

## *Préludes I*

Während Präludien ursprünglich die im Wortsinn implizierte Funktion hatten, einen Choral, eine Fuge oder eine Folge von Suitensätzen einzuleiten, erfuhren sie im 18. und 19. Jahrhundert eine Entwicklung als allein stehende Instrumentalstücke. Besonders in der Musik für Tasteninstrumente blieb die Anlehnung an Bachs *Wohltemperiertes Klavier* insofern bestimmend, als Komponisten häufig 12 oder 24 Präludien zu einer Werkgruppe zusammenfassten, indem sie als Grundtöne alle zwölf Halbtöne mit deren Dur- und Molltonarten ausschöpften.

Die Reihung geht fast immer von *c* aus, doch statt Bachs Vorgabe eines chromatischen Aufstiegs (C, c, Cis, cis etc.) liegt meist die im Quintenzirkel aufsteigende Anordnung aller Dur- und parallelen Molltonarten (C, a, G, e etc.) zugrunde, die Johann Nepomuk Hummel 1815 mit seinen 24 kurzen *Préludes dans tous les tons* op. 67 eingeführt hatte. 1835 wählte der von Schumann geschätzte Josef Christoph Kessler diese Tonfolge in seinen 24 Präludien op. 31, die er Chopin widmete. Chopin revanchierte sich 1839, indem er seine tonal wie Hummels Zyklus angeordneten 24 *Préludes* op. 28 Kessler zueignete. An Chopin wiederum orientierte sich Alexander Skrjabin in seinen 1896 vollendeten 24 *Préludes* op. 11.

Die Stücke in solchen Präludienreihen wurden zunächst als Werke absoluter Musik deklariert und auch so verstanden. Allerdings fanden sich die Hörer und auch die Komponisten nur schwer mit der Beschränkung auf das Nicht-Poetische bzw. Nicht-Bildhafte ab. So fügte Hans von Bülow Chopins *Préludes* als Verständnishilfe gemeinte poetische Titel hinzu wie "Todesahnung" (Nr. 2), "Sterbeglöcklein" (Nr. 6), "Nachtfalter" (Nr. 10) etc.<sup>1</sup> Franz Liszt sah in Chopins *Préludes* "poetische Vorspiele, jenen eines großen zeitgenössischen Dichters ähnlich, welche die Seele in goldene Träume wiegen und sie bis in den Bereich des Ideals erheben."<sup>2</sup> Mit dem "großen zeitgenössischen Dichter" spielte Liszt auf Alphonse de Lamartine und dessen 1822 entstandenes Gedicht *Les Préludes* an.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Vgl. <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2607>, abgerufen 10.2.2017.

<sup>2</sup>Franz Liszt, *Frühe Schriften* (Wiesbaden/Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2000), S. 393.

<sup>3</sup>Vgl. dazu Anatole Leikin, "Chopin's *Preludes* Op. 28 and Lamartine's *Les Préludes*," in Siglind Bruhn (Hrsg.), *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2008), S. 13-43.

Schumann störte zweierlei an diesen und vielen heute weniger bekannten Präludiensammlungen<sup>4</sup>: Er befürchtete, dass die zyklische Anordnung nach Tonarten den Stücken ein mechanisches Korsett anlegen und daher unweigerlich zu einem „unpoetischen“ Ganzen führen musste, und dass die Entwicklung jedes Stückes aus einer figurativen Zelle allzu etüdenhafte Resultate hervorbringen könnte. Doch auch im 20. Jahrhundert reizte eben diese Kombination aus (nicht unbedingt tonal vollständiger) zyklischer Anlage und Freiheit der inhaltlichen und strukturellen Ausgestaltung viele Komponisten ganz unterschiedlicher Musiksprachen.<sup>5</sup>

Debussys auf zwei Bände verteilte 24 *Préludes*, entstanden zwischen 1909 und 1913, gehen sowohl tonal als auch in ihrer poetischen Essenz eigene Wege. Die Suche nach einer Ordnung im Sinne von Tonarten oder auch nur Grundtönen ist hier irrelevant. Ganz anders steht es mit der Frage nach den poetisch-bildnerischen Inspirationsquellen. Debussy umgibt sich mit einem Hauch des Geheimnisses, das er so liebte. Er stellt seinen *Préludes* keine Titel voran, die den Eindruck des Interpreten oder Hörers bereits vor Erklängen des ersten Tones in eine bestimmte Richtung lenken könnten. Vielmehr folgt unter dem Schlusstakt jedes Stückes ein in Klammern gesetzter, evokativer aber durch vorangehende Auslassungspunkte in den Bereich des lediglich Angedeuteten gerückter Begriff oder Halbsatz. Es entsteht der Eindruck, Debussy könnte sich gewünscht haben, dass jedes Stück mindestens zweimal wirken darf: ein erstes Mal ohne sanfte Führung durch den künstlerischen Schöpfer, ein zweites Mal unter dem Vorzeichen einer durch Worte angeregten Vorstellung, eines Bildes oder einer literarisch vermittelten Idee.

Der französische Musikverleger Jacques Durand veröffentlichte den ersten Band der *Préludes* am 14. April 1910. Eine Uraufführung aller zwölf Stücke an einem Abend fand jedoch zunächst nicht statt. Erstaufführungen

<sup>4</sup>Charles-Valentin Alkan gibt etwa der Hälfte seiner 25 *Préludes* op. 31 von 1846, die in ungewöhnlicher paralleler Chromatik angeordnet sind (*C, f, Des, fis* etc.), hochromantische Überschriften wie „Abendgebet“, „Gesang der Wahnsinnigen am Meeresstrande“ und „Alte Synagogenmelodie“. Stephen Hellers 24 *Préludien* op. 81 von 1853, die der tonalen Reihung Hummels und Chopins folgen, verstehen sich dagegen als Werke absoluter Musik. Josef Gabriel Rheinbergers 24 *Préludien in Etüdenform* op. 14 von 1867 sind Charakterstücke, ebenso Ferruccio Busonis 24 *Préludien* op. 37 von 1881 und César Cuis den Tonartenkreis zum Ausgangspunkt schließende 25 *Préludes* op. 64 von 1903.

<sup>5</sup>Vgl. hierzu einerseits ‚klassische‘ Werke wie Gian Francesco Malipieros *Preludi autunnali* (1914), Olivier Messiaens *Huit Préludes* (1829) und Dmitri Schostakowitschs 24 *Préludien für Klavier solo* op. 34 (1932/33), andererseits Genremischungen wie George Gershwins Jazz-Adaptationen in *Three Preludes* (1926), Heitor Villa-Lobos’ *Bachianas Brasileiras* (1936) und Astor Piazzollas *Tango-Preludios* für Bandoneon-Ensemble (1970).

einzelner *Préludes* folgten durch Debussy selbst (am 5. 5. 1910: Nr. 1, 2, 10 und 11, am 29. 3. 1911: Nr. 3, 4, 6 und 12) und durch Ricardo Viñes (am 14. 1. 1911: Nr. 5, 8 und 9). Das siebte Stück (... Ce qu'a vu le vent d'ouest) erklang zunächst nicht öffentlich. Auch die *Préludes* aus Band II erreichten das Publikum anfangs nur vereinzelt. Dennoch waren beide Zyklen ein großer Erfolg. Als Debussy im März 1918 starb, war Band I fünfmal und Band II zweimal nachgedruckt worden; damit waren 8360 Exemplare von Band I und 4000 Exemplare von Band II im Handel.

### I (... Danseuses de Delphes)

Der Titel des ersten *Prélude* geht zurück auf eine ins vierte vorchristliche Jahrhundert datierte, insgesamt 13m hohe korinthische Säule, von der 1894 nahe des delphischen Apollo-Heiligtums mehr als 260 Fragmente gefunden wurden. Oberhalb des mit Akanthusblättern geschmückten Kapitels stehen drei etwa 1,90 m hohe, mit kurzen Tuniken bekleidete weibliche Figuren. Die Archäologen der École française d'Athènes interpretierten die graziös erhobenen Arme als Gesten in einem zeremoniellen Tanz; daher die Bezeichnung des Fundes als "delphische Tänzerinnen".

Debussy hat zwar nie das Original, wohl aber eine frühe Nachbildung im Louvre gesehen und war fasziniert von der Vorstellung, dass der angedeutete Tanz im Dienste Apollos, des Gottes der Musik und Dichtkunst, stattgefunden haben könne. Das Apolloheiligtum in Delphi war ja in der Antike weithin bekannt für sein Orakel, bei dem die Pythia, eine Priesterin mit übersinnlichen Fähigkeiten, auf einem dreibeinigen Hocker über einer Felsspalte saß, aus der Dämpfe aufstiegen. Unter deren Einfluss fiel sie dann in eine Trance, in der sie Pilgern ihre Fragen zur Zukunft beantwortete. Ein zweiter Priester "interpretierte" ihre wohl nicht zuletzt wegen der berausenden Dämpfe sehr geheimnisvollen Aussagen.

Delphische Tänzerinnen.  
Rekonstruktion, gezeigt  
im Archäologischen  
Museum Delphi



Kommentare zu Debussys erstem *Prélude* erwähnen häufig seine klanglichen Anspielungen auf die Handzimbeln der Tänzerinnen (vgl. die Sekundklänge *f/g* in T. 3-4, 8-9, 27-28 sowie *c/d* und *g/a* in T. 16-17). Besonders faszinierend ist dabei der Prozess, mit dem Debussy seine Tonsprache und Textur einsetzt um anzudeuten, wie sich unter dem Einfluss der Dämpfe der Wirklichkeitsbezug auch der Tänzerinnen in den fünf Phrasen des kurzen Stückes zunehmend trübt.

In einem "langsam und feierlich" markierten Tempo und einer als "zart und intensiv" charakterisierten Stimmung präsentiert die fünftaktige Eröffnungssphrase zwei deutlich unterschiedene Komponenten. Die ersten 10½ Viertelschläge sind als homophon begleitete Monodie entworfen. Die Bassoktaven sowie ein Strang aus gefüllten Oktaven in der rechten Hand bewegen sich in schreitenden Viertelnoten. Aus dem Inneren dieser Textur schält sich eine zunächst fast versteckt wirkende Melodie heraus, die schon im dritten Takt in die Diskantlage aufsteigt. Derweil bewegt sich der Bass in Schritten, die das in der Tonartsignatur angekündigte B-Dur stützen, und auch sein chromatischer Aufstieg zur Terz in T. 3-4 schwächt das Gefühl für einen starken Halt in der Tonart nicht. Mit Tonikaklängen zu Beginn der beiden Anfangstakte und auf dem Endpunkt dieses Phrasenabschnitts in T. 4<sub>2</sub> wird das herrschende B-Dur zudem durch die Akkorde der rechten Hand unterstrichen. Weder die übermäßigen Klänge auf den schwachen Schlägen der ersten Takte noch der chromatisch geführte melodische Aufstieg im Inneren der Textur mindern den Eindruck einer sicheren und klaren Verankerung.

