

## **Strukturelle Kompositionsverfahren in Debussys Prélude „le vent dans la plaine“**

*Abschlußarbeit zur Kompositionsdiplomprüfung von Orm Finnendahl*

# Strukturelle Kompositionsverfahren in Debussys Prélude „le vent dans la plaine“

*Abschlußarbeit zur Kompositionsdiplomprüfung von Orm Finnendahl*

„Le vent dans la plaine“, das III. Stück aus dem 1. Band der Préludes von Claude Debussy ist recht übersichtlich gegliedert. Sein formaler Aufbau entspricht dem des französischen Bogenrondos, wie man es beispielsweise in ähnlicher Ausdehnung bei Couperin findet.

(1 - 8)	(9 - 12)	(13 - 20)	(21 - 27)	(28 - 33)	(34 - 43)	(44 - 49)	(50 - 53)	(54 - 59)
a	b	a'	c	d	a''	a'''	b'	a''''
8	4	8	1+6	6	10	6	4	6
<b>A</b> <b>20</b>			<b>B</b> <b>12/13</b>		<b>A'</b> <b>26</b>			

┌──────────┐	└──────────┘
(ca.) 5 : 3	1 : 2

Fig. 1

Die architektonische Gesamtanlage des Stückes ist aus Figur 1 ersichtlich. Es handelt sich um eine insgesamt symmetrische dreiteilige Form (als A B A' bezeichnet), deren einzelne Abschnitte erneut in 3 bzw. 2 Abschnitte unterteilt sind. Die Taktproportionen betonen die Symmetrie innerhalb der Großabschnitte (8 - 4 - 8 in A und 6 - 4 - 6 in A' (ohne die eingeschobenen 10 Takte) bzw. 1+6 - 6 in B). Hierbei bilden die Großabschnitte ein 1/2 Verhältnis zwischen B und A' bzw. eine etwas unscharfe 5/3 Proportion zwischen A und B aus, die dann zustande kommt, wenn man den Überleitungstakt 20, der insofern doppeldeutig ist, als daß er motivisch zwar zu A, harmonisch jedoch zu B gehört, nicht mitrechnet.

## Motivischer Aufbau

Strukturell lassen sich in dem Prélude 4 verschiedene kompositorische Modelle voneinander abgrenzen (a, b, c, d), die zum Teil in variiert Form wiederholt auftauchen. Vorherrschend in dem gesamten Stück ist Modell a. Dieses Modell besteht aus einer gleichbleibenden Begleitfigur, einem durch Oktavversetzung verschleierte Triller B/Ces, die in den ersten beiden Takten vorgestellt wird und einem satzartigen



Fig.2

thematischen „Hauptgedanken“, mit 2-taktiger, durch Motivabspaltung gewonnenen Fortführung (Fig.2)<sup>1</sup>. Der Eindruck des satzartigen Charakters ergibt sich aus der subtilen diasthematischen Ausführung der Fortspinnung: Denn obwohl die rhythmische Bewegung im gleichen Tempo verläuft wie der erste Takt des Hauptgedankens, wird durch die Transposition des Motivs in der zweiten Hälfte von Takt 5 eine harmonische Verdopplung bzw. sogar Vervierfachung des Anfangstempos suggeriert.

In Takt 9 erscheint ein kontrastierendes, variiert wiederholtes zweitaktiges Modell, welches im Kanon der Formenlehre wohl am ehesten mit dem Begriff des Seitengedankens zu bezeichnen wäre. Ein pentatonisches Motiv in parallelen Quinten auf den schwarzen Tasten in der linken Hand wird mit Akkordkaskaden in der rechten Hand kombiniert. Hier erscheint nach einem eher schwebenden Tonarteneindruck der anvisierten phrygischen Skala von Bb in Teil a zum ersten Mal der deutliche Eindruck eines Fundaments, in diesem Fall der Grundton Es (also die Unterquinte von Teil a), hervorgerufen durch das Tonmaterial der Akkorde in der rechten Hand und die darunterliegende stabile Quinte Es/Bb. Die Kaskaden wechseln zwischen den Akkorden Es-Moll 7 und C-Quintvermindert 7. Anders ausgedrückt wird ein Es-Moll Dreiklang einmal durch die obere große Sekunde C und beim anderen Mal durch die untere große Sekunde Des angereichert. Es handelt sich also um eine Symmetrie zum Intervall Es/Bb, welches in der linken Hand bezeichnet ist (Fig.3). Unter dem Blickwinkel von Wiederholung und Veränderung wird ein konstanter Dreiklang Es-Moll mit einem verlangsamten Triller C/Des erweitert. Strukturell ist der erst bei wiederholtem Hören nachvollziehbare Zusammenhang der Kaskaden mit der Begleitfigur von Teil a deutlich. Die Spitzentöne der Akkorde bilden darüberhinaus eine Variante des Tonhöhenskeletts des Hauptthemas (Es–C–Bb–Ges statt Ges–Es–Des–Bb). Eine zweimalige transponierte Wiederholung des Hauptthemas schließt den ersten Abschnitt (A) ab.

