

***Danses sacrée et profane* für chromatische Harfe und Streicher**

Der Auftrag der Firma Pleyel machte es erforderlich, dass Debussy sich zunächst in die Besonderheiten des Harfenbaus und des infolge der unterschiedlichen Ansätze möglichen chromatischen Spiels einarbeitete.



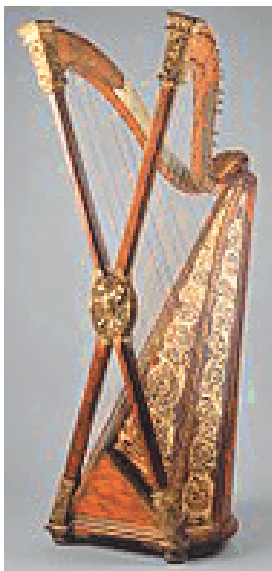
Traditionelle diatonische Harfe:  
rote Saiten für *c*, blaue für *f*

Bei Érard hatten die Techniker kleine Halbtonklappen an der Querstange der Harfen angebracht, die bei Betätigung durch ein Pedal alle gleichnamigen Saiten verkürzen und so ihre Tonhöhe um einen Halbton – bei doppelter Absenkung des Pedals um zwei Halbtöne – erhöhen.



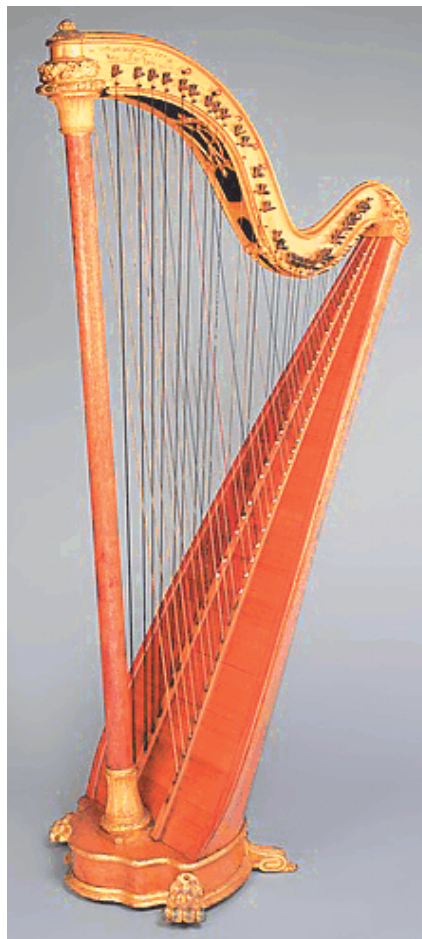
Die Konzertharfe von Érard  
mit zweistufiger Pedaltechnik

Die Techniker von Pleyel dagegen ließen sich von einer Entwicklung im englischen Harfenbau inspirieren und fügten die chromatisch fehlenden Saiten hinzu, indem sie die beiden Skalen schräg zueinander befestigten und miteinander kreuzten. Diese Lösung entspricht der Anordnung der weißen und schwarzen Tasten auf einer Klaviertastatur: Die Saiten für die diatonische Skala (entsprechend den weißen Tasten) verlaufen von unten rechts nach oben links, gekreuzt in der Nähe ihres Mittelpunktes mit der pentatonischen Skala (den schwarzen Tasten), die von unten links nach oben rechts aufgezogen sind. Die Kreuzung ermöglichte es den Harfenisten, alle zwölf Töne in jeder Oktave von beiden Seiten zu erreichen. Allerdings erforderte dies großräumige senkrechte Armbewegungen.



Eine gekreuzt besaitete chromatische Harfe, wie sie Henry Greenway in den Jahren nach 1895 in England entwickelt hatte

