



## »Debussy, c'est l'enigme!«

Analytische Perspektiven zu  
*La terrasse des audiences du clair de lune*

LUKAS HASELBÖCK

### Einleitung

Im Wissen um die Vielfalt der Debussyrezeption im 20. Jahrhundert mag es zunächst befremdlich anmuten, die oben angeführte Aussage Massenets über das Rätsel Debussy aus der ›Mottenkiste‹ hervorzuholen. Skeptisch ließe sich einwenden, dass Interpreten, Musikhistoriker und nicht zuletzt auch Musikanalytiker seitdem Wesentliches geleistet hätten, um den Facettenreichtum der Musik Debussys zu erschließen. Dennoch: Im Katalog zur Ausstellung *Debussy. La Musique et les Arts*, die 2012 zum 150. Geburtstag des Komponisten im Pariser Musée d'Orsay gestaltet wurde, stellt der Kunsthistoriker Jean-David Jumeau-Lafond seinem Beitrag eben diese Worte als Motto voran.<sup>1</sup> Und dies ist bei weitem kein Einzelfall: Ähnlich wie viele Zeitgenossen Debussys betrachten offenbar auch heute viele von uns die Musik des französischen Meisters als ein Rätsel, das es behutsam zu deuten gilt.

Dies hat unterschiedlichste Ursachen. Einerseits könnte man den Perspektivenreichtum dieser Musik anführen, der sich gegen die Anwendung überlieferter Methoden der musikalischen Strukturanalyse zu sperren scheint.<sup>2</sup> Andererseits sorgten die grundsätzliche Skepsis<sup>3</sup> Debussys gegenüber der Musikanalyse und die langjährige Vernachlässigung des analytischen Publikationswesens in Frankreich für gewisse Barrieren.

Trotz all dem weist die Debussyanalyse nach 1945 wichtige Resultate auf. Man erkannte die Notwendigkeit, abseits traditioneller Kategorien wie Harmonik oder Motivik auch bisher weniger beachtete Aspekte wie Dichte (Eimert<sup>4</sup>), Eigenheiten der Notation (Zenck-Maurer<sup>5</sup>) oder Klangwerte (Jakobik<sup>6</sup>) in die Analyse mit einzubeziehen. Diese Suche nach neuen Wegen, Debussy zu analysieren, setzte sich in den letzten Jahrzehnten insbesondere in Eng-

<sup>1</sup> Aussage von Jules Massenet, zit. nach: Jean-David Jumeau-Lafond, »Du côté de l'ombre«: *Debussy symboliste*, in: Ausstellungskatalog *Debussy. La Musique et les Arts*, Paris 2012, S. 57-69, hier S. 57. Die Aussage wurde durch eine Erinnerung von Gustave Charpentier überliefert. Vgl. Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, hg. v. François Lesure u. Denis Herlin, Paris 2005, S. 312.

<sup>2</sup> Vgl. Claudia Zenck-Maurer, *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren* (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, hg. v. Carl Dahlhaus u. Rudolf Stephan, Bd. 8), München 1974, S. 5: »Debussys Werke scheinen sich, zumindest wenn man die Sekundärliteratur betrachtet, der Analyse zu entziehen.«

<sup>3</sup> Vgl. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, hg. v. François Lesure, Paris 1971, S. 23.

<sup>4</sup> Herbert Eimert, *Debussys Jeux*, in: Die Reihe 5 (Berichte, Analysen), Wien 1959, S. 5-22.

<sup>5</sup> Zenck-Maurer, *Versuch* (Anm. 2), S. 36-55.

<sup>6</sup> Albert Jakobik, *Claude Debussy oder Die lautlose Revolution in der Musik*, Würzburg 1977, S. 10 ff.





land und den USA fort. Vor allem Roy Howats Buch *Debussy in Proportion* hat es zu einiger Bekanntheit gebracht.<sup>7</sup> Howats Befund, die Musik Debussys sei von der Proportion des Goldenen Schnitts bestimmt, und die Stichhaltigkeit seiner Analysen sind erstaunlich. Im Wissen um die schillernde und über ihre formalen, strukturellen und semantischen Grenzen hinaus weisende Vielschichtigkeit dieser Musik ist jedoch die Frage zu stellen, ob eine Konzentration auf einen Einzelaspekt diesem Perspektivenreichtum tatsächlich gerecht werden kann, oder ob Debussys Werke nicht vielmehr als flexible Konstellationen gedeutet werden sollten, denen Zusammenhänge unterschiedlichster Art zu Grunde liegen.