Teil B beginnt mit einem Überleitungstakt, in dem die Begleitfigur von a mit Akkorden gekoppelt ist. Die Vorzeichenänderung und der Doppelstrich vor diesem Takt, sowie harmonische Zusammenhänge, die ich später noch zeigen werde, legt jedoch die Zurechnung zu Teil B nahe. Das darauf folgende Modell c besteht aus einem, um einen Halbton erhöht wiederholten 2-taktigen Modell mit anschließender 1-taktiger Überleitung. Bemerkenswert ist hierbei eine Feinheit in der motivischen Struktur, da die zweite

<sup>1</sup> Hierzu eine kurze Anmerkung: Den Begriff „Gedanke“ halte ich für irreführend, da das Thema nicht vorrangig im motivisch-thematischen Sinne fortgeführt wird, sondern vielmehr die strukturellen Eigenschaften eines gesamten Komplexes zueinander ins Verhältnis gesetzt werden, wobei im Wesentlichen die Differenz dieser Eigenschaften für das Stück formkonstitutiv sind. Es sollte daher an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß, möchte man dieses Relikt aus motivisch-thematischer Musikbetrachtungsweise übernehmen, der Begriff „Gedanke“ dann vor allem die strukturellen Parameter eines Komplexes meint.

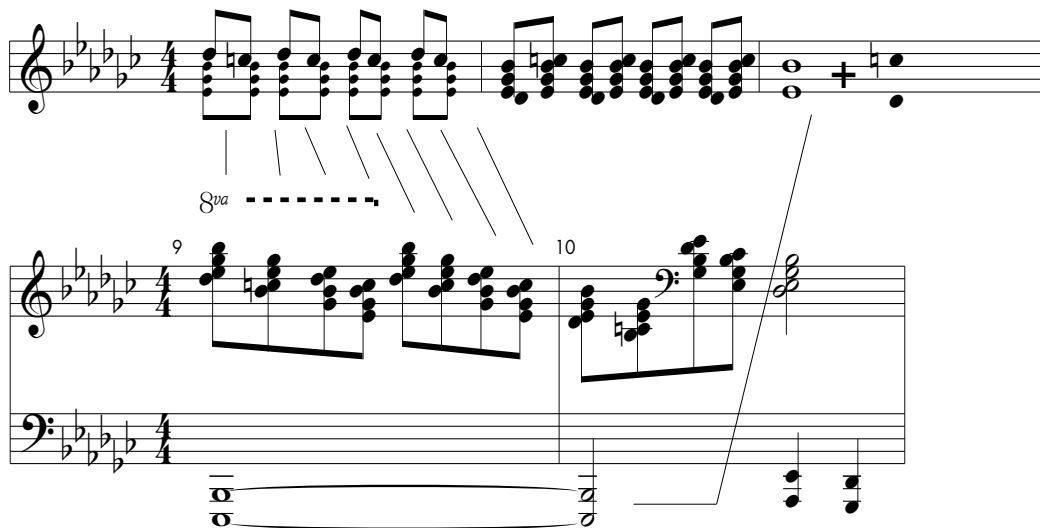


Fig. 3

Überleitung (Takt 27) bis auf das letzte Viertel identisch mit dem ersten Takt des transponiert wiederholten Zweitaktters ist. Insofern nimmt dieser Takt formal also eine Zwitterstellung zwischen Transition (bezeichnet durch das zu Takt 24 analoge crescendo) und Kontinuität (durch Wiederholung) ein, die erst auf dem letzten Viertel durch zweifache Oktavversetzung und verlangsamte rhythmische Bewegung durchbrochen wird.

In motivischer Hinsicht läßt sich Modell c als eine Kombination von Teil a mit Teil b charakterisieren: Die in a' bereits zum Ganztone erweiterte Begleitfigur von a wird durch Begrenzung auf eine Oktave in Takt 22 als Triller manifest und beginnt, sich zu bewegen. Die linke Hand greift das Modell der parallelverschobenen Quinten von b auf. Entscheidender als die Korrespondenz von a/b und c ist allerdings die Umdeutung, die in c stattfindet: Durch die Bewegung und die Begrenzung des Raums erhalten die aus einer Begleitfigur abgeleiteten Triller in Takt 22 ebenso thematisches Gewicht, wie andererseits die beiden Viertelnoten von Teil b, die in den Takten 10 und 12 lediglich überleitende Funktion hatten (von Debussy durch das „Cédez/a Tempo“ verdeutlicht) durch die Erweiterung um eine Viertelnote in Takt 22. Noch ein anderer Punkt scheint in den Takten 22-24 hervorhebenswert: Unter dem Aspekt der Opposition Statik/Bewegung betrachtet, fällt auf, daß die Bewegung in Vierteln der rechten Hand von Takt 22 von der Viertelbewegung der linken Hand in Takt 23 beantwortet wird, wobei die jeweils andere Hand unverändert bleibt. In Takt 24, der Überleitung, werden nun beide Hände im halben bzw. doppelten Tempo (also in halben Noten) synchronisiert, bilden insofern also eine Synthese der beiden vorhergehenden Takte.

