

VII (. . . La terrasse des audiences du clair de lune)

“Die Terrasse der Mondschein-Audienzen” ist eines von drei Klavierstücken, in denen Debussy sich auf den Mond bezieht. Das vermutlich bekannteste ist “Clair de lune” aus der *Suite bergamasque* (s.o. S. 29-32); im gegebenen Kontext wichtiger ist jedoch “Et la lune descend sur le temple qui fut” aus dem zweiten Buch der *Images* (s.o. S. 80-82), das aufgrund seiner Anspielung auf einen exotischen Hintergrund als Gegenstück zu diesem *Prélude* angesehen werden kann.

Als Inspiration für das Epigramm werden zwei zeitgenössische Texte genannt. Im 1903 veröffentlichten Roman *L’Inde sans les Anglais* (Indien ohne die Engländer) erwähnt der französische Marineoffizier und Schriftsteller Pierre Loti “des terrasses pour tenir conseil au clair de lune”.³⁹ Eine noch wahrscheinlichere Quelle für Debussys Wortlaut sind die in *Le Temps* veröffentlichten “Lettres des Indes” von René Puaux, des Indienkorrespondenten der Zeitung. Im Zusammenhang mit einer ausführlichen Beschreibung der Krönungszeremonie des englischen Königs George V. als Kaiser von Indien fanden Leser in einer Ausgabe aus dem Dezember 1912 den Satz “La salle de la victoire, la salle du plaisir, les jardins des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune.”⁴⁰

Entgegen dem, was die Herkunft des Wortlautes nahelegen mag, enthält das *Prélude* jedoch keine Elemente, die auf das Leben oder die Kunst auf dem indischen Subkontinent hinweisen. Spuren indischer Musik sollte man nicht suchen. Dies ist nicht verwunderlich. Im Gegensatz zur indonesischen Gamelanmusik und zu bestimmten Produkten chinesischer und japanischer Kunst, die zu Debussys Zeit im Westen bereits gut eingeführt waren, hatten die Pariser der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts kaum Zugang zu substantiellen Kenntnissen über die Kunst und Musik Indiens. Debussys Wortwahl weist vielmehr auf zwei Vorlieben hin, die ihn Zeit seines Lebens beflügelten: einerseits das indirekte Licht und seine magischen Farbeffekte, andererseits der Zauber Indiens, wie ihn Rudyard Kipling in seinem Dschungelbuch beschreibt. Es handelt sich also nicht um den Versuch einer Darstellung des damaligen oder vergangenen Indiens, sondern um das idealisierte Bild eines Landes, in dem Menschen eine noch unverstellte Beziehung zum Spirituellen in der Natur haben.

³⁹ Deutsch: Terrassen, um bei Mondschein Beratungen abzuhalten.

⁴⁰ Der Siegessaal, der Vergnügungssaal, die Sultansgärten, die Terrasse der Audienzen bei Mondschein. Zu dieser Quelle siehe die Aussagen des Debussy-Biografen René Vallas in *Debussy und seine Zeit* (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1961), S. 334.

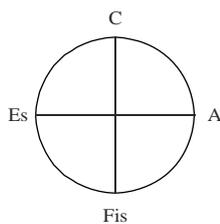
Die musikalische Farbe im *Prélude* erreicht Debussy durch verschiedene Mittel, die zwar nicht ungewöhnlich in seiner Tonsprache sind, jedoch hier in besonderer Weise verknüpft werden. Dazu gehören miteinander konkurrierende tonale Zentren, eine bestimmte Auswahl von Akkorden und eine Technik struktureller Überlappung und assoziativer Entwicklung, die einen träumerischen (vom Mondlicht gefärbten) Effekt hervorbringt.

Auf den ersten Blick scheinen die acht Eröffnungstakte fest in Fis-Dur verankert zu sein, für die Augen durch die sechs Kreuzvorzeichen und für die Ohren durch den Bassorgelpunkt auf dem Dominantton *Cis'*. Der erste Akkord, eine Umkehrung des Septakkordes auf der siebten Stufe von Fis-Dur, bestätigt diesen Eindruck ebenso wie der fünffache Dominantseptakkord auf den betonten Takteilen in T. 3-5. Ein tonaler Konflikt entsteht jedoch bereits am Ende des ersten Taktes, wo in der Mitte der Textur ein Klang angeschlagen wird, der den ganzen zweiten Takt durchklingt und sich auch in der in Oktavenparallele ergänzenden Achtelkontur fortsetzt. Dieser Klang repräsentiert den Dominantseptakkord von C-Dur – den Gegenpol von Fis-Dur im Quintenzirkel. Der Akkord ertönt erneut in T. 5 und liegt auch der verschwommenen Arabeske im hohen Register zugrunde, deren teilchromatische Windungen ein wiederholtes *g* sowie die fallenden Intervalle *f-d* und *h-as* umspielen und damit ebenfalls den Dominantnonakkordes von C-Dur (*g-h-d-f-as*) unterstreichen.

Préludes II, 7: Tonale Gegenpole auf der mondbeschieneen Terrasse

Als wäre diese sanfte Konkurrenz zweier Tonarten im Tritonusabstand nicht genug, stützen die übrigen Akkorde dieser Passage ein weiteres tonales Paar. Der Akkord auf dem fünften Achtel, der den Septakkord auf der siebten Stufe von Fis mit dem Quintsextakkord auf der siebten Stufe von C verbindet, ist der Dominantseptakkord von A. Und die Akkorde auf

dem dritten und sechsten Achtel in T. 3 repräsentieren den Dominantseptakkord von Es, der auch im Part der rechten Hand von T. 4 erklingt, umgeben von allerlei anderen Dominantseptakkorden.



Wie die Zeichnung zeigt, stellt Debussy in den Tonzentren, die er durch dominante Akkorde unterstreicht, vier Achsenpunkte des Quintenzirkels in Beziehung zueinander. Die Hauptachse bilden das in den Vorzeichen angekündigte Fis-Dur und dessen Antipode C-Dur. Es-Dur und A-Dur vervollständigen das Kreuz. Weiter reichende Analysen zeigen, dass diese Gegenüberstellung nicht lokal begrenzt ist. So beziehen sich die G-Dur-Septakkorde in T. 28 und 30 auf C als ihr (momentanes) tonales Zentrum, während die Akkorde in T. 29 und 31 – die Septakkorde auf G-, B-, Cis- und Es-Dur – nacheinander auf C, Es, Fis und A verweisen, d.h. auf dieselben Achsenpunkte, die Debussy schon in den ersten Takten einführt. In der rudimentären Reprise greift Debussy die Idee noch einmal auf: T. 36 bestätigt wieder den Dominantseptakkord von C-Dur, der in T. 37-38 wie in den Anfangstakten des *Prélude* in der Arabeske durch die teilchromatisch umspielten Töne verdoppelt wird. Gleichzeitig unterstreichen zahlreiche Töne in T. 37-38 das primäre Tonzentrum Fis-Dur.⁴¹

Neben diesem Spiel mit polaren Tonalitäten ist Debussys Behandlung von Rhythmus und Textur wesentlich verantwortlich für die Atmosphäre in diesem *Prélude*. Der erste Abschnitt, der mit seiner Ausgangstextur – der aus großer Höhe fallenden Arabeske, der durch Dominantseptakkorde oder ihre Ableitungen gestützten Melodie im mittleren Strang und dem Orgelpunktbas – zwei tonlich eng verwandte Takte umschließt, endet mit einer Überleitung, die durch eine Texturvariante und eine harmonische Rückung überrascht.⁴² Die drei Takte, die das durch diese Rückung erreichte Tonzentrum manifestieren, kontrastieren mit dem Vorangehenden dadurch, dass sie dem Eindruck großer Ruhe bei tonaler Komplexität eine Passage gegenüberstellen, die harmonisch statisch aber im Tempo leicht beschleunigt (*Un peu animé*) und mit doppelt punktierten Taktschwerpunkten und vorschlagartig fallenden Arpeggien auch rhythmisch bewegter ist.

⁴¹Vgl. in T. 37 und 38 die zweifache authentische Kadenz mit der Oktave H (Subdominante) im Bass, einem neunstimmigen Dominantseptakkord auf dem zweiten Achtel und der Oktave Fis (Tonika) in der Taktmitte, wieder im Bass.

⁴²Vgl. in T. 7-8 die Entwicklung des Hauptstranges aus T. 1 mit hohen achtstimmigen Molldreiklängen statt der Durseptakkorde und einer abrupten Rückung von Fis- nach B-Dur.

Der ausgedehnte Mittelabschnitt in T. 13-35 dagegen, der zu den Vorzeichen von Fis-Dur und zunächst auch zur größeren Ruhe des Ausgangsabschnittes zurückkehrt, ist durch zunehmende Verdichtung gekennzeichnet. Der erste Anstieg von Lautstärke und Tempo bleibt zaghaft und wird letztlich durch eine Rückkehr zu *pp* und Grundtempo aufgehoben. Eine zweite Verbindung von vertikaler und horizontaler Intensivierung fällt wesentlich stärker aus, doch verebbt auch sie.⁴³ Erst als die Textur ab T. 32 die Grenze dessen erreicht, was zwei Hände auf der Tastatur greifen können, lässt Debussy eine kurze Reprise zu.⁴⁴

Man kann dieses *Prélude* hören als musikalisches Äquivalent einer leichten Unterhaltung, die in freier Assoziation von einem Gegenstand zum anderen wandert – der Art von Unterhaltung, die man sich auf einer mondbeschienenen Terrasse vorstellen mag. Besonders die vielen Themen, die im Verlauf des Mittelabschnitts gestreift werden, entwickeln sich naht-, aber auch folgenlos auseinander. In der Coda scheint die Stimmung durch Debussys überraschende Quartolentakte momentan ganz unwirklich zu schweben.

