

Préludes II

I (... Brouillards)

Für Debussys musikalische Darstellung des Nebels gibt es mehrere mögliche Quellen im Bereich der bildenden Kunst. Es ist bekannt, dass der Komponist sich von seinem französischen Zeitgenossen Claude Monet inspirieren ließ. Dessen Gemälde *Vétheuil im Nebel* war, wie schon oben erwähnt, bei der ersten Ausstellung 1887 mit dem Untertitel "Impression" versehen worden und hatte damit entscheidend zur Bezeichnung der Künstler um Monet als "Impressionisten" beigetragen. Das Bild lässt mehr erahnen als klar erkennen und erzeugt so eine geheimnisvolle Stimmung.

Claude Monet: *Vétheuil im Nebel* (1879)
Paris, Musée Marmottan Monet



Eine ganz andere Darstellung, in der der Nebel selbst Thema ist, wird ebenfalls häufig als mögliche Inspirationsquelle genannt. Sie stammt von Arthur Rackham. Debussy besaß viele der Bücher, die dieser englische Zeitgenosse illustriert hatte. Die Zeichnungen sprachen die kindliche Seite



in ihm an. Sie begeisterten ihn sogar so sehr, dass er zu einer Bildunterschrift ein Klavierstück schrieb (*“Les fées sont d’exquises danseuses”*, *Préludes* II/4). In seiner Abbildung des Nebels deutet Rackham das Verschwimmen aller Konturen in der feuchtigkeitsgeschwängerten Luft nach Art eines Märchenerzählers als Tat des Nebelgeistes, der die Menschen daran hindert auszuführen, was sie sich vorgenommen haben.¹

Arthur Rackham: “Nebel”.
Abbildung 34 in
*Arthur Rackham’s
Book of Pictures*

¹Tatsächlich hatte Rackham dieses Bild, wie der Herausgeber des *Book of Pictures* erläutert, ursprünglich als Bitte um Entschuldigung gemalt und verschickt. Der Künstler und seine Frau – das um Verzeihung flehende Paar in der linken unteren Ecke der Darstellung – wollen ihren Freunden glaubhaft machen, dass ein personifizierter Nebel sie daran gehindert habe, ihrer Einladung Folge zu leisten. Vgl. Arthur Quiller-Couch: *Arthur Rackham’s Book of Pictures* (New York: The Century Co., 1914).

Debussy sucht den verschleiernenden Effekt dieses Wetters und den damit typischerweise verbundenen Eindruck von Unwirklichkeit vor allem durch drei musikalische Mittel hörbar zu machen: ausgedehnte bitonale Passagen, unübliche Entscheidungen zu Register und Artikulation, d. h. zur Platzierung der Töne im Raum und zu ihrer Ausführung in der Zeit, und einen fast vollkommenen Verzicht auf echte Melodik. Die so entworfene Textur charakterisiert die meisten der 52 Takte des *Prélude*. Die wenigen kontrastierenden Einschübe dagegen sind nicht nur melodisch bestimmt, sondern erklingen sogar im Unisono, als wollten sie in Erinnerung rufen, wie klar und eindeutig die Welt ohne den alles verhüllenden Nebel aussieht. So schafft Debussy eine musikalische Darstellung dessen, was im poetischen Kontext als ein Verweben unterschiedlicher Momente beschrieben werden könnte: Was klar vor Eugen zu liegen schien, erweist sich bald als nichts als eine weitere Illusion.

Das Eröffnungsmaterial des *Prélude* kontrastiert mäandernde Dreiklänge auf den weißen Tasten in der linken Hand mit verschiedenen Arpeggios hauptsächlich auf schwarzen Tasten in der Rechten. Wie die Artikulationsbezeichnungen deutlich machen, sollen die Figurationen der rechten Hand gebunden ausgeführt werden, während Debussy sich die Akkorde der Linken in dem pedalisierten Staccato wünscht, das Leichtigkeit vor Klangfülle stellt und Anschlagspunkt vor Dauer, ohne doch dabei den Klangfluss zu unterbrechen.

Préludes II, 1: Bitonaler 'Nebel' mit differenzierter Artikulation

ces des es fes ges as b, mit Zentralton *des*

c d e f g a h, mit wiederholtem Ankerton *c*

Der Tonvorrat des Diskants ist Ces-Dur, wird aber durch Debussys Hervorhebung des wiederholten *des* zum dorischen Modus auf *des*. Ein Blick auf den bei verschränkten Händen in derselben Lage verlaufenden Part der linken Hand legt C-Dur nahe. Doch da der Leitton *h* entweder (T. 1-2) in einer konventionell verbotenen Tritonus-Quint-Parallele oder

(T. 2 Mitte) gar nicht aufgelöst wird, verbietet sich jede einfache Vorstellung von Tonart. Vielmehr erzeugt Debussy mittels subtiler Abwandlungen der rhythmischen Muster innerhalb der vielfach variierten Figuren einen Eindruck farbigen Waberns in unterschiedlichen Nuancen schimmernder Grautöne. Die folgende Übersicht zeigt diese Mini-Rhythmen in den ersten Takten durch die Anzahl der Unterteilungen der Achtelschläge:

T. 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 5/5+5/5 | 2/6+2/6 | 5/5/5 | 6/6+6/6+6/6 | 2/2/5/5 | 2/2/5/5 | 5/5/5/5 | 5/5/5/5 | 5/5/5/5

Die Dynamik wechselt zwischen einem äußerst gleichmäßigen und leichten Anschlag bei sanfter Hervorhebung der Linken über die Rechte – vgl. Debussys Anweisung über dem ersten Notensystem: *extrêmement égal et léger (la m.g. un peu en dehors sur la m.d.)* – und kurzlebigen Intensivierungen, die (wie zuerst in T. 2) immer wieder ins *pp* zurückfallen. Diese kleinen Aufwallungen präsentieren so etwas wie Hoffnungsschimmer, dass sich der Nebel doch noch lichten und die Welt wieder sichtbar werden möge. Allerdings wird diese Hoffnung durch die Musik stets vereitelt, bevor sie Zeit gehabt hat, sich zu entwickeln (s. T. 5, 6 etc.).

Beginnend mit T. 9 verharrt die linke Hand für längere Zeit auf einem wiederholten G-Dur-Dreiklang, dem die Rechte einen Quintsextakkord auf *ges* (später enharmonisch umdefiniert zu *fis*) gegenüberstellt. Wie schon zuvor überlagern sich die beiden Klänge in der zentralen Oktave der Tastatur. Dank ihrer 21fach unveränderten Wiederholung und dem Abdämpfen zum *püü pp* entsteht der Eindruck leisen Murmelns. In dieses Murmeln hinein setzt ein neuer Strang ein. Seine zwei quasi-melodischen Stimmen sind unter sich verwandt und zudem eindeutig Teil des Gesamtbildes: Töne aus dem G-Dur-Dreiklang erklingen als Vorschläge, während die Hauptnoten dem Fis-Dur-Quintsextakkord entnommen sind. Auch hier steht die harmonische Gegenüberstellung im Zentrum, nicht die ‘Melodie’.

Préludes II, 1: Dunstige Stimmung mit benachbarten Dreiklängen

In den vier Takten, die diesen Abschnitt abrunden, gibt die linke Hand schließlich ihre unbeirrbar Wiederholung auf und verschiebt ihren Dreiklang auf den weißen Tasten, bis sie auf einem e-Moll-Dreiklang zur Ruhe kommt. Die Rechte dagegen bewegt sich noch eine Weile weiter innerhalb ihres zuvor eingeführten Quintsextakkordes auf *fis*, bevor sie auf eine einfache arpeggierte Oktave *cis* reduziert wird.

In T. 18-20 stellt Debussy neues Material vor. Das neue Tonzentrum *cis* dient als Anker einer vieroktavigen Parallele, die die extremen Register der Tastatur erprobt und erst am Ende mit einer leicht betonten abschließenden Oktavzusammenziehung in die 'irdischen' Regionen zurückkehrt. Die vieroktavige Parallele, die als Gesang hinter oder über dem Nebel ertönt, wird erweitert mittels einer Wiederholung der abschließenden Oktavzusammenziehung, einer Variante der drei Hauptakte und einer angefügten zweifachen Variante des Abschlusstaktes – erkennbar trotz der enharmonischen Umdefinition des *cis* als *des*. Zur zweifachen Oktavzusammenziehung erklingt die jeweils zweite Hälfte von T. 1 und 2, als wolle sich der Nebel bereits hier wieder vor das Bild legen. Die musikalische Metapher ist evokativ nicht nur für die Rolle des Nebels, sondern auch für die 'Wirklichkeit', die hinter ihm verborgen liegt. Wenn der Gesangsfetzen einen momentanen Blick durch die Nebelschleier erlaubt, so zeigt sich im Rückblick durch die wiederholte Zusammenziehung des vieroktavigen *cis* bzw. *des* ins Zentrum der Textur, dass diese Wirklichkeit auch schon früher präsent war. Arpeggierte Oktaven mit dem Ton *des* gab es schon in T. 2, und die reinen Quinten über *des* zu Beginn von T. 5 und 6 sowie der angedeutete dorische Modus auf *des* in den Figurationen der rechten Hand bezeugen die parallele Existenz einer zweiten Wirklichkeitsschicht, die gleichsam von Anfang an hinter den prominenteren weißen Tasten-Dreiklängen und dem unbestimmten Murmeln der Figurationen auf einen ihnen günstigen Augenblick zum Auftauchen gewartet hat.