Die nur gut halb so lange Komponente, die diese Teilphrase in T. 4-5 ergänzt, zeigt eine schlichte Textur in parallel geführten Akkorden, die sogar noch stärker tonal fundiert sind.<sup>6</sup> Sowohl die rhythmische Definition der letzten vorausgehenden Bassoktave als halbe Note als auch das unter einem einzigen Portato-Bogen zusammengefasste *pp diminuendo* machen deutlich, dass es sich bei dieser Ergänzung um eine Art Nebengedanken handelt, der das vorangehende Hauptsegment der Phrase ergänzt.

Die zweite Phrase (T. 6-10) ist eine angereicherte Wiederholung der ersten. Über einem unveränderten Bass bewegt sich die Melodie hier in Oktaven, während die beträchtlich verdickten Akkorde der rechten Hand nicht nur in höhere Sphären aufsteigen, sondern als nachschlagende Achtel zudem die rhythmische Dichte intensivieren. Der größere Nachdruck greift

<sup>6</sup>Die Dreiklangfolge B-d-d-d-g-C-d-B-C-F entspricht der relativ traditionellen Fortschreitung von der Tonika über deren Medianten und Mollparallele zur Doppeldominante und, in einem zweiten Anlauf, zur Dominante (stufentheoretisch aufgeschlüsselt: I-iii-vi-V/V-iii-I-V/V-V).

sogar auf den ergänzenden Nebengedanken über, der hier *mf* einsetzt – lauter als alles bisher Gehörte. (Man fragt sich, ob die delphischen Dämpfe bereits eine erste Wirkung zeigen. Die Verlängerung am Ende der Phrase scheint ein momentanes Erstarren anzudeuten.)

Die dritte Phrase suggeriert eine subtile Entwicklung hinsichtlich der Textur und der tonalen Behandlung. Der Bass gibt seine Unabhängigkeit auf zugunsten eines oktavierten Liegetones auf der Dominante. Die Klänge des zweiten Stranges, weiterhin in der zuvor eingeführten vertikalen Verdickung gesetzt, verlassen die harmonisch logische Fortschreitung zugunsten eines Aufstiegs in Dreiklangsgrundstellungen. Während die Ausgangstonart B-Dur in T. 11-12 noch zu spüren ist, wechselt die Musik in T. 13-14 zu einem stark eingefärbten As-Dur und endet mit ungeniert querständigen Dreiklängen.<sup>7</sup> Derweil kehrt Debussy die bisher aufsteigende melodische Linie um und bildet so einen als “zart, aber hervortretend” bezeichneten doppelten Abstieg aus immer größerer Höhe.

Préludes I, 1: Die melodischen Phrasen in “Danseuses de Delphes”

Phrase 1:  
T. 1-5,  
Phrase 2:  
T. 6-10



Phrase 1: Melodie einstimmig,  
Phrase 2 mit Parallele 8va bassa

Phrase 3:  
T. 11-14



Phrase 3 + 8va alta

Phrase 4:  
T. 15-20



Phrase 4 mit Parallele 8va bassa ed alta

Phrase 5:  
T. 21-24



Phrase 5a + 8va alta  
Phrase 5b + 8va+15a  
B Des As Ces Es B Des F A C E als Terz in Durdreiklängen

Coda:  
T. 25-31



Coda: Melodie im Inneren einer 7-stimmigen Akkordparallele

<sup>7</sup>Vgl. dazu die unverwandten Töne *h/b* und *d/des* im Schritt von G-Dur nach b-Moll.

In der vierten Phrase ist die Textur reduziert auf eine dreioktavige Melodie innerhalb der inzwischen stark verdickten Akkordfortschreitung. Die beiden Stränge zeigen anfangs nicht einmal ein Mindestmaß an Unabhängigkeit: Die nachschlagenden Akkorde erklingen als eine Folge unverwandter Durdreiklänge auf der Quint unterhalb des jeweils vorangehenden Melodietones. Dann verstrickt sich die Melodie in verschiedene Umspielungen des Dreitonschrittes *d–g–c*, verliert nach und nach ihre rhythmische Eigenheit und kommt schließlich vor Zäsur und Fermate zum Stillstand. Diese Phrase, die dynamisch exponierteste des Stückes, erreicht anlässlich der Wiederkehr der “Zimbel-Sekunden” (T. 16: *c/d*) erstmals ein *forte*, bevor sie in der Melodie zum *pp*, in den Begleitakkorden zum *ppp* verklingt.

Die fünfte Phrase vollendet, was man als einen Desintegrationsprozess hören kann. Melodie und Begleitung sind auch hier in strengen Parallelen aneinander gebunden, wobei die Melodietöne die Terzen einer wiederum nur aus Durdreiklängen bestehenden Akkordfolge bilden, die sich durch fast durchgehende Querständigkeit aufeinander folgender Klänge auszeichnet.<sup>8</sup> Dynamisch nimmt die Phrase zunächst ab, kehrt jedoch am Schluss mit einer Art Ausdrucksseufzer zum *p* zurück. (Diese Phrase könnte man als musikalisches Bild des Schwebezustandes lesen, der sich nach längerem Einatmen betäubender Dämpfe einstellt und einen Verlust der Orientierung mit sich bringt. Die Bewegungen der Tänzerinnen würden damit als bildliche Verkörperung des ‘inspirierten’ Zustands der Pythia verstanden.)

Mit der Schlussphrase scheint Debussy andeuten zu wollen, dass der gesamte Prozess des sanften Eintauchens in den Trancezustand von dem inzwischen erreichten Ausgangspunkt noch einmal beginnen könnte. Der nach langer Pause wieder einsetzende Bass stellt die ursprüngliche Verankerung in B-Dur wieder her, und die diesmal siebenstimmig gesetzte Melodie zitiert die Linie der Anfangstakte, wobei nach der Tonika wie zu Beginn des Stückes ausschließlich übermäßige Dreiklänge erklingen. In zwei Takten mit immer leiser werdenden Dissonanzen verbreitet Debussy eine spukhafte Stimmung, bevor die Schlusstakte mit einer insgesamt vier Oktaven füllenden Bekräftigung des B-Dur-Dreiklanges, der erst nach einem plötzlich aufbrechenden *forte* zum *pp* zurückkehrt und damit noch einmal das ganze dynamische Spektrum des Stückes durchläuft, gleichsam zur Erde zurückkehren.

<sup>8</sup> Takt	21	22	23	24	25
Durdreiklang	B Des As Ces	Es B Des F A C E B			
Querstände	<i>d/des</i>	<i>c/ces</i> <i>ges/g</i>	<i>d/des</i> <i>as/a</i>	<i>c/cis-cis/c</i> <i>g/gis</i>	<i>h/b</i>

**II (... Voiles)**

In diesem Titel spielt Debussy mit den zwei Bedeutungen des Wortes *voile* als Segel oder Schleier. Der Komponist Edgar Varèse, ein Freund Debussys, vermutete eine Anspielung auf die durchsichtigen Schleier der damals von ganz Paris bewunderten amerikanischen Tänzerin Loïe Fuller. Der Pianist Alfred Cortot war dagegen überzeugt, dass Debussy hier an Segelboote dachte, wie sie z.B. Edgar Degas gemalt hatte:

Edgar Degas: *Am Strand, mit drei Seglern in der Ferne* (1869)  
Paris, Musée d'Orsay



Debussy wird diese Zweideutigkeit entgegengekommen sein. In der visuellen Vorstellung sind beide, Segel und Schleier, dem Wind verbunden: sie können sich aufblähen, flattern, sanft wallen oder in Reglosigkeit den Eindruck von Stille hervorrufen. Sie sind das Sichtbare, das das Unsichtbare zur Darstellung bringt: den Hauch. Der Schleier verbirgt das Gesicht einer Frau vor neugierigen Augen und soll oft Reinheit symbolisieren; Segel, die ursprünglich meist rein weiß waren, evozieren ähnliche Assoziationen. Schließlich können auch Emotionen und Eindrücke 'verschleiert' sein: unklar, teilweise verborgen, vielleicht abgesetzt gegen das, was allzu wirklich ist. Es scheint, als hätten all diese Bilder, Assoziationen und

Metaphern Pate gestanden bei der Konzeption dieses bezaubernden, luftig-leichten Musikstückes.

58 der 64 Takte des *Prélude* basieren ganz und gar auf der ersten Ganztonleiter. Die Wahl der tonalen Gestaltung ist für den Gesamteindruck ausschlaggebend, da jeglicher Halbton und damit jeglicher Anschein von tonalem Streben – nach einem benachbarten Zielton oder nach harmonischer Auflösung – vermieden wird. Zudem ruht das ganze Stück auf dem Orgelpunkt *B'*. Dieser Anker fehlt einzig in den ersten vier und den letzten drei Takten vollständig; in T. 31-32 und 44 wird er als implizit dazugedacht oder -gehört empfunden.

Die gewissermaßen verschleierte Qualität der Gefühle wird zusätzlich durch andere Mittel ausgedrückt. Im Bereich des thematischen Materials ist der Anteil an Wiederholungen so überwältigend, dass Hörer versucht sind, die aktive Aufmerksamkeit herabzusetzen und sich in impressionistischen Tagträumereien zu verlieren. In der Melodie herrschen die kleinen Tonschritte vor. Sie erzeugen eine Oberfläche, die ohne Komplexität oder Überraschungen dahinfließt. Dies erreicht Debussy vor allem mit den zwei Hauptkomponenten, der in T. 1-2 eingeführten Terzenfigur und dem in T. 7 beginnenden feierlichen Gesang in sonoren Oktaven. Mehrere längere Passagen erscheinen metrisch wie schwebend. Dieser Eindruck entsteht durch die wiederholten Pausen am Taktanfang (so in den beiden oben beschriebenen Komponenten), durch Synkopen (wie in den Überbindungen zum stummen Taktanfang in T. 8, 10, 11 etc.) oder durch dynamische Schwerpunktverschiebungen (wie schon in den Anfangstakten, wo die Taktmitte gewichtig ist, der Taktanfang dagegen leicht). Schließlich trägt auch noch der Rhythmus zu diesem Eindruck bei; der Komponist betont in einer Anweisung unter der Tempoangabe *Modéré*, dieses *Prélude* solle “in einem elastischen, liebkosenden Rhythmus” gespielt werden, *dans un rythme sans rigueur et caressant*.