VIII (... Ondine)

Die Geschichte der Wellentochter Undine⁴⁵ gehört zu den beliebtesten Märchenthemata Europas. Sie ist eng verwandt aber nicht identisch mit der kleinen Meerjungfrau von Hans Christian Andersen, dessen Geschichten Debussy so liebte. Doch im Gegensatz zu Undine, einer aus dem Wasser stammenden, wunderschönen aber kapriziösen Kindfrau, die sich von ihren irdischen Schwestern mehr charakterlich als körperlich unterscheidet, ist Andersens Meerjungfrau ein Wesen zwischen den Welten: Sie hat den Oberkörper einer Frau, aber den Schwanz eines Fisches. Undine dagegen hat wie ihre irdischen Schwestern zwei Beine und unterscheidet sich äußerlich zunächst nicht von diesen. Beide eint die Tatsache, dass sie keine

⁴³In T. 28 hat Debussy die Textur zu drei Strängen mit sechsstimmigen Akkorden in den extremen Registern, zehnstimmigen Akkorden in der rhythmischen Position von Auftakten und einer oktavierten Mittelstimme verdichtet, das angezeigte *poco crescendo* führt zu einem ausdrücklichen Crescendo über *forte* hinaus, und die Beschleunigung des *en animant* wird erst im vierten Takt ausgebremst.

⁴⁴T. 32-34 variieren T. 13-15, T. 34-35 ertönen als Transposition von T. 16-17, T. 36 erinnert an die Mittelstimme und T. 37-38 an die Außenstimmen von T. 1-3 bzw. 5-6.

⁴⁵Die Welle heißt auf Lateinisch *unda*, auf Französisch *onde*; daher die Namensvarianten des aus den Wellen entstiegenen Märchenwesens als Undine oder Ondine.

Seele haben und dies auch wissen. Um eine Seele zu erlangen, müssen sie die Liebe eines sterblichen Mannes gewinnen. Dafür zahlen sie jedoch einen hohen Preis: den Verlust ihrer Unschuld, ihrer spielerischen Zufriedenheit und ihres unhinterfragten Glückes in der Unterwasserwelt. Wendet der geliebte Mann sich später von der verführerischen aber seelenlosen Frau ab, so bringt sie ihm den Tod.

Unter den literarischen Bearbeitungen des Undine-Stoffes war im Frankreich des frühen 20. Jahrhunderts besonders die von Friedrich de la Motte Fouqué, einem aus hugenottischem Adel stammenden romantischen deutschen Dichters, beliebt. Die *Ondine*-Opern von E.T.A. Hoffmann und Albert Lortzing basieren auf der 1811 entstandenen Erzählung, die schon 1818 in französischer Übersetzung erschien. Sie inspirierte u.a. auch den Dichter Aloysius Bertrand, dessen Gedicht "Ondine" Ravel 1908 in seinem Klavierzyklus *Gaspard de la nuit* ekphrastisch in Musik umsetzte. 1909 erschien bei William Heinemann in London eine Schmuckausgabe der englischen Übersetzung von Fouquets *Undine* mit Illustrationen des von Debussy bewunderten Künstlers Arthur Rackham, auf dessen Zeichnungen sich schon die *Préludes* "La danse de Puck", "Brouillards" und "Les fées sont d'exquises danseuses" beziehen.⁴⁶ Die auf der folgenden Seite gezeigte Abbildung ist nur eine von zahlreichen Illustrationen aus diesem Buch, die Debussy zu diesem *Prélude* angeregt haben könnten.

Das Thema ist wie gemacht für diesen Komponisten, den Feen, Nixen und Geistwesen ebenso faszinierten wie die verschiedenen Brechungen des Lichtes. So enthält denn dieses Klavierstück alle Nuancen des Glitzerns und Gleißens, der rollenden Wellen und des sprühenden Wellenschaumes, die das Instrument fähig ist zu imitieren. Die emotionale Leichtigkeit eines Wesens, das nicht durch eine "Seele" beschwert wird, übersetzt Debussy in diatonische Cluster; ein Beispiel von vielen ist der Tonvorrat der Wellen zu Beginn des Stückes, mit $g/a/b + f$ in T. 1 und $g/a/h + fis$ in T. 2, etc.

Bezüglich der Harmonik ist es interessant zu beobachten, dass die Passagen, in denen Hörer eine Darstellung der Unterwasserwelt zu erkennen meinen, durch Akkorde charakterisiert sind, in denen Debussy Quart und Tritonus übereinander stellt. Diese Klänge, die schon in T. 4 eingeführt werden, ertönen oft gleichzeitig in einer vertikalen und einer horizontalen Variante, als melodische Wellen oder als vorschlagartig kurzes Glitzern.⁴⁷

⁴⁶Eine deutsche Version der Schmuckausgabe "mit 15 farbigen Vollbildern und Buchschmuck von Arthur Rackham" erschien 1912 beim Verlag Georg Dietrich in München.

⁴⁷Vgl. T. 4 links $d/gis/cis, h/eis/ais, b/e/a$, rechts Welle $d-gis-cis-ais-eis-h$ + arpeggiert $b/e/a$. Auch T. 6-7 und rechts 44-53 sowie als Variante (Quint/Tritonus) T. 8-9 und links 45-49.

Arthur Rackham: "Undine im klingenden Kristallgewölbe"
Illustration zu Kapitel 8 in der Erzählung von Friedrich de la Motte Fouqué



Das Herumtollen der unbeschwerten Unterwassergeister beginnt in der Musik in T. 16. Nach einem längeren Abschnitt, der in seinem Rahmen auf den Ankerton A bezogen ist,⁴⁸ öffnet sich in T. 14-15 ein neuer Ausblick. Der Ton D, den die zwei Kreuzvorzeichen als Tonika einer Durtonart ankündigen und der in den Schlusstakten bestätigt wird, manifestiert sich mit einem dreioktavigen Arpeggio über der aufsteigenden Bassquint D-A. Die wird am Taktende durch die dreioktavig parallel aufsteigende Quint a-e ergänzt, wobei dieser Perspektivenwechsel metrisch mit einer Hemiole (3/4 im herrschenden 6/8-Takt) und zusätzlichem Rubato unterstrichen wird.

Préludes II, 8: Das unschuldige Spiel der Wassergeister

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 11-15) shows a treble clef with the instruction *scintillant* and *doux*, and a bass clef with a 12-measure arpeggio. The second system (measures 14-19) features a grand staff with *rubato* and *p* markings, and a 12-measure arpeggio. The third system (measures 20-25) features a grand staff with *p à l'aise*, *mf en dehors*, *p expressif*, and *retenu* markings. The fourth system (measures 26-30) features a grand staff with *mouvt.*, *p*, *scintillant*, and *doux* markings, and a 12-measure arpeggio.

⁴⁸Vgl. die Bassanschläge in T. 3-6 und 11-13.

Undines ‘Gesang’, der (durchaus passend) an die Glockenspielkontur aus Debussys Orchesterwerk *La mer* erinnert, entwickelt sich rund um den wiederholt angeschlagenen Binnenorgelpunkt *a* mit artikulierten Tonpaaren aus dem lydischen Modus auf *d*. Der ergänzende Zweitakter ist wieder hemiolisch. Später wird die Melodie in der Höhe von den kleinen Wellen eines gegenläufigen, mehrfach die Position wechselnden Doppeltrillers umspielt. Die ergänzende, *expressif* markierte Passage in dreistimmigen Akkorden kann als Ermahnung der Wärter dieser Unterwasserwelt gehört werden. Hier verlässt der Bass den Grundton zugunsten eines Abstiegs zur Dominante *A* und das Metrum zugunsten zweier Quartolen.⁴⁹ Sogleich folgt jedoch eine Wiederaufnahme von Undines ‘Gesang’ über *D*. Einschließlich der Rahmentakte 11-13 und 28-29, die *scintillant* (glitzernd) und *doux* (sanft) klingen sollen, komponiert Debussy hier ein detailliertes Bild ungetrübter Unterwasser-Heiterkeit. (Das Notenbeispiel oben stellt die Abfolge in vereinfachter Textur und Lage dar.)

Ein kurzes Unisonomotiv, das sich aus dem Glitzern entwickelt, dient als Brücke zu einer abweichenden Tonart⁵⁰ und als Einstimmung in einen ganz anderen Aspekt der Undine. Auf einen wie stammelnden Staccato-Beginn folgt ein seufzerartiger chromatischer Dreitonfall, der sich crescendoend zum synkopisch betonten Tritonus aufbäumt. Über dem durch die übermäßige Bassquint verfremdeten Wechselschlag wird dieses Motiv im hohen Register aufgegriffen, bäumt sich noch einmal crescendoend auf, sinkt beim zweiten Anlauf jedoch wie resigniert eine Terz abwärts. Man denkt unwillkürlich an das sehnsüchtige Verlangen des Wassermädchens nach einer Seele. Es folgt Undines ‘Gesang’ mit Fragmenten der Stimmen aus ihrem natürlichen Umfeld. Dies führt zu vier weiteren Äußerungen ihrer Sehnsucht. Die erste ertönt mit verlängertem stammelndem Auftakt, die zweite in doppelt langsamem Tempo (*le double plus lent*). Die dritte, in einer mit fünf Kreuzvorzeichen markierten Tonart nun auf *fis* transponiert, ist in Achteln notiert, zudem *rubato* und “etwas unter dem ursprünglichen Tempo”, also noch langsamer und emotionaler. Die vierte, identisch in Tempo und Tonhöhe, fällt resignierend von *fis* durch den verminderten Septakkord abwärts.