Der Effekt eines sich lichtenden Nebels, den die durchsichtige Parallele erzeugt, ist jedoch nicht von Dauer. Nur allzu bald decken die Nebelschwaden mit einem Zitat der Anfangstakte wieder alles zu.² Eine kurze Überleitung führt zu einem weiteren bitonalen Muster, das diesmal auf der von Debussy häufig verwendeten Tritonusdistanz der Grundtöne beruht. T. 29 setzt Fis-Dur gegen C-Dur: Der Fis-Dur-Dreiklang wird zunächst im Zusammenspiel beider Hände erzeugt, bevor er beim dynamischen Höhepunkt am Taktende noch einmal ohne Arpeggio (als Ges-Dur-Dreiklang) in der Rechten erklingt. Der C-Dur-Dreiklang, der während der

²Vgl. T. 24₃-27₂ mit T. 1-4.

zweihändigen Figuration nur durch den Ton *g* vertreten ist, wird am Taktende dafür gleich zweimal als Zusammenklang ergänzt. In T. 30 folgt eine Variante mit tonaler Verschiebung: Die Figuration bleibt in Fis-Dur mit eingeschobenem *g*, doch der betonte Dreiklang am Taktende einschließlich seines doppelten akkordischen Vorschlages stellt nun D-Dur gegen As-Dur.

Wie schon einmal in diesem *Prélude* wird dieses neue bitonale Muster (unter enharmonischer Umdefinition eines der beteiligten Klänge) zum Hintergrund eines rudimentären melodischen Einwurfes. Beginnend in T. 33 etabliert sich die Gegenüberstellung von D-Dur und Gis-Dur im etwas zurückgenommenen Tempo (*Un peu retenu*) als Begleitung, aus der einzelne Töne hervorragen. Diese fordern zwar Aufmerksamkeit, bilden aber keine wirkliche Linie. Der Abschnitt endet in T. 37, indem Debussy die anfängliche C/Fis-Gegenüberstellung auf Des-Dur über G-Dur anhebt.

Im Übergang zum Schlussabschnitt zeigt das Notenbild in T. 38 eine Kuriosität, die keinen hörbaren Effekt hat und daher nur als eine Art Geheimbotschaft des Komponisten an die Pianisten verstanden werden kann: Der dreitönige Klang der Rechten ist sowohl, in Überbindung aus dem Vorangehenden, als *as/des/as* als auch, in Vorausnahme des Folgenden, als *gis/cis/gis* geschrieben. Die (spieltechnisch unsinnige) enharmonische Gleichzeitigkeit erscheint wie ein scherzhaftes Kürzel für die vom Komponisten in diesem Stück verfolgte tonale ‘Vernebelung’.

Im Schlussabschnitt rekapituliert Debussy verschiedene Elemente nach Art einer Zusammenfassung. Die zweitaktige Grundkomponente des ‘Gesanges’ ertönt zunächst als einfache Oktavparallele im Bass (T. 38-40), dann ohne Schlusston als rhythmisch modifizierte und auf einen Takt konzentrierte Version (T. 41), und schließlich, ebenso unvollständig und zudem enharmonisch umgedeutet, in der höchsten Stimme (siehe die Spitzentöne in T. 47 Mitte bis 48: *des-d-g-es-as*). Dazwischen sowie zum Abschluss ertönen erneut einzelne Fragmente der Anfangstakte (T. 43-46 und 48-50), teilweise zusätzlich geerdet durch ein orgelpunktartiges *C'* im Bass. Die aufschießenden Figurationen in T. 48 und 50, die sich zuletzt ins fast Tonlose zurückziehen sollen (*presque plus rien*), verbinden noch einmal je einen Ton aus den Dreiklängen der Tritonusgegenüberstellung Des-Dur über G-Dur. Schließlich lässt die Abwärtsverschiebung des weißen-Tasten-Dreiklänges der Linken vom C-Dur Dreiklang zu *h/d/f* das Nebelstück “Brouillards” mit einem beinahe unhörbaren, aber tonal sehr versöhnlichen G-Dur-Nonakkord über *h* ausklingen – einem Halbschluss auf der Dominante des weißen-Tasten-Grundtones *c*. Eine Auflösung (der Harmonie und des Nebels) ist nicht in Sicht.

II (. . . Feuilles mortes)

Da Debussys Begeisterung für das bildnerische Werk des englischen Künstlers Arthur Rackham gut dokumentiert ist, haben frühe Interpreten vermutet, der Titel dieses *Prélude* – “Tote Blätter” – könne von der Bildunterschrift einer der Illustrationen Rackhams in J. M. Barries Roman *Peter Pan in Kensington Gardens* inspiriert sein. Rackham zeigt dort drei junge Mädchen in einem Wirbel von Wind und tanzenden trockenen Blättern und zitiert dazu aus dem Text die Zeile: “There is almost nothing that has such a keen sense of fun as a fallen leaf.” Doch wer sich der traurigen, ja desolaten Stimmung des *Prélude* aussetzt, die Debussy in der Kopfzeile mit den Worten *Lent et mélancolique* unterstreicht, muss erkennen, dass die Lebensfreude in Rackhams Darstellung als Quelle für diese Musik nicht in Frage kommt. Zu dem Zeitpunkt, als dieses Stück entstand, war Debussy auf der Höhe seiner Karriere, hatte jedoch gerade erfahren, dass er an Krebs erkrankt war. Es liegt daher näher sich vorzustellen, dass ihm die “toten Blätter” mit ihrer Symbolik von Vergänglichkeit als ein Omen seines eigenen Schicksals erschienen sein mögen.

Eine näher liegende Vorlage für den Titel dieses *Prélude* findet sich in einem Werk von Debussys langjährigem Freund, dem symbolistischen Lyriker, Romanschriftsteller, Dramatiker und renommierten Kunstkritiker Gabriel Mourey (1865-1943). Mourey hatte 1883 in der Pariser “Librairie des Bibliophiles” eine Gedichtsammlung veröffentlicht, deren Titel durch eine Reihung dreier Unterabteilungen die Spannweite der Stimmungen andeutet: *Voix éparses: adagios, feuilles mortes, croquis rêvés* (Verstreute Stimmen: Adagios, tote Blätter, erträumte Skizzen). Debussy und Mourey hatten sich in den frühen Achtzigerjahren im Cabaret *Le Chat Noir* kennengelernt, wo der Komponist Sänger begleitete und zahlreiche Literaten traf, für die dieser Ort ein beliebter Treffpunkt war. Die beiden entwarfen mehrere gemeinsame Opernprojekte, von denen jedoch keines zur Vollen- dung gelangte. Nur das Flötensolo *Syrinx*, Teil einer geplanten Schauspiel- musik zu Moureys Melodram *Psyché*, wird heute viel gespielt.

Ein genauer Blick auf die genannte Gedichtsammlung Moureys zeigt zudem, dass sich die zwei Freunde offensichtlich gegenseitig beeinflussten: *Voix éparses* ist wie ein Musikstück komponiert:

- Die Sammlung umfasst ein einleitendes Gedicht, drei Abteilungen, die in vielfacher Weise an die drei Sätze einer Sonate erinnern, und ein abschließendes Gedicht. Die Rahmgedichte (“Michel-Ange” und “Dante Alighieri”) sind als Widmungen für die beiden größten Künstler Italiens entworfen.

- Der erste Hauptabschnitt umfasst unter dem Teiltitel “Adagios” 45 Gedichte, die in ihrer Gesamtheit eine Spannweite der Stimmungen und eine Vielfalt an Metaphern aufweisen, die komplexer sind als in den beiden folgenden Abschnitten.
- Der zentrale Abschnitt “Feuilles mortes” ist, wie sein Gegenstück im zentralen Satz einer Sonate, im Text wesentlich knapper (er enthält nur zehn Gedichte), hat jedoch durch die melancholische Stimmung der Einzelstücke besonderes Gewicht.
- Die neunzehn Gedichte im dritten Abschnitt sind deutlich fröhlicher und unbeschwerter als alle vorangehenden und bekräftigen damit die Analogie zum oft leichtherzigen Finalsatz einer Sonate.

Das Epigramm, das Debussy seinem *Prélude* nachstellt, bezieht sich nicht auf eine bestimmte Nummer im zentralen Abschnitt von Moureys Gedichtsammlung. Vielmehr scheinen mir die meisten der zehn Gedichte der Stimmung in der Musik zu entsprechen. Hier ist das erste:

Les bonheurs envolés, les ivresses fiévreuses,
 Les rêves disparus, les choses du passé,
 Tout ce que le destin a naguère effacé,
 Tout cela se retrouve en vous, forêts charmeuses!

Dans la sonorité des horizons lointains,
 Dans le bruit solennel de vos grandes ramures,
 On sent gémir sans cesse, avec tous leurs murmures,
 Les espoir, les soupirs et les sanglots humains.