Das erste Motiv dieses *Prélude* wird in T. 1-6 eingeführt. Es besteht, wie schon gesagt, aus den Tönen der Ganztonleiter auf *b* und bewegt sich in Terzen, die, wäre da nicht die Oktavversetzung in T. 2, einen einzigen schrittweisen Abstieg beschreiben würden. Taktanfänge sind mit Ausnahme des leicht betonten letzten stets dynamisch leicht oder passiv. Wo stärkere Taktschläge erklingen, gehen sie in rasche Bewegung über. Das Resultat ist eine Figur von einzigartiger Schwerelosigkeit. Tonal beginnt das Motiv zweimal unter dem Diskantton *gis*, einem melodischen Zentralton, der im ganzen Stück von Bedeutung bleiben wird.



Wie die vorangehenden Motive geht die Figur von *as* aus, ja sogar von einem ganztönigen Doppelschlag um *as*, und greift zudem frühere Charakteristika auf: So schließt das erste Segment mit derselben (enharmonisch notierten) Terz wie das Hauptmotiv, und die Entwicklung verwendet nicht nur dessen Terzenparallele (vgl. T. 25-29 mit T. 1-2), sondern zudem eine melodische Form des übermäßigen Dreiklangs mit Oktave, der die unvollständige Variante des 'Gesanges' charakterisiert (vgl. T. 24 mit 15, 17, 19). Auch die Ganztonleiter ist nach wie vor die auf *b*. Die Fortspinnung der Figur beginnt als einfache Ornamentierung, führt jedoch zu einem Einschub chromatischer Schleifer.<sup>9</sup> Anlässlich dieser Abweichung vom Ganztonkontext setzt der Bassankerton *B'* erstmals aus.

In der Begleitung zu T. 22-28 erklingt eine wiegende Figur, die weit ausschlägt, aber immer wieder zu *d* zurückkehrt. Auch sie ist der vorherrschenden Skalenthematik angepasst.

*Préludes I, 2: Die wiegende Begleitfigur*



Später wird die Figur neutralisiert: zunächst zu einer noch rhythmisch charakterisierten Zweittonfigur (*d-e—e*), dann zu einem in sanftem Staccato zu spielenden langsamen Triller mit Oktavversetzung. Der gespreizte Triller begleitet die Wiederkehr des 'feierlichen Gesanges', der hier erneut intensiviert ertönt: vertikal durch die dreifache Oktavparallele der Hauptstimme, horizontal durch die Beschränkung auf ihren Kern ohne die Wiederholungspartikel an Anfang und Schluss. Eine Überleitung beendet diesen Abschnitt in T. 41. Hier lässt Debussy erstmals einen emotionalen Einfluss zu (vgl. die Anweisungen zur Tempomodifikation: *serrez . . . cédez* = zusammenziehen . . . nachgeben).

Der Abschnitt in T. 42-47 ist in allen Aspekten vom Vorausgehenden unterschieden und entspricht damit dem zweiten Couplet eines Rondos. Während er nach wie vor im Orgelpunkt *B'* ankert und melodisch um den Zentralton *as* kreist, liegt ihm die Pentatonik der Schwarze-Tasten-Skala *b-des-es-ges-as* zugrunde. Auch ist die Musik bewegter; Debussy kontrastiert hier das ruhige *Modéré* des Hauptabschnittes mit einer großräumigen

<sup>9</sup>Diese treten mit Umkehrung und Verkleinerung auf; vgl. T. 31, Mittel- und Oberstimme: *fis-g-as* (aufsteigender Schleifer in 32steln) / *d-des-c* (fallender Schleifer in 64steln).

Tempokurve, die schon mit *en animant* (an Schwung gewinnen) einsetzt, sich über *rapide* (schnell) zu *emporté* (ungestüm) entwickelt und dann über *cédez* (nachgeben) zu *très retenu* (sehr zurückgehalten) absinkt. Auch die Dynamik steht in starkem Gegensatz zum Hauptteil. Sie ist viel explosiver angelegt und unterbricht eine Färbung, die bisher auf den Bereich um *p* und *pp* beschränkt war, mit Ausbrüchen in *f* sowie mit Akzenten und einer Aufwallung aus *crescendo molto* / *diminuendo molto* (T. 43-44). Wie im ersten Kontrastsegment an dem Punkt, wo zwei chromatische Schleifer in die tonal entspannte Atmosphäre der Ganztonskala eindringen, so ist auch hier der Augenblick größter Abweichung von der Hauptstimmung dadurch gekennzeichnet, dass der Bassorgelpunkt *B'* kurzfristig aussetzt.

Mit T. 48 kehrt das *Prélude* zum Ganztonkontext auf *b* und, nach einer zweitaktigen Einleitung mit einer neuen glissando-ähnlichen Figur und ihrer Aufwärtstransposition um einen Ganzton, zum 'feierlichen Gesang' zurück (vgl. T. 50-54). Nach einer Erweiterung, in der die Glissandofigur im Wechsel mit einer vierteiligen Akkordfolge und deren Aufwärtstransposition um einen Ganzton erklingt, schließt dieser Abschnitt mit einer Variante des Hauptmotivs (T. 58-64) über Nachklängen aus dem letzten Abschnitt: einem Ausschnitt der Ganztonakkorde (T. 58-61) gefolgt von drei Wiederaufnahmen der ursprünglichen glissando-ähnlichen Figur.

In seinem Aufbau ähnelt dieses *Prélude* also einem Rondo. Was die wiederkehrenden Hauptabschnitte oder Refrains von ihren Gegenstücken in der Musik des 18. Jahrhunderts unterscheidet, hat Alban Berg im Kontext seiner Überlegungen zur modernen Adaptation der Reprise betont: "Denken Sie doch daran, welche Erfahrungen das Thema gemacht hat, seit es zum ersten Mal erklingen ist", soll er sinngemäß zu einem Studenten gesagt haben, der hoffte, in der Reprise mit einer einfachen harmonischen Bearbeitung des Expositionsabschnitts davonzukommen. Debussy scheint mit Berg übereinzustimmen; beide "Reprisen" des Hauptmaterials ertönen verändert unter dem Einfluss dessen, was im jeweils vorausgehenden Kontrastabschnitt passiert ist. In T. 33-41 z.B. kreuzt der Triller mit Oktavversetzung die Grenze zum Refrain nicht nur mit seinem Material, sondern zudem, was weit wesentlicher ist, mit seinem Zentralton *d*.

Die im Titel erwähnten "Schleier" finden sich somit auch im tonalen Gerüst und in der Harmonik. Der einzige Abschnitt, den Debussy mit Vorzeichen kennzeichnet, umfasst die sechs pentatonischen Takte. Doch obwohl diese auf einem Orgelpunkt *es* ruhen, melodisch immer wieder auf *es* zustreben und eine modale Tonart auf *es* nahelegen, legt Debussy durch seine nur fünf  $\flat$ -Vorzeichen einen Bezug zu b-Moll nahe.

Jürgen Arndt argumentiert überzeugend, dass sowohl die tonale Anlage als auch das Titelwort des *Prélude* möglicherweise auf die Gamelan-Musik verweist, die Debussy zu dieser Zeit faszinierte. Er schreibt dazu: “Der Einfluss der javanischen Musik lässt sich bei dem *Prélude* ‘Voiles’ in mehrfacher Hinsicht feststellen. Neben dem Tonmaterial von Ganztonskala und Pentatonik ist besonders die klangliche und formale Bedeutung des Orgelpunktes als Entsprechung zu Form und Funktion der tiefen Gongs im Gamelan-Ensemble auf die javanische Musik zurückzuführen.”<sup>10</sup> Damit gelingt Debussy, so Arndt, eine Stilisierung des schwebenden, schleierartig wogenden Eindrucks, den diese Musik bei aller äußerlichen Bewegtheit und Ausdehnung so ruhig und statisch wirken lässt.

Im Kontext der bildenden Kunst seiner Zeit wurde speziell dieses *Prélude* zudem wiederholt mit den Segelbooten verschiedener impressionistischer Maler in Verbindung gebracht, die sich in Licht und Meer aufzulösen scheinen. Auch hier geht der Bezug über das Konkrete hinaus. Debussy lässt seine oft wie schwebend klingenden thematischen Komponenten in stets wechselnden Beleuchtungen auftauchen, er präsentiert sie in immer neuen Farben, als wollte er sogar Lichtbrechungen und Schatten musikalischen Ausdruck verleihen.

### III ( . . . Le vent dans la plaine)

Die diesem *Prélude* nachgestellten Worte entstammen einer “Ariette” – einer kleinen Arie – aus der Komödie *Ninette à la cour* des französischen Rokoko-Dichters Charles-Simon Favart (1710-1792). Debussy kannte die Zeile durch seine Vertonungen von Gedichten aus Paul Verlaines Zyklus *Ariettes oubliées*. Verlaine stellt dem ersten dieser Gedichte, “C’est l’extase langoureuse”, einen Zweizeiler von Favart als Epigraph voran: “Le vent dans la plaine / suspend son haleine”.<sup>11</sup> Indem Debussy nur den ersten Vers zitiert,<sup>12</sup> verkürzt er allerdings Favarts Aussage um ihre entscheidende Nuance: Während der Wind in der Ebene bei Favart und Verlaine gerade seinen Atem anhält, könnte man ohne Zusatzkenntnis aus dem einzeiligen Vers unter Debussys *Prélude* schließen, dass er in einer an Hindernissen armen Ebene mit ungeminderter Kraft bläst.

<sup>10</sup>Jürgen Arndt: *Der Einfluss der javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy* (Frankfurt: Lang, 1993), S. 102.

<sup>11</sup>Näheres zur Bedeutung des Zitats in der Komödie in Band II dieser Buch-Trilogie.