Teil d ist strukturell komplementäre Erweiterung von Teil c. Wieder handelt es sich um eine Wiederholung einer zweitaktigen Phrase mit Folgetakt, der diesmal jedoch keine überleitende Funktion mehr hat, sondern durch den dynamischen und gestischen Kontrast eher als Einschub bzw. Unterbrechung des Geschehens wirkt. In der zweitaktigen Phrase taucht der Triller der rechten Hand nun, zum

Quintriller erweitert, in der linken Hand auf, und das Motiv der parallelverschobenen Quinten in der linken Hand erscheint, zu Akkorden verdichtet, in der rechten Hand. Beide Hände sind in Gegenbewegung synchronisiert (vergl. T.24!). Steigernd wirkt die Stelle vor allem dadurch, daß die linke Hand die beiden Hauptcharakteristika von Teil c simultanisiert: Die Quinten der linken Hand mit dem Triller der Rechten. Hierdurch erscheinen die Akkorde der rechten Hand (gerade auch durch das völlig neue Element des oktavversetzten Akkordvorschlags) wie ein hinzugefügtes zusätzliches Element. Der Akkordvorschlag, welcher die ganze Note des Quintmotivs aus c um eine Viertelnote verkürzt, verselbstständigt sich vor der Wiederholung des Zweitakters (28/29), erscheint um einen Halbton transponiert in Takt 33 und leitet mit einer überraschenden Wendung nach Gis schließlich zum Schlußteil A' über.

Teil d ist in vieler Hinsicht sicherlich Brennpunkt des Préludes. Bemerkenswert an ihm ist jedoch nicht nur die erwähnte formale Konzentration, sondern vor allem auch die Betonung der Terz-Pendelfigur. Sie erscheint nicht nur in den Viertelbewegungen der rechten Hand (Takt 29 und 32) und den Pendelbewegungen der Quintriller in der linken Hand, sondern auch in der Abfolge der Grundtöne der verselbstständigten Akkordvorschläge in den Takten 30/31 und 33/34. Es erscheint mir nicht weit hergeholt, diese Pendelbewegung auf die Begleitfigur in Teil a zurückzubeziehen, die ausgehend von den durch die Oktavversetzung des Trillers in Takt 1 entstehenden Kleinensekundwechselnoten über die große Sekunde in Takt 15 und die latente kleine Terz in Takt 22 hier schließlich, auch metrisch gedehnt als kleine Terz auftaucht (Fig.4). Um bei dem Bild des nachgestellten Titels des Préludes zu bleiben, könnte man auch sagen, daß aus dem milden Lüftchen vom Anfang nun ein handfester Sturm geworden ist.

The figure shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 29, 30, and 31. In measure 29, the treble staff has a quarter note G4, and the bass staff has a quarter note C4. In measure 30, the treble staff has a quarter note A4, and the bass staff has a quarter note D4. In measure 31, the treble staff has a quarter note B4, and the bass staff has a quarter note E4. The score is annotated with lines connecting notes across measures and boxes highlighting specific intervals.

Fig.4

Der nun folgende Abschnitt A' zeigt mit der Wiederkehr des Hauptgedankens nun seine schrittweise Demontage. Zunächst wird die Fortführung des Hauptgedankens durch chromatische Parallelverschiebung (Auffüllung zunächst eines Kleinterzraums (Fis-A T.38), dann eines Großterz bzw. Quartraums (F-A bzw. E-A TT 38-40), dann eines Tritonus bzw. Quintraums (Ces-E bzw. Bb-E TT