Moi, j’ai senti ton charme ineffable et sublime,
 J’ai saisi dans tes voix les voix de l’Infini.
 Et dans mon rêve immense, ô forêt, j’ai béni
 Les grands enchantements de la main qui t’anime!³

Wendet man sich nun der Musik zu, so entdeckt man, dass die melancholische Stimmung vor allem mit vier Mitteln erzielt wird: ‘unerlösten’ harmonischen Wendungen, Texturen in oft tonal unabhängigen Schichten, einer Vorherrschaft von Bewegungen, die (vielfach palindromisch) in den

³Das entflozene Glück, der fiebrige Rausch, die entschwundenen Träume, die Dinge der Vergangenheit, alles was das Schicksal einst ausgelöscht hat, all das findet sich in euch wieder, ihr magischen Wälder! // Im Klang entfernter Horizonte, im feierlichen Laut eures weitgespannten Astwerkes hört man ständig das Stöhnen und Murmeln der menschlichen Hoffnungen, Seufzer und Schluchzer. // Ich habe deinen unaussprechlichen und erhabenen Liebreiz gefühlt, ich habe in deinen Stimmen die Stimmen der Ewigkeit vernommen. Und in meinem unermesslichen Traum, o Wald, habe ich den großen Zauber der Hand gesegnet, die dich beseelt. (Übersetzung S. Bruhn)

Zustand zurückfallen, aus dem sie entsprungen sind, und einer überwiegend geringen dynamischen Intensität mit *piano marqué* (leise aber betont) und zwei sehr kurzen *mf*-Ausbrüchen als expressiven Höhepunkten.

Die vier Kreuzvorzeichen weisen, wie der erste Basston und dann erst wieder der Schluss des Stückes bestätigt, auf die Tonart cis-Moll hin. Die Musik setzt mit einem Fis-Dur-Nonakkord ein, der – hätte Debussy nicht die ungewöhnliche vierte Umkehrung gewählt – wie ein weiterer Schritt in der Reihe der chromatischen Abwärtsrückungen verstanden würde, die das vorausgehende *Prélude* bestimmen (von G⁹ im Schlusstakt von *Prélude* II/1 zu Fis⁹ im Eröffnungstakt von *Prélude* II/2).

Der fallende Ganztonschritt vom ersten Nonakkord zu dem ihm folgenden erzeugt den Eindruck eines vielstimmigen Seufzers und gibt damit den Ton vor für die in der Musik ausgedrückte Trostlosigkeit.⁴ Infolge der harmonisch zweideutigen Eröffnung wird der in T. 2 hinzutretende Portatoaufstieg der tiefsten Schicht mit *cis* und *gis*, also mit Grundton und Quint der durch die Vorzeichen angekündigten Tonart, zunächst als dissonant gehört. Dies setzt sich in T. 3 fort, wo die rechte Hand zum Fis-Dur-Nonakkord zurückkehrt, die Linke jedoch um einen Ganzton zu *dis-ais* ansteigt.

In den zwei verbleibenden Takten der ersten Phrase setzen die Akkorde und die Bassquinten aus. Der bisher kaum hervorgehobene Grundton *cis* initiiert am Ende des dritten Taktes die in Oktaven geführte melodische Figur [x]. Doch ist diese derart dicht chromatisch,⁵ dass trotz der schlichten Parallelführung auch hier jeder Eindruck von Entspannung ausbleibt. Die bisher beherrschenden Töne *fis* und *cis* werden im Verlauf der Kontur zugunsten von *f* und *c* aufgegeben, und der abschließend fallende a-Moll-Dreiklang erweist sich erst im Rückblick als Vorbereitung des Basstones

Préludes II, 2:
Der eröffnende Seufzer



Préludes II, 2: Figur [x]



⁴Die Grundstellungen der Akkorde, die im Übergang zwischen *Prélude* II/1 und II/2 gehört werden, sind *g/h/d/f/as* und *fis/ais/cis/e/g*. Darauf folgt ein ganztöniger Fall zu *e/gis/h/d/f*, einem Nonakkord, den der nachträglich hinzutretende Basston zum Tonika-Undezimenakkord erweitert (*cis/e/gis/h/d/f*). Eine Tonart wird allerdings weder durch diese Abfolge noch durch die Weiterführung zum dis-Moll-Undezimenakkord in T. 3 erzeugt.

⁵Vgl. T. 3-5 mit *c cis d dis e f / g gis a ais*, einem 10tönigen Cluster; nur *fis* und *h* fehlen.

der folgenden Phrase. Rhythmisch und metrisch unterstreicht [x] zudem den Eindruck von Vagheit durch den synkopischen Beginn, die Verschiebung des ausgeschriebenen chromatischen Schleifers von einem schwachen auf den starken Taktschlag und die Verkürzung des fünften Taktes von 3/4 auf 2/4.

Die zweite Phrase entwickelt dieses Material. Im Bass herrscht für 12 Viertel ein in Raum und Zeit aktives oktaviertes *a*: Es wird mehrfach auf und ab versetzt und präsentiert den Rhythmus . Danach folgt für fünf Takte ein in seiner Oktavposition unveränderliches oktaviertes *g*, dessen scheinbar gleich bleibende Taktposition durch den Wechsel zum 2/4-Takt hemiolisch unterlaufen wird. Die Akkorde über diesen Bassoktaven – in T. 6-7 nur rechts, danach verdoppelt in beiden Händen ausgeführt – werden als Melodie in parallelen Sexten mit einer unterschiedlich platzierten großen Sekunde als ‘Füllung’ gehört. Erst in den letzten drei Takten ändern sich die Details dieser Anreicherung im Zuge des unerwarteten Einschwenkens der Musik auf den e-Moll-Dreiklang und seinen Nonakkord, während ein hinzutretender dritter Strang im hohen Register die aufsteigenden Bassfiguren in T. 2-3 (*cis-gis-cis*, *dis-ais-dis*) fallend als *h-e-h* spiegelt.

Die dritte Phrase ist eine horizontal und vertikal konzentrierte Wiederaufnahme der ersten. Dabei verbindet Debussy die melodische Linie der Eröffnungssphrase mit einem Überhang des harmonischen Hintergrundes aus den Schlusstakten der zweiten.⁶ Die Figur [x], die diesmal statt des a-Moll-Ausklanges mit einer intervallgenauen Sequenz des chromatischen Schleifers und seines Abspruntones endet, leitet zum zweiten Abschnitt des *Prélude* über, der mit der Abschlussfigur auch das 2/4-Metrum übernimmt und dabei Tempo und Ausdrucksstärke leicht steigert (*Un peu plus allant et plus gravement expressif*).

Die ersten sechs Takte des Kontrastabschnittes sind über ein Ostinato gespannt, das aus dem tiefoktavierten Ende des ‘korrigierten’ [x] und dessen als Mittelstimmenorgelpunkt durchklingendem Schlussston gewonnen ist. Dazu tritt in T. 21 eine akkordisch unterfütterte melodische Kontur. Alle Töne dieser Takte mit Ausnahme des chromatischen Durchgangstones im Schleifer des Bassostinatos entstammen der Ganztonleiter auf *c*. In den

⁶Horizontal fehlt der Beginn mit dem metrisch schwebenden Fis-Dur-Nonakkord, vertikal ist der Ambitus oben wie unten um eine Oktave verringert. Die einstimmige Linie in T. 15-18 entspricht der Oberstimme des Mittelstranges in T. 2-5. Im Hintergrund verbindet Debussy in T. 15 die Quint *cis/gis* aus T. 2 mit der Quint *h-e* aus T. 12-14, bevor er in T. 16 die beiden begleitenden Texturstränge in das *dis/ais* aus T. 3 einmünden lässt.

folgenden sechs Takten dagegen stehen sich drei chromatische Nachbartöne als unverwandte tonale Bezugspunkte gegenüber: *gis* als Fundament der wiederholten Bassakkorde und in jedem zweiten Takt nachschlagender ‘Glockenton’; *g* als Zentrum der etwas hervorgehobenen Melodie im mittleren Strang, und *a* als Grundton des A-Dur-Dreiklages, der in der ‘Gegenpol’-Figur des Diskants viermal den Taktbeginn markiert.⁷

Es folgt, wieder langsamer, eine Art Toccatatur, die im Zentrum der Tastatur in einem reinen Fis-Dur-Dreiklang ankert, zweimal von ebenso reinen, aber mit *ppp* ganz leisen Nachschlägen in den extremen Registern bestätigt wird und zwischendurch in 32stel-Triolen auf und wieder abwärts schnell. Ein Erweiterungstakt isoliert die vielfach verlangsamten Triolen, zwei Takte variieren die ganze Toccatatur melodisch über stützenden Akkorden und nachschlagenden Basstönen, und zwei weitere Takte bilden die melodische Linie in eine Rückleitung um.⁸

Diese Rückleitung ist komplexer, als es der erste Eindruck vermuten lässt. Das in der Tiefe nachschlagende *Gis'* wird zum Dominant-Grundton, der auf einen diesmal nicht verzögerten Tonika-Grundton zuführt. Dies wäre die seit Beginn des *Prélude* erwartete erste Kadenz, wenn die anderen Stränge nicht dagegen sprächen. Doch der Dominantnonakkord in den Mittelstimmen und die Diskantmelodie von T. 40, *eis-gisis-his-dis-fis*, verlangen gleichzeitig eine Auflösung in einen Dreiklang über *ais*. Der nachfolgende Fis-Dur-Dreiklang wird daher als Trugschluss wahrgenommen (als 6. Stufe in *ais*-Moll). Der emotionale Effekt dieser übereinander geschichteten Kadenz, die Verbindung von erhoffter Entspannung mit täuschender Irreleitung, ist ergreifend.