Dass es selten gelingt, die Vielfalt dieser Musik adäquat darzustellen, zeigen einige unbefriedigende Ansätze wie z.B. Versuche, die Theorie Schenkers<sup>8</sup> oder die set theory<sup>9</sup> auf Debussy anzuwenden. Ich möchte hier nicht grundsätzlich gegen Spezialstudien eintreten, die sich auf die Erörterung bestimmter Details beschränken. Nicht selten gewinnt man jedoch den Eindruck, dass erst die Berücksichtigung unterschiedlicher analytischer Perspektiven<sup>10</sup> Rückschlüsse auf den Reichtum dieser Musik erlaubt. Eine gelungene Debussy-Analyse sollte sowohl methodische Offenheit als auch den anschließenden Versuch einer Zusammenschau der Resultate vermitteln. Darüber hinaus sollte aber auch die tiefgreifende Relevanz von Kategorien der Wahrnehmung verdeutlicht werden, ist doch die physische Präsenz eines der grundlegenden Merkmale (insbesondere auch) von Debussys Musik (zum Verhältnis von Strukturanalyse und Wahrnehmung siehe Abschnitt 1).

Im vorliegenden Beitrag möchte ich skizzieren, wie es gelingen könnte, ein Werk Debussys aus mehreren (Wahrnehmungs-)Perspektiven zu analysieren und dabei die jeweiligen Stärken unterschiedlicher analytischer Methoden zu nutzen. Als Analysebeispiel habe ich das Prélude *La Terrasse des audiences du clair de lune* (1912; II. Band, Nr. 7, im Folgenden = *Terrasse*) ausgewählt – auch deshalb, weil zu diesem Stück bereits einige Analysen existieren, auf die ich im Folgenden mehrfach Bezug nehme.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Roy Howat, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*, Cambridge 1983.

<sup>8</sup> Versuche, die Theorie Schenkers auf Debussys Musik anzuwenden, sind umstritten. Siehe Browns Buch über Debussys *Ibéria* (Matthew Brown, *Debussy's Ibéria*, New York 2003) und seinen Aufsatz *Tonality and Form in Debussy's »Prélude à L'Après-midi d'un faune«*, in: *Music Theory Spectrum* 15/2 (1993), S. 127-143.

<sup>9</sup> Vgl. z.B. Allen Forte, *Debussy and the Octatonic*, in: *Music Analysis* 10, 1/2 (1991), S. 125-169.

<sup>10</sup> Dem Ziel, Debussys Musik aus mehreren Perspektiven und somit differenziert zu erfassen, kommen Richard S. Parks in seinem Debussy-Buch (*The Music of Claude Debussy*, New Haven/London 1989) und Simon Trezise in seiner umfassenden Studie zu *La Mer (Debussy: La Mer)*, Cambridge 1994) nahe.

<sup>11</sup> In der Zeitschrift *Analyse Musicale* 16 (Juni 1989) wurden (im Anschluss an eine Einführung von Theo Hirsbrunner mit dem bezeichnenden Titel *À la recherche d'inalysable*, S. 19-22) insgesamt acht Analysen zu diesem Prélude von Allen Forte (S. 23-29), Marcel Mesnage (S. 31-43), Eugene Narmour (S. 44-53), Fred Lerdahl (S. 54-60), Gino Stefani/Luca Marconi (S. 61-66), Eero Tarasti (S. 67-74; dieser Beitrag findet sich auch in Tarastis Buch *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington 1994), François Delalande (S. 75-84) und Michelle Biget (S. 85-91) veröffentlicht. Aus dem Jahr 2000/01 stammt ein weiterer Beitrag von Marianne Wheeldon (*Interpreting »Strong Moments« in Debussy's »La terrasse des audiences du clair de lune«*, in: *Intégral* 14/15 [2000/01], S. 181-208). Zudem hat Delalande einen Hörversuch zu diesem Werk publiziert: François Delalande, *The Construction of Musical Form by the Listener in Debussy's La Terrasse des*





