deren Obertöne erzeugt wird, entspricht dem, was Debussy in seiner Überschrift anregt. Dasselbe gilt gegen Ende des Abschnitts bei der nicht zur Pentatonik gehörigen Bassquint *c/g*.

Wenn sich die Wellen im Zentrum dieses Abschnitts für eine Weile glätten und einer fast unheimlichen Stille Platz machen, hört man das leise Läuten einer einzelnen Glocke sowie eine Andeutung dessen, was man als Mönchsgesang im lydischen Modus auf *e* deuten kann. Debussy fügt hier mit Bezug auf das gewünschte Tempo die Anweisung *doux et fluide* hinzu; die Bewegung soll also bei aller Ruhe nicht statisch sein.

Wie das Vorangehende ist auch diese Passage mit Taktstrichen notiert. Doch tatsächlich klingen die beiden archaischen Elemente frei von jeder Metrik. Das folgende Notenbeispiel möchte davon einen Eindruck geben:

Préludes I, 10: Glockengeläut und Mönchsgesang

Aufmerksame Zuhörer von Konzerten, in denen Debussy selbst dieses *Prélude* spielte,⁶⁴ bemerkten bald, dass er den ‘Mönchsgesang’ im Sinne einer Tempoübersetzung $\text{♩} = \text{♩}$ in doppeltem Tempo interpretierte. Dieselbe Tempobehandlung zeigt auch seine Einspielung auf eine Notenrolle für ein elektrisches Klavier.⁶⁵

Préludes I, 10: Der faktische Tempowechsel beim Mönchsgesang

⁶⁴So am 5. Mai 1910 in Paris, aber auch mehrfach in privaten Konzerten in London.

⁶⁵Alle dazu bekannten Details sind ausführlich dargelegt in Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy* (Portland, OR: Amadeus Press, 1996), S. 258-262.

Sobald die Musik nach der kleinen emotionalen Hervorhebung am Ende des Mönchsgesanges wieder zu den Wellen des Meeres zurückkehrt, fügt Debussy der grundlegenden Dynamik *pp* die Anweisung *sans nuances* hinzu. Die Klanggebung soll also ohne jegliche melodische Intensivierung und ohne ein Nachzeichnen der Kurven durch *crescendo*–*diminuendo* gespielt werden.

Die erste Vision der versunkenen Kathedrale – das Auftauchen einzelner Turmspitzen – wird durch die melodische Geste in T. 16 angedeutet. Weiterhin *sempre pp* aber nun gestützt von vierstimmigen Akkorden ertönt eine palindromische Figur unter dem Diskant *fis'-gis'-dis''-gis'-fis'*, die als Zeichnung eines Turmhelmes gehört werden kann. In gleichem Maße, wie die Entfernung des verzauberten Betrachters von dem mythischen Bild abnimmt (in Wahrheit oder auch nur in der Vorstellung), wird das Turmhelm-Motiv höher und höher transponiert, als tauche das Gebäude allmählich aus dem Meer auf. Der erstaunte Zuschauer sieht nach einer Weile nur noch das Aufsteigen des Turmes (das Motiv ist auf seine erste Hälfte verkürzt). Doch der Tonraum ist nach wie vor pentatonisch: Sowohl *h cis dis fis gis* in T. 16-18 als auch *es f g b c* in T. 19-21 sind Großterztranspositionen der ursprünglichen Pentatonik. Erst in T. 22-23 bezieht Debussy die Töne aus einer nicht durch Transposition gewonnenen Fünftonskala mit anderer Intervallfolge: *g a c d f*.

Zwei weitere Mittel unterstreichen den Eindruck, dass hier eine Kirche allmählich aus dem Wasser ins Blickfeld der Menschen steigt. Das eine ist dynamischer Art und beschreibt die von den Betrachtern gefühlte, sie fast überwältigende Ehrfurcht: von *pp* in T. 16-18 wächst die Lautstärke über *p* in T. 19 und die ausdrückliche Anweisung *augmentez progressivement sans presser* (schrittweise steigern ohne zu beschleunigen) über *f* in T. 22-24 und *più f* in T. 25-27 zum *ff* von T. 28 an. Das zweite Mittel ist wieder bildlicher Art: Die Kräuselung der Wasseroberfläche, die seit dem Beginn des zweiten Abschnitts in T. 16 durch wellenförmige Triolen im tiefen Register dargestellt wurde, wird plötzlich gleichsam von der Spitze des höchsten Turmhelmes durchbohrt: Von T. 19 an erscheinen in der Mitte der Textur kleine Figuren, die sowohl durch ihre schnelleren Notenwerte als auch durch ihre nicht zur umgebenden Pentatonik gehörigen Töne abgesetzt sind.⁶⁶ Schließlich deutet die Musik ab T. 23 an, dass nun sogar