Préludes II, 8:
Undines Sehnsuchtsmotiv



⁴⁹Für die Quartolen vgl. die Unterteilung des 6/8-Taktes als 4 x 3/16 in T. 23 und 24-25.

⁵⁰Die drei ♭-Vorzeichen und der Basston der *leggiere* auszuführenden Wechselbewegung der linken Hand deuten auf Es-Dur, doch färbt Debussy diesen Dreiklang mit zahlreichen fremden Tönen ein.

Wenn die Musik in T. 54 zum ursprünglichen Tempo zurückkehrt, erklingen verschiedene Aspekte, z.T. gleichzeitig: Die Tonwiederholung auf dem inneren *a* erinnert an Undines ‘Gesang’, auch wenn sie hier durch den zweiten Orgelpunktton *g* verdoppelt wird. Darüber ertönt Undines Sehnsuchtsmotiv, eine Oktave tiefer als ursprünglich. Der Bass untermalt alles mit einer zweitaktigen chromatischen Kurve, die in T. 60-61 zudem durch parallele Oktaven verstärkt wird und von dem anhaltenden Streben nach Innerlichkeit zu sprechen scheint – der seelischen Beteiligung, die Undine durch die Liebe eines irdischen Mannes zu erringen hofft.

Dann jedoch greift die Musik mit einer Variante der sanft glitzernden Figur aus dem Vorspann zu Undines Gesang auf das heitere Spiel der Wassergeister zurück. Allerdings scheinen die Veränderungen, die die vertrauten Komponenten hier zeigen, darauf hinzuweisen, dass bei der Rückkehr einer Undine aus der Menschenwelt in ihre Märchenheimat nicht mehr alles so ist wie zur Zeit ihrer Unschuld. Statt des *a*, das als Dominantton von D-Dur die Figur in den Rahmentakten des obigen Auszuges stützt, steigt die Unterstimme hier von *b* zur Oktave auf *des*. Auch in der Coda, wo erstmals in diesem *Prélude* das tiefe *D'* als Orgelpunkt ertönt, lenken die anderen Stimmen nicht sogleich in eine harmonische Auflösung ein. Stattdessen alternieren die sanft rauschenden Akkorde über diesem Ankerton zwischen den querständigen Durdreiklängen auf *d* und *fis*, bevor sie endlich auf der Tonika zur Ruhe kommen. Auch dies vermittelt den Eindruck, dass es im Leben der Undine eine folgenreiche Liebesenttäuschung und damit einen Bruch gegeben hat. Wie in den meisten Versionen des Märchens muss sie, nachdem sie die Liebe eines irdischen Mannes gewonnen und wieder verloren hat, in ihr Wasserreich zurückkehren, kann dort jedoch nicht zur einstigen Unbeschwertheit zurückkehren.

IX (. . . *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*)

Das Epigramm zu diesem *Prélude* verweist auf ein Lieblingsbuch von Debussy: Charles Dickens’ 1836-37 erschienenen Roman *Die Pickwickier*.⁵¹ Der damals erst 23jährige Autor wurde durch dieses Erstlingswerk fast über Nacht berühmt. Die Figur des Gründers dieses Clubs, des Gelehrten

⁵¹Der vollständige Titel des satirischen Buches lautet im Original: *The Posthumous Papers of the Pickwick Club, Containing a Faithful Record of the Perambulations, Perils, Travels, Adventures and Sporting Transactions of the Corresponding Members* (Die posthume Dokumente des Pickwick Clubs, mit einem gewissenhaften Protokoll der Abgrenzungsgänge, Gefahren, Reisen, Abenteuer und Sportunternehmungen der nicht-lokalen Mitglieder).

Samuel Pickwick, traf Debussys Sinn für Humor und freundlichen Spott. Welcher Art seine "Hommage" ist und wie ihn das als selbstverliebt und pompös beschriebene Auftreten des Mannes amüsierte, deutet sich in den Buchstaben an, die er dem Namen des vermeintlich Geehrten folgen lässt: "Esq." steht für "Esquire", einen aus dem 16. Jahrhundert überkommenen Titel für niedere Adlige. Die Abkürzung "P.P.M.P.C." greift die englische Gepflogenheit auf, Titel abgekürzt dem Namen folgen zu lassen. Sie definiert die angebliche Funktion des Herrn Pickwick als "Perpetual President [and] Member [of the] Pickwick Club", wobei die Position als "immerwährender Präsident" eine Abweichung von Dickens' Text darstellt, in dem Pickwick lediglich als "General Chairman" (Vorstandsvorsitzender) des Clubs eingeführt wird.

Robert Seymour: "Mr. Pickwick Addresses the Club" (1837)
Illustration der Erstausgabe von Charles Dickens' *The Pickwick Papers*



Die (fiktiven) Protokolle der zahlreichen Reisen durch ganz England, die der wissbegierige Pickwick mit dreien seiner Clubmitglieder unternommen haben will, sollen Dickens' Geschichte Authentizität verleihen. Den angeblichen Gelehrten selbst allerdings schildert der Roman als einen übergewichtigen, unkultivierten und von Vorurteilen geleiteten Tölpel.

Debussy eröffnet seine musikalische Huldigung des Herrn Pickwick in feierlichem *Grave* mit dem Zitat der ersten drei Verse aus der Nationalhymne des Vereinigten Königreiches: In den Bassoktaven erklingt "God save our gracious King, long live our noble King, God save the King". Die Anweisung *f sonore* und die Notation mit Tenutostrichen über jedem Anschlag der linken Hand regt Pianisten an, sich im Klang an der für Hymnen typischen Blechbläser-Instrumentierung zu orientieren.

Préludes II, 9: Die ersten drei Verse der britischen Nationalhymne

Grave

□ *f sonore* *dim. - - - - p*

Der Strang der rechten Hand, der mit einem Takt Verspätung einsetzt, beginnt legato mit der Andeutung einer melodischen Linie in g-Moll, passt sich jedoch bald der Tonalität der Hymne an und schwenkt am Ende des zweiten Verses in deren F-Dur ein. Doch dann geht in der feierlichen Musik etwas schief. Im Zuge des radikalen Diminuendos in T. 5 von *f sonore* zu *p* übernimmt die rechte Hand die Führung und 'korrigiert' mit einer synkopierten *do-ti-do*-Kadenzformel im Diskant und einer aus der höfischen Musik vertrauten Geste in der Mittelstimme die F-Dur-Tonart der Hymne zugunsten von d-Moll. An diesem Punkt würde jeder Untertan seiner Majestät, ginge es nur nach dem korrekt zu Ende geführten Bass, eine aufsteigende Skala erwarten, die crescendoierend zu den Rufen nach Sieg, Glück und Ruhm ("victorious, happy and glorious") überleitet. Bei Debussy steigen die Linien gleichfalls aufwärts, sogar ein *crescendo molto* sieht er vor, doch führt die Musik eher ins Ungewisse. Hemiolen durchkreuzen das ruhige 3/4-Metrum, der Aufstieg des Basses durch einen ganztönigen Tetrachord (*F-G-A-H*) stellt das gerade erst erreichte d-Moll ebenso in Frage wie das frühere F-Dur, und der unkoordinierte Phrasenschluss der verschiedenen Stränge vermittelt insbesondere mit der in neuerlichem Crescendo erreichten und dann unbegleitet überhängenden Oktave auf *e*" den Eindruck, dass sich hier ein musikalischer Amateur an der Nationalhymne versucht, dabei aber auf Abwege gerät.

Als ‘Korrekturversuch’ erklingt ein Auftakt mit zwei übermäßigen Dreiklängen, die Debussy wie leise spottend mit der Überschrift *Aimable* (liebenswürdig) versieht. Im *expressif* markierten Dreitakter, den dieser Auftakt einleitet, gelingt es dem glücklosen Musikus, im Bass den fünften Takt der Hymne aufzugreifen. Er wiederholt ihn sogleich, wie um sich zu vergewissern, verpasst aber trotzdem die Phrasen-Auflösung nach F-Dur. In plötzlichem *pp* bleibt die Linke auf dem dominantischen C-Dur stehen, während die Rechte nach g-Moll weiterführt und dort mit einer Punktierungsfigur eine gänzlich andere, belebtere Stimmung anregt.

Préludes II, 9: Der missglückte Versuch, die Hymne zu retten

The image shows a musical score for Préludes II, 9. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a box containing the number '9'. Above the treble staff, the word 'Aimable' is written, followed by 'expressif'. The bass staff begins with a box containing the number '9'. Above the bass staff, the words 'Peu à peu animé' are written, followed by 'pp léger'. The score shows a sequence of chords and melodic lines in both hands, with dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Unter dem Einfluss dieser Figur beschleunigt sich das Tempo. Man glaubt eine Rede zu hören, die Mr. Pickwick, wie es die Illustration aus der Erstausgabe des Romans nahelegt, vor den vereinten Mitgliedern seines Clubs hielt – nach Dickens’ Schilderung eine armselig kleine Schar, die mit umso mehr Großspurigkeit angesprochen werden musste, um den Titel des “immerwährenden Präsidenten” zu rechtfertigen. In der neun Takte füllenden, ohne Pause auf und ab steigenden Punktierungsfigur glaubt man den Schwall vieler leerer Worte zu hören. Die Großartigkeit des Clubs und seines Präsidenten scheint bestätigt, wenn die in terzverstärktem *crescendo molto* aufsteigende Punktierungsfigur einen herrlich ironischen, überreich gestikulierten Ausdruck des Protzens erreicht: Eine harmonisch schlichte Folge von drei hemiolisch gesetzten Dreiklängen, deren vier Oktaven spannende Anschläge jeweils durch einen stark akzentuierten Nachschlag im Mittelregister bekräftigt werden, wiederholt sich nach einem Schnörkel mit noch mehr Nachdruck. Dem Pomp des Augenblicks entsprechend reduziert Debussy hierfür das Tempo (*Retenu*).