<sup>12</sup>Dies sollte ihm 1912 Camille Saint-Saëns nachmachen, der als Titel seiner Vertonung des Verlaine-Gedichtes “C’est l’extase langoureuse” ebenfalls nur den Halbsatz zitiert.

Das *Prélude* über den “Wind in der Ebene” ist das dritte in Folge, das über einem *b* als Bassorgelpunkt gebildet ist. Während der Komponist somit drei Stücke tonal verbindet, bleibt es der Fantasie des Interpreten überlassen zu entscheiden, ob den berausenden Dämpfen in “Danseuses de Delphes”, den sanft wogenden Segeln oder Leidenschaft verhüllenden Schleiern in “Voiles” und dem Wind in “Le vent dans la plaine” eine gemeinsame Idee zugrunde liegt. Doch schon der genauere Vergleich der tonalen Anlage zeigt beträchtliche Unterschiede. Das erste *Prélude* ankert harmonisch fest in B-Dur, während das zweite aufgrund seiner vorherrschenden Ganztonskala über *B'* vage schwebend wirkt – ein Eindruck, den auch der Einschub eines pentatonischen Abschnitts nur unwesentlich modifiziert. Das dritte *Prélude* präsentiert nun eine wieder andere Art der Beziehung zu demselben Grundton. Es beginnt und schließt mit einem fünftönigen Ausschnitt aus dem phrygischen Modus auf *b*, unterbrochen von tonal verwandten Passagen auf der Basis eines ähnlichen Ausschnitts aus dem dorischen Modus auf *es*.<sup>13</sup>

Es ist faszinierend zu beobachten, wie ein Komponist die Idee eines den Atem anhaltenden Windes in die musikalischen Parameter von Rhythmus, Dynamik und tonaler Sprache überträgt. Als Grundlage für das rhythmische Spiel wählt Debussy hier eine kleine Zahl gleichmäßiger Muster, die die Stimmung derart beherrschen, dass jede kurze Abweichung ein wenig aufschreckt. Der stete Fluss leise murmelnder Sechzehntelstextolen, den Debussy schon im ersten Takt in Gang setzt, ist fast einlullend. Er wird in T. 9-12 und 50-53 zugunsten längerer Notenwerte unterbrochen. Beim ersten Auftauchen dieser ruhigeren Bewegung scheint die Musik beinahe zum Stillstand kommen zu wollen, wie das Ende jedes Zweitakters mit seiner halben Note in der führenden Stimme und der Anweisung *cédez* zeigt. In den Repräsentakten, wo die Aufforderung zum “Nachgeben” einen halben Takt früher erscheint, wird sie von einem kurzen Auffrischen des leisen Windes ergänzt. Andere Unterbrechungen des säuselnden Wehens sind sogar noch unerwarteter. So in T. 28-34, wo ein *f crescendo* markierter kurz-kurz-lang-Rhythmus aus oktavversetzten Akkorden als Einbruch eines plötzlichen Windstoßes ertönt, jedoch durch eine akzentbetonte Synkope in *subito p* über murmelnden Basstremoli sofort abgedämpft wird.

<sup>13</sup>Der phrygische Modus auf *b* enthält die Töne *b-c-es-des-es-f-ges-as-b*. In dem Muster, das Debussy für den Wind wählt, lässt er *f* und *as* aus (das *f* sowie ein skalenfremdes *eses* erklingen nur in den Vorschlägen von T. 5 und 6). Der dorische Modus auf *es* enthält die Töne *es-f-ges-as-b-c-des-es-f*, weicht also durch sein *c* statt *ces* von phrygisch *b* ab. Auch hier lässt Debussy das *f* aus und verwendet *as* nur sekundär, im Bass von T. 10 und 12.

## Préludes I, 3: Plötzliche Böen des Windes über der Ebene

The image shows two systems of musical notation for Debussy's 'Préludes I, 3: Plötzliche Böen des Windes über der Ebene'. The first system starts at measure 28 and the second at measure 31. Both systems are in G-flat major and 3/4 time. The right hand (treble clef) plays chords with accents and dynamic markings (f, p, pp). The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note tremolo (Murmeln im Sextolentremolo) with dynamic markings (pp). The music is characterized by sudden dynamic shifts and accents, creating a sense of wind gusts.

Gegen Schluss des *Prélude* (T. 54-55) ertönt eine ferne Erinnerung an diese Windstöße: Das Kurz-kurz-lang ist zu einer gleichmäßigen Triole nivelliert, während die Steigerung sanft auf einen synkopierten Akkord zu führt, der ohne besondere dynamische Markierung bleibt: Hier herrscht weder verstärkte Bewegung noch plötzliche Windstille. Im vorletzten Takt schließlich verzichtet Debussy ganz auf die Steigerung. Die Synkope wird durch Überbindung vorverlagert, wie ‘verschluckt’ von ihrer Hinführung. So entsteht die von windigen Tagen wohlbekannte besondere Stille, die der Dichter gemeint haben mag, als er sich vorstellte, der Wind hielte seinen Atem an.

Passend zu diesem Spiel mit rhythmischen Wechseln unterstreicht auch Debussys Dynamik das Bild eines etwas unberechenbaren aber immer sanften Windes.<sup>14</sup> Die überwiegend vorausgesetzte Klangfärbung ist mit den Worten *aussi légèrement que possible* (so leicht wie möglich) umschrieben, und der *piano*-Bereich wird nur für die oben erwähnten kurzen Böen mit ihrem *f crescendo* kurz verlassen.

<sup>14</sup>Vgl. vor allem Stellen wie T. 5-6, 16-17 und 48-49, wo auf leisen Taktschwerpunkten beginnende Crescendi dynamische Synkopen erzeugen, sowie die plötzlich abbrechenden Steigerungen am Ende von T. 8, 16, 20 und 24.

Die Struktur des *Prélude* ist schlicht. Zum einleitenden Murmeln des Windes auf einem *b-ces*-Triller mit Oktavversetzung tritt in T. 3 das Thema hinzu. Mit seinem charakteristischen doppeltpunktierten Rhythmus evoziert diese Melodie die Figur des spielerischen Windgottes Zephyr aus der antiken griechischen Mythologie, den Ninette in Favarts Ariette im Kontext des in der Ebene stets sanften Windes besingt.

*Préludes I, 3: Das melodische Thema in "Le vent dans la plaine"*

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music starts at measure 3, indicated by a box with the number '3'. The melody consists of eighth notes with a dotted rhythm. Annotations include: 'melodischer Kern' (melodic core) above the first four notes; 'varierte Erweiterung' (varied extension) above the next four notes; 'Orgelpunkt' (pedal point) below the first and fifth notes; and 'melodisch integrierter Orgelpunkt' (melodically integrated pedal point) below the second and fourth notes.

Nach dieser melodischen Komponente und zwei weiteren Takten mit dem einfachen Murmeln des Windes in oktavversetzten Trillern ertönt die oben erwähnte Unterbrechung in langsamen Notenwerten. Der akkordische Zweitakter umspielt ebenso wie seine in der Rechten identische, in der Linken am Ende des Zweitakters abgewandelte Wiederholung die Sept- und Quintsextakkorde über *es* (*es/ges/b/des* bzw. *es/ges/b/c*).

*Préludes I, 3: Es wird fast windstill*

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The music starts at measure 9, indicated by a box with the number '9'. The melody is written in a higher register and consists of eighth notes with a dotted rhythm. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The notation includes a fermata over the first measure and a slur over the second measure. The bass line consists of sustained chords.

Wenn der leise Wind nach dieser Unterbrechung erneut einsetzt, hat er etwas mehr Kraft (vgl. den Beginn mit tiefversetzten Basstönen und das *sfz* auf Schlag 2). Das Thema erklingt jetzt mit zum *heses* erniedrigtem Orgelpunktton, um einen Takt verkürzt und mit aufsteigenden chromatischen Durchgangsnoten statt der zuvor fallenden Schleifer. Die vierte Phrase ist noch komprimierter. Auf ein eintaktiges 'Murmeln' folgt eine Version des Themas auf Basis der Skala *heses-ces-des-es-f-ges-as-heses*, einem enharmonisch notierten A-Dur mit übermäßiger Quint. (Zur Erleichterung aller Pianisten, die der allzu vielen Doppel-, müde geworden sind, löst Debussy daraufhin die Vorzeichen vorübergehend auf.)

In T. 22-24 erhält das *Prélude* seinen ersten wirklichen Kontrast: einen Dreitakter, dessen insgesamt zwölf Viertelschläge rhythmisch sowie tonal als 5 + 3 + 4 gruppiert sind. Den Ausgangspunkt bildet eine 5/4-Einheit, die auf Basis der Ganztonskala über *g* gebildet ist und ganz entspannt klingt. Die übrigen Schläge führen kontextfremde Töne ein.<sup>15</sup> Die Phrase wird dann einen Halbton höher sequenziert. Die zwei darauf folgenden Phrasen, die aufgrund ihrer Oberflächenstruktur wie etwas völlig Neues wirken und dynamisch, wie schon erwähnt, auf plötzliche Böen schließen lassen, sind tatsächlich Varianten dieses Dreitakters. Allerdings gibt es einige wesentliche Abweichungen:

- die Ganztonskala auf *g* wird zu Ges-Dur;
- die kontextfremden Töne in der linken Hand werden zu querständigen Dreiklängen in der Rechten;<sup>16</sup>
- der Sextolen-Triller, der in T. 22-24 und 25-27 zur langen Anfangsnote mehrfach versetzt ertönt, sich dann jedoch auf eine Lage einpendelt, wird zum Quinttremolo, das während des 5/4-Beginns unverändert bleibt, sich danach jedoch gegenläufig zur Kurve der Rechten bewegt;
- die chromatische Rückung, die zuvor den ursprünglichen Dreitakter mit seiner Sequenz verknüpfte, erfolgt hier erst ganz am Ende der zweiten Phrase, wird dann aber von *ges* über *g* nach *gis* fortgesetzt.

Man gewinnt den Eindruck, als erprobe Debussy bewusst alle Möglichkeiten der Variation eines an Parametern eher beschränkten Materials.