Der kurze dritte Abschnitt des *Prélude* ist Reprise und Coda in einem. Nach der nur wenig modifizierten und um einen Takt erweiterten Anfangsphrase kehren die querständigen Akkorde mit ihren Dissonanzen wieder (D-Dur/f-Moll), und die Musik weicht sogar kurz nach *B* aus. Erst die drei

⁷Als ‘Gegenpole’ bezeichnet der ungarische Musikwissenschaftler Ernő Lendvai die Verbindung der Töne von Symmetrieachsen des Quintenzirkels bzw. die Dreiklänge, die auf ihnen errichtet sind. Hier tragen die Töne der zwei ‘äquidistanten’ Achsen *a-dis* und *fis-c* Durdreiklänge, doch verschleiert Debussy dies durch enharmonische Notation des zweiten und vierten Akkordes, indem er *dis/g/ais* statt *dis/fisis/ais* und *his/e/g* statt *c/e/g* schreibt.

⁸Während die zwei letzten Takte des vorausgehenden Sechstakters nur die enharmonisch verschleierte Durdreiklänge auf ‘Gegenpol’-Tönen zitieren (T. 29-30: Dis-Dur + C-Dur), legt Debussy dem Beginn der Toccatatur Dreiklänge auf den beiden anderen zugrunde (T. 31-32: Fis-Dur + a-Moll, doppelt querständig). Für den Auf- und Abwärtsschwenk der akkordischen Toccatatur vgl. die Dreiklänge auf *fis-a-fis-a-d-a-d-a-fis* in T. 31-33 und 33-35. Die verlangsamte Triolenfigur in T. 36 verbindet D-Dur querständig mit f-Moll.

Schlussakte 'korrigieren' den Eindruck dieser überwältigenden harmonischen Ambiguität. Ein fünftaktiges *cis*, im Bassregister verstärkt mit seiner Quinte, markiert den Beginn der endgültigen Wendung zur Tonika. Die melodische Linie *ais-gis-fis-eis*, eine augmentierte, enharmonisch umgedeutete und im Anfangston aufgehellte Variante des zuvor über dem Basston *B* gehörten dreioktavigen Abstiegs *a-as-ges-f*, wird nun auch in der Notation als Teil der Cis-Dur-Skala kenntlich und bestätigt damit den über mehr als 50 Takte unsicher erscheinenden Grundton.

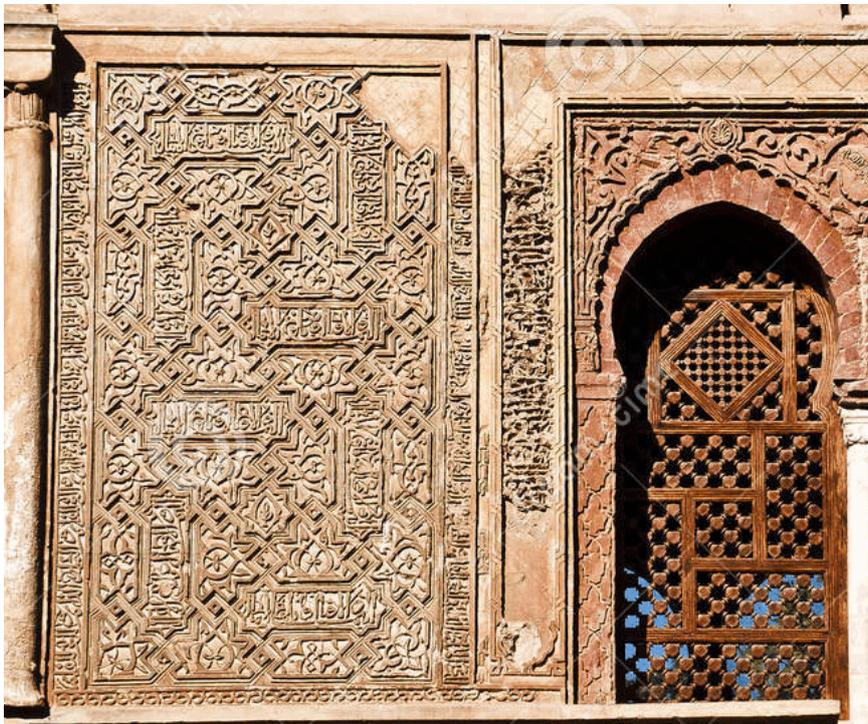
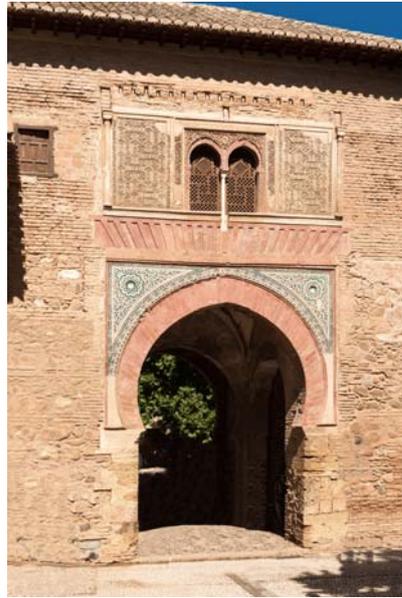
Es ist verlockend, die harmonischen und melodischen Windungen in diesem *Prélude* metaphorisch zu deuten: Die erst spät erreichte Versöhnung des nachdrücklich Dominierenden mit dem Gemeinten, die nur sehr allmähliche Annäherung an die vorausbestimmte, als latentes Sehnsuchtsziel angestrebte Grundtonart könnte die Stimmung eines Melancholikers beschreiben, der Tröstung erhofft aber bis zuletzt anzweifelt.

III (. . . La puerta del Vino)

Mit diesem *Prélude* bezieht Debussy sich auf ein Teilgebäude – das sogenannte "Weintor" – der Alhambra, des im 13. Jahrhundert von den Mauren in der Nähe der südspanischen Stadt Granada gebauten Palastes. Die Anregung dazu erhielt er durch zwei Postkarten, die ihm sein spanischer Komponistenkollege Manuel de Falla und sein bevorzugter Klavierinterpret, der spanische Pianist Ricardo Viñes, schickten. Die Postkarten zeigten das imposante "Weintor", das vermutlich älteste Gebäude der als Festung entworfenen Residenz des ersten Emirs aus der Dynastie der Nasriden, Muhamed I ibn Nasr (1232-1272). Leider scheinen die Karten selbst nicht erhalten zu sein. Die Aufnahmen sollen den starken Gegensatz zwischen dem südspanischen Licht und dem dunklen Schatten innerhalb des massiven mittelalterlichen Torbogens betont haben, der auch heutigen Besuchern ins Auge fällt.⁹

⁹Interessanterweise kann es sich bei der heute üblichen spanischen Bezeichnung des Tores um einen Übersetzungsfehler handeln. Es wäre wohl selbst den Mauren Granadas, die in den Augen ihrer nordafrikanischen Glaubensbrüder recht nachlässig in der Beachtung religiöser Vorschriften geworden waren, frevelhaft erschienen, eines ihrer Gebäude nach dem Wein zu benennen, den zu trinken ihnen verboten war. Möglicherweise geht der Name auf eine Verwechslung der arabischen Wörter "Bib al-hamra" = Rotes Tor oder Alhambra-Tor mit "Bib al-jamra" = Weintor zurück. Diese Deutung würde dadurch bestätigt, dass dieses Tor tatsächlich den Zugang zur oberen Alhambra bildete. Vgl. dazu Robert Pocklington: "La etimología del topónimo Granada". In: *Al-Qantara* 9:2 (1988), S. 380-401.

“La Puerta del Vino”,
ein Torbogen umgeben von
reichen Verzierungen



Neben den wunderschönen islamischen Moscheen (man denke an Sevilla und Córdoba) und anderen architektonischen Meisterwerken aus der Zeit der maurischen Herrschaft ist die Provinz Andalusien auch durch besondere musikalische Gattungen aus der Zeit geprägt. Der Flamenco, ein charakteristisches Genre betont sinnlicher, ausgelassener Gesänge und Tänze mit Gitarrenbegleitung, gilt einigen Forschern als nordafrikanisches Erbe, das von aus Flandern nach Südspanien zugereisten Zigeunern übernommen wurde.¹⁰ Im Tango, der aus Südamerika importiert wurde, und in der Habanera, seiner nach der Hauptstadt Kubas benannten Variante, verläuft die Musik in mäßigem Grundtempo, das sowohl die Entwicklung großer Leidenschaft erlaubt als auch den Kontrast zwischen Äußerungen rauer Inbrunst und Glut (nach dem alten Geschlechterbild die “männliche” Komponente) und süßer Sehnsucht (dem “weiblichen” Element).

Debussy bildet in seinem von einem Gebäude maurischer Architektur inspirierten *Prélude* diese Gegensätze ab. Seine Kenntnis der Geschlechterbilder in der andalusischen Musik spiegelt sich in der Tempoanweisung *mouvement de Habanera* und im Zusatz *avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur*. Der für Habanera und Tango typische Rhythmus im 2/4-Takt, der nach einem zweitaktigen ‘Gitarrenvorspiel’ in der linken Hand einsetzt, beherrscht den Charakter des *Prélude*.



Solide geankert in der Quint *Des/As* durchklingt der Rhythmus den ganzen ersten Abschnitt mit nur zwei eintaktigen Unterbrechungen. Zu Beginn der Durchführung setzt er für eine Wiederaufnahme des Vorspiels kurz aus, unterstützt dann jedoch – wenn auch weniger konsequent als zuvor – die kontrastierende Bassquint *B/F* (T. 44-49 und 55-56), bevor er in der Reprise zum ursprünglichen Ankerintervall zurückkehrt (T. 66-82 und 85-86).