Die 1894-1904 von Pleyel et Cie. entwickelte chromatische Harfe



Die beiden Tänze, die Debussy für Pleyel schrieb, sind als konventionelle musikalische Strukturen angelegt: die *Danse sacrée* als Bogenform (A B A') umrahmt von Prolog und Coda, die *Danse profane* als Rondo mit drei mehrteiligen Couplets, deren erstes durch einen Refrain unterbrochen wird (R<sub>1</sub> C<sub>1a</sub> R<sub>2</sub> C<sub>1b</sub> R<sub>3</sub> C<sub>2a</sub> C<sub>2b</sub> C<sub>2c</sub> R<sub>4</sub> C<sub>3a</sub> C<sub>3b</sub> R<sub>5</sub> Coda). Die Tonart im feierlichen ersten Tanz ist d-Moll; der zweite, ein beschwingter Walzer, ertönt in D-Dur und D-Lydisch mit allerlei Abweichungen. Die Verbindung zwischen den beiden Tänzen ist eng: Die Coda der *Danse sacrée* führt ohne Pause in die *Danse profane* und verbindet sich mit ihr auch thematisch, indem die abschließende Oktavparallele der Harfe zur Basslinie der viertaktigen Refrainphrase mutiert.

In Bezug auf die Phrasenstruktur unterläuft Debussy Hörerwartungen, indem er traditionelle viertaktige Phrasen mit dreitaktigen Ergänzungen kombiniert. Der erste Fall findet sich bereits im Prolog zur *Danse sacrée*: Im *Très modéré* und *pp doux et expressif* bezeichneten 3/2-Metrum spielen die Streicher (ohne Bässe) eine lyrische dreitaktige Oktavparallele gefolgt von vier nicht melodischen Takten, in denen zweitaktig gehaltene Noten auf den unbetonten Taktschlägen durch weiche Pizzicati ergänzt werden. Diese 3 + 4-Proportion des Prologs wiederholt sich in der Coda, wo ein dreitaktiges Spiel aus dreioktavig fallenden Harfenarpeggios zur oben erwähnten viertaktigen Basslinie des Rondo-Refrains führt. Die von diesen siebentaktigen Rahmeneinheiten umgebenen drei Binnenabschnitte der *Danse sacrée* stellen sich wie folgt dar:

A	B	A'
T. 8-36	T. 37-68	T. 69-80

Auch Hemiolen spielen eine wichtige Rolle in Debussys Struktur. Die Hauptabschnitte sind reich an Beispielen für sein Spiel mit unregelmäßigen Phrasen und Taktgrenzen überschneidenden Gruppierungen:

*Danse sacrée*, Abschnitt A:

Phrase 1 = T. 8-14: 7 Takte

Phrase 2 = T. 15-20: 7 "Einheiten": 4 (3/2)-Takte + 3 (2/2)-Hemiolen

Phrase 3 = T. 21-26: 8 x 3/4 + 6 x 2/4

Phrase 4 = T. 27-36: 7 "Einheiten": 3 Zweitakter + 4 Takte (3 + 3 Hemiolen)

*Danse sacrée*, Abschnitt A':

Phrase 1 = T. 69-75: 7 Takte, verdichtete Reprise von T. 8-14

Phrase 2 = T. 76-80: 7 "Einheiten": 1 Takt + 6 Hemiolen

*Danse profane*, Refrains:

R<sub>1</sub> = T. 1-14, R<sub>2</sub> = T. 23-36, R<sub>3</sub> = T. 41-54: je 4 + 3 Zweitakter

in C<sub>1a</sub>, T. 19-22 = 4 Takte mit 6 Hemiolen

In Abschnitt A spielt die Harfe Konturen, die in siebenstimmigen Dreiklängen gesetzt sind und innerhalb jeder Phrase als Parallelen aus leitereigenen Tönen gestaltet sind.<sup>2</sup> Nur kurz, in Phrase 4, vertraut Debussy die melodische Kontur einer Parallele der Streichergruppe (ohne Bässe) an, die den Prolog eröffnet hat. Die Harfe antwortet, indem sie ihren ersten Takt mit einer neuen Ergänzung zitiert, die zum dominantischen *a* führt statt zum subdominantischen *g*, das in Phrase 1 im Vordergrund steht. Danach spielen Harfe und Streicher einen Übergang, der in d-Moll/Dur schwingt, bevor er in leeren Quinten endet. Abschnitt B präsentiert eine 24-taktige Kantilene, die dicht chromatisch ist. Sie entwickelt sich unter einem Murmeln steigender tetrachordischer Achtelgruppen in der Harfe.<sup>3</sup>