⁶⁶Für den Eindruck dieser Fremdheit ist es wichtig, diese jeweils eine Duole verzierenden Figuren rhythmisch präzise zu spielen. Das *b* in T. 19 und das *c* in T. 20 wird oft zu früh erreicht, so dass die Figuren wie Teil der Triolenwellen erscheinen. Damit verliert man eine subtile Dimension, die Debussy ganz offensichtlich beabsichtigte.

das Kirchenschiff schemenhaft erahnt werden kann: Zwei großflächig geschwungene Linien im dorischen Modus auf *d* scheinen die Außenwände nachzuzeichnen.

Ein Höhepunkt ist erreicht, wenn der ganze Bau der Kathedrale aus den Fluten emporgestiegen ist. Debussy wählt für diesen Anlass C-Dur, eine Tonart, die er in seinen Kompositionen sonst äußerst selten verwendet. Über einer hallenden Oktave auf dem tiefsten *c* der Tastatur⁶⁷ lassen parallele Dreiklänge, die den Klang eines großen Orchesters imitieren, das versunkene Gotteshaus in all seiner Pracht und Größe vor dem inneren Auge erscheinen.

Préludes I, 10: Die Vision der versunkenen Kathedrale

Doch hat diese Vision keine Dauer. Nach einem neuerlichen Crescendo in T. 36-37 verblasst das Bild. Nur einzelne hervorgehobene Töne rufen noch einmal das Turmspitzen-Motiv in Erinnerung, während das Kirchenschiff wieder vom Meer verschluckt wird, wie Debussys Musik durch den drastischen Rückgang der Intensität anzeigt (vgl. T. 42-45: *p*, *più p*, *pp*, *più pp*).

In T. 47-53 hören wir noch einmal den Mönchsgesang – einstimmig diesmal, eine Oktave tiefer als die zu Beginn des *Prélude* wie erahnte Obertonkontur und damit sozusagen ‘realistischer’. Die dort in *e* tönende Glocke ist ebenfalls ins tiefste Register versetzt und erklingt nun in *Gis*,

⁶⁷In einigen Partituren steht an dieser Stelle “8^a bassa”, in anderen “(coll’) 8”. Um die gewünschte Resonanz des lang gehaltenen Orgelpunktones zu erzielen, ist der Anschlag “mit Oktave” vermutlich vorzuziehen.

womit Debussy den lydischen Modus zu gis-Moll undefiniert. Daraufhin erhält der Betrachter einen flüchtigen Blick auf das, was er bis zum nächsten magischen Morgenrauen verloren glaubte. Unerwartet schwillt die Lautstärke noch einmal an, und die Musik 'zeigt' dreimal die Rückseite (die zweite Hälfte) des Turmspitzen-Motivs. Doch versinkt dieses Bild wieder, diesmal mit ganztönig fallenden Dominantseptakkorden und einer zwischen plagal und authentisch changierenden Kadenz in gis-Moll.

Nach einer Überleitung sieht man vor dem inneren Auge noch einmal das große Gebäude aufsteigen – "wie ein Echo der zuvor gehörten Phrase". Ein Brückentakt führt zum Klangbild des Anfangs zurück, doch die Luftspiegelung der Kathedrale, die das Meer für einen geheimnisvollen Augenblick freigegeben hat, klingt im Bassorgelpunkt bis zum leisen, fünfeinhalb Oktaven überspannenden Schluss nach.

XI (... La danse de Puck)

Puck ist eine zwergwüchsige Figur aus der nordischen Mythologie. Er gehört ins Reich der Elfen. Für Menschen ist er meist dank seiner Tarnkappe unsichtbar, doch treibt er mit ihnen allerlei Schabernack. In William Shakespeares Komödie *Ein Sommernachtstraum* ist Puck der Hofnarr des Elfenkönigs Oberon. Debussy besaß die 1908 in der "New Temple Shakespeare Series" veröffentlichte Ausgabe mit Illustrationen des englischen Künstlers Arthur Rackham (1867-1939), den er bewunderte.