Die anschließende ausgedehnte Phrase dient als Rückleitung. Sie beginnt über *gis* mit dem Murmeln, dem sich bald das Thema zugesellt, wird nach einem chromatischen Abstieg eine große Terz tiefer sequenziert und kehrt in T. 44 zum Orgelpunktton *b* und zum  $6_b$ -Vorzeichen zurück. Ohne erneutes einleitendes Säuseln erklingt das Thema nun zweimal in verschiedener Oktavlage, gefolgt von einer Variante der (oben in Notenbeispiel 33 gezeigten) Komponente der annähernden Windstille.

Die sechstaktige Coda greift die chromatischen Rückungen auf: Ein Ces-Dur-Dreiklang gleitet aufwärts über C-Dur und Des-Dur nach D-Dur, wo er unaufgelöst bleibt. Derweil fällt die Musik in Lautstärke und Tempo auf ein Flüstern zurück. Die Anweisung *laissez vibrer* im letzten Takt legt nahe, dass der Orgelpunktton *b* bis zur Unhörbarkeit nachklingen soll. Dieser sehr stimmige Abschluss des *Prélude* erzeugt ein Gefühl von Einsamkeit – als sei es nun die Natur selbst, die ihren Atem anhält.

<sup>15</sup>Vgl. T. 23: *c* und *d*, T. 24: *e*.

<sup>16</sup>Vgl. T. 29: fes-Moll – Des-Dur – fes-Moll, wie oben in Notenbeispiel 31 gezeigt.

## IV ( ... “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”)

Als Titel für sein viertes *Prélude* wählt Debussys einen Vers aus Charles Baudelaires “Harmonie du soir”. Dieses Gedicht aus der berühmten Sammlung *Les fleurs du mal* (Die Blumen des Bösen) hatte er bereits im Januar 1889 als zweites seiner *Cinq poèmes de Baudelaire* für Gesang und Klavier vertont.

**Harmonie du soir**

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s’évapore ainsi qu’un encensoir;  
Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s’évapore ainsi qu’un encensoir;  
Le violon frémit comme un cœur qu’on afflige;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu’on afflige,  
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;  
Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
Du passé lumineux recueille tout vestige!  
Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige...  
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!<sup>17</sup>

<sup>17</sup>Stefan George gelingt es in seiner Nachdichtung, sowohl die ungewöhnliche Form mit den regelmäßigen Echozeilen als auch das Reimschema mit nur zwei Reimsilben wiederzugeben:

## Abendeinklang

Die stunde erscheint wo auf ihren stengeln sich biegen / Die blumen • die schalen  
auf denen ein weihrauch verpufft. / Im abendwinde drehen sich klang und duft: /  
Schwermütiger walzer und schmerzliches sichwiegen! //

Die blumen sind schalen auf denen ein weihrauch verpufft. / Die geige erbebt wie  
ein herz das die leiden besiegen – / Schwermütiger walzer und schmerzliches  
sichwiegen! / Der himmel ist traurig und schön wie eine gruft. //

Die geige erbebt wie ein herz das die leiden besiegen / Ein zartes herz das  
erschrickt vor der gähnenden kluft / Der himmel ist traurig und schön wie eine  
gruft / Die sonne ist in ihr blutiges bad gestiegen. //

Ein zartes herz das erschrickt vor der gähnenden kluft / Es will in die leuchtende  
zeit der vergangenheit fliegen. / Die sonne ist in ihr blutiges bad gestiegen – / Dein  
andenken blinkt wie ein feuer durch finstere luft.

Das Gedicht hat nicht zuletzt aufgrund seiner besonderen Struktur Berühmtheit erlangt. Mit seinen Reimen bildet Baudelaire eine verdoppelte geschlossene Strophenform nach dem Schema *abba – baab*. Die Tatsache, dass beginnend mit der zweiten Strophe der jeweils erste Vers den zweiten und der dritte den vierten der vorangegangenen Strophe aufgreift, weist das Gedicht als Beispiel für die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebte, ‘exotische’ Form des *Pantun* aus.<sup>18</sup>

Sieben Themen lassen sich in diesem Gedicht identifizieren: sinnliche Eindrücke im Umfeld der Düfte (Blume, Parfum, Weihrauch), der Musik (Klang, Geige, Walzer) und der sanften Bewegungen (biegen, drehen, sich wiegen) sowie Begriffe für dunkle Stimmung (schwermütig, schmerzlich, traurig), existentielle Aspekte des Lebens (Gruft, weites schwarze Nichts) und explizite Dramatik (ertrinken, erstarrendes Blut, erbeben), aber auch für Gleißendes (Sonne, leuchtende Vergangenheit, Feuer).

Debussy wählt als Titel den Vers über die Klänge und Düfte, die in der Abendluft kreiseln. Seine musikalische Antwort stellt Bezüge zu den drei auffallenden Charakteristika des Gedichtes her: (a) der Beschränkung auf nur zwei Reimsilben, (b) dem durchgehenden Wechsel von neuen mit schon bekannten Versen und (c) den sieben Themenkreisen.

Zu (a): In Korrespondenz zu Baudelaires Beschränkung auf nur zwei Reimsilben konzipiert Debussy sein *Prélude* im Wesentlichen aus nur zwei Intervallen, Quart und Tritonus. Diese liefern das horizontal sowie vertikal verwendete Baumaterial. Melodisch präsentiert die Hauptphrase in ihrer ersten Hälfte eine aufsteigende Quart (*e-a*) gefolgt von einem fallenden Tritonus (*b-e*); in der zweiten Hälfte wird ein ähnlicher Beginn durch eine fallende Quart ergänzt (*fis-cis*). Diese wird in T. 3 und 4 oktaviert verlängert und in T. 5 und 7 transponiert. Eine melodische Quart spielt zudem eine Rolle in T. 13 (steigend und fallend), in T. 15 (sequenziert steigend) sowie indirekt in T. 14 (verschränkt in *ais-dis* und *cis-fis*). Vertikal bildet Debussy schon in den ersten fünf Takten vier (teils anschließend chromatisch gerückte) Akkorde, in denen Quart und Tritonus verschränkt sind:

<sup>18</sup>Verschiedene in der französischen Literatur beliebte Gedichtgattungen wie *Villanelle* und *Lai nouveau* kennen Refrainzeilen. Doch ist das Verhältnis dort anders: die Wiederholungen sind seltener, die Gedichte länger. Die ungewöhnliche Struktur in “Harmonie du soir” ist einem in der malaiischen Dichtung als *Pantun* bekannten Schema nachgebildet. Victor Hugo, Charles Baudelaire, Paul Verlaine und im deutschen Sprachraum Oskar Pastior haben Pantune gedichtet, wobei Baudelaires Adaptation des exotischen Vorbildes als besonders gelungen gilt. Man darf daher vermuten, dass auch Debussy von dem Gedicht nicht zuletzt wegen seiner Form fasziniert war. (Anders als Baudelaires Adaptation würde ein originales Pantun allerdings mit Echos der Zeilen 1 und 3 in der letzten Strophe schließen.)

## Préludes I, 4: Die Akkorde aus den zwei verschränkten Intervallen

Quart Tritonus 1a    Quart Tritonus 1b    Tritonus Quart 2a    Tritonus Quart 2b

Vorkommen der Akkordtypen:

	Takt
1a	1 <sub>3</sub> , 2 <sub>3</sub> , 38 <sub>1</sub> , 39 <sub>1</sub> , 40 <sub>1+3</sub> ,
1b	3 <sub>1-2</sub> , 4 <sub>2-3</sub> , 18-23, 38 <sub>3</sub> , 39 <sub>3</sub> ,
2a	3 <sub>3</sub> , 5 <sub>1</sub> , 38 <sub>3</sub> , 40 <sub>1+3</sub> , 45,
2b	5 <sub>2</sub> , 40 <sub>2</sub> , 38 <sub>3</sub> , 41-45.

Zu (b): In Korrespondenz zu Baudelaires Durchdringung neuer mit erinnerten Versen entwirft auch Debussy eine sich entwickelnde Struktur. Wie das Gedicht aus vier Strophen besteht, erkennt man auch in seinem *Prélude* vier Abschnitte. In jedem stellt Debussy neues Material vor, das bald mit früheren Komponenten durchmischt wird:

- In Abschnitt I (T. 1-8) führt Debussy schon im ersten Takt fünf Komponenten ein: A' als Orgelpunkt, A-Dur als vorherrschende Tonart, die melodische Linie aus Quartan und Tritoni, den ersten der aus der Verschränkung der beiden Intervalle gewonnenen Akkorde und das metrische Grundmuster, das für das Hauptthema dieses *Prélude* charakteristisch bleiben wird: einen 5/4-Takt der, wie Debussy durch die durchbrochene Linie anzeigt, aus 3/4 + 2/4 zusammengesetzt ist (vergleichbar einem Walzerrhythmus, der im zweiten Takt abgebrochen wird). T. 2 ist augenfällig aus T. 1 abgeleitet. In T. 3-6 verlängert Debussy das melodische Spiel mit den beiden Intervallen, fügt die drei verbleibenden Akkorde hinzu (wobei er dem zweiten und dritten je eine chromatische Rückung folgen lässt). Allerdings gibt es auch Neues: in T. 5 wird die fallende Quart c-g durch ein b ergänzt und bereitet so den Weg für den verminderten Septakkord (des-e aus Akkord 2b wird zu cis/e). T. 7-8 variiert sodann T. 5-6 mit der Mischung aus alt und neu.
- Abschnitt II (T. 9-23) eröffnet über dem zunächst beibehaltenen Bassorgelpunkt mit einem neuen Akkord und einer neuen Textur. Der neue Akkord ist der übermäßige Dreiklang a/cis/eis; die neue Textur besteht aus drei jeweils dreioktavigen Strängen: die Bassoktave wird durch ein in den Mittelstimmenakkorden wiederholtes a verstärkt, die Außenstimmen dieser Mittelstimmenakkorde und die Binnenstimme der rechten Hand bilden eine chromatische Dreioktavenparallele (eis-fis-g-fis-eis), und das in den Akkorden des

mittleren Stranges wiederholte *cis* wird in der Rechten oktaviert umspielt. In den ersten vier Takten des Abschnitts fehlen die beiden zuvor als charakteristisch eingeführten Intervalle ganz; danach jedoch kehren sie umso insistenter zurück: T. 13-15 zeigt Dreiklänge aus zwei Tritoni sowohl in der Mittellage als auch im oberen Strang.<sup>19</sup> Noch ein zweites Mal in diesem Abschnitt fügt Debussy etwas Neues hinzu: In T. 15-17 modifiziert der mittlere Strang das *cis* durch eine Lieblingsfigur Debussys, den oktavversetzten Triller, der – nun als Oberstimme – die folgenden Takte untermalt.<sup>20</sup> Der zweite Abschnitt endet mit sechs Takten, in denen die Linke eine taktweise halbtönig verschobene Verschränkung aus Quart und Tritonus zu einer Art Tenorchoral umbildet.<sup>21</sup> Die wiederholte chromatische Rückung ist dabei ihrerseits ein Echo der ebenso behandelten Doppeltritoni in T. 13-15 und der Parallelverschiebungen des Akkordes im mittleren Strang von T. 3-4.