schrittweise entwickelt. Im Hauptthema werden zunächst die Intervalle entfaltet. Nach der kleinen Sekunde der Einleitungsfigur erscheint die große Sekunde Es-Des und dann die kleine Terz Es-Ges. Das Tonhöhen skelett des Themas bilden hierbei die Töne Bb, Des, Es und Ges (Fig.5a). Wie es zunächst den Anschein hat, lagern sich die Töne zusammen mit dem Ces der Begleitfigur auf der phrygischen Skala von Bb an. Die beiden letzten Töne, die fehlen, um die Skala zu komplettieren, sind F und As. Im Nachsatz des Themas erscheint dann auch das F im Vorschlag zur 4. Viertel von Takt 5. Doch anstatt die phrygische Skala zu vervollständigen, ersetzt Debussy das As durch seinen Tritonusgegenpol Eses, enharmonisch verwechselt D, die symmetrische Mitte sämtlicher bisher erschienenen Töne (Fig.5b+c)<sup>3</sup>. Ich halte es für wichtig, zu betonen, daß der unscheinbare und kaum wahrnehmbare Vorschlagston D keineswegs einer kompositorischen Laune entspringt, wie es beim Hören zunächst den Anschein hat, sondern strukturell einem -wenn auch hintergründigen- genauen Kalkül entspringt, welches, wie ich noch zeigen werde, für den weiteren Verlauf des Stückes Folgen hat. Festzustellen ist zunächst nur, daß die deutlich anvisierte historische Einheit „phrygische Skala“ im letzten Moment fast unmerklich zu einer „unhistorischen“ mathematischen (einer Symmetrie) verzerrt wird<sup>4</sup>.

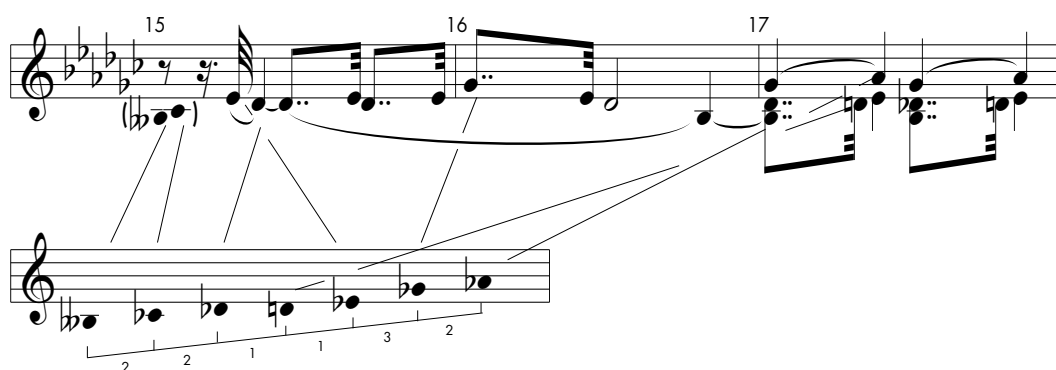


Fig.6

Teil b verschiebt die Aufmerksamkeit deutlich auf ein pentatonisches Modell, welches in der linken Hand vorgestellt wird. Allerdings wird auch diese Skala getrübt durch den Ton C in den Akkorden der rechten Hand.

In a' wird aus der kleinen Sekunde der Anfangsbegleitung eine große Sekunde. Durch den Beginn des Hauptthemas Es-Des wird deutlich eine Ganztonskala angepeilt, die jedoch durch den Ton Ges des unverändert bleibenden Themas zerstört wird. Der Nachsatz mit dem erneut als Vorschlag auftretenden Ton Eses schafft eine Skala, in der sogar die Symmetrie des Anfangs durch halbtönige Transposition von

<sup>3</sup> Es sollte vielleicht hervorgehoben werden, daß dadurch auch die deutlich hörbare Symmetrie des Tonhöhen skeletts des Hauptthemas (Bb-Des-Es-Ges) akzentuiert wird.

<sup>4</sup> Ich möchte hierbei nicht behaupten, daß Symmetrien prinzipiell unhistorisch sind, dazu gibt es in der Musikgeschichte viel zu viele Gegenbeispiele. Daß aber eine symmetrische Tonskala Ausgangsmaterial zu einer Themenbildung wird, ist eine, wenn auch für Debussy durchaus typische, nichtsdestoweniger radikale Neuerung des Musikdenkens.

As/Ges bzw. Ces/Heses verzerrt ist (Fig.6). Die transponierte Wiederaufnahme des Themas in den Takten 19f. spielt noch einmal den Ganztonbereich an, in den jedoch der Ton As (T. 20) nicht passen will.

In Teil c nun stehen wir vor einer anderen Situation. Im ersten Teil der Phrase (T. 22) wird der Ganztonbereich nun zum ersten Mal vollständig und intakt vorgestellt, bevor er durch die parallelverschobenen Quinten in Takt 23 getrübt wird. Zusammen mit der halbtönigen Transposition dieses Taktes in Takt 25 wird allerdings, auf den gesamten Teil c bezogen, das chromatische Total erreicht.

The figure shows a musical score for measures 21 to 25. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The bass clef staff contains a chromatic scale starting on D4. The notes are labeled with intervals: 0 (D), -1 (C), +1 (E), -2 (C), +2 (E). A bracket below the scale is labeled 'chromatisches Total'. Lines connect the notes in the scale to specific notes in the upper staves: D to the first note of measure 21, C to the first note of measure 22, E to the first note of measure 23, C to the first note of measure 24, and E to the first note of measure 25.