Arthur Rackham: "Puck"
in einer illustrierten Ausgabe
von William Shakespeares
A Midsummer Night's Dream

Debussy nun lässt den kleinen Kobold tanzen, der in dieser magischen Welt von höfischen Liebenden und einem von Elfenkönig und -königin regierten wundersamen Feenreich alle anderen verzaubert, bevor er flink wieder im Wald verschwindet.⁶⁸ Für die übermütigen Sprünge des schelmischen Wichtes komponiert er mehrere kurze musikalische Gesten. Das Hauptmotiv wird von einer Kette aus Punktierungsgruppen charakterisiert, die – wie die Staccati unter den Sechzehntelnoten anzeigen – jeweils wie vom Boden abspringen.

Préludes I, 11: Der Kobold hüpf und dreht sich



Die zwischen die Hüpfen eingefügte Kreiselbewegung erklingt mal kürzer, als Sextole (wie oben) oder länger, in Form eines 64tel-Laufes. Nach einer Unterbrechung durch das fanfarenartige Motiv in T. 6-7, das man dem Feenkönig Oberon zuordnen kann, wendet sich die Musik gleich wieder Puck zu, der diesmal sein Hüpfen mit übermütigen Sprüngen durchzieht (vgl. die aufschnellenden Arpeggien in T. 8-12). Im darauffolgenden Viertakter hört man ihn einen Abhang hinunterrutschen, mit zunehmend

⁶⁸Das Stück spielt in der Walpurgisnacht, der Nacht vor dem 1. Mai. Theseus, Herzog von Athen, bereitet sich auf seine Hochzeit mit der Amazonen-Königin Hippolyta vor. Im Wald außerhalb der Stadt befinden sich zur selben Zeit drei weitere Paare, die mit Widrigkeiten kämpfen: Der Elfenkönig Oberon möchte den Adoptivsohn seiner Frau Titania gegen ihren Willen als Pagen gewinnen, Hermia und Lysander fliehen vor Hermias offiziellem Verlobten Demetrius, der seinerseits von der verliebten Helena bedrängt wird. Oberon will Titania bestrafen und Helena helfen. Er beauftragt seinen Diener Puck, sowohl der Elfenkönigin als auch Demetrius im Schlaf den Saft einer Zauberblume auf die Augenlider zu träufeln, der die Schlafenden veranlasst, sich in das erste nach dem Erwachen erblickte Wesen zu verlieben. Aus Versehen wendet Puck den Zauber zunächst bei Lysander und erst dann bei Demetrius an. Helena wird daraufhin von zwei Männern begehrt, während Hermia allein bleibt. Die Elfenkönigin Titania aber verliebt sich in den Tischler Zettel, dessen Kopf Puck in den eines Esels verwandelt hat. Als Demetrius und Lysander sich wegen Helena duellieren wollen, löst Oberon die von Puck verursachten Verwirrungen auf: Hermia und Lysander werden wieder ein Paar, Demetrius wendet sich Helena in Liebe zu, und die beiden Paare schließen sich Theseus und Hippolyta für eine dreifache Hochzeit an. Im Rahmen der Hochzeitsfeier führen Athener Handwerker die Tragödie von "Pyramos und Thisbe" auf. Inzwischen hat Oberon auch seine Frau Titania von ihrer Vernarrtheit in Zettel erlöst und das Elfenpaar ist versöhnt. Singend und tanzend geben die Elfen in der Nacht den frisch vermählten Paaren ihren Segen, und Puck wendet sich mit Abschiedsworten ans Publikum.

weit ausschlagenden Trillern, die nicht wie andere Triller *auf* einem Ton, sondern *unter* erst *b''* und dann *b'* spielen. Dabei wünscht Debussy sich eine Beschleunigung. Ist dies der Augenblick, wo Puck die verwirrten Liebenden überrascht? In jedem Fall scheint er sich an seinem eigenen Unfug zu freuen, wie die Staccato-Akkorde mit ihren chromatisch aufsteigenden Oberstimmen und ihren abschließenden Sprüngen quer über die Oktaven nahelegen (T. 18-23). Wenn der Komponist anschließend die tremolostützten akkordischen 'Seufzer' mit den Gabeln für dramatische Expressivität versieht, meint man zu hören, wie Puck sich über den Herzschmerz der unglücklichen Liebenden lustig macht.