Als schäme er sich doch ein wenig über das Ausmaß der Affektiertheit macht Mr. Pickwick in *pp léger* den Versuch, zur Tagesordnung der Sitzung zurückzukehren. Dabei erhitzt er sich jedoch bald erneut, und die verschiedenen Elemente verschmelzen in einer gigantischen Steigerung, die in T. 31-40 von *pp* bis *ff* und darüber hinaus führt und dabei ständig an

Tempo gewinnt (*Animez peu à peu*). In Konkurrenz mit der übereifrigen Redseligkeit des Mr. Pickwick ertönen dabei weitere Fragmente der Nationalhymne, doch auch

diesmal kommt die Melodie nicht zu ihrem feierlichen Abschluss. Vielmehr bricht sie am Schluss abrupt ab.

Préludes II, 9:
Monarchietreue
in Konflikt mit
Selbstdarstellung

Nach diesem Eingeständnis, dass es ihm schwerfällt, dem höfischen Ritual zu genügen, weiß Mr. Pickwick sich nicht anders zu helfen, als erneut den schon einmal misslungenen Vervollständigungsversuch zu unternehmen.⁵² Doch bevor die Musik diesmal die unbefriedigende bitonale 'Auflösung' erreicht, wird sie durch einen ganz unerwarteten fünftaktigen Einschub unterbrochen. In einer Klangfarbe, die *lointain et léger* (fern und leicht) ausfallen soll, ertönt eine unbegleitete Linie, die einem unbeschweren Pfeifen nachempfunden ist. Ob es wohl Mr. Pickwick selbst ist, der so demonstriert, dass alles schief Gelaufene nicht weiter ernst zu nehmen ist? Das pentatonisch angelegte Pfeifen wird von einem Triller unter *b* abgelöst, der mit starker Anfangsbetonung einbricht und sodann wie von der Tastatur gewischt wird. In zurückgenommenem Tempo greift Debussy jetzt das zuvor Abgebrochene auf: Die tiefer gelegenen Stränge der Textur erreichen tatsächlich das ersehnte F-Dur, während das tonal unverträgliche *g'* im Diskant und die Punktierungsfigur in der Mitte zeigen, dass Pickwick doch das Schwatzen nicht lassen kann. Der fünfte Takt der Hymne, der ja schon mehrfach ein Scheitern herbeigeführt hat, ertönt hier in pompösen Bassoktaven auf der Subdominante, wird dann jedoch zu Mr. Pickwicks Lieblingston *g* abgelenkt. Erst ganz am Schluss vereinen sich alle Stimmen in F-Dur, das Pickwick denn auch wie triumphierend mit einem Crescendo zu *ff* unterstreicht – bis er merkt, dass er nicht nur in einem Quartsextakkord, sondern zudem auf Schlag 3 gelandet ist. In verschämtem *p* schickt er auf dem Taktschwerpunkt die Tonika-Grundstellung hinterher.

⁵²T. 41-43 ist identisch mit T. 9-11, vgl. das Notenbeispiel auf Seite 187.

X (... Canope)

Das Titelwort dieses *Prélude* – “Kanope” in deutscher Schreibweise – stammt aus der Ägyptologie. Es bezeichnet ein vasenförmiges Gefäß aus Ton, Alabaster oder Kalkstein, dessen Deckel einem menschlichen oder tierischen Kopf nachgebildet ist. Die ägyptische Totenkultur sah vor, den Leichnam zu mumifizieren. Die Eingeweide wurden zuvor entnommen und in Kanopen separat beigesetzt. Typische Grabkammern enthalten vier Kanopen, deren Deckelgestaltung dem jeweiligen Organ zugeordnet ist: Die Köpfe zeigen einen Menschen für die Leber, einen Affen für die Lunge, einen Falken für den Magen und einen Schakal für das Gedärm.

Ein typisches vierteiliges Set von Kanopen
Aus dem Grab des Iti, um 1200 v.u.Z, Kalkstein, Ägyptisches Museum Berlin



Debussy hatte zwei Kanopen auf seinem Schreibtisch stehen. In seiner Faszination mit diesen Gefäßen – ihrer Form mit Köpfen, die die Grenze zwischen Mensch und Tier verwischen, und ihrer Bestimmung, die die Dualität von Leben und Tod zu verschmelzen sucht – steht er den Symbolisten nahe, die sich in Motiven und fabelhaften Wesen aus alten Mythen ebenfalls mit den Grenzerfahrungen des Menschen befassen. Demselben Themenkreis gehört auch die altgriechische Säulenskulptur an, der das erste *Prélude* gewidmet ist. Allerdings wendet der Komponist sich hier

einer noch fernerer Vergangenheit zu: Die ägyptische Osirisverehrung, auf die die Bestattungspraxis mit Kanopen zurückgeht, wird auf das dritte Jahrtausend v. Chr. datiert.

Zu dem ersten Thema passen Debussys Aufführungsanweisungen: *Très calme et doucement triste* (sehr ruhig und von sanfter Traurigkeit) wünscht er sich Tempo und Stimmung. Das Eröffnungsthema, das in seinem Kern viertaktig ist, jedoch bis T. 7 verlängert wird, klingt wie das feierliche Schreiten in einer Prozession, die die sterblichen Überreste eines Menschen zu Grabe trägt.

Préludes II, 10: Die Musik der Trauerprozession

The image shows a musical score for Debussy's *Préludes II, 10: Die Musik der Trauerprozession*. The score is written for piano (pp) and is in 4/4 time. It features a treble and bass clef staff. The music is characterized by a slow, processional feel, with a tempo marking 'Cédez - - Mouvt' (Cédez - - Mouvt) above the staff. The score includes various chords and melodic lines, with dynamics ranging from piano (p) to pianissimo (pp).

Die in der Hauptphrase moll-pentatonische Melodiestimme wendet sich zunächst von *d* nach *a*, im Ergänzungssegment dann zurück nach *d*. Aufgrund des Wechsels von *b* und *h* hört man ein Changieren zwischen dem reinen Moll und dem dorischen Modus auf *d*. Im Ergänzungssegment tritt eine synkopische Stimme in Tenorlage hinzu, die zwei Melodietönen zusätzlich zu den Molldreiklängen in der rechten Hand die Unterquint unterlegt. Es folgt ein Kontrastsegment, das zuerst die fallende Quint der Tenorstimme in sechsstimmiger Parallele sequenziert und dann 'chromatisch kadenziert'. Die Akkordfolge Es-Dur / As-Dur / Ges-Dur erweckt den Anschein, ein neben der bisherigen Wirklichkeit liegendes Ziel anzupeilen zu wollen, und bereitet dieses sogar mit einer Verlangsamung vor.⁵³ Doch endet das Kontrastsegment überraschend in d-Moll, von der rahmenden Imitation der Hauptphrase bestätigt. Schon in dieser ersten Phrase betont Debussys Musik im Zusammenhang mit dem Tod also nicht den Verlust sondern vielmehr die Versetzung in eine andere Realität.

Die folgenden vier Takte können dank ihrer Chromatik und des abschließenden Seufzers als eine Art Klagegesang gehört werden, von einem Priester vorgetragen und von der Gemeinde leicht abgewandelt wiederholt:

⁵³Die drei Akkorde bilden eine plagale Kadenz (V/V - V - IV - [I]) in Des-Dur, doch wird die so angesteuerte Tonika auf *d* angehoben und zum ursprünglichen Moll korrigiert.

Préludes II, 10: Der Klagegesang



Dies setzt sich für weitere drei Takte fort. Dann wird das Klagen noch schmerzlicher: Die Harmonie ist polytonal,⁵⁴ die Textur wird durch eine größere Zahl bewegter Stimmen bereichert und die Vorschläge werden zunehmend dichter.⁵⁵ Im zentralen Abschnitt des *Prélude* behält Debussy zwar die gedämpfte Dynamik bei, beschleunigt aber das Tempo und erweitert die Vertikale auf fünf Oktaven. In T. 20-23 ertönt erneut Klagegesang, wobei die in Oktaven singende Gemeinde jetzt beide Varianten übernimmt, von der inzwischen erreichten alterierten Harmonie mehr in Frage gestellt als gestützt. Die Abschlusstakte des Mittelabschnitts überraschen in ihrem harmonischen Gerüst mit einer Wendung nach As-Dur⁵⁶ und in den beiden Abwärtsläufen, die diminuierend auf einen synkopischen Zielton zulaufen, mit einer ungewöhnlich symmetrischen Intervallfolge.⁵⁷ Mit der Kombination dieser Phänomene deutet Debussys Musik auf die Fremdheit dieses Rituals einer Jahrtausendealten Kultur.