»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASSELBÖCK

Zur Vorgehensweise: Im ersten Abschnitt übe ich Kritik am organizistischen Denken, wie es in zahlreichen Beiträgen Allen Fortes zur set theory praktiziert wird, und versuche dem im zweiten Abschnitt einige Ansätze gegenüberzustellen, die mir vielversprechend erscheinen, da sie stärker an der Wahrnehmung orientiert sind – zunächst zur ›tonalen‹ Spannung/Lösung, danach zum äquidistanten Achsensystem, zu Register/Lage, Räumlichkeit, Kontur/Gestalt, Metrum bzw. Tempo, Klang und Stimmführung (unter Bezugnahme auf die Neo-Riemannian Theory). Diese Annäherungen führen zu drei unterschiedlichen ›Hörperspektiven‹. Den Abschluss bildet der Versuch eines Fazits.

## 1. Kritik des organizistischen Denkens

In der Geschichte der Analyse der europäischen Kunstmusik ist die besondere Wirksamkeit einiger weniger Paradigmen festzustellen. An vorderer Stelle ist hier das Paradigma der Einheit in der Mannigfaltigkeit zu erwähnen, das häufig als Voraussetzung betrachtet wurde, um das Wesen der Tonalität als in sich vielbezüglichen Organismus zu begreifen. Ein weiteres Paradigma, dessen Bedeutung im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunahm, ist an der Dichotomie von klanglicher Oberfläche und Tiefenstruktur, Vorder- und Hintergrund ausgerichtet. Dabei maß man der Tiefenstruktur eine besondere Relevanz bei.

All dies hatte nachhaltige Konsequenzen für das Verhältnis zwischen Analyse und Wahrnehmung: In der Geschichte der Musiktheorie bestand das Vorurteil, die Spontaneität des Wahrnehmungsprozesses sei von geringem musiktheoretischem Nutzen, da sie nicht in Form von Erkenntnissen objektivierbar sei. Man versuchte daher, ein musiktheoretisch-analytisch abgesichertes, tendenziell »normatives«<sup>12</sup> Hören zu etablieren, das den Wechselfällen der Wahrnehmung eine solidere Basis entgegenhalten sollte. Hinter tiefenstrukturellen Konzepten wie Schenkers »Ursatz« stand von Beginn an auch die Zielsetzung, auf die Wahrnehmung didaktisch einzuwirken.<sup>13</sup>

Für die heutige Musiktheorie ist diese Position wohl von primär historischem Interesse. Musikalische Theoriebildung zur Gegenwart hin erfüllt sich, wie Christian Utz schreibt, »nicht zuletzt darin, unterschiedliche – besonders auch divergierende – Perspektiven der Wahrnehmung von Musik plausibel und nachvollziehbar zu machen, die jedoch – im Gegensatz zur

Audiences du Clair de Lune, in: *Der Hörer als Interpret*, hg. v. Helga de la Motte-Haber u. Reinhard Kopiez (= Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik, Bd. 7), Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 149-168. Eine weitere Untersuchung zu diesem Stück hat Andreas Bernnat vorgelegt: *Tonalität bei Debussy*, in: *Musik & Ästhetik* Heft 18, Stuttgart 2001, S. 37-52.

<sup>12</sup> Vgl. Christian Utz, *Struktur und Wahrnehmung. Gestalt, Kontur, Figur und Geste in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Musik und Ästhetik* 16/4 (2012), S. 53-80, hier S. 53.

<sup>13</sup> Vgl. Heinrich Schenker, *Die Kunst zu hören*, in: *Der Tonwille*, Volume I: Issues 1-5 (1921-1923), hg. v. William Drabkin, Oxford 2004, S. 118-120. Dt. Original in: *Der Tonwille* 3 (1922), S. 22-25.