Zum “Flair” des Genres tragen zudem all die Takte bei, in deren erster Hälfte der punktierte Rhythmus wie in Bizets berühmter Carmen-Arie von einer melodischen Triole kontrapunktiert wird.¹¹ Überhaupt erzeugt Debussy den größtmöglichen Kontrast zwischen dem sehr rhythmischen Tango-Begleitmuster und der emotionalen Kantilene, in der er Synkopen betont, Taktschwerpunkte durch Überbindung oder Pause verschleiert¹² oder durch crescendo zum unbetonten Takteil schwächt.¹³

¹⁰Alexis Chottin: *Chants arabes d'Andalousie* (Paris: Édition Musicale Française, 1939). “Flamenco” ist spanisch für “flämisch”.

¹¹Vgl. dazu T. 9-10, 17-18, 23, 25-26, 35-36, 70-71, 75-76.

¹²Vgl. dazu die Taktanfänge in T. 7-10, 12-13 und 16, die Taktmitte in T. 45-49, etc.

¹³Vgl. die Gabeln in T. 33-34, 38 sowie 55-56.

In Exposition und Reprise wird die Bassquint durch die Terz *f* zum Durdreiklang in weiter Lage ergänzt. Mit diesem Dreiklang konkurrieren jedoch zwei Elemente, die sich auf andere tonale Zentren beziehen: die arpeggierten Quintfälle *e/A* und *a/d* in T. 1-4 und die Melodielinie, die in T. 5 mit *h* einsetzt und ihre Töne aus der Skala *h-c-d-e-f(g)-as-h* bezieht. Sie enthält die charakteristische Intervallik der Musik von Zigeunern und Arabern, die Abfolge von Halbton- und Anderthalbtonschritt, einerseits im fallenden *c-h-as* (T. 16), andererseits durch Debussys Auslassung des *g* auch in der Abfolge *e-f-as* (T. 11, 13-14) und durch ein eingeschobenes *es* zudem im fallenden Viertonzug *e-es-c-h* (T. 13, 14, 16). Wie so viele Melodien dieser Art ist auch diese eine stark verzierte Arabeske um eine sehr schlichte Linie, die an ihrem Ende chromatisch absteigend in den Grundton *des* mündet. Die Ornamentik der Melodie bildet ein Gegenstück zu typischen Kennzeichen maurischer Architektur, wie sie in der Fassade des “Weintores” in den Kacheln neben und den Steinziselierungen über dem Torbogen eindrucksvoll zu sehen sind.

Préludes II, 3: Melodische Arabesken um eine schlichte Linie

The image shows a musical score for Debussy's Préludes II, 3. It consists of two systems of music. The first system begins at measure 5, marked with a box containing the number 5. The instruction *p très expressif* is written above the first staff. The melody features a series of triplets and sixteenth-note runs. The second system begins at measure 14, marked with a box containing the number 14. It includes a seven-measure rest for the right hand and a triplet of eighth notes for the left hand. The dynamics are marked *p molto dim.* and *pp*.

Die ersten vier Töne derselben Skala liegen in fallender Richtung dem überleitenden Motiv in T. 25-30 zugrunde.¹⁴ Die abschließende Komponente der Exposition in T. 35-41 dagegen, weiterhin in tonaler Konkurrenz zum Des-Dur des Basses, ist als ausladende Verzierung einer schlichten, diatonisch aufsteigenden und chromatisch absteigenden Kurve entworfen und mündet damit wie der erste Melodieabschnitt in den Grunddreiklang:

¹⁴Vgl. unterschwellig in T. 25-30: *e-d-c-h-c-h*.

Préludes II, 3: Leidenschaftlicher Ausbruch, sanfter Rückzug

Die Durchführung in T. 42-65 modifiziert zunächst die Idee der Vorspieltakte. Dabei verstärkt Debussy den tonalen Gegensatz von Bass- und Diskantquinten, indem er jeweils eine Schicht intervallisch alteriert. Diese Kombinationen legt er einer ganzen Passage zugrunde, unterbrochen von einem durch vielstimmige *ff*-Akkorde hervorgehobenen "leidenschaftlichen" Einschub.¹⁵ Mehrfach variiert er auch den Schluss der melodischen Kantilene, den zwischen Triolen und Duolen wechselnden chromatischen Abstieg aus T. 17-18.¹⁶ Im rückleitenden Viertakter erklingen nur noch leise Fragmente der Melodie, während der Bass den Dominantton umspielt. Die Reprise hält sich eng an die Exposition.¹⁷

Die sechstaktige Coda präsentiert ein letztes Mal den extremen hell-dunkel-Kontrast, der das massive Weintor charakterisiert. Das vorausgehende zarte Motiv, in der Vorlage von T. 25-30 *pp rubato* markiert und hier mit *un peu retardé* und *lointain* zeitlich und räumlich abgesetzt, wird brutal unterbrochen von einem *ff*-Ausbruch, der stark steigernd zu einem akzentuierten Akkord führt. Ebenso plötzlich kehrt die Musik zum ursprünglichen Tempo und (im Bass real, im Akkord nur ideell) zum *p-pp* zurück.

Das ganze *Prélude* durchzieht ein spanisches Flair, das Debussy durch kräftig betonte, wie von Kastagnetten unterstrichene Hauptnoten¹⁸ und durch die Imitation des für Flamencogitarristen typischen Rasgueado-Anschlags mit Arpeggien aus sehr schnell aufeinander folgenden Tönen erzielt.¹⁹

¹⁵Vgl. T. 42-43 + 44-54. Über dem um eine kleine Terz abwärts transponierten Bass würden die Quinten der Rechten, bisher *e-A*, *a-d*, nun *cis-Fis*, *fis-h* lauten. Statt der ersten setzt Debussy das übermäßige Intervall *d-Ges*, statt der zweiten sogar die kleine Sext *b-d*.

¹⁶Vgl. die übermäßigen über reinen Quinten in T. 52-53 mit den reinen Quinten über Tritoni in T. 59-61.

¹⁷Vgl. T. 66-73 mit T. 5-12 und T. 75-84 mit T. 17-26.

¹⁸Siehe vor allem die Anschläge T. 1-3, 42-44 und 85.

¹⁹Vgl. z.B. T. 1-4, 21, 25-30 etc.

IV (...“*Les fées sont d’exquises danseuses*”)

Das Epigramm dieses *Prélude* übernahm Debussy von der Bildunterschrift einer Illustration Arthur Rackhams zu einer Szene in der Märchen-erzählung *Peter Pan in Kensington Gardens* des schottischen Schriftstellers J. M. Barrie.²⁰ Debussys Freund Robert Godet hatte Chouchou, Debussys Tochter, zum Weihnachtsfest 1912 ein Exemplar des Buches geschenkt.²¹

Arthur Rackham: *The fairies are exquisite dancers*



²⁰Sir James M. Barrie: *Peter Pan in Kensington Gardens*, illustrated by Arthur Rackham (London: Hodder & Stoughton, 1906), S. 68.

²¹Dabei muss es sich um die originale englische Ausgabe gehandelt haben. Aus dieser scheint Debussy die Bildunterschrift “The fairies are exquisite dancers” selbst übersetzt zu haben, denn die französische Ausgabe spricht an der Stelle (mit nachgestelltem Adjektiv) von “danseuses consommées”, also von ‘vollendeten’ statt ‘erlesenen’ Tänzerinnen.

In Barries Märchenerzählung stehen die tanzenden Feen, zu denen Debussy eine besondere Affinität fühlte, in direktem Kontakt mit Kindern. Es heißt sogar, dass zu Zeiten, in denen Kinder keinen Zutritt zu den Gärten haben, auch die Feen wegbleiben, dass sie jedoch in großer Zahl wiederkehren, sobald sich wieder Kinder zeigen. Diese Feen tun oft so, als seien sie Blumen, weil die Erwachsenen ihnen dann keine Aufmerksamkeit schenken und nur die kleinen Kinder sie bemerken.

Rackhams Zeichnung zeigt eine Fee, die auf einem Spinnwebfaden zur Musik eines Klarinette blasenden Grashüpfers und einer Cello spielenden Spinne offensichtlich freudig und angstfrei tanzt. Die Szene versetzt den Betrachter in eine Märchenwunderwelt. Auch Barries Beschreibung seines kleinen Helden als Musiker kurz vor Ende des zweiten Kapitels dürfte Debussy angeregt haben:

Peter [...] bastelte sich eine Rohrflöte. So saß er dann oft abends am Ufer der Insel, übte das Brausen des Windes und das Plätschern der Wellen und fing dabei Hände voll Mondschein ein. All diese Laute packte er in seine Flöte und spielte sie so wunderbar, dass sogar die Vögel getäuscht wurden und zueinander sagten: "War das ein Fisch, der im Wasser springt, oder Peter, der das Springen eines Fisches im Wasser imitiert?" Manchmal spielte er die Geburt der Vögel; dann drehten sich die Vogelmütter in ihren Nestern um, als wollten sie sehen, ob sie ein Ei gelegt hatten.²²

Neben der wörtlichen Übernahme der Bildunterschrift erkennt man in dem *Prélude* ein Zitat und eine musikalische Anspielung. Zahlreiche Kommentatoren haben darauf hingewiesen, dass die Schlusstakte eine rhythmisch freie Transposition des Zauberhornmotivs sind, das die Oper *Oberon* eröffnet, die Carl Maria von Weber 1824 für das Londoner Theater Covent Garden komponiert hatte. Dieses Motiv erklingt im Verlauf der Handlung mehrfach, wenn der Held ins Unerreichbare entrückt werden soll. Zudem erinnert Debussy mit der Gestik der unbegleiteten melodischen Linie in T. 117-120 an eine weitere Hörnerfigur in Webers Oper: die Fanfare aus dem Beginn des zweiten Aktes. Debussy verehrte Weber, schrieb über dessen Oper *Oberon* begeisterte Rezensionen, und mag in dem Zauberhorn zudem ein Gegenstück zu Peter Pans magischer Rohrflöte gesehen haben. Darüber hinaus ist die Titelfigur der Oper, der der Held sein magisches Instrument verdankt, der aus Shakespeares *Sommernachtstraum* bekannte Feenkönig. So eröffnet Debussys Anspielung einen wahren Assoziationsreigen in das Feen- und Märchenland.