Die musikalische Nachempfindung der alten Totenzeremonie endet mit einer teilweisen Reprise. Das Hauptsegment des Trauerzug-Themas ertönt in siebenstimmiger Parallele aber sonst unverändert. Die Ergänzung ist um einen Halbton höher transponiert und verlässt damit schon hier die 'Wirklichkeit' über *d*. Auch das Kontrastsegment beginnt in der Halbton-Transposition, weicht dann jedoch vom Vorbild ab und mündet in den

⁵⁴So enthalten T. 14 und 15 drei tonale Ebenen gleichzeitig: d-Moll im Diskant, Es-Dur in der Mittelstimme und den halbtaktigen Wechsel von C-Dur zum F-Dur-Nonakkord in den nicht-melodietragenden Tönen beider Hände. Die Wendung der zwischen B-Dur und g-Moll alternierenden Quartan in T. 17 und 19 nach einem enharmonisch notierten Nonakkord mit verminderter Quint über A-Dur in T. 18 bzw. über G-Dur in T. 20 verhindert jedes Gefühl für eine auch nur momentan geltende Tonart.

⁵⁵Vorschläge erklingen alle zwei Takte in T. 7-8 und 9-10, einmal pro Takt in T. 14-15, zweimal pro Takt in T. 16 und je fünfmal pro Takt in T. 17-18 und 19-20.

⁵⁶Vgl. in T. 24 das *as* in den Rahmentönen des Abwärtslaufes, ergänzt auf dem vierten Taktschlag durch ein dreioktaviges *c* und einen Takt später durch ein dreioktaviges *es*.

⁵⁷Die Abfolge *as-g-fis-d-cis-b-a-as* durchläuft 1 + 1 + 3 + 1 + 3 + 1 + 1 Halbtonschritte, entspricht damit weder einem traditionellen noch einem sktrjabinschen oder messiaenschen Modus und negiert zugleich den darunter liegenden As-Dur-Dreiklang.

Akkord, der vor dem Übergang in den Mittelabschnitt zuletzt erklingen war.⁵⁸ Dort konkurrierten, wie oben erwähnt, drei tonale Wirklichkeiten vertikal miteinander; hier sind es nur zwei: der von den untersten fünf Tönen gebildete C-Dur-Dreiklang und das Zitat der leidenschaftlichen Klage mit seinem chromatisch angereicherter Ausschnitt aus der d-Moll-Skala.⁵⁹ Das Tempo wird zunehmend langsamer (von *Mouv'* über *Retenu* und *Plus lent* zu *Très lent*⁶⁰), und auch die im ganzen Stück äußerst zarte Dynamik wird weiter gedämpft (von *pp* über *très doux et très expressif* zu *encore plus doux*⁶¹). Wie um den Eindruck zu vervollständigen, dass sich die mit der Trauerprozession verbundenen Klänge immer weiter entfernen, bleibt die Melodie ohne den erwarteten Schlussston im Raum hängen, als unterstreiche sie eine tiefe Versenkung.

XI (... Les tierces alternées)

Das Epigramm dieses *Prélude* sticht von allen anderen ab. Statt der sonst vorherrschenden poetischen Bezüge, Anspielungen und Zitate bietet Debussy hier eine Beschreibung der Kompositionsidee: "Abwechselnde Terzen". Wie er selbst schon zum Zeitpunkt der Komposition gegenüber Freunden und auch seinem Verleger einräumte, hatte er eigentlich eine ganz andere Themavorstellung verfolgt, die sich nahtlos in die Reihe der übrigen 23 *Préludes* eingefügt hätte: Er wollte das vorletzte Stück seiner in der Tradition berühmter Vorbilder auf 2 x 12 angelegten Präludienzyklen nach dem jugendlichen Elefantenwärter Toomai aus Rudyard Kiplings Dschungelbuch "Toomai des éléphants" nennen. Der damit angedeutete Kontext kolonial-indischer Kultur hätte ein interessantes Gegenstück zu "La terrasse des audiences du clair de lune" ergeben. Doch wollte ihm mit diesem Thema im Kopf kein Klavierstück gelingen, wie er seinem Verleger mit einiger Frustration schrieb. Welcher Art das Hindernis war, an dem er scheiterte, erklärt er nicht. Da er jedoch die Arbeit an den *Préludes* nach fast vier Jahren abschließen wollte, schrieb er kurzerhand ein ganz anders orientiertes Klavierstück und gab ihm, abweichend von den übrigen *Préludes*, einen nicht poetischen, sondern technischen Titel.

⁵⁸Vgl. Bass C/G/e + Mittelstrang c'/g'/d'' in T. 30-33 mit T. 14₁ und 15₁.

⁵⁹Vgl. die Diskantkontur a"-b"-a"-g"-f"-e"-es"-d" etc. in T. 30-32 und 11-13, am Ende des *Prélude* gestützt durch zwei je zwei Takte durchklingende d'' über dem C-Dur-Dreiklang.

⁶⁰Im Grundtempo – zurückgehalten – langsamer – sehr langsam.

⁶¹Sehr leise – sehr sanft/leise und sehr ausdrucksvoll – noch sanfter/leiser.

Debussys selbst auferlegte Beschränkung, ein ganzes Werk auf der Basis eines einzigen, abwechselnd in beiden Händen angeschlagenen Intervalls zu entwickeln, stellt eine Herausforderung für den Interpreten dar: Es gilt zu verstehen, „was dieses Werk in seinem Inneren ausmacht“, dem hinter der kompositionstechnischen Idee verborgenen eloquenten Kunstwerk nachzuspüren und zur Wirkung zu verhelfen. Die Parameter, die dies ermöglichen, sind der Bauplan, der Rhythmus, das Spiel mit der Dynamik, die Textur sowie unterschwellige melodische Linien.

Der Struktur nach kann das *Prélude* als ein freies Rondo beschrieben werden. Es gibt sechs wesentliche Abschnitte, die aber eingebettet sind:

T. 1-10 Einleitung	T. 11-33 Refrain
	T. 34-64 Couplet 1
	T. 65-86 Refrainvariante + T. 87-90 Codetta
T. 90-102 Einleitung 2	T. 103-116 Couplet 2
T. 117-124 Überleitung 1	T. 125-148 Refrain (Reprise)
T. 149-153 Überleitung 2	T. 154-165 Coda

Debussy grenzt die Abschnitte seiner Rondostruktur auch durch seine Tonsprache klar voneinander ab:

- Die beiden Einleitungen basieren auf der Ganztonleiter. In den ersten zehn Takten hört man einen ständigen Wechsel zwischen den beiden Transpositionen der Skala;⁶² in der zweiten Einleitung dagegen stammen die Töne der ersten acht Takte aus der Ganztonleiter auf *cis*, die der verbleibenden vier Takte aus der Skala auf *c*.
- Der Refrain ist diatonisch entworfen, in einer freien Behandlung des lydischen Modus auf *f*.⁶³ Die Refrainvariante beginnt gleichfalls in lydisch *f*, wechselt jedoch für T. 71-80 zu lydisch *as* und für T. 81-89 zu lydisch *a* (vgl. die vier Kreuzvorzeichen).
- Das erste Couplet ist in sich unterteilt. Es beginnt mit einer quasi bitonalen Passage, in der die linke Hand Kurven innerhalb des Tredezimenakkordes über C-Dur zeichnet, während die Rechte im Mollseptakkord *dis/fis/ais/cis* beginnt, diesen aber zugunsten des

⁶²T. 1: *c/e + d/fis* aus Ganztonleiter 1, T. 2-4: *a/c + g/h* aus GT2, T. 5: *as/c + b/d* aus GT1, T. 6-7: *des/f + fg* aus GT2, T. 8-9: *e/gis + fis/ais* aus GT1, T. 10: *des/f + es/g* aus GT2.

⁶³Die natürlichen Töne des lydischen Modus auf *f* sind die weißen Tasten von *f* bis *f'*. Bei dem von Debussy im zweiten und sechsten Refraintakt verwendeten *gis* handelt es sich um den künstlichen Leitton zur Terz. In T. 22-26 finden sich chromatische Durchgangstöne.

übermäßigen Dreiklanges *as/c/e* verlässt, woraufhin beide Hände kurz zum oberen Ganztonnachbarn ausweichen. Es folgt eine weitere Passage in lydisch *as*. Das zweite Couplet unterstreicht den Modus noch deutlicher: Dazu passen die drei \flat -Vorzeichen sowie die Bevorzugung des Tones *as* für die Taktschwerpunkte.⁶⁴

- Der alterierte Septakkord *c/e/ges/b* am Ende des Couplets wird in den ersten vier Takten der Überleitung 1 zur Basis einer neuen Ganztonleiter. Überleitung 2 besteht aus einem anderthalb oktaven chromatischen Abstieg im Zickzack (*h-c-b-ces-a-b-as-a* etc.)

Die Abschnitte unterscheiden sich zudem in subtiler Weise dadurch, welche Hand den Taktschwerpunkt markiert. In Einleitung 1 ist dies die Rechte, in den drei Refrains, Einleitung 2, den Überleitungen und der Coda die Linke. Die beiden Couplets dagegen sind komplexer konstruiert: Das erste ist zweigeteilt, mit linken (tieferen) Terzen an den Taktanfängen in den ersten zwölf Takten (T. 34-45) und rechten (höheren) Terzen im längeren zweiten Segment. Im zweiten Couplet komponiert Debussy nicht nur einen unregelmäßigen Wechsel der beiden Hände auf den Taktschwerpunkten, sondern entkoppelt zudem das Rechts/Links der Hände von der höheren bzw. tieferen Position auf der Tastatur.