Musikpsychologie – nicht bei einem empirischen Hörer halt machen müssen. Durch diese Hinwendung zur Wahrnehmung konvergiert die jüngere Geschichte der Musiktheorie mit der jüngeren Kompositionsgeschichte.«<sup>14</sup>

Man sollte sich hüten, daraus voreilige Schlüsse zu ziehen: Ein analytisches Ergebnis, das sich nicht oder zumindest nicht bewusst hörend nachvollziehen lässt, ist keineswegs nutzlos. Eine so betriebene Analyse wäre letztlich genauso ideologisch gefärbt wie diejenige eines fundamentalistisch agierenden Schenkerianers, der den Ursatz zum alleinigen Heilmittel ausruft. Zweifellos bedeutet eine im ›heutigen‹ Sinn betriebene Strukturanalyse jedoch etwas Anderes als noch zur Zeit Schenkers. Im Gegensatz zur Ambition, einen im Klang weithin abwesenden Hintergrund herauszuarbeiten, ist der heutigen Musikanalyse häufig (auch) die Auseinandersetzung mit der unmittelbar klingenden Gestalt eines Musikstücks ein Anliegen. Dass dies zuweilen nicht gelingt und sich die erörterten Paradigmen offenbar nur schwer ›abschütteln‹ lassen, zeigt eine Analyse Allen Fortes von *Terrasse*, auf die ich an dieser Stelle kritisch eingehen möchte.<sup>15</sup>

Forte legt die (vermeintliche) strukturelle Einheit von *Terrasse* mit Hilfe der set theory<sup>16</sup> dar. Dabei treten einige Probleme zutage, die in Fortes Beitrag (im Unterschied zur kritischen Rezeption der set theory<sup>17</sup>) nicht reflektiert werden, darunter u. a. auch die Art und Weise, wie jene Elemente definiert werden, die in der Analyse als Vergleichspunkte dienen (die Segmentierung der einzelnen sets). Lässt man hier das notwendige Fingerspitzengefühl vermessen, so kommt man zu Ergebnissen, die zwar kohärent scheinen, aber wenig aussagekräftig sind.

Zunächst geht Forte auf den Schluss (die Quintparallelen in T 42 f.) ein. Diese Takte seien insofern enigmatisch, als sie mit der Tonfolge *fis-g-a-h* (set 4-11) eine neue melodische Figur einzuführen *scheinen*.<sup>18</sup> In dieser Formulierung klingt der Verdacht an, die Figur sei nicht so neu, wie sie klinge. Damit ist bereits die Grundrichtung der Analyse vorgegeben: Die Suche nach Bezügen, die an Hand von pitch class sets ersichtlich werden, erweist sich als Fortes Hauptanliegen, und sie ist bald von Erfolg gekrönt: Bereits in der ersten Hälfte von T 1 finden sich die Töne *eis-fis-gis-ais* – also ebenfalls set 4-11, das hier einen Halbton tiefer erklingt. Als weiterer Vergleichspunkt dient die Oberstimme der Phrase in T 7: Da in der set theory Originalformen und Um-

<sup>14</sup> Utz, *Struktur und Wahrnehmung* (Anm. 12), S. 55.

<sup>15</sup> Allen Forte, »*La terrasse des audiences du clair de lune*«: *approche motivique et linéaire*, in: *Analyse Musicale* 16 (Juni 1989), S. 23-29.

<sup>16</sup> Vgl. Allen Forte, *The structure of atonal music*, New Haven/London 1973.

<sup>17</sup> Vgl. Ullrich Scheideler, *Analyse von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes pitch-class-set-System*, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2) hg. v. Helga de la Motte-Haber u. Oliver Schwab-Felisch, S. 391-408, hier S. 400.

<sup>18</sup> Forte, »*La terrasse des audiences du clair de lune*« (Anm. 15), S. 23: »Je commencerai par analyser la fin, c'est-à-dire les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> mesures avant la fin de *La Terrasse*, qui sont curieusement énigmatiques dans le sens qu'elles introduisent ce qui semble être une nouvelle figure mélodique«.





»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASELBÖCK

kehrungen strukturell gleichgesetzt werden, kann auch diese Tonfolge als set 4-11 analysiert werden. Darüber hinaus werden die Oberstimmenverläufe in T 14 f. und im Übergang zu T 25 (wiederum als Umkehrung) auf dieses set bezogen<sup>19</sup> (vgl. Bsp. 1).