Fig.7

Interessant ist an Teil c Zweierlei: Zum Einen die fast schematische Konsequenz, mit der die symmetrische Auffüllung des Tonraums demonstriert wird (Fig.7): Zunächst wird der Ton d auf der ersten Halben von Takt 20 als Symmetriezentrum durch den bei Debussy sehr häufig anzutreffenden<sup>5</sup> Wechsel zweier, zu einem gemeinsamen Ton symmetrisch angeordneter Akkorde (G-Dur / D-Moll) etabliert. Diese Akkorde bilden den Ausgangspunkt der nun folgenden Entwicklung. Als nächster neuer Ton erscheint zunächst die untere kleine Sekunde Des auf der 4. Viertel von Takt 21, die zum Ganztonfeld von Takt 22 überleitet. Danach erscheint in Reihenfolge: Die obere kleine Sekunde Es auf der 2. Viertel von Takt 22, die untere große Sekunde C auf der 2. Viertel von Takt 23, die obere große Sekunde E auf der 3. Viertel von Takt 24 und schließlich, auf der 1. Viertel in Takt 25, die noch fehlenden Töne, die untere und obere große Terz Bb und Ges in der rechten Hand sowie der Tritonusgegenpol As links.

Zum Anderen die Inkompatibilität des Motivs der linken Hand mit dem harmonischen Bereich. Denn die Integrität des Ganztonbereichs wird erkauf mit der Verzerrung der Quinte zum Tritonus in der

<sup>5</sup> Als Beispiel mag hier der Beginn der späten Sonate für Violine und Klavier dienen

linken Hand und andererseits zerstört die Beibehaltung der Quinten in Takt 23 den Ganztonbereich. Teil d nun scheint harmonisch anders strukturiert. Durch die ausschließliche Verwendung von Quintmixturen in der linken Hand und Vierklängen in der Rechten wird es sinnvoll, die Perspektive zu wechseln und sich von einer übergeordneten Ebene an die harmonische Struktur heranzutasten. Anstatt, wie in den Abschnitten zuvor, sämtliche Tonhöhen, die vorkommen, aufzusummieren, betrachte ich in Folge ausschließlich die Grundtöne der Quinten bzw. Vierklänge, oder, anders ausgedrückt, ihre Transpositionsstufen. Hier fällt zunächst auf, daß den Takten 28-34 anstatt einer Sekundschichtung eine Terzschichtung zugrundeliegt (Fig.8b): Ausgehend von den Tönen Ges, Heses und Des in der linken Hand von 28/29 läßt sich die Terzschichtung in der rechten Hand mit Fes fortsetzen (Anschlußton bildet das beiden Händen gemeinsame Des auf der 3. Viertel von T .29). Nach der Wiederholung dieser Reihenfolge, schließen sich folgerichtig die Töne G und H an (die enharmonisch richtig eigentlich, wie ich es in Fig.8b getan habe, als Asas und Ces notiert werden müßten). Der nächste Ton, der in der Terzschichtung folgen müßte, wäre Eses bzw. D. Doch anstelle des D erscheint in Takt 34 überraschenderweise dessen Tritonusgegenpol Gis. Diese reziproke Wiederholung des Anfangs, die wie eine Antwort aussieht, mag auf den ersten Blick wie eine zufällige Korrespondenz erscheinen. Auf

a) Skelett des Hauptthemas

b) Terzschichtung

c) Skala

Fig.8

den zweiten Blick zeigt sich aber eine tieferliegende Analogie zwischen beiden Teilen, die durch ihre Genauigkeit die Wiederholung als kompositorische Absicht verdeutlicht: Verlegt man nämlich alle vorkommenden Grundtöne der Takte 28-33 in eine Oktave, beginnend mit dem Anfangston Ges aus Takt 27, so ergibt sich eine phrygische Skala, der als letzter Ton der Ton Eses fehlt (Fig.8c). Auch die diasthematische, mit dem Tonhöhenskelett des Hauptthemas identische Anordnung der Grundtöne in der rechten Hand der ersten Phrase (TT 28-30, von unten nach oben Des, Fes, Ges und Heses,



krebstgänglich zu Takt 4 bzw. 45 u. 47, Fig.8a) macht den Zusammenhang mit Teil a deutlich. Es mag abschließend darauf verwiesen werden, daß darüberhinaus der letzte Akkord auf Gis mit dem in den vorhergehenden Takten (28-33) noch nicht erschienenen Ton His das chromatische Total von Teil d vervollständigt.

Der Schlußteil A zeigt, wie oben bereits dargestellt, die Ausbreitung der Begleitfigur in den chromatischen Raum. Die Wiederkehr des Themas ist in harmonischer Hinsicht identisch mit Transpositionen der Takte 3/4 auf den Stufen Gis, E und Bb.