Der längere Abschnitt in T. 30-48 wird durch die Sekunde *des/es* in den zwei hohen Oktaven und den in unregelmäßigen Abständen wiederholten Orgelpunkt *Es'* im Bass bestimmt. Die Anweisung *aérien* (luftig) scheint anzudeuten, dass Puck sich bemüht, leise aufzutreten – vermutlich, um die zur Liebe Bestimmten nicht zu wecken und ihnen ungestört den magischen Blumensaft auf die Lider träufeln zu können. Die als *douce ment soutenu* (sanft zurückgehalten) charakterisierte Melodie in parallelen Sextakkorden, die in einem enharmonisch notierten A-Dur / fis-Moll gehalten ist (vgl. T. 32-33 und 36-37), wird von einem etwas kräftigeren Motiv in Es-Dur unterbrochen. Als Pucks Herumschleichen und, damit verbunden, weitere Schlafende ins Zentrum rücken – Debussy greift hier die punktierte Oberstimmenfigur und den Bassorgelpunkt auf –, tritt Oberon mit seinem Motiv auf, das hier im dreistimmigen Satz verstärkt ist und gleich zweifach erklingt; die zu Überlistende war diesmal wohl die Elfenkönigin Titania. Doch bald darauf endet auch dieser Teil der musikalischen Pantomime mit einem abschließenden *cédez*.

Puck kann jedoch das Necken nicht lassen. Doch was ist das? Nach dem plötzlichen *sff*-Ausbruch zu urteilen muss etwas Drastisches passiert sein. Ist das vielleicht der Tischler mit dem Eselskopf, in den sich die arme Titania allein deshalb verguckt, weil er der erste ist, auf den nach dem Aufwachen ihr Blick fällt? Die folgenden Takte mit ihren vielen Trillern und raschen Läufen deuten die leichten Bewegungen von Feen an, die verwirrt um die vom Liebessaft Beträufelten herumschwirren. In ihrer Mitte hüpfert Puck herum, schelmisch wie immer. Ab T. 63 hört man Pucks Motiv in der hohen Oktave. Das Tremolo darunter scheint anzudeuten, dass die Situation noch immer ein wenig dramatisch ist, während eine in längeren Notenwerten gehaltene Mittelstimmenkontur in c-Moll Ruhe zu verbreiten sucht. Oberon und Puck müssen sich recht lange anstrengen, bevor sie das Unheil wieder gutmachen können. Zum Schluss entschwindet der ganze Feenreigen in der Tiefe des magischen Waldes.

XII (... Minstrels)

Mit diesem Titelwort bezieht Debussy sich auf ein von amerikanischen Varietésängern in Europa eingeführtes Genre, das die bei den Schwarzen Nordamerikas beliebte Musik und deren Tänze karikierte und in krasser Form die Vorurteile der Weißen gegenüber ihren afrikanischstämmigen Mitbürgern ins Rampenlicht stellte. Debussy hatte vermutlich schon in Paris Auftritte einer solchen Truppe gesehen. Nachweislich erlebte er eine typische Aufführung, die vor dem Grand Hotel im englischen Seebad Eastbourne stattfand, in dem er im Sommer 1905 zeitweise wohnte. Stimmung und Ablauf dieser Darbietungen waren in den USA schon im frühen 19. Jahrhundert entwickelt worden. Sie richteten sich speziell an ein Arbeiterpublikum und reflektierten die Spannungen, die sich zwischen weißen und schwarzen Arbeitern häufig aufbauten. An einer typischen Minstrel-Show nahmen vier, fünf oder mehr weiße Männer teil, die mit geschwärzten Gesichtern und einer Kleidung in lächerlich übertriebenen Größen oder zerrissenem Zustand 'Neger' imitierten. Ausgerüstet mit einer Vielzahl von Instrumenten wie Banjo, Fiddle, Kastagnetten, Tambourins etc. wurde eine dreiteilige Show präsentiert, die alle geläufigen Stereotype bediente. Der erste Teil bestand aus einer Reihe von Liedern, die mit dem durchsetzt waren, was als schwarzer Witz galt. Im zweiten Teil präsentierte die Truppe meist mehrere Versatzstücke neu erfundenen Inhalts: komische Dialoge, unsinnig unvollständige Reden, Geschichten um Geschlechterverwechslung und andere Skurrilitäten. Der dritte Teil bot dann einen mit Musik, Tanz und Possen durchsetzten Sketch.