Auch in Bezug auf den Rhythmus differenziert Debussy die Bausteine seines *Prélude*. Den ununterbrochenen Sechzehnteln, die sowohl die drei Refrains als auch das erste Couplet bestimmen, stellt er in den Einleitungen längere Notenwerte voran. In der zweiten Einleitung treten Triolen hinzu, die im zweiten Couplet zu deutlich eloquenterer Rhythmik führen. Kleinere Abweichungen vom stetigen Pulsieren finden sich zudem in den beiden Überleitungen, in der Codetta des variierten Refrains und in der Coda.

Préludes II, 11: Die rhythmischen Muster

⁶⁴Vgl. im Couplet 2 das *as* auf den ersten Schlägen der Takte 103-107 sowie als impliziten Basisklang erneuert in T. 108, 110 und 112.

Während das zweite Couplet (neben Einleitung und Coda) die größten rhythmischen Kontraste bietet, präsentiert das erste Couplet die größten dynamischen Überraschungen. Nach dem ausgedehnten *pp*, dessen Flüstern den Refrain bestimmt und auch durch zwei kurze Aufwallungen nicht in Frage gestellt wird, ertönen jetzt Crescendi, die abrupt zum *p* oder sogar zu einem *pp subito* abgedämpft werden, außerdem ein sechstaktiges *poco a poco crescendo* von *p* zum *f* und die abrupten Kontraste im zweifachen *f crescendo / p diminuendo* von T. 57-60.

Auch der ganz unterschiedliche vertikale Umfang trägt zum Bild des Stückes bei. Nach der Einleitung, deren Folge aus langsamen Intervallpaaren vier Oktaven überspannt, ertönt der Refrain als eine zentrierte sanfte Kurve, die vom Bereich um das mittlere *c* ausgeht, mit Melodie und 'Hintergrund' leicht ansteigt und wieder in die Ausgangslage zurückfällt. Das erste Couplet liegt in seiner ersten Hälfte deutlich höher und steigt danach zunächst sogar noch weiter auf. Dann folgt ein spektakulärer Fall über drei Oktaven, der die tiefe Passage einleitet, mit der dieser emotionale Abschnitt endet. Der variierte Refrain beginnt wieder im Bereich um das mittlere *c*, beschreibt dann jedoch spiegelbildlich zu seiner Vorlage eine konkave Kurve. Die gedrängtesten vertikalen Ausschläge finden sich in der Codetta dieses Refrains und der folgenden zweiten Einleitung: Hier durchmisst allein jeder Zweitakter $2\frac{1}{3}$ Oktaven, in T. 91-94 und der Transposition in T. 99-102 sogar jeweils $2\frac{1}{2}$ (*g-cis'''* bzw. *b-e'''*). Im zweiten Couplet findet Debussy ein wieder anderes Arrangement, indem er einen Diskantstrang durch einen tiefen Basston unterbricht.

Faszinierend sind nicht zuletzt die unterschiedlichen Texturen, die Debussy in dieser Studie der "abwechselnden Terzen" erzeugt. So erklingt der Refrain als zweistimmige Melodie vor einem Hintergrund ebenfalls zweistimmiger Mordente (vgl. in T. 11-12 und 15-16 nachschlagend *d-e-d* über *h-c-h*, in T. 13-14 und 17-18 *f-g-f* über *d-e-d*, etc.) Die Melodie besteht mit Ausnahme einer (möglicherweise versehentlichen) Abweichung ausschließlich aus wiederholten Einheiten.⁶⁵

⁶⁵In seiner Ausgabe von Debussys gesammelten Werken äußert Roy Howat die Vermutung, dass die fehlende Wiederholung von T. 31 (im Notenbeispiel unten die eingeklammerte Terz unter dem *), die nach dem in diesem Stück sonst geltenden Muster zweitaktiger Gruppen zu erwarten wäre, auf ein Versehen zurückgehen könnte: An dieser Stelle seines Manuskriptes begann Debussy eine neue Seite und übersah dabei vielleicht, dass er diesen Takt noch nicht doppelt geschrieben hatte. Andererseits enthält Debussys eigenes Exemplar der Erstausgabe zahlreiche Korrekturen, nicht jedoch diese. Jeder Pianist muss also selbst entscheiden. Vgl. Roy Howard und Claude Helffer (Hrsg.): *Œuvres complètes de Claude Debussy I/5: Préludes* (Paris: Durand, 1985), S. 171; siehe auch Roberts, *op. cit.*, S. 281.

Préludes II, 11: Die Refrainmelodie



Das erste Couplet beginnt mit einer Kombination aus Zweitakttern, in denen Debussy abwechselnd ein bitonales Toccatamuster immer neu ansetzend crescendiert, und einer *pp subito* kontrastierenden, orgelpunktartigen Terz, die nachschlagend mit einer Kurve aus den Tönen eines übermäßigen Dreiklanges überhöht wird.⁶⁶ Im anschließenden dynamischen Aufbäumen greift Debussy – nun unter Führung der Diskanterzen, die von den Terzen der Linken zu Terzquartakkorden ergänzt werden – zunächst den melodischen Rhythmus des wiederholten Zweitaktters vom Refrainbeginn in doppeltem Tempo auf, setzt dann den Aufstieg fort und lässt auf dem Höhepunkt eine aus Septakkorden gebildete Figur dreimal oktavversetzt abwärts fallen. Erst in der kontrastreichen Ergänzung bereitet er mit allmählichen chromatischen Rückungen den Übergang zum nächsten Refrain vor und nimmt dabei, metrisch verschoben, dessen zweistimmige Mordente voraus.

Préludes II, 11: Die akkordische Kontur in Zentrum und Ende von Couplet 1

Die Coda zitiert die an- und abschwelenden Zweitakter mit dem bitonalen Toccatamuster vom Beginn des Couplet 1 – und somit das erste Material, das dem Refrain dieses Rondos tonal und gestisch kontrastierend gegenübergestellt war.⁶⁷ Im Verlauf eines letzten Verklingens verengt

⁶⁶Auf einen Zweitakter mit weißen Tasten in der Linken, schwarzen in der Rechten, dessen Wiederholung und Entwicklung (T. 34-35, 36-37, 38-39) folgt kontrastierend eine zweitaktige Ankerterz *d/f* unter einem auf nachschlagenden Sechzehnteln portato ausgeführten 'Doppelschlag' aus den Tönen *as/c/e* (T. 40-41 und 44-45).

⁶⁷T. 154-157 ≈ T. 34-37.

Debussy das Material zunächst auf die ersten zwei Terzen jeder Hand. Am Schluss bleibt auch davon nur noch eine übrig: *c/e*, in äußerster Zartheit über drei Takte und drei Oktavlagen verteilt, in leisem Staccato von Pausen gefolgt oder lange nachhallend.

XII (. . . Feux d'artifice)

Debussys letztes *Prélude* spielt mit dem Epigramm "Feuerwerke" auf die Feierlichkeiten zum Bastille-Tag an, mit dem alljährlich an den Beginn der Französischen Revolution erinnert wird. Wie bekannt stürmten aufgebrachte Pariser am 14. Juli 1789, nachdem sie mehrere Tage gegen die grassierenden Missstände im Land demonstriert hatten und dafür von der Obrigkeit beschossen worden waren, die befestigte Burg im Osten von Paris, die zu diesem Zeitpunkt als Gefängnis diente.

Jean-Pierre Houël: 1789 – *Die Erstürmung der Bastille*
Französische Nationalbibliothek Katalognummer 07743702



Der Sturm auf die Bastille gilt den Franzosen bis heute als Symbol der Befreiung. Am ersten Jahrestag, dem 14. Juli 1790, fand auf dem Marsfeld das Föderationsfest statt, in dessen Verlauf König Ludwig XVI. den Eid

auf die Verfassung schwor. Das Parlament erklärte den Tag zum Fest der Versöhnung und der Einheit aller Franzosen. Am 14. Juli 1795 wurde ein kurz zuvor entstandenes Kriegslied, zur "Marseillaise" umbenannt, in den Rang der französischen Nationalhymne erhoben.⁶⁸ 1880 wurde der 14. Juli als Jahrestag des Föderationsfestes zum Nationalfeiertag erklärt.

James McNeill Whistler: *Nocturne in Schwarz und Gold. Die fallende Rakete*
Detroit Institute of Arts



⁶⁸Gedichtet und komponiert wurde das siebenstrophige Refrainlied im elsässischen Straßburg von einem künstlerisch begabten Offizier, Claude Joseph Rouget de Lisle, anlässlich der französischen Kriegserklärung an Österreich; entsprechend lautete der ursprüngliche Titel "Chant de guerre pour l'armée du Rhin". Zum Revolutionslied wurde es, als es im Juni 1792 in Marseille auf einem Parteifest der Jakobiner gesungen wurde. Nachdem einige der Soldaten aus Marseille im Juli mit diesem Lied auf den Lippen in Paris einzogen waren und es im August beim Sturm auf die Tuilerien gesungen hatten, wurde es zur "Marseillaise" umgetauft. Vgl. dazu Stefan Zweigs Miniatur "Das Genie einer Nacht. Die Marseillaise, 25. April 1792" in *Sternstunden der Menschheit* (Frankfurt: Fischer, 1964).