Bsp. 1: Debussy, *Terrasse*, set 4-11 im Vergleich  
(nach der Analyse von Allen Forte)

Nun könnte man aber zu Recht fragen: Lassen sich die Oberstimme einer parallelen Quintenfolge, die zwei oberen Stimmen einer vierstimmigen Akkordfolge (unter Beschränkung auf die erste Hälfte dieser Phrase), die Oberstimme einer Variante dieser Figur (nun aber die gesamte Phrase, die als Umkehrung auf set 4-11 bezogen wird) und der Melodieübergang von einem Abschnitt zum nächsten ohne Weiteres als Vergleichselemente herausgreifen? Dagegen ließe sich einwenden, dass der Bezug zur Wahrnehmung relativ schwach ist: Die Zielsetzung, zeitlich weit voneinander entfernte Passagen hörend zu vergleichen, indem jedes Mal der Vergleichsmaßstab gewechselt wird, scheint – zumindest, wenn ein ›idealer Hörer‹<sup>20</sup> vorausgesetzt wird – illusorisch.

Ein zweites Beispiel: Forte fasst die jeweils ersten Melodietöne in T 21-25 als set 4-18 zusammen. Nun sind diese Töne durch ihre Stellung im metrischen Gefüge zweifellos beim Hören präsent. Fragwürdig ist es jedoch, wenn dieses Destillat einer weitgespannten Melodiebewegung mit den unteren vier Tönen eines Akkordkomplexes (T 34, Taktbeginn, linke Hand) verglichen wird, der nur für einen Augenblick erklingt und zudem tendenziell wohl eher als Ganzes wahrgenommen wird<sup>21</sup> (vgl. Bsp. 2).

Die Tendenz zur organistischen Analyse wird auch im Bemühen deutlich, alles Wesentliche aus dem Materialfundus der oktatonischen Skala abzuleiten. Dass diese Behauptung eines lückenlosen Zusammenhangs nicht aufrechtzuerhalten ist, entgeht auch Forte nicht. So können z.B. die sets 4-13 (T 39) und 4-3 (T 41) nicht in das Konzept einer übergreifenden strukturellen Kohärenz integriert werden.<sup>22</sup> Forte versucht daher, strukturelle Ähnlichkeits-

<sup>19</sup> A. a. O., S. 24.

<sup>20</sup> Solche Fragen sind selbstverständlich immer auch davon abhängig, welche Art von Hörer vorausgesetzt wird: derjenige, der das Werk zum ersten Mal (›idealer Hörer‹), zweiten, dritten oder x-ten Mal hört. Offen bleibt auch, ob eine ›musikalischere‹ Art der Segmentierung eine an den Bedingungen der Wahrnehmung ausgerichtete Methodik der set theory ermöglichte. Vgl. dazu vor allem Dora A. Hanninen, *Associative Sets, Categories, and Music Analysis*, in: *Journal of Music Theory* 48/2 (2004), S. 147-218.

<sup>21</sup> Forte, »La terrasse des audiences du clair de lune« (Anm. 15), S. 26, Ex. 12 und 13.

<sup>22</sup> A. a. O., S. 28: »D'un point de vue analytique 4-13 peut paraître anormal.«





Bsp. 2: Debussy, *Terrasse*, set 4-18 im Vergleich  
(nach der Analyse von Allen Forte)

grade festzustellen, wobei jedoch die an fixierten Tonorten orientierte Methodik aufgeweicht wird.

Nehmen wir an, Forte habe trotz allem recht und der überwiegende Großteil des Stücks wäre auf oktatonische sets zurückzuführen. Auch dann ist die Frage zu stellen: Hilft uns als Hörern die Reduktion auf wenige sets in Bezug auf das Verständnis dieser Musik weiter?<sup>23</sup> Oder ist das Hörerlebnis nicht vielmehr ein äußerst vielfältiges, divergentes, widersprüchliches – ein Eindruck, der seine Spuren auch in einer Analyse hinterlassen sollte? Kann eine Musik, die in solchem Ausmaß auf Abweichungen, Umwegen und Brüchen basiert und das tonale Ganze so radikal hinterfragt wie jene Debussys, überhaupt noch im Rahmen des Paradigmas der Einheit in der Mannigfaltigkeit interpretiert werden?