- Abschnitt III (T. 24-40) beginnt mit einem ‘Refrain’, sowohl im Bereich des Materials (indem Debussy in T. 24-26 die Anfangstakte des *Prélude* in der originalen Tonart aufgreift) und im Bereich der Transformation (indem er diese Komponenten in T. 27, 28, 31-32 und 33-34 halbtönig verschiebt). Zudem erklingt in den fallenden Quartan der Oberstimmenoktaven von T. 28-29 ein Echo aus T. 3-4. Eines dieser Echos dient als Bindeglied zwischen alt und neu: die fallende Bass-Quart *ges-des*, die in T. 27 die mit den Vorzeichen für As-Dur notierte Passage eröffnet, ist nichts anderes als eine enharmonische Oktavierung des vorausgehenden *fis-cis*. Die zwei Komponenten, die Debussy in diesem Abschnitt neu einführt, sind auffällig: In T. 30 erklingt die chromatische Version eines Halbschlusses: Über einem *Es* im Bass, das im herrschenden As-Dur die Dominante repräsentiert, verbinden chromatische Linien in Dreioktavenparallele – eine Wiederaufnahme aus dem vorangegangenen Abschnitt – einen b-Moll-Dreiklang und einen Es-Dur-Septakkord (die Stufen ii und V<sup>7</sup> in As-Dur) durch einen Klang auf dem vierten

<sup>19</sup>Vgl. links T. 13: *f/h/f*, T. 14: *e/ais/e*, T. 15: *f/h/f* und rechts T. 13: *dis/a/dis*, T. 14: *cis/g/cis*. Die melodischen Quartan – in T. 13 und 15 als Kurven, in T. 14 als Verschränkung – wurden schon erwähnt.

<sup>20</sup>Vgl. diese Figur in T. 15-24 von “Les sons et les parfums ...” mit ähnlichen in seinen *Préludes* “Voiles” (T. 33-37) und “Le vent dans la plaine” (fast durchgängig).

<sup>21</sup>Vgl. den Strang der Linken, der in T. 18 + 20 aus *f/h* + *gis/cis*, in T. 19 + 21-23 aus *e/b* + *g/c* gebildet ist – Transpositionen der oben als Akkord 1b bezeichneten Verschränkung.

Taktschlag, der als enharmonisches Pendant von D-Dur gehört wird. Unmittelbar nach dieser neuen harmonischen Komponente tritt zudem ein neues melodisches Element hinzu: ein rubato markierter, fallend arpeggierter As-Dur-Quintsextakkord, der in T. 33 und 37 in leicht veränderter rhythmischer Form aufgegriffen wird.

- Auch Abschnitt IV (T. 41-53) präsentiert eine Mischung aus erin- nerten und neuen Elementen. Man hört ‘Refrain’-Material in T. 44 (das die Rechte in T. 45-47 weiter entwickelt) und ein Echo der chromatischen Version einer Halbkadenz aus T. 30, um einen Halb- ton höher verschoben, in T. 49. Die Takte 41-44 Mitte basieren auf Akkord 2b, und die Dreioktavenparallele *des-c-des-c-des* in T. 46-48 greift auf, was Debussy in T. 9-12 eingeführt hat. Neu in diesem Abschnitt sind die Textur und die Behandlung der Melodie in T. 41-44, die Begleitakkorde in T. 44-47 und die arpeggierten Akkorde in T. 47-48. Die letzten vier Takte bestehen im Wesentli- chen aus einem vierfachen, umspielten A-Dur-Dreiklang, also dem, was in diesem *Prélude* zu allererst gehört wurde. Überraschend (und insofern noch einmal ‘neu’) sind die gantzönigen Vorschläge, aus denen Debussy die wiederholten Anläufe zu diesem Akkord bildet (wozu er die vierte Stufe der A-Dur-Skala zum *dis* erhöhen muss) und die diesen vierstimmigen Vorschlag umspielende kleine melodische Figur in T. 51. So beendet Debussy sein *Prélude* in direkter Entsprechung zur ursprünglichen Form des Pantun mit einer Verschränkung des wieder Neuen mit etwas aus dem Anfang Erinnerungem.

Zu (c): In Korrespondenz zu den sieben Themenkreisen sinnlicher und emotionaler Eindrücke, die Baudelaire in seinem Gedicht “Harmonie du soir” behandelt, konzipiert Debussy sein *Prélude* mit sieben deutlich unter- schiedenen Texturen:

1. Bassorgelpunkt + Dreioktavenmelodie + Akkorde (T. 1-2);
2. Bassorgelpunkt + chromatisch verschobene Akkorde + einstimmige Melodie (T. 3-5);
3. dreioktaviger primärer Orgelpunkt + dreioktaviger sekundärer Orgel- punkt + dreioktavige Wechselbewegung (T. 9-12);
4. oktavversetzter Triller über chromatisch verschobenen Akkorden (T. 18-23);
5. vielstimmig homophone *portato*-Achtel (T. 6, 8, 29, 34-36, 40);
6. einstimmige Arpeggien (T. 31, 33, 37);
7. Oktavparallele aus Arpeggien in legato gespielten Sechzehnteln + vieroktavige melodische Parallele (T. 41-44).

Die Entsprechungen zwischen der poetischen Struktur und den evozierten sinnlichen Impressionen einerseits und dem musikalischen Material und Klangfarbenspektrum andererseits sind ebenso subtil wie komplex. Sie begeistern Musiker nicht zuletzt dadurch, dass sie die synästhetische Erfahrung, die Baudelaire so zart schildert, überzeugend in ein anderes Medium übertragen.

## V (... Les collines d'Anacapri)

Anacapri ist ein malerisches kleines Dorf, gelegen in einer Hügellandschaft auf der Westseite der Insel Capri im Golf von Neapel. Bei gutem Wetter hat man einen Blick auf die Großstadt Neapel und den Vesuv. Die Insel war dank ihrer strategischen Lage und eines Klimas, das eine willkommene Erleichterung von der Hitze süditalienischer Sommer bietet, ein beliebter Rückzugsort wohlhabender Bürger der verschiedenen Völker, die diese Region in den vergangenen 2500 Jahren bewohnt haben. Die erste Besiedelung von Capri durch die Griechen geht ungefähr auf das Jahr 400 v. Chr. zurück; später fiel die Insel nacheinander in die Hände der Römer, der Lombarden, der Normannen, der Österreicher, der Spanier, der Franzosen, der Engländer und schließlich der Italiener.

Heutige Fähren landen in der Hafenstadt Capri. Anacapri, noch immer viel ruhiger als der Hauptort, repräsentierte Anfang des 20. Jahrhunderts, als Debussy ihm ein *Prélude* widmete, eine Enklave von Unberührtheit, Abgeschiedenheit und ursprünglicher Natur, eine Idealvorstellung der von Parisern und anderen Großstädtern ersehnten ländlichen Zurückgezogenheit. In die Hügel von Anacapri, deren Bild der Komponist musikalisch erstehen lässt, hatte der schwedische, in Paris praktizierende Arzt und Autor Axel Munthe seine Villa San Michele gebaut,<sup>22</sup> in der inzwischen ein Museum untergebracht ist. Munthe war es auch, der in seinen (englisch verfassten und unter dem Titel *The Story of San Michele* erschienenen) Lebenserinnerungen aus der Zeit um 1900 ein romantisches Bild von

<sup>22</sup>Munthe hatte mit 17 Jahren eine Segeltour unternommen, die einen kurzen Besuch der Insel Capri beinhaltete. Als er die phönizische Treppe zum Dorf Anacapri hinaufstieg, entdeckte er die Ruine einer dem heiligen Michael gewidmeten Kapelle, die ihrerseits teilweise auf den Ruinen einer Villa des Kaisers Tiberias errichtet worden war. Seither träumte er davon, das Grundstück aufzukaufen und das Gebäude zu restaurieren. Er studierte in Frankreich Medizin und ließ sich in Paris als Arzt nieder. 1884 half er, die Choleraepidemie in Neapel zu bekämpfen. 1887 gelang es ihm endlich, die Kapelle zu erwerben. Seither verbrachte er einen Großteil seiner Zeit damit, die Villa San Michele zu bauen.

dieser Landschaft malte. Debussy kannte diese Geschichten wahrscheinlich, da sie im Verlauf der 15 Jahre, die der Entstehung des *Prélude* vorausgingen, zunächst in Pariser Zeitungen veröffentlicht worden waren.