Debussys Wortwahl “Feux d’artifice” spielt auf die monumentalen Feuerwerke an, die an diesem Tag in allen Städten und größeren Orten stattfinden. Paul Roberts vermutet, dass Whistlers Gemälde *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* die Inspiration zu diesem *Prélude* lieferte.⁶⁹ Tatsächlich zogen schon Debussys Zeitgenossen Parallelen zwischen seiner Musik und Whistlers Malerei, insbesondere seit er seinem Orchesterwerk aus dem Jahr 1900 den Titel *Nocturnes* gegeben hatte. Debussy kannte Whistler persönlich; beide gehörten zum Kreis um Mallarmé. Dieses *Prélude* ähnelt Whistlers Gemälde nicht zuletzt dadurch, dass es betont formlos wirkt. Beide Darstellungen geben damit etwas wieder, was das Ereignis selbst charakterisiert. Die von offizieller Seite organisierten Feuerwerksdarbietungen zu nationalen und ähnlichen Feiertagen sind bekanntlich minutiös orchestriert, wirken jedoch auf Zuschauer wie eine zufällige, immer neu überraschende, traumähnliche Folge. Das Farbenspiel besteht aus einem fast ununterbrochenen leichten Funkeln und Sprühen, das den Hintergrund für die in sorgfältig gewählten Abständen aufleuchtenden großen Sternentrichter bildet. Diese scheinen in vielerlei Formen zu existieren, entpuppen sich jedoch letztlich alle als Varianten des Topos “aufbrechende Blüte”. Während dies auf alle Feuerwerksfeste zutrifft, empfahl sich Paris mit einem besonderen Höhepunkt: der “Rakete”, auf die auch Whistlers Gemälde anspielt.

Ganz ähnlich verfährt Debussy in seiner musikalischen Darstellung. Das *Prélude* erscheint zunächst als eine Reihung von Klängen, deren Organisation weder einem konventionellen Schema folgt noch eine Tonart etabliert. Es beginnt mit einer über gut sechzehn Takte ununterbrochenen, gleichsam funkelnden Bewegung in sehr leisen, schnellen Notenwerten. Debussy füllt jeden seiner 4/8-Takte mit identischen 32steltriolen und beschreibt das vorgezeichnete *pp* mit der Anweisung *léger, égal et lointain* (leicht, gleichmäßig und fern). Später erweitert er die aus sechstönigen chromatischen Clustern entwickelten Figuren der ersten sechzehn Takte zu mehroktavigen Arpeggien, Glissandi und Tremoli. Nur einmal – für die Dauer von zehn Takten fast genau in der Mitte des *Prélude* – ist dieses immer wieder anders schillernde Bild deutlich unterbrochen.

Die “aufbrechenden Blüten” oder Sternentrichter übersetzt Debussy in ein Thema, das sich in acht Versionen durch das *Prélude* zieht. Alle sind als Varianten derselben Grundidee zu erkennen, doch sämtliche Details – die metrische Platzierung, die Abstände zwischen den Segmenten, die Intervalle, die Textur etc. – sind jedesmal anders gewählt:

⁶⁹Roberts, *op. cit.*, S. 186.

Préludes II, 12: Das Feuerwerksthema in acht Varianten

Dieses wie improvisiert wirkende Gefunkel fasst Debussy in eine Struktur, in der zwei virtuose Passagen (A = T. 1-24, C = T. 47-64) mit zwei thematischen Abschnitten (B = T. 25-46, D = T. 65-84) abwechseln. Nach einem gewaltigen Crescendo explodiert die berühmte "Rakete", und bald darauf schließt die Feuerwerksmusik mit einer Coda.

Abschnitt A besteht aus einem sechzehntaktigen palindromisch angelegten Hauptsegment und einer achttaktigen Überleitung. In den Rahmentakten des Hauptsegmentes dominieren die aus sechstönigen chromatischen Clustern gebildeten Figuren, die das Segment durchziehen;⁷⁰ in den nach innen anschließenden Viertaktern werden sie durch die Oktavparallele der Tritonuskurve *d''-as''-d'''-as'''* überhöht, die Debussy im zentralen Viertakter nicht nur durch ein zusätzliches *c'* bzw. *c'''* verstärkt, sondern zudem mit der Verlegung des *as* ins Subkontraregister unerwartet stark

⁷⁰Vgl. in T. 1-16 die komplementären Dreiergruppen aus dem Cluster *f-ges-g-as-a-b*.

spreizt.⁷¹ Die anschließende Überleitung beginnt mit einem lauten, abwärts gerichteten schwarze-Tasten-Glissando und leisen, synkopisch platzierten Sekunden. Daraus erwachsen Staccatowechselschläge, die auf diatonischen Clustern beruhen und stark crescendierend ansteigen.

Abschnitt B präsentiert die ersten drei Varianten des Themas, deren jede mit einigen Takten brillanten Spiels eingeleitet sind.⁷² Die Abschluss-takte führen in ihren (im Beispiel nicht enthaltenen) zweiten Takthälften eine Entwicklung aus einem Fragment des Themas ein, die Debussy der folgenden virtuos Passage zugrunde legt: Die zweite Hälfte der sechstönigen dritten Themenkomponente, in Variante 1 durch Ganzton + Quint, in Variante 2 durch Halbton + Quint, in Variante 3 durch Ganzton + Tritonus abfallend, wird hier mehrstimmig verstärkt in zwei Oktavlagen exponiert.⁷³

Abschnitt C besteht aus drei Segmenten. Das erste, das Debussy sich *scherzando* wünscht, entwickelt die soeben isolierte Dreitonfigur in großen dynamischen Gegensätzen.⁷⁴ Das zweite Segment (*Mouv¹, plus à l'aise* = im Tempo, entspannter) bettet die Arpeggien zwischen zwei Außenstimmen ein, wobei der Diskant jeden Ton seiner Linie *cis-his-cis-dis-fis-e-gis-fis-cis* abwechselnd aufwärts oder abwärts oktavierend wiederholt und dabei von Basstönen gestützt wird. Im dritten Segment überraschen die durch vier Oktaven getrennten *pp*-Dreiklänge auf den Taktschwerpunkten (zweimal C-Dur, dann zweimal es-Moll), ergänzt durch aufwärts gerichtete Glissandi (zweimal auf weißen, dann auf schwarzen Tasten) und eine leise Erinnerung an die akkordische Version der Dreitonfigur aus dem ersten Segment (zweimal unter *fis-e-b*, dann zweimal unter *a-g-cis*).

Abschnitt D ist als dreiteilige Form entworfen. In den beiden Rahmen-segmenten, die in sich ebenfalls dreiteilig angelegt sind, greift Debussy das Thema auf, indem er die zwei eng verwandten Versionen (vgl. im vorausgehenden Notenbeispiel Zeile 4 und 5) jeweils mit unterschiedlich langen virtuos Kadenzen verknüpft.⁷⁵ Das zentrale Segment zwischen diesen

⁷¹Hauptsegment = T. 1-16, darin Rahmen T. 1-2 + 15-16, Binnenanschluss = T. 3-6 + 11-14, Zentrum = T. 7-10; Überleitung = T. 17-24.

⁷²T. 25-26 = Einleitung 1, T. 27-31 = Themenvariante 1; T. 32-34 = Einleitung 2, T. 35-38 = Themenvariante 2; T. 39-41 = Einleitung 3, T. 42-46 = Themenvariante 3.

⁷³Vgl. T. 44: *g''-f''-h'* mit T. 45-46: *h'''-a'''-dis'''*, *h''-a''-dis''* (Spitzentonlinien).

⁷⁴Vgl. insbesondere T. 50: *pp*, T. 51: *poco crescendo*, T. 52: *molto crescendo*, T. 53-54: *f strident / pp, f strident / pp*.

⁷⁵Die erste Kadenz (Debussy schreibt ausdrücklich: *quasi cadenza*) verlängert den mit Fermate markierten Schlussston im metrisch freien, stark ausgedehnten T. 67; die zweite Kadenz spielt sich innerhalb der normalen Taktdauer in der zweiten Hälfte von T. 81 ab.

thematisch bestimmten Rahmensegmenten fungiert als neuerliche Durchführung der dritten Themenkomponente. Doch verarbeitet Debussy hier, im Gegensatz zu Abschnitt C, wo er sich auf die Dreitonfigur aus der zweiten Hälfte der Komponente beschränkt hatte, das ganze sechstönige Element,⁷⁶ das er zunächst mehrfach transponiert, dann intervallisch abändert und zuletzt in frei fortgesponnener Form über durchgehenden Tremoli machtvoll anschwellen lässt.⁷⁷

Dieser letzte der großen Abschnitte endet mit der großen Steigerung zum Höhepunkt und der bereits erwähnten Explosion der "Rakete". Die Vorbereitungstakte erhalten ihre Wucht durch die vielstimmige Textur aus Bassoktaven, vierstimmigen Dreiklängen im hohen Diskant und fünfstimmigen Nachschlägen in der Mittellage; ihre wachsende Spannung entsteht durch die parallele chromatische Aufwärtsbewegung aller Stimmen. Die Hauptstimme ist eine verdichtete Weiterentwicklung des zuletzt gehörten Themenschlusses.⁷⁸ Die "Rakete" selbst besteht aus der 'Explosion', einem im *ff* akzentuierten Anschlag auf dem tiefsten Ton der Tastatur, und dem 'Abschuss', einem über sechs Oktaven parallel in die Tiefe katapultierten und sich dabei stark abschwächenden Glissando auf schwarzen und weißen Tasten gleichzeitig. Mit diesem doppelten Glissando, das fast die gesamte Tastatur einbezieht, scheint die Musik kurz vor Ende des Stückes tonal in das Chaos zurückzufallen, aus dem sie dank ihres Ursprunges aus dem Cluster des eröffnenden Ostinatos entsprungen war.