*Danse sacrée*: Abschnitt B mit Melodie und Begleitung in der Harfe

37 **Sans lenteur**

Nachdem die Harfe allein die Kantilene eingeführt hat, wird sie von den ersten Geigen und Bratschen übernommen, kehrt dann in die Harfe zurück und erklingt schließlich gemeinsam im Soloinstrument und einer wachsenden Anzahl von Streichern. Die Begleitung, anfangs ein einfacher Tonika-Orgelpunkt, entwickelt sich allmählich zu immer eigenständigeren Mustern. So erklingt ein Segment mit nachschlagenden Pizzicato-Akkorden zwischen anderen in gestrichenem Legato. Nachdem die Harfe sowohl ihre tetrachordischen Aufstiege als auch die melodische Linie mit einer Folge von siebenstimmigem Dur-Dreiklängen unterbrochen hat, die durch die Töne eines verminderten Septakkords aufsteigen,<sup>4</sup> wird der Zauber gebrochen und der Abschnitt geht mit den Takten 67-68, die als Rückleitung dienen, auf seinen Abschluss zu.

<sup>2</sup>So verläuft die erste Phrase, die aus 7-stimmigen, zwei Oktaven umfassenden Dreiklängen besteht, tonal von d-Moll über g-Moll nach C-Dur über die Dreiklänge von F-Dur, a-Moll und e-vermindert, ausschließlich mit Tönen aus der d-Moll-Tonleiter. In den folgenden Phrasen wechselt Debussy zwischen Dreiklängen mit hinzugefügter Quart und solchen in weiter Lage (Phrase 2), bevor er mit parallelen Akkorden mit vielen leiterfremden Tönen unter einer aus den Terzen gebildeten Oberstimme endet (Phrase 3).

<sup>3</sup>Diese in regelmäßigen Achtelnoten aufsteigenden Tetrachorde finden sich in 25 der 32 Takte dieses Abschnittes, wobei ihre tonalen Formen von Ganztonsegmenten ausgehen (T. 37-48), danach aber vielerlei diatonische Muster durchlaufen.

<sup>4</sup>Vgl. T. 60: *c, es, ges, a, c, es*, aufgegriffen in T. 62.

*Danse sacrée*: Die chromatische Kantilene in Abschnitt B

37 **Sans lenteur**  
*p* *p* *più p* *pp*

45 **En animant peu à peu**  
*p* *cre - - scen - - do* *coll'8va*

53 *coll'8va*  
*pp* *cre - scen - do* *f* *f* *dim.* *p*

In Abschnitt A' greift Debussy zunächst den siebentaktigen, phraseneröffnenden Abschnitt A wieder auf (verstärkt um eine leise Streicherparallele der Oberstimme und wenige begleitende Basstöne). In der zweiten Phrase isoliert er sodann zwei halbe-Noten-Akkorde – die jetzt zwecks stärkerer Betonung arpeggiert werden – und beschließt so diesen kurzen Abschnitt mit einer weiteren langen Kette aus Hemiolen.<sup>5</sup>

Die *Danse sacrée* endet mit einer siebentaktigen Coda, in der der durchgehende Tonika-Orgelpunkt wiederhergestellt ist. Die Harfe spielt drei Takte rhythmisierter Arpeggien unter der zweimal oktavtransponierten Oberstimmenlinie ||: *a-f-, cis-e* :||. Nachdem sie das Bassregister erreicht hat, setzt sie das Fragment als einfache Oktavparallele ||: *d - a / d - b* :|| fort und führt damit in den Eröffnungsrefrain der *Danse profane*.

In diesem ersten Refrain übernimmt die Harfe zunächst die Rolle einer einfachen Bassbegleitung, während das homophone Thema mit seinen walzertypischen Synkopen in den drei höheren Streicherstimmen ertönt. Im zweiten Refrain wandert die Basslinie zu den tieferen Streichern, während die Harfe, die die ersten Geigen in Flageolettönen verdoppelt, zwischen den beiden Rhythmen vermittelt. Im dritten Refrain übernimmt die Harfe den homophonen Strang in sieben- bis achtstimmigen Akkorden. Im vierten und fünften Refrain schließlich klingen alle Stimmen der ursprünglichen siebentaktigen Phrase in den Streichern, während die Harfe in Refrain 4 eine ornamentale Arabeske hinzufügt und in Refrain 5 im Oktavabstand hin und her springende Akkorde mit Vorschlägen verziert.