Im Schlußabschnitt a““, in dem der Hauptgedanke überhaupt nicht mehr auftaucht, wird das chromatische Prinzip besonders deutlich exemplifiziert: Die Begleitfigur Bb/Ces wird durch die nunmehr nur noch als harmonische Farbe fungierende Hinzufügung der Akkorde Ces-Dur, C-Dur, Des-Dur und schließlich D-Dur mit den im Zwölftonraum noch fehlenden Tönen D und A eingefärbt. Die rhythmische Dehnung am Schluß interpretiere ich als Öffnung zum Ende hin, die die Chromatik mit einem strukturell völlig neuen Modell kombiniert: Der Abstand der hinzugefügten Akkorde beträgt zunächst 3 Viertel (T53f), dann 4 Viertel, dann 5 Viertel und zum Schluß 6 Viertel (rechnet man das Ende von Takt 57 als Zäsur).

## **Zusammenfassung**

Die Interpretation der oben dargestellten Sachverhalte ist eine zweiseitige Angelegenheit. Da sie durch die Betrachtungsperspektive der strukturellen Analyse bereits nahegelegt wird, ist sie in ihr gleichzeitig aufgehoben und vorweggenommen. Eine Ergänzung der formalen Analyse durch kontextuelle d.h. außermusikalische biographische oder innermusikalische, die geschichtliche Situation zur Entstehungszeit betreffende Zusammenhänge ist vielleicht dennoch notwendig und mag der Präzisierung der diskursiven Vorgehensweise von Debussy dienen. Die direkte Identifizierung formaler musikalischer Zusammenhänge mit außermusikalischen Bedeutungen birgt jedoch die Gefahr, daß eine plump angewandte Zeichentheorie dem ästhetischen Gehalt des Kunstwerks nur unzureichend gerecht wird, wenn es ihn nicht gar zur Unkenntlichkeit entstellt. Und dies nicht nur, weil etwa die Zeichentheorie dem Kunstwerk inadäquat wäre, sondern auch aus dem prinzipiellen Mißtrauen gegenüber formaler Analyse heraus, die durch den Zwang, aufs Begriffliche beschränkt zu sein, die ästhetische Erfahrung unvermittelbar läßt. Dennoch möchte ich, zumal in einer textlichen Analyse der Komposition, verschiedene Dinge betrachten, die etwas von meinem Eindruck der Einzigartigkeit des Préludes vermitteln mögen.

Dieser Eindruck hängt nicht zuletzt mit dem merkwürdigen Widerspruch zwischen der äußerst konventionellen Oberfläche des Stücks (beim flüchtigen Zuhören unterscheidet es sich kaum von einem der Hunderte von Salonstücken, der beliebigen Aneinanderreihungen kitschiger Klavierfloskeln, die um die Jahrhundertwende in Frankreich komponiert wurden) und den oben beschriebenen sehr genauen und differenzierten strukturellen Verbindungen, die ohne Analyse nicht einmal bei häufigem Hören bewußt wahrnehmbar sind, zusammen. Darüberhinaus beeindruckt mich die Ökonomie der Mittel, die,

obwohl dies Voraussetzung für die Evidenz struktureller Zusammenhänge ist, durch ihre Radikalität in der musikgeschichtlichen Situation um die Jahrhundertwende beispiellos zu sein scheint: Entwicklung vollzieht sich in dem Prélude in Stufen. Blockhaft voneinander abgesetzte Abschnitte, die in sich keine oder nur sehr wenig Dynamik entwickeln, definieren den musikalischen Diskurs im Wesentlichen durch Unterschiede in ihren strukturellen Parametern. Die Evolution, im 19. Jahrhundert im Vordergrund der musikalischen Hörerfahrung, wandert also gleichsam ins Innere des Materials und versteckt sich so dem intuitiven Zugriff weitgehend.