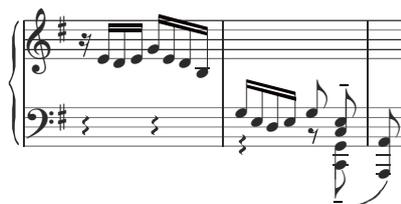
Das *Prélude* unterscheidet sich von Werken, die innerhalb des Spektrums der für Debussy typischen Musiksprache konzipiert sind, durch eine betonte Plumpheit des Rhythmus und der harmonischen Fortschreitungen. Wie sofort erkennbar ist, setzt der Komponist diese Mittel ein, um die Vaudeville-Atmosphäre der Titelcharaktere zu erzeugen. Für alle klassisch ausgebildeten Pianisten besteht die anspruchsvollste Aufgabe vermutlich darin, ungleichmäßig zu spielen, d.h.: nicht im Takt. Debussys Anweisung zum Eröffnungsmotiv – *les "gruppetti" sur le temps* (die Vorschlaggruppen auf dem Schlag beginnen) – verschiebt die melodischen Hauptnoten in eine Offbeatposition und lässt so den Sechzehntelaufgang *d-e-fis* wankend und unstet klingen: ein Hinweis auf die vermeintliche Ungeschicklichkeit dessen, was die grotesken Clowns karikierten. Das folgende Notenbeispiel zeigt die beiden dominierenden melodischen Fragmente. Das erste dient als eine Art Charakterporträt. Hörer von Debussys Klavier-*Prélude* sollten sich Banjo, Cornet und Trommeln vorstellen:

Préludes I, 12: Die Minstrels stolpern auf die Bühne



↖ Debussys Notation

← rhythmische Ausführung der Melodielinie

Préludes I, 12:
"Pardon, das ging daneben"

Die zweite Komponente scheint für den komödiantischen Ausdruck zu stehen, mit dem ein Darsteller (besonders nach einer betont bedauerten peinlichen Ungeschicklichkeit) zum Publikum zu sagen pflegt: "Pardon, das ging daneben; ich versuche es gleich nochmal."

Dazwischen glaubt man Steptanz zu sehen (ab T. 9), Pirouetten (T. 17), verrückte Akrobatik (T. 44), Jonglieren (ab T. 45) und andere weniger eindeutig in der Musik evozierte Variéténummern.

Auch die tonale Struktur imitiert einige Konventionen, die für die leichte Musik typisch sind. Nach elf Takten in unhinterfragtem G-Dur leitet der Subdominantklang auf dem letzten Schlag von T. 12 nicht zur dazugehörigen Dominante, sondern zur Oktave auf A, die sich bald als Basis des Dominantseptakkordes zu D-Dur entpuppt. Die Takte verbinden somit die Vorspiegelung einer logischen Modulation, wie sie sich in den Schritten I-IV und V-I manifestiert, mit dem Bruch dieser Logik durch eine abrupte Rückung von der Stufe IV einer Tonart (G-Dur) zur Stufe V einer anderen (D-Dur). So hört man den melodischen Aufstieg *d'-e'-fis'* zunächst als Auflösung des vorausgehenden, von T. 13 bis zum Beginn von T. 16 herrschenden Dominantseptakkordes. Bald darauf wird eben diese Dreitongruppe umgedeutet, indem *fis* unvermutet als zu Fis-Dur gehörig harmonisiert wird. In den ersten drei Achteln von T. 18 bekräftigt Debussy die neuerliche Rückung mit der Wendung I-V-I. Doch schneidet er auch diese Tonart wie die vorherigen abrupt ab und kehrt mit der Nonchalance eines echten Variété-Musikers über die querständige Gegenüberstellung

von Fis-Dur mit dem D-Dur-Septakkord nach G-Dur zurück. Der nächste Schritt in dieser frechen Durchbrechung traditioneller Regeln für ‘ordentliche’ Harmoniefortschreitungen ertönt in T. 26, wo die Auflösung nach D ganz und gar fehlt. Stattdessen ist der Ton, den Zuhörer als dritte Stufe von D – also als *fis* – wahrnehmen, hier enharmonisch als *ges* notiert. (Imitiert Debussy hier ein “in der falschen Tonart” einsetzendes Cornet?). Dieser Ton führt nun zunächst zu B-Dur und von da weiter zu noch fremderen Ufern, bis er in T. 31 mit einem As-Dur-Dreiklang abrupt abbricht. In dem hier zuletzt variiert wiederholten Zweitakter (T. 28-29 / 30-31) kann man die Nachahmung eines Leierkastens mit seinen typischen schnellen Tonwiederholungen und einer Anspielung auf die Kurbelbewegung im crescendoierenden Taktende erkennen.