<sup>5</sup>Vgl. T. 76-77<sub>2</sub> mit T. 15-16<sub>2</sub>, gefolgt von fünf Wiederholungen von T.77<sub>1,2</sub>.

*Danse profane*: Der Refrain in seiner Erstkonfiguration

**Modéré**

The first system of the musical score is for the first system of the piece. It is in 3/4 time and D major. The tempo is marked 'Modéré'. The dynamics are 'pp' (pianissimo). The score is for Violinen/Bratschen (Violins/Violas) and Harfe (Harp). The Violins/Violas part features a complex, arpeggiated melody with many beamed sixteenth notes. The Harp part provides a steady accompaniment of quarter notes.

Die Couplets stellen die wahre Herausforderung an das Soloinstrument dar, weil sie sowohl zu erhöhter Ausdrucksintensität führen als auch ein hohes Maß an technischer Perfektion erfordern. Couplet 1 beginnt mit acht Takten, die von einem Orgelpunkt auf der Dominante *a* zusammengehalten werden. Debussy beschleunigt hier das Tempo (*Animez*). In den ersten vier Takten fungiert eine Pizzicato-Melodie in den tiefen Streichern als Kontrapunkt zu üppigen Harfen-Arpeggien und vereint sich mit ihnen in einem Crescendo von *p* zu *f*. Das zweite Segment mit seinen sechs 2/2-Hemiolen verbleibt sodann bis kurz vor seinem Ende auf einem statischen *Forté*. Nach dem zweiten Refrain wird das Couplet unerwartet um einen weiteren Viertakter ergänzt, wie die Wiederherstellung des Dominant-Organpunktes und die Fortsetzung der Pizzicatolinie in den Streichern zeigt. Die Harfe nutzt das Crescendo jedoch diesmal, um ein ausgiebiges Tremolo auf dem Tritonus *es* zu präsentieren, und lenkt erst im allerletzten Schlag vor dem nächsten Refrain in den Ton *a* ein.<sup>6</sup>

Im umfang- und facettenreichen zweiten Couplet erweitert Debussy die Einbettungsstruktur, die er für das erste erfunden hat. Der Achttakter zu Beginn wird durch die Anweisung *Animez* erneut beschleunigt. Während

<sup>6</sup>Vgl. T. 15-18, 19-21 // 37-40. Debussy erzeugt so eine komplexe Proportion zwischen dem Refrain mit seinen 4 + 4 + 6 Takten und dem ersten Couplet. Zunächst und ganz offensichtlich sind dessen erste 4 + 4 Takte von den übrigen 6 Takten durch einen Refrain getrennt. Darüber hinaus klingt das zentrale 4-Takt-Segment mit seinen Hemiolen so, als ob es aus sechs Takten im 2/4-Takt bestünde.

die Bässe und Celli zwischen *d* und *a* wechseln und die Geigen und Bratschen eine weitere dreistimmige Homophonie einführen, die allerdings bald wieder aussetzt, stehen Harfenisten hier der technisch anspruchsvollsten Passage des Werkes gegenüber – besonders wenn auf der modernen Konzertharfe gespielt wird.<sup>7</sup>

Das zweite Segment dieses Couplets beginnt mit einer Art verspätetem Vorspiel: Die Streicher präsentieren vier Takte im ursprünglichen Tempo, mit dem ursprünglichen synkopierten Rhythmus, aber ohne die Beteiligung des Solisten und in einer Textur, die ihrer Diskantmelodie beraubt ist. Die Basslinie *d-g-d-b* erinnert an den Übergang am Ende der *Danse sacrée*, und die Harmonie – Debussy hat inzwischen alle Vorzeichen aufgelöst – vermischt gleichfalls die beiden Modi.<sup>8</sup>