Dies zieht weitere Reduktionen der musikalischen Sprache nach sich, die das Stück im kontrapunktischen Sinn eher plump erscheinen lassen: Im gesamten Prélude gibt es durchgängig nur jeweils zwei Elemente, die gegenübergestellt werden, immer getrennt in rechte und linke Hand. In Teil a ist dies Begleitfigur und Thema, in b Akkordkaskaden und Quinten, in c Triller und Quinten, in d Akkorde und Triller. Darüberhinaus bleibt, mit Ausnahme der homophonen Gegenbewegung von linker und rechter Hand in Takt 29 und 32 eine Hand unverändert, wenn sich die andere Hand bewegt. Die musikalischen Zeichen, auf die die strukturellen Parameter appliziert werden, sind entsprechend fast archetypisch simpel. Akkorde, Quinten, Intervalle, Triller und Skala/Tonvorrat. Auch die wenigen Transformationsmodi, mit denen die Komposition auskommt, sind sehr einfach. Oktavversetzung, rhythmische Dehnung bzw. Kontraktion (fast immer in Zweierpotenzen) Addition, Spiegelung, Bewegung/Statik. Motivische Ausbreitung bzw. Verengung geschieht nur in ganz rudimentärer Form beispielsweise in der Viertelbewegung der linken Hand in Takt 23 oder bei der Vereinfachung des Themas in Takt 45. All dies erzeugt ein binäres logisches System von Oppositionen, die sich auf den verschiedenen musikalischen Ebenen durch ganz einfache Begriffe wie Kontinuität/Entwicklung und kontrastierende Fortführung/Gegensatz beschreiben lassen. Hier ist die oben beschriebene Beschränkung auf jeweils zwei Elemente (rechte und linke Hand) sehr hilfreich, da sie einerseits größere Kombinationsvielfalt ermöglicht, als nur ein Element, auf der anderen Seite aber die Parameterverschiebungen um so deutlicher in die Erscheinung bringen kann. Diese verschiedenen Elemente werden durch den harmonischen Kontext zueinander ins Verhältnis gesetzt, wobei die Weiterführung des musikalischen Diskurses in erster Linie auf dem Widerspruch zwischen den musikalischen Motiven und ihrer Inkonsistenz in Bezug auf den jeweiligen harmonischen Kontext beruht. Es ist vielleicht wichtig, anzumerken, daß die Inkonsistenz strukturell dadurch präzise bezeichnerbar wird, daß sie fast immer nur an genau einer Stelle auftritt: Am Anfang ist es nur der Ton Eses, der nicht in die Skala paßt, in b der Ton C, in a' der Ton Ges, in Teil c genau eine falsche Quinte etc. Den einzigen konsistenten harmonischen Kontext bildet bezeichnenderweise das chromatische Total, welches am Schluß des Stückes zur Nivellierung musikalischer Gestaltwahrnehmung führt. Ich halte es für evident, daß hier auf struktureller Ebene die Geschichtlichkeit musikalischer Topoi und ihrer herkömmlichen Verarbeitungsformen manifestiert werden sollen, die von Debussy offensichtlich als unzureichend empfunden wurden, und die mit der lapidaren Feststellung, daß bei Debussy auf einen Dominantseptakkord nur in seltenen Fällen der erwartete Tonikadreiklang folgt, nur unzureichend festgemacht werden können. Es ist hierbei bemerkenswert, daß nicht nur der thematische Hauptgedanke einem französischen Volkslied entnommen ist, was dessen Geschichtlichkeit durch den Zitatcharakter fixiert, sondern darüberhinaus auch das Thema selbst, mit Ausnahme des Bezugs zur rechten Hand von

Teil d, für das gesamte Stück folgenlos bleibt (wenn man einmal von seiner Demontage am Schluß absieht, die ja eher passiv ist und zu nichts grundsätzlich Neuem führt)<sup>6</sup>.

Gleichzeitig ist es interessant, zu beobachten, was Debussy dieser bestimmten Negation entgegensetzt. Eine andere Verarbeitungstechnik, symmetrische Skalen und Akkorde und schließlich das chromatische Total, welches in der Umfassung sämtlicher möglicher Skalen übrigbleibt. Ich bin der Überzeugung, daß Debussy die Auswahl von auf das chromatische Total bezogenen Untermengen als zukunftsweisende Perspektive empfand, das Prélude also insofern als Metapher für einen musikgeschichtlichen Ablauf gelesen werden kann, der sich zum Schluß (betont durch das erstmalig vorkommende additive Prinzip des auskomponierten Ritardandos der chromatisch verschobenen Dreiklänge) in die offen gelassene Zukunft fortsetzt. Daß in der Regel Symmetrien, wie bei so vielen anderen Komponisten, die nach Ersatz für das als Verlust empfundene Fehlen des tonalen harmonischen Bezugssystems suchten, für die Legitimation der Auswahl herhalten müssen, mögen Einige als Schwäche sehen, doch ist es andererseits die strukturelle Eindeutigkeit einer Symmetrie, die einen begrifflichen Zugriff auf einen harmonischen Ablauf, der nicht mehr tonal dechiffrierbar ist, ermöglicht<sup>7</sup>.

### **Nachbemerkung (in eigener Sache)**

Bei Durchsicht des obenstehenden Textes wird mir immer wieder deutlich, wie sehr er von meiner eigenen Auseinandersetzung, die sich mehr oder weniger in den Trümmern des postmodernen Diskurses abspielt, geprägt ist. Die Tatsache, daß meine Analyse nur einen, wenn auch in meinen Augen wesentlichen Aspekt der Musik Debussys darstellt, ist mir dabei durchaus als Einseitigkeit bewußt, mag aber als Reaktion auf die von mir als mangelhaft empfundenen, meist ungenauen Analysen Debussyscher Werke zu verstehen sein. Es ist mir allerdings wichtig, darauf hinzuweisen, daß es in meiner Vorstellung sehr viele verschiedene Ebenen von Wahrnehmung musikalischer Werke, im Besonderen der Werke Debussys, gibt, die sich bei mir fast untrennbar vermischen, auch wenn die äußere Form des Artikels davon nur wenig berührt ist.