## 2. Analytische Perspektiven

### 2.1. Hörperspektive 1: ›Tonale‹ Spannung → Lösung

Dass die Relation Spannung → Lösung für eine an der Wahrnehmung orientierte Analysemethodik von Bedeutung ist, liegt auf der Hand. Spannungsverläufe bei Debussy sind jedoch grundsätzlich ambivalent: Sie können im Rahmen der Dur-Moll-Tonalität oder neuer Tonordnungen interpretiert werden. Dies lässt sich auch an Hand von *Terrasse* veranschaulichen.

Über weite Strecken erklingen ›Cis-Dur-Dominantseptakkorde‹<sup>24</sup>, die in ihrem Spannungsverhältnis zur Tonika Fis-Dur analysiert und gehört wer-

<sup>23</sup> Vergleichbare Fragen werden nicht nur durch die Methodik Fortes, sondern im Grunde durch alle organisatorischen Analyseansätze aufgeworfen, die sich auf fixierte Tonorte beziehen. So ließe sich z. B. an Hand des ersten Satzes von *La Mer* ohne Mühe darlegen, dass die wichtigsten Motive auf die Tonhöhenzelle kleine Terz/große Sekund zurückgeführt werden können. Der Erkenntniswert einer solchen Betrachtungsweise bleibt aber sehr gering. Auch das *Prélude à l'après-midi d'un faune* lässt sich weniger als motivisch-thematische denn als klangliche ›Entwicklung‹ darstellen. Vgl. Lukas Haselböck, *Debussy und die Wiener Schule*, in: *Musiktheorie I* (2013), S. 76-94, insbes. S. 86 ff.

<sup>24</sup> Diese Akkorde können vor dem Hintergrund ihrer ›tonalen‹ Spannkraft oder, losgelöst von traditionellen Implikationen, als funktionslose Klänge gehört werden. Auf Grund dieser Ambivalenz sind Begriffe wie ›Dominantseptakkord‹ im Folgenden immer unter Anführungszeichen gesetzt.





»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASSELBÖCK

den können. Liest man in der Partitur mit, so stützt das Notenbild (Vorzeichen von Fis-Dur) diesen Befund. Bereits der erste Akkord des Stücks, der verminderte Septakkord *h-d-eis-gis*, könnte als ›verkürzter Cis-Dur-Dominantseptnonakkord‹ interpretiert werden. In T 2 tritt der Basston *cis* tatsächlich hinzu. Diese Dominantspannung wird auch in den Takten 3-6 prolongiert, während sich die Takte 7-11 nicht (oder nur indirekt) auf *cis* → *fis* beziehen.

In T 12 wird der halbverminderte Akkord *eis-gis-h-dis* erreicht, der mit dem verminderten Septakkord des Beginns die Töne *eis-gis-h* gemeinsam hat (und auch an den Tristanakkord erinnert). Dieser Akkord könnte ebenfalls als ›verkürzter Cis-Dur-Dominantseptnonakkord‹ (diesmal mit großer Non) gehört werden. Auch hier wird die Dominantspannung prolongiert (T 13 f.; vgl. die Variante von T 13 in T 32). Dies setzt sich in T 16-18 fort, wo die Dominantspannung im Rahmen von chromatischen Durchgängen angedeutet bzw. umspielt wird.

Danach beziehen sich die Takte 20-31 (wie T 7-11) nur indirekt auf *cis* → *fis*. Die Tatsache, dass sich gerade hier die größte Steigerung des Stücks findet, legt jedoch nahe, dass die Spannungssteigerung und -lösung (auch) anderen Kriterien als der Relation Dominante/Tonika folgt (Sequenzanlage von T 20-24, Höhepunkt in Bezug auf Lage bzw. Dynamik in T 25-27 bzw. 28-31). Erst in T 34 wird das Spannungsverhältnis *cis* → *fis* mit der Auflösung fortgesetzt, wobei Fis-Dur zunächst durch Nebentöne verschleiert wird und erst in T 39 als reiner Dreiklang erklingt. Auf der Basis einer ›tonalen‹ Hörweise ist demnach die von Cis-Dur ausgehende harmonische Spannung bestimmend, die in T 34/39 nach Fis-Dur aufgelöst wird.