Nach einer Fermate folgt wesentlich leiser die Coda. Sie beginnt mit einer kurzen, in verlangsamtem Tempo (*plus lent*) schnell verklingenden Wiederaufnahme des *Prélude*-Anfangs, den flimmernden komplementären Dreiergruppen aus einem sechstönigen Cluster. Sehr leise und langsam steigt der Bass sodann in zwei Anläufen zum Quinttremolo *Des'-As'* ab.

⁷⁶Vgl. T. 71 und 73 im obersten der drei Systeme die Sequenz der Komponente erst von *f*, dann von *g*; zudem die tonal adaptierten Varianten in der ersten Hälfte von T. 74 und 75.

⁷⁷Die Tremoli beginnen als Wechsel zwischen halbtönig *dis/e* und ganztönig *d/e*, werden dann mit einer Gegenstimme aus oktavversetzten Figuren mit ganztönig *c/d* herausgefordert, sinken daraufhin zunächst auf *des/es* ||:*c/d*:|| ab, isolieren zuletzt den Ganzton *c/d*, versetzen ihn in immer tiefere Oktaven und ergänzen ihn im *cresc.* / *molto crescendo* durch eine Figur der rechten Hand aus *ges, as* und *b* zur unvollständigen Ganztonskala (*c, d, [e], ges, as, b*).

⁷⁸Die Themenvariante in T. 84 schließt in der ersten Takthälfte regulär mit der (dreioktavig brillant gesetzten) Sechstonfigur *c-a-g-b-as-des*. Diese wird in der zweiten Takthälfte ganztönig aufwärts sequenziert zu *d-h-a-c-b-es*. Die hier zuletzt gehörte Dreitonfigur *c-b-es* wird in T. 85 über der Bassoktave *es* akkordisch angereichert (*c*-Moll, *Es*-Dur, *Es*-Dur) und mit einem verminderten Septakkord als quasi-Vorschlag zum dritten Melodieton intensiviert. Diese halbtaktige Gruppe steigt sodann über *e, f* und *fis* aufwärts.

Vor diesem Hintergrund erklingt die letzte, verkürzte Themenvariante und über ihr, wie ein unsynchronisierter Kontrapunkt, ein Fragment aus dem Instrumentalvorspiel der französischen Nationalhymne. Dabei erzeugt Debussy eine sehr betonte 'chromatische Unverträglichkeit' durch die Gegenüberstellung der Quint *Des'-As'* im Basstremolo mit den beiden zunächst auf C-Dur bezogenen melodischen Konturen. Das Feuerwerksthema schwenkt dank der chromatischen Rückung, die Debussy für dessen dritte Komponente schon in der ersten Variante des Themas benutzt hatte, in die Harmonie des Hintergrundes ein, während das "von sehr fern" in die Szene hineinklingende Marseillaise-Zitat, das auf einem Des-Dur-fremden *e*" endet, vom wiederholten *des* der Staccatooktaven im hohen Register 'zurechtgerückt' wird.

Préludes II, 12: Die Auflösung von Feuerwerksthema und Marseillaise

The musical score for *Préludes II, 12* is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a measure numbered 91. It contains a melodic line with a slur and the instruction *de très loin*. The lower staff is in bass clef and features a tremolo bass line with the instruction *aussi léger et pp que possible*. The score concludes with a measure marked with an 8 and a dashed line above it, indicating an octave shift.

Durch die erst ganz zum Schluss aufgelöste Bitonalität auf chromatischen Nachbartönen und die mit ihnen verbundene Beschränkung jeder Hand auf entweder die weißen oder die schwarzen Tasten schließt diese Coda zwei Klammern: Debussy spiegelt so einerseits die flimmernde Figur der ersten 16 Takte dieses letzten *Prélude* aus Band II, andererseits die schwarz-weiß-Gegenüberstellung und Verschränkung der Hände, die die ersten 17 Takte im ersten *Prélude* aus demselben Band bestimmt. Die Nebel von "Brouillards" und die Funken in "Feux d'artifice" erzeugen somit eine vergleichbare musikalische Ambiguität.

Exotisches und Fantastisches in Debussys *Préludes*

Ähnlich wie in seinen Zyklen aus drei *Estampes* und zweimal drei *Images* strebt Debussy auch in diesen zweimal zwölf *Préludes* danach, Eindrücke musikalisch umzusetzen, die ihm in literarischen oder bildnerischen Darstellungen vor Augen stehen. Seine Anregungen folgen dabei keineswegs einem einzigen Themenkreis stecken sowohl hinsichtlich ihrer geografischen Herkunft als auch bezüglich der Verschiedenheit der Objekte einen weit gefassten Raum ab.

Fünfzehn *Préludes* gehen ganz oder teilweise auf nicht-französische Anregungen zurück. Fünf basieren auf englischen Quellen; drei davon ("La danse de Puck", "Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C." und "Les fées sont d'exquises danseuses") sowohl durch die Autoren der Dichtungen – William Shakespeare, Charles Dickens und J. M. Barrie – als auch durch den Illustrator Arthur Rackham; die anderen zwei ("Brouillards" und "Ondine") einzig durch Rackhams bildliche Darstellungen, für die Debussy ein besonderes Faible hatte und die ihm, wie er Freunden erzählte, die Charaktere der Dichtungen lebendiger machten als die ihnen zugrunde liegenden Geschichten selbst. Je zwei weitere *Préludes* spielen auf spanische und nordamerikanische Charakteristika bzw. Klischees an: "La sérénade interrompue" und "La puerta de Vino" auf Andalusien, "Minstrels" und "General Lavine, excentric" auf in Paris auftretende Komiker aus den Vereinigten Staaten. "La fille au cheveux de lin" weist nach Schottland, sowohl aufgrund der Behauptung des Dichters Leconte de Lisle, dass es sich um eine "schottische Schönheit" handelt, als auch durch dessen Vorlage, ein Gedicht des schottischen Dichters Robert Burns. "Ce qu'a vu le vent d'Ouest" hat seinen geistigen Geburtsort in Dänemark, bezieht es sich doch auf eine Episode aus einem Märchen von Hans Christian Andersen. Vier Stimmungsbilder haben ihren Ursprung in Landschaften, Orten oder künstlerischen Objekten naher oder ferner südlicher Räume: "Les collines d'Anacapri" (Italien), "Danseuses de Delphes" (Griechenland), "Canope" (Ägypten) und "La terrasse des audiences du clair de lune" (Indien).

Die Breite der Eindrücke, denen Debussy einen klingenden Widerhall verleiht, ist gleichermaßen faszinierend. Da gibt es geheimnisumwobene archäologische Objekte ("Danseuses de Delphes" und "Canope") sowie alte Gebäude ("La puerta del Vino") – ja sogar solche, die mehr in der Fantasie als in der Wirklichkeit angesiedelt sind ("La terrasse des audiences du clair de lune" und "La cathédrale engloutie"). Neben unschuldigen jungen Mädchen ("La fille aux cheveux de lin" und "Ondine") stehen Männer, die unfreiwillig absurd erscheinen (Dickens' Pickwick und der frustrierte

Verliebte in “La sérénade interrompue”), aber auch solche, die absichtlich komisch auftreten (wie die Minstrels und der Clown “General Lavine”) oder von Natur aus zum Bereich der Kobolde zählen (Shakespeares Puck). Schlichte Landschaften oder Pflanzen (wie die sanften Hügel rund um das italienische Inseldorf Anacapri, die in “Bruyères” besungene Heidelandschaft oder die toten Blätter in Gabriel Moureys Gedichtzyklus “Feuilles mortes”) faszinieren Debussy durch ihre Bescheidenheit und Unaufgeregtheit. Auch das Schicksal von Natur und Mensch unter dem Einfluss der zuweilen widrigen Elemente ruft Bilder wach, die ihn zu musikalischer Darstellung anregen. Dies gilt neben den alles verhüllenden und vieles erschwerenden Wetterbedingungen mit Nebel und Schnee (“Brouillards” und “Des pas sur la neige”) besonders für den Wind (“Le vent dans la pleine” und “Ce qu’a vu le vent d’ouest”), und da selbst noch im Falle weitgehender Bewegungslosigkeit (“Voiles”). Nicht zuletzt gilt Debussys Begeisterung dem Fantastischen (der in Rackhams Illustration auf einem Spinnwebfaden zur Begleitung musizierender Insekten tanzenden Fee), dem Betörenden (wie Baudelaire es in der Gedichtzeile “*Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir*” evoziert) und dem spektakulär zu Bestaunenden (den Explosionen von Farben und Lichtern im Verlauf der Feuerwerke anlässlich des französischen Nationalfeiertages in “Feux d’artifice”).

Jenseits all dieser Äußerlichkeiten charakterisiert diese besondere Sammlung kurzer Klavierstücke zudem etwas kaum Fassbares, das der Pianist Claudio Arrau in einem Interview anlässlich seines achtzigsten Geburtstages als ihr “geistiges Potenzial” identifizierte.

Ich fühle mich derzeit sehr zu Debussy hingezogen. Zur *spirituellen* Bedeutung seiner Musik. Er wird manchmal allein des Klanges oder der Atmosphäre wegen gespielt. Aber er war eines der großen Genies. Seine Musik ist absolut einmalig, wie Musik von einem anderen Planeten.⁷⁹

⁷⁹Übersetzt nach einem Zitat von Claudio Arrau in Joseph Horowitz: *Conversations with Arrau* (London: Collins, 1982), S. 190.