Ob die von Debussy gezeigte Alternative hierbei für Komponisten heute noch ein Ausweg sein kann, ist wohl nur schwerlich zu entscheiden. Daß aber der Schluß des Stücks ein überzeitliches Moment enthält

<sup>6</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich deutlich machen, daß ein weit verbreiteter analytischer Ansatz, der sich damit begnügt, den Traditionsbezug eines solchen Zitats unreflektiert als Wert an sich zu beschreiben, dadurch die formalen Zusammenhänge und damit die Interpretation der Komposition eher verschleiert, oder, wie in diesem Fall, gar ins Gegenteil verkehrt.

<sup>7</sup> Es ist sicherlich kein Zufall, daß der von Debussy eingeschlagene Weg in der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts in ganz anderer Formulierung eine wesentliche Rolle gespielt hat, auch wenn man es einer Ironie des Schicksals oder einfach dem Abstraktionsgrad und der Komplexität seiner Musik zuschreiben mag, daß er im Bewußtsein ihrer Anhänger nur eine untergeordnete Rolle spielte.

wird deutlich in einer Epoche, in der das Wünschen zwar zu nichts mehr führt, in der es andererseits aber tröstlich ist, zu wissen, daß das große Leichentuch des Meeres, nachdem „die See ... in so hoge swarte Bülgen as Kirchentöörn un as Baarge“ ging<sup>8</sup>, am Ende wieder wogt, wie es schon 5000 Jahre vorher wogte<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> und ein paar Zeilen weiter das unvergessliche

„Mantje, Mantje, Timpe Te,

Buttje, Buttje in der See

Myne Fru de Ilsebil

will nich so, as ick wol will“

Gebrüder Grimm: *Vom Fischer un syner Fru*, in: *Kinder und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1984, S. 143

<sup>9</sup> „Now small fowls flew screaming over the yet yawning gulf; a sullen white surf beat against it's steep sides; then all collapsed and the great shroud of the sea rolled on it as it rolled five thousand years ago.“ Herman Melville, *Moby Dick*, Penguin English Library, Middlesex, England 1972, S. 685.

Dieses Zitat, der Schluß des *Moby Dick* von Herman Melville, ist eine Referenz an den amerikanischen Komponisten Mel Powell, der die zweite Hälfte dieses Satzes mit der Schlußszene aus Alban Bergs *Wozzek* („Hopp,Hopp“) verglich.



### ... Le vent dans la plaine

Animé (♩ = 126)  
aussi légèrement que possible

This musical score is for the piece "Le vent dans la plaine" by Claude Debussy. It is written for piano and consists of 34 measures. The score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The piece begins with a tempo marking of "Animé" (♩ = 126) and a performance instruction "aussi légèrement que possible". The first system (measures 1-6) features a continuous eighth-note pattern in the right hand, starting with a *pp* dynamic. The second system (measures 7-13) continues the eighth-note pattern, with measure 9 marked "Cédez" and measure 11 marked "a Tempo". The third system (measures 14-17) shows the right hand continuing its pattern while the left hand plays a simple bass line. The fourth system (measures 18-21) features a change in the right hand's pattern, with a *pp* dynamic. The fifth system (measures 22-27) continues the eighth-note pattern in the right hand. The sixth system (measures 28-34) features a more complex texture with chords and moving lines in both hands, with dynamics ranging from *f* to *p*. The score includes various performance markings such as *pp*, *f*, *p*, *sfz*, and *pp*, as well as dynamic hairpins and accents.

35 *dim.* *molto* *p* *p* 36 37 38 39

40 *p* *p* 41 42 43 44 *più p* 45

46 47 48 49 50 *pp* *Cedez* *a Tempo* 51

52 *pp* *Cedez* *a Tempo* 53 54 55 56 *pp* *un peu retenu* 57 *più pp* 58 *ppp* 59 *laissez vibrer*

Detailed description: This is a musical score for a piano piece, consisting of four systems of music. The first system (measures 35-39) features a treble clef with a complex, rhythmic melody and a bass line with sustained notes. Dynamics include *dim.*, *molto*, and *p*. The second system (measures 40-45) continues the melody with similar rhythmic patterns, marked with *p* and *più p*. The third system (measures 46-51) shows a change in texture with more chords and a *pp* dynamic, including the instruction *Cedez* and *a Tempo*. The fourth system (measures 52-59) concludes the piece with a *ppp* dynamic and the instruction *laissez vibrer*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.