In Analogie zu dem, was im ersten Couplet geschah, könnten Hörer nun eine Wiederaufnahme des anspruchsvollen Materials erwarten, das das erste Segment dieses Couplets charakterisiert. Aber Debussy entscheidet anders. In den nächsten 4 + 4 Takten verwendet er zwei Wiederholungen des sekundären Vorspiels der Streicher für eine Variation des Refrains: Die Harfe spielt eine Tritonustransposition der ursprünglichen melodischen Linie, umkreist dabei aber nicht, wie die Oberstimme in den Refrains, die große Terz des Ankerakkords, sondern dessen Sept *c*. In einer dreitaktigen Erweiterung bieten Harfe und Streicher einen plötzlichen Kontrast mit einer expressiven dynamischen Kurve. Ihr Abschluss auf einem C-Dur-Nonakkord kündigt eine in *f* ankernde Fortsetzung an. Über der Basslinie *f-c-f-b* und in einer zu *mf-f* intensivierten Dynamik entwickelt Debussy die

<sup>7</sup>Wie der amerikanische Harfenist, Harfenpädagoge und Harfenbauer Carl Swanson in seinem Artikel "That Page! Solutions to the Pedal Nightmare in Debussy's *Danses*" (*The American Harp Journal*, Winter 2007, S. 26-29) schreibt, ergibt sich die Herausforderung in T. 55-60 aus dem mechanischen Unterschied zwischen der Pleyel-Harfe, für die das Stück geschrieben war und die den Harfenisten jederzeit den Zugriff auf alle Töne der chromatischen Leiter erlaubte, und der Konzertharfe mit ihrer zweistufigen Pedaltechnik, die heute fast ausschließlich in Gebrauch ist. "Das Problem ist die Verbindung von Chromatik und Geschwindigkeit", schreibt Swanson. "Es gibt noch einige andere knifflige Pedalpassagen in den *Danses*, hauptsächlich im ersten Satz, aber sie sind langsamer, und das macht sie überschaubar." Ein funktionierendes Arrangement, das weder den Rhythmus noch die Harmonie kompromittiert, hat Swanson nach eigener Aussage von seinem französischen Harfenlehrer Pierre Jamet gelernt. Der ersetzt das *es* auf dem letzten Sechzehntel von T. 56 durch *c* und die Vierergruppe *a-fis-es-c* am Ende von T.58 durch  $\sharp$  *a-ges-c*. Jamet schreibt auch das *fis* in T. 56 zu *ges* und das zweifache *gis* in T. 58 zu *as* um. Zuletzt weist er in T. 59-60 alle auf Taktschläge fallenden Töne der linken Hand zu.

<sup>8</sup>Vgl. T. 63-66 mit ihrer Folge von Nonakkorden über d-Moll, g-Moll, d-Moll, und B-Dur mit den nur teilweise erweiterten Durdreiklängen in T. 1-4 etc.



Idee eines Couplets als abwechslungsreicher und transponierter Refrain weiter. Die Streicher greifen ihre Synkopen auf, während die Harfe eine neue virtuose Verzierung hinzufügt, in der ein Spiel rund um *c* mit kleinen Kurven aus Ganztonauszügen abwechselt.

Ein dreitaktiger Einschub, der den letzten Takt der vorhergehenden Phrase erweitert, wirkt wie ein Übergang zum dritten Segment dieses Couplets (T. 85-91). Unter eine Harfentoccata in C-Dur, die schnell und stark beginnt, bevor sie allmählich abnimmt, setzen die Streicher einen einzigen achtstimmigen C-Dur-Akkord, dessen Stimmen anschließend von oben nach unten aussetzen. Während die Harfe, als wollte sie nicht glauben, dass dieser Ausbruch bereits vorüber ist, in *più pp* einen weiteren Takt ihres Toccataspiels anfügt, nehmen die Streicher eine Scheinmodulation vor: Ihre Akkorde, die nach wie vor im synkopierten Rhythmus des Refrains eingeschoben werden, sind Auszüge aus den zwei Ganztonleitern und daher nicht im konventionellen Sinne geeignet, zur D-Dur-Tonalität des nächsten Refrains zurückzuleiten.