Das *Prélude* “Die Hügel von Anacapri” beginnt mit einem Motiv pentatonisch gestimmter Glocken. Die Glockentöne, deren Triolenachtel in sehr mäßigem Tempo leise angeschlagen werden sollen, um anschließend für die Dauer eines ganzen Taktes aus weiteren sechs Triolenachteln nachzuklingen (länger, als die Geduld der meisten Pianisten zu reichen scheint), geben sodann unerwartet Raum für einen ‘von fern hereinklingenden’, mit dem Tempo *vif* markierten Ausschnitt einer Tarantellamusik, die in einem schnittigen Tambourinschlag gipfelt.<sup>23</sup> Wieder *très modéré* wiederholen die Glocken ihr idyllisches Spiel, das diesmal diminuierend verlängert ist, jedoch ebenfalls in eine Pause des Nachsinnens mündet. Im Folgetakt ertönt sodann zuerst das Tambourin mit mehreren durch Klavierarpeggien imitierten Schlägen. Diese erzeugen eine starke Beschleunigung (vgl. Debussys Anweisung *en serrant*) und erreichen so in T. 11 anlässlich der Wiederkehr des Tarantella-Motivs das mit diesem Material verknüpfte Tempo *vif*. Anschließend führt die linke Hand ein Begleitmuster ein, dessen Wechselnotenmuster die Triolen der 12/8-Bewegung subtil konterkariert. Erst dann ertönt das vollständige Tarantellamotiv:

*Préludes I, 5: Die in den Hügeln von Anacapri ertönende Tarantella*



Bis hierhin dienen die fünf Kreuzvorzeichen, die das Tonartenpaar H-Dur/gis-Moll erwarten lassen, nacheinander der Pentatonik *h-cis-e-fis-gis*, Tambourinakkorden, deren Grundton zwischen *h* und *gis* wechselt, und einer Begleitung über einem impliziten *h* zu einer Tarantella auf *gis*. Nach der Fortspinnung des Motivs, der Entwicklung der Begleitung zu Triolen über wechselnden Grundtönen und einer zweifachen, drei Oktaven tiefer verlegten Imitation des Tarantella-Ausschnittes aus T. 3 fällt der Bass

<sup>23</sup>Die Tarantella war ursprünglich eine Art ritueller Tanz, dem nachgesagt wurde, er könne nach einem Biss einer Tarantel das Gift dieser Spinne neutralisieren, indem der wilde Tanz eine Art Therapie darstellte. Später wurde die Tarantella zu einem Volkstanz, in dem die Frauen charakteristischerweise auf Tambourins schlugen. Typische Taktmuster sind 6/8, 12/8 oder gerade Takte mit Triolen. Debussy wählt die zweideutige Bezeichnung 12/16 = 2/4 und vermeidet so, den Notentext mit Triolenzeichen komplizieren zu müssen.

plötzlich zum *fis*, der Dominante von H-Dur. Die folgende melodische Kontur, die ausdrucksvoll in der linken Hand erklingt, stellt sich mit einer Kurve durch *a-b-c-des-es* betont neben jedweden Bezug zu H-Dur oder *gis*-Moll, wird gegen Ende ihrer ersten Phrase mit *des-c-h*, *c-h-ais*, *h-ais-a* sogar ganz chromatisch und trifft sich schließlich mit der tremolierenden Begleitung auf einem überleitenden *dis*.

Von diesem Ton aus entwickelt Debussy nun ein zweites volksliedhaft wirkendes Thema, das endlich ganz in H-Dur verortet ist.<sup>24</sup> Auch die Begleitung, die zunächst zu verschiedenen Tremoli um *fis* zurückkehrt, umspielt immer häufiger den H-Dur-Dreiklang und integriert schließlich sogar, fast unbemerkt in den schnellen Notenwerten, das pentatonische Glockenmotiv.<sup>25</sup> Wie die Worte *avec la liberté d'une chanson populaire* über dem Beginn der Passage zeigen, wünscht Debussy sich für dieses Thema eine sehr freie Tempogestaltung.

*Préludes I, 5: Das Volkslied von Anacapri*

Die Anweisungen für die Agogik deuten bezeichnenderweise auf südeuropäische Gewohnheiten hin: Debussy regt eine Verzögerung nicht (wie für die nordeuropäische Volksmusik typisch) am Ende der Halbphrasen an, sondern im ersten Auftakt und dann zweimal in der Mitte. Diesem zweiten Zögern folgt jeweils eine plötzliche Wiederaufnahme des Tempos mit Crescendo zum Schlussston. Erst bei der kräftigen Wiederholung des Themas drei Oktaven höher verschiebt Debussy das Zögern zum Ende des Vordersatzes und lässt Dynamik und Tempo danach verebben.<sup>26</sup>

<sup>24</sup>Vgl. im unteren Register T. 31-35/35-39, im hohen Register T. 40-43, und im mittleren Register T. 43-45, mit variierter Erweiterung bis T. 48.

<sup>25</sup>Vgl. T. 42 erste Hälfte und T. 43 zweite Hälfte: *h-fis-cis-e-gis-h*.

<sup>26</sup>Vgl. in T. 33 und 37 *cédez + crescendo*, in T. 34/35 und 38/39 *a tempo + erneutes crescendo*. Dagegen T. 43 *cédez ff < /a tempo f*, gefolgt in T. 45 von *dim. e rit.*

Im mittleren Abschnitt des *Prélude* fehlt die bewegte Sechzehnteltriole. Stattdessen erklingt – mäßiger im Tempo und betont ausdrucksvoll – eine sechstaktige Melodie mit zwei je viertaktigen Erweiterungen, begleitet von einem vierstimmigen Satz. Man meint, ein neapolitanisches Liebeslied zu hören, zumal die Lage genau der eines natürlichen Tenors entspricht. Die vier untermalenden Stimmen präsentieren eine Art instrumentalen Choral, doch ist dessen Rhythmus alles andere als schlicht. Während sich drei der Stimmen im 2/4-Takt bewegen, steht ihnen die Melodiestimme in einem faktischen 6/8-Metrum gegenüber. Die chorische Tenorstimme weicht von beiden ab, indem sie (triolisch zu den anderen Begleitstimmen, hemiolisch zur Melodie) ein 3/4-Metrum verwirklicht.<sup>27</sup>

*Préludes I, 5: Das neapolitanische Liebeslied*

Die Codetta des Abschnitts, in der noch einmal das pentatonische Glockenmotiv erklingt, setzt den Wechsel zwischen 6/8- und 3/4-Takt sowie die schon in den Erweiterungen beginnende Verlangsamung fort und endet mit dem zweifachen, über *pp* hinaus verklingenden Glockenmotiv *presque lent* (beinahe langsam) unter einer Fermate.

Nach dieser markanten Zäsur erfolgt die Rückkehr zum schnellen Tempo. Hier sind die Glockentöne und die Melodien der Dorfbewohner eng verschränkt. Die pentatonische Figur erklingt zwölfmal in den zwanzig Takten des Repriseschnittes und weitere zwölfmal in den elf Takten der

<sup>27</sup> Eine andere innere Stimme erzeugt in T. 51 ein nur lokal wirksames zwei-gegen-drei. Schließlich wechseln Chor und Solist in der zweiten Hälfte von T. 53, 55, 57 und 59 gemeinsam vom 3/8-Halbtakt zur Duole.

Coda sowie viermal kontrapunktisch als Quartolenvariante.<sup>28</sup> Die Tarantella-Musik beginnt mit einem Solo im höchsten Register, das bis auf den Nachklang eines kräftigen Arpeggios unbegleitet bleibt, und fällt dann zu drei weiteren, die Schläge eines Tambourins imitierenden gerissenen Akkorden abwärts. Wenig später ertönt sie noch einmal in ihrem ursprünglichen Register und in ihrer vollen Ausdehnung. Aus der Volksliedmelodie zitiert Debussy den charakteristischen Vordersatz im oktavierten hohen Register und den Beginn des Nachsatzes (bis kurz vor dem Moment, da dieser zuvor variierend entwickelt wurde) im mittleren Register.<sup>29</sup>

Die Coda, in der die Tarantellamusik noch einmal fragmentarisch nachklingt, ist durch Debussy-typische Zimbelsekunden bereichert (hier *a/h*, über die Oktaven auf und ab springend). Der dreitaktige Abschluss und Höhepunkt der Coda, der unter der Anweisung *lumineux* (leuchtend) bis ins höchste Register der Klaviertastatur hinaufreicht und sich von *ff* zu *fff* steigert, um zum Schluss noch – *très retenu* (sehr verlangsamt) – fünf Akzente auf die Noten der abschließenden Kurve zu setzen, sollte als emphatischer Ausdruck einer *joie de vivre* verstanden und gespielt werden. Wie Alfred Cortot bemerkt, ist das Ziel hier keineswegs, einen “schönen Klang” zu erzielen. Er riet, die letzten fünf Töne alle mit dem Daumen anzuschlagen, so laut und strahlend wie nur möglich.<sup>30</sup>

## VI ( . . . Des pas sur la neige)

Die wörtliche Übersetzung des dem sechsten *Prélude* nachgestellten Titels ist “Schritte im Schnee”. In Programmeinführungen wird dies oft als “Fußspuren im Schnee” wiedergegeben, wohl in der Annahme, dies klinge poetischer. Doch lassen sowohl die Analyse als auch der Höreindruck des Stückes zweifeln, ob eine solche Übersetzung der Stimmung und Motive der Musik tatsächlich gerecht wird. Das Bild von den “Fußspuren” ist das einer Winterlandschaft, die nur die Abdrücke menschlicher Fortbewegung zeigt. Aber zeichnet Debussy nicht vielmehr den akuten, mühevollen Weg eines Menschen *durch* den Schnee nach?

<sup>28</sup>Die Glockentonsextole ertönt in der Reprise (T. 66-85) im Diskant von T. 66-67 und 73-74 (je 4x), in der Unterstimme von T. 75, 76 und 84 sowie in der Mittelstimme von T. 83 (je 1x); in der Coda zudem im Diskant von T. 86 und 88 sowie in T. 92-95 (je 2x). Dazu spielt die Unterstimme im hohen Register *h-fis-gis-cis* als Sechzehntelquartole in T. 92-93 (je 2x).

<sup>29</sup>Vgl. T. 80-84 mit 39-43 und T. 84-85 mit 43-44.

<sup>30</sup>Alfred Cortot: *Cours d'interprétation* (Paris: Slatkine [1934], 1979), S. 58.

Die Anweisungen zu Beginn des *Prélude* charakterisieren die Stimmung. *Triste et lent* (traurig und langsam) soll die Musik klingen. Zum Grundmotiv präzisiert der Komponist, *Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé* (Dieser Rhythmus soll den Klangwert einer traurigen, eisigen Landschaft haben), die Melodie beschreibt er als *expressif et douloureux* (ausdrucksvoll und schmerzlich).<sup>31</sup>

Struktur und Material des *Prélude* erscheinen trügerisch schlicht. Die Schritte erkennt man im Grundmotiv, das in zwei Dritteln des Werkes (in genau 24 der 36 Takte) erklingt. Im Anfangstakt, der das Motiv einführt, dient das auslösende *d'* nicht nur als Ausgangspunkt des Sekundaufstiegs, der den schwankenden Schritt abbildet, sondern zugleich als wiederholter Orgelpunktton – als wollte Debussy andeuten, dass ein Mensch, der im Schnee schreitend voranzukommen sucht, sich wie an den Boden geklebt fühlen kann. Die aufsteigenden Sekunden *d–e* und *e–f* laden ein, sich den Wechsel zwischen dem rechten und dem linken Fuß vorzustellen. Die Mühe dieser Fortbewegung wird emotional wiedergegeben durch die Ausschnitte aus einer kummervoll klingenden Melodie, die in ihren vier Varianten (T. 2-4, 5-7, 17-19 und 20-25) jeweils zerrissen und bedrückt wirkt. Dazu kommen verschiedene diatonische und chromatische Folgen in den Unterstimmen, die auch in die Betrachtung einbezogen zu werden verdienen.