Eine weitere querständige Wendung, in der dem *es* im vorausgehenden As-Dur-Dreiklang ein *e* entgegengesetzt wird, leitet mit einem neuerlichen Einschub des “Pardon”-Motivs und einem verzögerten Vorspiel den nächsten Abschnitt ein. Debussys Anweisung *moqueur* deutet eine Clownerie an. Ein synkopisch durchbrochener chromatischer Abgang in übermäßigen Dreiklängen wird von der Imitation eines Schlagzeugwirbels beantwortet, setzt sich dann in Anderthalbton-Verschiebungen der übermäßigen Dreiklänge fort⁶⁹ und endet vor einer durch Fermate verlängerten Zäsur (T. 44) mit der Imitation des plötzlichen Aufschreis, mit dem Clowns ihr Publikum an den vermeintlichen eigenen Katastrophen teilhaben lassen.

Der nächste, ebenfalls wiederholte Zweitakter (T. 45-47 / 47-49) steht in Fis-Dur, wird aber vom auf C-Dur bezogenen, also harmonisch diemtral entgegengesetzten “Pardon”-Motiv der Minstrels unterbrochen. Dieses wird, wieder querständig, durch eine spukhaft leise Es-Dur-Figur in Frage gestellt, die aber abrupt abbricht. Nach einem weiteren Einschub mit dem “Pardon”-Motiv prüfen die Minstrels, ob eine Rückung der Es-Dur-Figur nach E-Dur vielleicht akzeptabler anschließt. Das erweist sich allerdings als falsch, und nach einem zusätzlichen, ins *ppp* verklingenden Takt bricht auch diese Transposition ab. All diese musikalischen ‘Versuche’ können als Pendant gehört werden zu der für komödiantische Akrobaten typischen Versicherung, die nach jedem (nur scheinbar unabsichtlichen) Fehltritt wiederholt wird: “Nochmal von vorn; diesmal klappt es bestimmt”.

In T. 58 beginnen die Minstrels eine wieder andere Szene. Eine als *quasi tambouro* markierte Figur setzt mit souveräner Zuversicht *f* ein, zieht

⁶⁹Vgl. in T. 37-39 rechts den chromatischen Abstieg mit übermäßigen Dreiklängen (in unterschiedlicher enharmonischer Notation) unter der Diskantlinie *es-d-des-c-[h]-b*; neu in Anderthalbtonschritten in T. 40-41 unter *cis-c—cis*, zuletzt in T. 43 unter *c-dis*.

sich jedoch zurück, bevor eine Melodie dazu tritt. Stattdessen ertönt eine Anspielung auf alte Broadwaysongs, wie man an dem ausgedehnten Auftakt in auseinanderstrebenden chromatischen Stimmen erkennt. Und erneut imitiert Debussy die harmonischen Keckheiten der Gattung, indem er der in Schüben absteigenden Zweitstimme anlässlich der Wiederholung der Wendung eine Terzenparallele in Bassoktaven hinzufügt und infolgedessen den Kadenzakkord, der zu Beginn von T. 65 wie ironisierend traditionell eingebunden klang, in T. 73 verfremdet.⁷⁰

Préludes I, 12: Harmonische Keckheiten

Noch einmal erklingt das achselzuckende “Pardon”, mündet aber diesmal in eine Art ‘Korrektur’ der zuvor so absurd verfremdeten Kadenz. Als die Minstrels sich anschicken, die Bühne zu verlassen, hören wir noch einmal Fragmente ihrer verschiedenen Motive. Dann sieht man sie zum Ausgang rennen, zweifellos begleitet von allgemeiner Heiterkeit im Saal. Aber auch das Hinausrennen geht nicht ungehindert vor sich. Mitten in der Beschleunigung (*mouv' plus allant*) richten sie sich noch einmal pompös auf (*sf*), steigern dann sogar Tempo und Lautstärke ihres Erkennungsmotivs und runden es – zum ersten Mal überhaupt – mit der bisher immer ausgesparten plagalen Schlusswendung ab, *sec et retenu* (trocken und zurückgehalten), wie um ihre Würde zu retten.

⁷⁰Vgl. die Folge vom Doppeldominantnonakkord über den Dominantseptakkord zur Tonika ($\text{II}^9 - \text{V}^7 - \text{I}$) in T. 65-67 mit dem Ersatz der Doppeldominanharmonie durch den Septakkord auf der erhöhten vierten Stufe – dem Tritonus! – von G-Dur ($\sharp\text{IV}^7 - \text{V}^7 - \text{I}$) in T. 73 .