²²Übersetzt nach Barrie, *op. cit.* (1906), S. 32-33.

Préludes II, 4: Motive für Oberons Zauberhorn und Peter Pans magische Flöte

C.M.v.Weber, *Oberon*, Ouvertüre, T. 1 und Akt II, T. 2

1. Horn solo [...] [...] *dolce*

Horn 1-4 *ff*

Debussy in
"Les fées sont d'exquises danseuses"

58 *p*

67 *p*

122 *pp*

117 *più pp*

Im Zitat des Dreitonaufstiegs ist die Doppelpunktierung entschärft, doch die Intervallik erhalten. Die komplexere Hornkontur dagegen ist nicht nur keine einfache Entlehnung, sondern zudem einer Entwicklung unterworfen. Debussy baut die Geste in sein *Prélude* so ein, dass sie erst im Verlauf einer schrittweisen Entwicklung ihre endgültige palindromische Intervallik erreicht, als müsse sie sich aus ungefähigem Material erst herauschälen. Die musikalische Anspielung präsentiert sich somit als ein Ziel, auf das das ganze *Prélude* zustrebt.

Das *Prélude* beginnt mit arpeggierten Quintolen. Harmonisch erzeugt Debussy hier noch nicht das durch die Vorzeichen angedeutete Des-Dur, sondern eine Abwechslung des dorischen Modus auf *es* mit Es-Dur, beide mit zahlreichen chromatischen Nachbartönen angereichert. Diese Merkmale der eröffnenden Figur führen den Charakter des musikalischen Feentanzes ein. Eine hohe Lage in zarter Dynamik und schneller, leichter Bewegung (*rapide et léger*) sowie ein hoher Grad an Wiederholung resultieren in einem Eindruck von Schwirren, das sich auf die imaginierten Flügel der oft libellenartig dargestellten Feen beziehen mag oder auf das leise Geräusch, ihres gazeartigen Kleides, das die dargestellte Tänzerin um sich schwingt.

Das Schwirren umrahmt die beiden äußeren Abschnitte des *Prélude*.²³ Die 'Tanzszenen' innerhalb dieser Rahmen sind dominiert von Trillern auf einem oktavversetzten *b*.²⁴ Für Farbe sorgen hier die Quinten unter den

²³Vgl. T. 1-4 und 18 + 20-23 sowie T. 101-104 + 106 + 108-116 + 121.

²⁴Vgl. T. 5-11, 17 + 19 und 105 + 107.

Trillern, während Debussys *sempre leggierissimo* garantieren möchte, dass das Tanzen ganz leichtfüßig bleibt. Die Quinten sind zunächst leer, werden dann durch die Durterz ergänzt und zuletzt, da die Wirkung des harmonischen Ankers schwächer wird, parallel verschoben. Nach einem kurzen Halt und einem erneuten Energieschub, der zu einer taktweisen Verschränkung von oktavversetzten Trillern und Schwirren führt, endet der erste Abschnitt mit Bewegungen, die von Pausen durchbrochen sind, als setzte sich eine Fee nach der anderen vorerst nieder.

Zwischen diesem Halt und der Wiederaufnahme des ursprünglichen Geschehens präsentiert Debussy dem Beobachter des Feentanzes zwei unterschiedliche 'Szenen'. Die erste besteht aus dem, was man als neun einzelne Solos oder *pas de deux* hören kann; die kürzere zweite zeichnet sich durch große Einheitlichkeit an Material, Textur und tonaler Orientierung aus und scheint ein Gruppenbild der Feengemeinschaft zu zeichnen.

Innerhalb der ersten 'Szene' bildet Debussy jede Tanzeinlage aus einem Viertakter, den er manchmal erweitert oder modifiziert. Jedes Segment ist individuell charakterisiert; doch sind alle durch dieselbe Stimmung verbunden. Im ersten Segment (T. 24-27) erklingt eine mit konsonanten Akkorden unterfütterte melodische Wendung in dreioktaviger Parallele über einem Basston, der durch verschiedene Oktaven wandert. Der Farbverlauf ist mit *mf-p-cresc.* und *rubato* so intensiv, wie Feen vermutlich nur selten werden. Das zweite Segment behält den tonalen Anker *as* und zunächst auch die akkordische Textur bei. Die Gestik ist hier jedoch sehr zurückgenommen, fast schüchtern: Das Tempo ist wieder ruhig, am Schluss sogar zögernd, und die Dynamik ist ganz plötzlich auf *pp* reduziert, von wo sie zusätzlich abnehmen soll. Die tiefe Lage des Segmentes und die chromatisch fallenden Mollakkorde der rechten Hand, die dann aussetzen, erwecken den Eindruck, die Feen könnten über ihren Überschwang im vorausgehenden Viertakter selbst erschrocken sein. Das dritte Segment zeigt einen wieder anderen Charakter. Alle Stimmen erklingen erneut im hohen Register, während die zuvor schon angedeutete Modulation jetzt auch im Notenbild vollzogen ist, indem Debussy die fünf \flat -Vorzeichen durch vier \sharp -Vorzeichen ersetzt. Damit einhergehend verschiebt er den Ankerton vom *as* zur Mittelstimmensekunde *a/h*, die dieses Segment sowie den grundlegenden Viertakter des nächsten durchzieht. Die zuvor akkordisch gesetzte chromatische Gegenbewegung ist hier mehrfach gespiegelt.²⁵ Das Tempo ist mit *sans rigueur* zwar nicht ganz so emotional wie im *Rubato* des ersten Solos, aber doch flexibel.

²⁵Vgl. T. 32 *dis-d-cis-* gegen *fis-g-gis-*, links erweitert gespiegelt in *gis-g-fis-f-e*.

Das folgende vierte Segment ist etwas komplexer. Einerseits ist der grundlegende Viertakter (T. 36-39) durch einen plötzlich einbrechenden Echoeffekt gespalten; andererseits besteht die Textur jetzt erstmals aus drei unabhängig verlaufenden Strängen: dem Intervall *a/h* in der Mittellage, einer mit punktierten Rhythmen und großen Wellen ausdrucksstarken melodischen Kontur in Oktavparallele als Diskant und einer Bassfigur, die mit eigener Rhythmik die fallenden Quinten des Diskants imitiert.²⁶ Chromatische Linien fehlen hier; stattdessen unterzieht Debussy das einzige Intervall, das die Quinten durchbricht – die Sekunde – in den beiden melodischen Stimmen einer rhythmisch versetzten chromatischen Rückung: ||: [*gis''*]*dis''-cis''*, [*fis'*]*c''-d''* :|| über ||: *dis'-cis'* [*fis'-H*], *d'-c'* [*A-D*] :||.

Die beiden durch Verlängerung des Basstones an diesen Viertakter angehängten Überleitungstakte verschmelzen unmerklich mit dem folgenden Viertakter: Der erneut in die Lage um das mittlere *c* versetzte Diskant und die (nun darüber ertönde) Mittellagensekunde von T. 40-41 werden in T. 42 anlässlich der Rückkehr zu den ursprünglichen Vorzeichen zunächst bei unverändertem Klang enharmonisch umdefiniert und dann entwickelt. Der Bass jedoch erzeugt eine spürbare tonale Zäsur, indem er vom *D* einen Tritonus abwärts zum früheren Ankerton *As'* springt. Das sechste Segment entwickelt sich aus dem fünften, indem es die dort aufsteigenden Töne über einem leise verklingenden Akkord aus großer Höhe fallend abwärts gerichtet spiegelt. Dieses Segment ist stark erweitert: Zwei reguläre 3/4-Takte werden ergänzt durch sechs 2/4-Gruppen. Der Hemiolen-Effekt der Oberstimme wird jedoch durch den Ankerton unterlaufen, der auf den synkopisch geschwächten mittleren Taktschwerpunkt fällt. Die zweite Hälfte der Ergänzung integriert auch den Basston in die Hemiolen und gibt zuletzt im Tempo nach:

Préludes II, 4: Eine der solistischen Feentanz-Einlagen

²⁶Vgl. T. 36 Diskant (oktaviert und mit Durchgangsnote): *gis'-cis'*, Bass: *fis'-H*; T. 36-37 Diskant (oktaviert, direkt): *cis'-fis*, T. 37 Bass: *A-D*; wiederholt in T. 38-39.