Die Anlage des *Prélude* lässt sich weitgehend aus der Beteiligung des "Schritte"-Motivs erschließen. Nachdem es in T. 7 kurz ausgesetzt hat, beteiligt es sich wieder über mehrere Takte, bevor es in T. 12-13 länger fehlt. In der kurzen Codetta, die die erste Hälfte des *Prélude* in T. 14-15 abrundet, ertönt der charakteristische Rhythmus kurzzeitig im tiefsten Register, fallend statt steigend und von der (großen oder kleinen) Sekunde zum Tritonus erweitert. Diese beiden Schritte werden den Schreitenden kaum voranbringen.

Die zweite Hälfte ist ähnlich gebaut. Sie enthält einen Augenblick intensiverer Emotion in T. 22-24, wo plötzlich nur der zweite der tonal und intervallisch unterschiedlichen Schritte sechsfach gereiht ertönt – man glaubt zu 'sehen', wie ein Mensch im Schnee sich verzweifelt bemüht,

<sup>31</sup>Es ist wesentlich, den schweren ersten Taktschlag genau im notierten Notenwert zu spielen. Nur die geforderte Kürze – ein Zwölftel des Halbtaktes, der jedem "Schritt" zugemessen ist – gibt den Eindruck des Schwankens beim Gang durch tiefen Schnee wieder. Ein längerer Anfangswert, wie oft gehört, verfälscht die Absicht des Komponisten, indem der Eindruck entsteht, die Schritte seien lediglich matt oder träge. Damit passt sich das Motiv dem schmerzlichen Charakter der Melodie an und beraubt das *Prélude* einer Facette seines Ausdrucksspektrums.

festen Halt für einen seiner Füße zu finden. Doch dies scheint nicht zu gelingen; die Bewegung bleibt erneut ganz aus. Zwar setzt sie in T. 26-28 in der zu Beginn des *Prélude* eingeführten Position und Geschwindigkeit wieder ein, doch ist auch dieser Neuanfang nicht von Dauer, und die Takte 29-31 zeigen ein momentanes Aufgeben jedes Fortkommens. In der kurzen Coda wird dann das Motiv einschließlich des die Schritte ankernden Orgelpunktes ins höhere Register versetzt.

Über diese grundlegenden motivischen Komponenten hinaus hat Debussy auf mehreren weiteren Ebenen mühsame "Schritte" komponiert. Sein musikalisches Bild reicht weit über das unmittelbar eingängige Spiel mit dem Grundmotiv hinaus. Tatsächlich zeigt sich die Schwierigkeit, im tiefen Schnee (oder dem, was dieser symbolisieren kann) das Gleichgewicht zu wahren, in verschiedenen subtilen Details dieser Komposition.

Die musikalischen Aspekte, durch die Debussy den ständig drohenden Kontrollverlust und die wiederholten Bemühungen um Stabilität darstellt, sind die Tonalität und der Orgelpunkt. Dies zeigt sich besonders deutlich, wenn man die analogen Taktgruppen beider *Prélude*-Hälften vergleicht:

- Die eröffnenden Viertakter sind durchgehend in demselben Orgelpunktton *d'* verankert, über dem sich das oben beschriebene Motiv viermal identisch erhebt. Doch die schlichte Kurve, mit der der Diskant in T. 1-4 die unzweideutige d-Moll-Tonalität unterstützt, ist in T. 16-19 geteilt und tonal alteriert. Debussy versetzt den Dreitonanstieg aus T. 2 mit dreifacher Wiederholung ins tiefe Register und die fallende Terz aus T. 4 in dreifacher Variante in den Diskant,

*Préludes* I, 6: Die Ausgangstakte der "Schritte im Schnee"

The image displays two systems of musical notation for Debussy's *Préludes* I, 6. The first system, starting at measure 1, shows a piano introduction in 4/4 time. The bass line features a triplet of eighth notes, and the treble line has a melodic line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *pp* and *p* *expressif et douloureux*. The second system, starting at measure 16, shows a similar pattern but with a change in the bass line and a *Cédez* marking above the final measure. Dynamics include *pp* and *p*.

wobei er drei Takte lang in beiden Stimmen das *a* durch *as* ersetzt und so den d-Moll-Dreiklang durch die verminderte Quinte in Frage stellt, was er gewissermaßen erst im letzten Augenblick, auf dem unbetonten Schlussachtel des Viertakters, durch die Wiederherstellung des *a* korrigiert.

- In Takt 5-7 fehlt zwar der Orgelpunktton, doch streben die im Bassregister absteigenden Dreiklänge in weiter Lage unmissverständlich auf den ankernden d-Moll-Dreiklang zu. Die Auflösung des *b* zum *h* in diesen Akkorden sowie im Diskant ersetzt die Mollskala durch die dorische, und der Mollseptakkord, mit dem die Oberstimme ins Register der 'Schritte' abfällt, bestätigt die modale Wendung. Ganz anders verfährt Debussy in der zweiten Hälfte. Es beginnt damit, dass er den Dreitakter zum Sechstakter erweitert. Im Abstieg der Bassdreiklänge in weiter Lage fällt die Quint der beiden tiefsten Töne in T. 21 unerwartet um eine übermäßige Sekunde abwärts, als wäre sie versehentlich ausgerutscht und hätte damit das doch zuvor spürbar angestrebte d-Moll verfehlt. Im Diskant ist das *c*, die siebte Stufe sowohl des reinen Moll als auch der dorischen Skala auf *d*, zur verminderten Sept *ces* alteriert – wobei es offen bleibt, ob dies Auslöser oder Folge des 'Ausrutschers' im Dreiklangsabstieg ist. Als enharmonische Wiederholung des vorausgehenden *h* unterbricht dieses *ces* den erwarteten melodischen Aufstieg. Dies wiederum bringt die 'Schritte' durcheinander: Für die Dauer von sieben Halbtakten scheint nur einer der Füße nach Halt zu suchen. Erst nach einem gänzlichen Aussetzen der Gehbewegung ist das reguläre Links-rechts wieder hergestellt. Derweil ist das auffälligste Intervall der Oberstimme, die wiederholte fallende Terz *es-ces*, denkbar weit entfernt von der relativen Stabilität der Grundtonart d-Moll. In sich steigender Ausdrucksintensität (Debussys Spielanweisung lautet *en animant surtout dans l'expression*) erreicht die Phrase in T. 23 mit *as''* den bisher höchsten Ton. Von hier aus fällt der Diskant in kleinen Terzen, dem Intervall, das am Schluss der Ausgangsphrase des *Prélude* als die Tonart bestätigende Gegenbewegung zur steigenden kleinen Terz jedes 'Schritt'-Paares erklingen war. Doch nicht nur steht die Folge *as''-f''*, *f''-des''*, *des''-b'*, *as'-f'* deutlich neben der Tonart d-Moll; selbst das kurz zuvor im 'Ausrutscher' versehentlich erreichte Des-Dur, das die erste und dritte Terz scheinbar aufzugreifen suchen, wird durch die Töne der Linken mit ihrer chromatisch erreichten Mischung aus dem verminderten Dreiklang auf *d* über einem *E* im Bass vereitelt.

- Die dritten Phrasen beider Hälften zeichnen einen zunehmenden Verlust des Gleichgewichtes nach. In T. 8-10 gefährdet dreistimmige Chromatik die Stabilität der Schritte. Alt und Tenor wiederholen einen aufsteigenden Halbtonschritt in parallelen Septen (*b-h* über *c-cis*), und der nun in den Bass gewanderte Dreitonanstieg ist ebenfalls chromatisch. Auch die melodischen Gegenbewegungen in T. 10-11, *d-des-c-h-b* über (*b*)-*a-as*-[...] -*ges*, klingen unsicher. Derweil rutscht der Bass, wie auf der Suche nach besserem Halt, zu einem neuen Ankerton ab: einem *Cis*, das bald enharmonisch zu *des* umdefiniert wird. Doch kaum ist dieser Ton in den Liegeakkord der Rechten eingebettet worden, da gleitet er weiter abwärts zum *C*. Debussy komponiert also die erste Hälfte des *Prélude* über einem chromatischen Abstieg des Ankertones.

*Préludes* I, 6:

Das Ableiten des Ankertones

T. 1-4, 5 ... 6-7, 8 ... 9 ... 10-12, 13, 14-15



Zu Beginn der zweiten Hälfte des *Prélude* hat der Ankerton zwar seine ursprüngliche Position auf *d* wiedergewonnen, doch geht der tonale Bezug hier, wie schon oben erwähnt, noch drastischer verloren, mit dem Erfolg, dass das Ende der dritten Phrase (T. 29-31) in der dorischen Skala auf *as* gründet – dem Tritonus-Gegenpol von *d*. Dabei greift der Diskant unter Debussys Anweisung *comme un triste regret* (wie ein trauriges Bedauern) noch einmal die Wendung auf, die im Augenblick des plötzlichen Abrutschens in T. 21-22 erklingen war. Erst ganz am Schluss, wie in einer letzten Anstrengung, doch noch das Gleichgewicht wiederzufinden, führt eine Kette fallender kleiner Terzen (*ces-as*, *as-f*, *f-d*) zumindest zum Ankerton, wenn auch noch nicht zu dessen ursprünglicher Tonalität zurück.

- In der Coda, die langsamer gespielt werden soll als der Hauptteil des *Prélude*, scheint die Stabilität der Tonart wiederhergestellt zu sein. Allerdings erklingen die 'Schritte' jetzt in ungewohnter Höhe – im Register über den fallenden Terzen – als seien sie der Wirklichkeit mit ihrer anstrengenden Fortbewegung über ein Schneefeld entrückt. Schließlich steigt der Bass in ein Register unter allem bisher Gehörten ab. Man ist versucht, Debussys *morendo* (sterbend), das sich als musikalischer Begriff auf Tempo und Lautstärke bezieht, als Hinweis auf das Ersterben von Pulsschlag und Lebensenergie in einem metaphorischen Sinn zu deuten.