Das letzte Segment dieses Refrains überrascht durch Veränderungen in Länge, Tonalität, Dynamik und Tempo,<sup>9</sup> als wollte Debussy seine Hörer auf das Nahen des Couplets vorbereiten, das in diesem Tanz als Hauptkontrast dient. Dieser Kontrast, für den Debussy zur Vier-Kreuze-Signatur von gis-Moll wechselt, beginnt mit 5 + 4 + 5 Takten in einem *Tempo rubato*, das Debussy mit dem Zusatz *Le double plus lent* markiert. Diese vierzehn Takte benötigen also doppelt so viel Zeit wie der ursprüngliche 14-taktige Refrain. In den ersten fünf Takten spielt die Harfe unbegleitet eine verhaltene Kontur in einem rhythmisch komplexen zweihändigen Satz.<sup>10</sup> Die nächsten vier Takte zeigen eine Verdopplung durch die Streicher. In den verbleibenden fünf Takten wiederholt die Harfe ihre komplexe melodische Kontur, unterstrichen von einer vereinfachten Variante in einigen Streichern, mit einer neuen Begleitstimme und zusätzlicher Unterstützung in den anderen Streichern. Alle beginnen *forte*, ziehen sich aber in den letzten drei Takten bei nachlassendem Tempo zurück, so dass es scheint, als wolle die ohnehin auf die Hälfte verlangsamte Musik ganz in Stille versinken.

<sup>9</sup>Vgl. T. 101-108 mit T. 9-14: Die Ergänzung ist von 6 auf 8 Takte erweitert, die Harmonie kreist um einen Cis-Dur-Nonakkord (die Subdominante der folgenden Tonika *gis*), die Lautstärke ändert sich in jedem Zweitakter (*f cresc./p – più p / f dim. / p – più p dim.*), und das Tempo gibt am Ende spürbar nach (*Très retenu*).

<sup>10</sup>Der Diskant besteht aus Achteltriolen, lombardischen Punktierungen und Sechzehntel-Quintolen und -Sextolen; die arpeggierende Stimme der linken Hand kontrastiert die Triolen mit Duolen, die lombardischen Rhythmen und Quintolen mit Triolen und die Sechzehntelsextolen mit regelmäßigen Sechzehnteln.



Das zweite Segment dieses Couplets, das mit seiner ungewöhnlichen Länge von sieben Takten nur genau halb so lang ist wie der Refrain, bietet einen weiteren Kontrast. In *Animez* und plötzlichem *f sfz* scheint ein Pizzicato-Streicherakkord die Harfe in gestaffelte Läufe zu versetzen, die beim ersten Mal in einem *cresc. ff* ihren Höhepunkt erreichen, aber beim zweiten Mal abnehmen und nachlassen.

Jetzt folgt nur noch die Coda, für die Debussy allerdings eine letzte Überraschung bereithält: noch eine modifizierte Refrain-Transposition:

*Danse profane*: Die Coda, als letzte Refrain-Ableitung in den Streichern

Vor dem Hintergrund dieser Refrain-Variante zeigt sich die Harfe in beeindruckender Virtuosität. Im wiederholten Viertakter springt sie in siebenstimmigen Dreiklängen auf und ab, im zweifach wiederholten Zweitakter folgen 32tel-Arpeggien über fast fünf Oktaven in voller *ff*-Stärke, und im diminuierenden Dreitakter schließlich erklingen drei aufschießende Arpeggien. Nach einem *ritardando* endet Debussy, indem er ein letztes Mal den charakteristischen Synkopenrhythmus dieses Walzers zitiert – wobei die Harfe nach einem der D-lydischen Skala entnommenen übermäßigen Vorschlagsakkord den Taktschwerpunkt liefert, synkopisch durch ein *ff pizzicato-d* aller Streicher ergänzt.

Debussys *Danses* bieten Harfenisten die Möglichkeit, ein imposantes Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten zu zeigen: Virtuosität, emotionale Tiefe und vielfarbige Tongebung. Der Kontrast zwischen dem feierlichen, in einen sakralen Kontext gestellten Schreittanz und dem beschwingten Walzer wirkt sehr gelungen. Die ohne musikalische Abstriche mögliche Reduktion des Streichorchesters auf ein Streichquartett oder -quintett erweitert die Aufführungsmöglichkeiten für dieses attraktive Werk.<sup>11</sup>

<sup>11</sup>Vgl. dazu die sehr überzeugende Aufnahme mit der Harfenistin Isabelle Moretti und dem Quatuor Ebène: <https://www.youtube.com/watch?v=m6Ot4XHhq6s>, Streichquartett-Arrangement von Fabrice Pierre (abgerufen am 22. Oktober 2018).