Das siebte Segment ergänzt den Ankerton *As* um dessen Unterquint *Des*. In hoch emotionaler Tempobehandlung – drei Takte *rubato*, ein Takt im festen Tempo, ein fünfter mit Schlussverzögerung – steigen Mittellage-Akkorde in unregelmäßiger Chromatik aufwärts, während der Diskant die steigende Quart *f''-b''* erst spiegelt, dann arpeggierend füllt und nach einem Schlusscrescendo noch einmal akkordisch vertikalisiert. Das achte Segment beginnt mit einem Vorspieltakt in Form einer 32stel-Arabeske, die zur ersten Version dessen führt, was als Anspielung auf das Zauberhorn-Motiv aus Akt II von Webers Oper identifiziert wurde. Das Motiv wird zweimal von arpeggierenden Einwürfen in doppelt schnellen Notenwerten begleitet. Debussy verlängert den motivischen Viertakter um fünf Takte, in denen er zunächst den ersten Motivtakt zweimal wiederholt und dann eine dreitaktige Arabeske anfügt, die als Gegenstück zum Vorspieltakt gehört wird und so das vom Zauberhorn inspirierte Motiv umrahmt. Im neunten und letzten Segment der Feentanz-Szene präsentiert Debussy die zweite Version seiner Zauberhorn-Anspielung, in weiter Lage, verstärkter Textur und crescendierender Gesamtausrichtung: Die melodische Linie im Diskant ist oktaviert und akkordisch gestützt, während die gleichfalls oktavierten Basstöne einen chromatisch gefärbten erweiterten Doppelschlag (*g-a-h-as-g-a*) beschreiben. In der Mittellage erklingen dazu kurze Einwürfen, die Fragmente der zuvor gehörten Arpeggien aufgreifen.

Mit der zweiten 'Szene' des Feentanzes erzeugt Debussy einen Kontrast auf fast jeder Ebene. Die dreiteilige Anlage mit Rahmensegmenten in T. 73-83 und 89-100 wird unter einem durchgehend getrillerten *a* zusammengefasst, das von der zweigestrichenen zur eingestrichenen Oktave und zurück wechselt und einmal sogar das *a* unter dem mittleren *c* berührt. Im Gegensatz zur ersten 'Szene' mit ihren betont unterschiedlich charakterisierten kurzen Tanzeinlagen spielen Metrum, Rhythmus und Register hier eine untergeordnete Rolle. Infolge des reduzierten Tempos (*En retenant*), des melodischen Beginns mit einer Duole und der Fortsetzung mit zahlreichen Synkopen und übergebundenen Noten klingen die Rahmensegmente wie schwebend. In einer Stimmung, die Debussy als *doux et rêveur* (sanft und träumerisch) beschreibt, sieht man die Feen hier zu einer Anspielung auf Brahms' berühmten *As-Dur*-Walzer tanzen. Das fünftaktige Mittelsegment ist vor allem durch die *sfz*-Akzente in seinem plötzlich beschleunigenden Schlusstakt (*serrez*) hervorgehoben.

Nach der kurzen Reprise der 'schwirrenden' Motive erklingen wie ein fernes Echo die letzte Version von Debussys Zauberhorn-Anspielung und das Zitat des leitmotivisch verwendeten Dreitonanstiegs aus Webers *Oberon*. Das letzte Wort hat somit der Feenkönig mit seiner Magie.

V (... Bruyères)

Das französische Wort *bruyère* bezeichnet sowohl die von Heidekraut bedeckte Landschaft als auch die blühende Erika. Während die trockenen Ebenen mit ihrem harten Bewuchs außerhalb der kurzen Blütezeit eher traurig und fast wüst wirken, beschwört die poetische Erwähnung der Erika die Sehnsucht nach einer Natur, die nicht vom Menschen kultiviert ist. Die im Titel mitschwingende Anspielung spricht somit von einer bescheidenen Blume, die in Regionen mit rauem Wetter und häufigen Gewittern wächst, weit entfernt von großen Städten und eleganten Ferienorten. In Frankreich und Belgien weist das Wort auf die Naturmystik, die insbesondere bei Künstlern der Generation von Debussy weit verbreitet war. Der belgische Impressionist Jef van Brabant (1871-1941) hält dies in einem Ölgemälde fest. Wie er wählt auch Debussy den sonst eher seltenen Plural als Titel:

Jef van Brabant: *Les Bruyères*, Privatsammlung



Frankreich kennt große Heideflächen u.a. in der Bretagne, und die Melodik in diesem *Prélude* erinnert denn auch an bretonische Volkslieder. Debussy fängt das im Wort 'Heide' angesprochene ideelle Verlangen nach Einfachheit ohne Süße in seiner musikalischen Sprache eindrucksvoll ein.

Der Bauplan des *Prélude* ist ausnehmend schlicht. Sowohl als Ganzes als auch innerhalb seines Mittelteiles folgt es der dreiteiligen Liedform.²⁶ Das melodische Material wirkt beinahe bildlich. Das unbegleitete Melisma, mit dem die Musik einsetzt, wurde schon oben in seiner Beziehung zur

²⁶A = T. 1-22, B = T. 23-37, A' = T. 38-51; innerhalb von B: T. 23-28 ≈ T. 33-37.

ähnlichen Eröffnung des *Prélude* über das Mädchen mit dem flachsbonden Haar beleuchtet ("La fille aux cheveux de lin", S. 127). Die aus der durpentatonischen Skala *es-f-g-b-c* entwickelte Melodie wird erst in ihrem zweiten Segment und dessen Wiederholung von drei Unterstimmen in traditioneller Kadenzharmonik gestützt.²⁷ Es folgt eine homophone Komponente und ihre crescendozierende Variante, deren Zielakkord mit dem Beginn neuer Thematik verschränkt ist. Die Ausgangsharmonie dieser beiden Takte ist c-Moll, doch schließt die Variante mit derselben kadenziellen Wendung wie die pentatonische Komponente.²⁸

Die dritte Komponente bewegt sich ausschließlich in der As-Dur-Skala. Die großen Wellen scheinen die typische, sanft hügelige Heidelandschaft zu beschwören. (Die Übergänge der Arabeske von einer Stimme in die andere plastisch zu spielen erfordert in der dynamischen Unterscheidung gleichzeitig angeschlagener Töne viel Fingerspitzengefühl.)

Préludes II, 5: Heideflächen

In der nächsten kurzen Komponente meint man, Lerchengesang zu hören. Die Verkörperung heiterer Naturlaute wird sowohl in der melodischen Kontur als auch im vertikalen Satz von reinen Quartan bestimmt und entsprechend von plagalen Kadenzschritten begleitet.²⁹ Ein Erweiterungstakt etabliert mit einer authentischen Kadenz die Sekundärtonart Es-Dur. Eine Brücke in auskomponiertem Ritardando führt zu dem, was man als Fortsetzung des Lerchengesanges zu einer späteren Tageszeit hören kann,

²⁷Vgl. in T. 4-5 die Folge aus doppeldominantischem B-Dur-Septakkord, terzlos dominantischem Es-Dur-Tredezimenakkord und tonikalem As-Dur-Dreiklang mit ornamentiertem Vorhalt, also $V/V^7 - V^{13} - I^{6-7-6-5}$.

²⁸Vgl. die Folge $V/V - V^9$ (ohne Terz) - I in T. 6-7 mit T. 4-5.

²⁹Melodische Quartan: *b-es, f-b-es, as-es; f-b-es, c-g* etc., Stützintervalle: *f/b, c/f, f/b, c/f*; in der parallelen Bassbewegung: zweimal *as-es* über *des-as*.

aber auch als eine filigran verzierte Melodielinie.³⁰ Diese Phrase bildet den Abschluss des Rahmenabschnitts. Überraschenderweise ist sie die erste im *Prélude*, die harmonisch unaufgelöst bleibt.

Unter den Anweisungen *Un peu animé* (etwas lebhaft) und *joyeux* (freudig) beginnt der Mittelteil. Besonders in dessen Außensegmenten entwickelt Debussy das zuvor eingeführte Material weiter. Interessant sind die Abweichungen im zentralen Viertakter. Die Gestik ist hier ausladend und verhalten zugleich: ausladend in dem großen punktierten Aufschwung zum synkopierten Akkord, verhalten insofern das damit natürlich verbundene und auch markierte Crescendo durch ein *subito piano* abgedämpft wird, dem Debussy sogar ein warnendes *doux* (sanft) hinzufügt. Vor dem Hintergrund des zehnstimmigen Kluges, der im Pedal zweitaktig weiterklingt, ertönen Fragmente des musikalischen Heidebildes in neuen melodischen Formen. Der ganze Zweitakter wird sodann eine Quart höher sequenziert und geht schließlich in das antwortende Außensegment über.

Harmonisch ruht der Mittelabschnitt des *Prélude* in B-Dur. Allerdings gibt es eine interessante Abweichung. Während jeder Zweitakter in dem Segment, das Abschnitt B eröffnet, den Ton *g* als sechste Stufe von B-Dur enthält (vgl. T. 24, 26 und 27-28), schreibt Debussy in den entsprechenden Takten des Segmentes, das den Abschnitt beschließt (T. 34, 36 und 37) stets *ges*. Der alterierte Ton wird erst auf dem allerletzten Schlag aufgelöst. Nachträglich erweist es sich, dass die chromatische Fortschreitung von *ges* zu *g* eine wichtige Rolle im Gesamtaufbau dieses schlichten *Prélude* spielt, insofern sie die leittongeführte Rückkehr zum Grundton *as* vorbereitet, mit dem der Repriseabschnitt A' einsetzt.

Diesen gestaltet Debussy spiegelsymmetrisch, indem er die Phrasen umstellt. Die Skalenarabesken als musikalisches Bild der Heidelandschaft scheinen noch einmal ihre ursprüngliche Form anzunehmen – wäre da nicht die plötzliche Wendung nach Des-Dur ganz am Ende.³¹ Erst danach zeigt die Musik uns wieder den intimen Blick auf die Erikablume selbst, diesmal dank der Oktavtransposition der pentatonischen Phrase ins Ideelle gehoben. Deren zweites Glied ertönt jetzt verzögert und mit einer chromatischen Zweitstimme über veränderten Kadenzschritten wie neu in Frage gestellt; doch ihre Wiederholung, die in freier rhythmischer Vergrößerung folgt, mündet in den As-Dur-Dreiklang. Mit ihm klingt das Stimmungsbild beruhigend und sehr leise aus.

³⁰T. 19-22: *f''-es''-des''-c''-b'*, *f''-es''-ges''-b''-b''*. Die Phrase ankert in einer Umkehrung des Undezimenakkordes auf der As-Dur-Parallele f-Moll, der molldominantisch nach B führt.

³¹T. 38-44 ≈ 8-14 und T. 44-49 ≈ 1-5; T. 44 = Des-Dur abweichend von T. 14 = As-Dur.

VI (... "General Lavine" – *excentric* –)

Edward Lavine war ein amerikanischer Clown und eine der bekanntesten Figuren im internationalen Vaudeville seiner Zeit. Er trat 1910 und 1912 im Pariser Marigny Theater auf, wo er angekündigt wurde als "General Ed Lavine, der Mann, der sein ganzes Leben als Soldat verbracht hat". Zu seinen exzentrischen Auftritten gehörten die Verkörperung einer hölzernen Puppe, das Klavierspielen mit den Zehen sowie das Jonglieren auf einem gespannten Seil. Wie Elie Robert Schmitz, ein französischer Pianist und früher Debussy-Interpret, aus einem Artikel des *San Francisco Chronicle* zitiert, der 1945 kurz vor Lavines Tod erschien,³² soll Debussy gebeten worden sein, für dessen Show eine Bühnenmusik zu schreiben. Trotz fehlender Skizzen zu dieser Auftragskomposition scheint dies glaubhaft, denn Debussy liebte bekanntlich solche humoristischen Darbietungen.

Der Vaudevillekünstler "General Lavine" in seinem bizarren Kostüm

Man darf also annehmen, dass Debussy in dem *Prélude* eine kondensierte oder abstrahierte Form einer selbst erlebten Aufführung wiedergibt. "General Lavine" beginnt seine Darbietung mit einer Anspielung auf seine Erfahrung als Soldat: In den einleitenden zehn Takten ertönt die Imitation eines Wirbels auf der Militärtrommel (*strident* = grell). Der Zielton ist wie durch einen Beckenschlag unterstrichen. In leise und trocken abgesetzter Tongebung folgt ein zweites Motiv: eine Kurve aus staccato gespielten querständigen Dreiklängen, die man als komische Imitation einer Blechbläsertruppe mit schlecht gestimmten Instrumenten hören kann.³³ Der militärische Appell mit dem tonlich tadellosen *c-g* ruft somit statt schneidiger Soldaten einen athletisch recht Unbeholfenen auf die Bühne. Nach

³²E. R. Schmitz: *The Piano Works of Debussy* (New York: Dover, 1966 [1950]), S. 172-173. Das Foto, abgedruckt in Schmitz S. 42, ist in einer Fußnote ausgewiesen als Leihgabe von Alfred V. Frankenstein "aus der Lavine-Sammlung".

³³Vgl. es-Moll, G-Dur, b-Moll und zurück; d.h. *ges/b* wird zu *g/h*, *h/d* zu *b/des*.

Parodistische Elemente zeigen sich auf unterschiedlichen Ebenen. Die Überschrift über dem Beginn des Cakewalks, *spirituel et discret*, zeugt von der ironischen Pose typischer Minstrels, die in vorgeblicher Imitation der originalen Schwarzamerikaner so tun, als seien sie um Eleganz bemüht, aber einfach nicht verhindern können, dass sie ab und zu in prahlerische Gesten ausbrechen, die dann natürlich alles andere als “spirituell und taktvoll” wirken. Mit der unerwarteten Unterbrechung des glatt fließenden Cakewalks durch den Appell, der den tollpatschigen Soldaten zum Dienst ruft, kommt der frühere Militär dem Vaudeville-Darsteller scheinbar selbst in die Quere. Die Störung der tonal ganz entspannten Atmosphäre durch zwei *sff*-Akkorde (T. 17-18), eine zunehmende Anzahl alterierter Töne (T. 23-24) und zuerst verzerrte, dann schlicht falsche Basstöne (übermäßige Quartan in T. 25-28, betont komische bitonale Effekte in T. 39-42) zeigen, wie der Komponist sich über den Darsteller amüsiert oder zumindest zu dessen Späßen beizutragen sucht. Auch die in diesem Kontext unerwartete lyrische Geste in T. 31-34 mit ihrer Andeutung von überbordender Emotionalität³⁶ gehört zum Repertoire dieser Gattung.

Im mittleren Abschnitt, der nach einem Crescendo zum *ff* und einer durch eine Fermate verlängerten Pause mit neuen Vorzeichen beginnt, verwendet Debussy dieselben thematischen Komponenten, allerdings in umgekehrter Wertung. Während der Hauptabschnitt in erster Linie dem Cakewalk mit seinen parodistischen Merkmalen gewidmet ist und den Eingriff des unbeholfenen Soldaten auf einzelne Störungen der eleganten Darbietung mit ihren ironischen Untertönen beschränkt, dominiert im Mittelteil der Clown selbst. Eine Variante der Kurve mit querständigen Dreiklängen aus der Einleitung, die dank ihres Legatos melodramatisch wirkt, soll nun *trainé* (schleppend) klingen. Während Hörer, die noch den tonalen Kontext der Einleitung in den Ohren haben, den Ankerton *c* erwarten, führt Debussy überraschend *As* als neuen Bassorgelpunkt ein. Davon lassen sich jedoch die anderen Stimmen wenig beeindrucken. Die repetierten Sekunden, die das Tempo des Cakewalks wieder herstellen, gehören keiner bestimmten Harmonie an. Und selbst die im hohen Register betonte Oktave auf *es*, die den Basston als dessen Quint zu bestätigen scheint, wird bei nächster Gelegenheit auf *f* angehoben.

Die folgenden Takte greifen erneut auf die querständigen Dreiklänge des Clowns zurück und bilden daraus ein ‘verstimmtes’ und strukturell

³⁶Vgl. das doppelte *forte crescendo* zum zweiten Taktschlag in T. 31 und 32 sowie das verlangte plötzliche, technisch unmögliche Abdämpfen des zweiten, liegend verlängerten Klanges zu *p* in dessen Mitte.

verwirrtes Zitat des Minstrelsongs “Camptown Races”, das der amerikanische Liedermacher Stephen Foster (1826-1864) Mitte des 19. Jahrhunderts auf einen Text in afroamerikanisch nachempfundener Sprache geschrieben hatte.³⁷ Dieser Song war möglicherweise eine Nummer in Ed Lavines Pariser Auftritt:

Préludes II, 6: Der Minstrel-Song und sein ‘verstimmtes’ Zitat

De Camptown ladies sing dis song, doo-dah! doo-dah

Wie in gespielter Frustration erklingt die *legato/trainé*-Version des Motivs des ungelenkten Soldaten zu *ff crescendo* verstärkt über einer chromatisch absteigenden Gegenstimme, fällt aber sogleich wieder ins *piano* zurück und entwickelt sich dann ähnlich wie zuvor. Die Schlusstakte des Mittelabschnittes finden sogar kurz in die lange erwartete Tonart Es-Dur. Doch kommt die tonale Auflösung (in Tempo und Dynamik betont mit *très retenu* und *fortissimo crescendo*) zu spät: Melodie und Orgelpunkt wenden sich unmittelbar darauf wieder dem F-Dur des Hauptabschnittes zu.

In die Coda baut Debussy ein weiteres Merkmal ein, das aus dem Jazz bekannt ist: die halbtönige Aufwärtsrückung.³⁸ In beschleunigtem Tempo (*Animez*) versetzt er die mit Crescendo und chromatisch fallender Gegenstimme melodramatischste Version des Soldatenmotivs halbtönig höher. Wenn er das *Prélude* in den sieben Schlusstakten mit einer Kadenz abrundet, die eines Jazzmusikers würdig wäre, zeigt er sich als ein Komponist, der auch diese dem Franzosen ursprünglich fremde Tonsprache bei Bedarf virtuos beherrscht.

³⁷ Debussy entstellt die melodische Linie nach den ersten fünf zur Erkennung dienenden Tönen: Nach dem intervallgetreu transponierten *ges-es-ges-as-ges* (bei rhythmischer Aufspaltung der ersten drei Töne) vergrößert er Fosters Quint-Terz-Fall zur verminderten Quart *ges-d*, im eingeschobenen Sequenztakt dann zur reinen Quart *f-b*. Im zweifachen “doo-dah” schließlich dreht er den fallenden Ganzton um zur aufsteigenden Terz *d-f* (über G-Dur und b-Moll, also weit entfernt von der Tonart Es-Dur oder dem Basston *As*).

³⁸ T. 94-95 und 98-99 sind chromatische Transpositionen von T. 11-12 und 13-14, während der eingeschobene D-Dur-Dreiklang in T. 97 erneut die ‘falsche’ Dominante repräsentiert: den Dreiklang auf dem Tritonus des derzeitigen Ankertones *ges*.