## 2.2. Hörperspektive 2: Spannung → Klimax → Lösung

### a. Äquidistantes Achsensystem

Denkt man über den traditionellen Kadenzzusammenhang hinaus, so kann man dieses Stück auch auf der Grundlage einer Struktur interpretieren, in der sich – wie in Bartóks Achsensystem<sup>25</sup> – Akkorde über *cis*, *e*, *g* und *b* (›Dominantkomplex‹) auf die Zieltöne *fis*, *a*, *c* und *es* (›Tonikakomplex‹) beziehen.<sup>26</sup> Auf der Suche nach den Dominantbeziehungen *e* → *a*, *g* → *c* und *b* → *es* (*dis*) wird man – im Gegensatz zum zentralen Stellenwert des Spannungsverhältnisses *cis/g* → *fis* (›Dominantseptakkorde‹ über *cis* und *g* werden im Sinne der Tritonussubstitution häufig strukturell gleichgesetzt) – in *Terrasse*

<sup>25</sup> Vgl. Ernő Lendvai, *Béla Bartók. An Analysis of his Music*, London 1979, S. 3. Das Achsensystem im Sinne Lendvais wird neben der Tonika- und Dominantachse noch durch die Subdominantachse komplettiert.

<sup>26</sup> Vgl. Fred Lerdahl, *Analyse de »La terrasse des audiences du clair de lune« de Debussy*, in: *Analyse Musicale* 15 (April 1989), S. 54-60, hier S. 55.





jedoch kaum fündig.<sup>27</sup> Der Versuch, das äquidistante System in einzelne ›dominantische‹ Relationen aufzugliedern, erweist sich somit nicht als sinnvoll.

Überzeugender ist es, die Ambivalenz möglicher Hörperspektiven zu beschreiben: Man kann die Ausgangspunkte der Spannungsverläufe (*cis*, *e*, *g* und *b*) – je nachdem, wie sie auskomponiert sind und wie der Hörer sie wahrnimmt – als ›tonal‹ (Dominantseptakkorde des Dominantkomplexes, wobei im Fall von *Terrasse* der Bereich *cis/g* deutlich im Vordergrund steht) oder als gleichwertige Bestandteile äquidistanter Konstellationen (als oktatonische sets) hören. In letzterem Fall sind sie nicht notwendig an eine Spannungs- und Lösungsrelation gebunden.

Dies lässt sich besonders einleuchtend an Hand der Klimax in T 28-31 darstellen. Hier wird nicht nur der dynamische Höhepunkt erreicht, sondern es werden auch die ›Dominantseptakkorde‹ über *g*, *b*, *cis* und *e* (sets 4-27B) miteinander verbunden. Mit Ausnahme der Zwischendominante am Ende von T 29 ist der Dominantkomplex in dieser Passage lückenlos auskomponiert. Da von diesen Takten zudem eine besonders intensive Klangwirkung ausgeht, stellt sich die Frage nach deren Wahrnehmung.

Im Sinne der Hörperspektive 1 (›tonale‹ Spannung → Lösung) könnte man dem ›Dominantseptakkord‹ über *g*, der nicht nur die jeweils ersten Zählzeiten, sondern auch T 28 und 30 zur Gänze bestimmt, einen privilegierten Status einräumen. Zusammen mit der Interpretation des halbverminderten Akkords *eis-gis-h-dis* in T 32 als ›verkürzter Dominantseptnonakkord‹ über *cis* rückt demnach der Spannungs/Lösungsprozess *cis/g* → *fis* in den Vordergrund der Wahrnehmung.

Im Sinne der Hörperspektive 2 (Spannung → Klimax → Lösung) werden der Höhepunkt und der Akkord *eis-gis-h-dis* als fusionierter oktatonischer Klangkomplex gehört. Dadurch verliert die Interpretation von T 34 ff. als ›Auflösung‹ an Bedeutung. Für ein solches Hörerlebnis ist der um den Zentralton *fis* kreisende Schluss weniger ein Ziel der harmonischen Entwicklung als eine Region, die dem Höhepunkt kontrastierend gegenübergestellt wird. Alles, was nach dem Höhepunkt kommt, ist kein Ergebnis, sondern ein ›danach‹. Die Intensivierung zielt auf den Höhepunkt und nicht auf die ›tonale‹ Auflösung ab. Im Folgenden (2.2b-f) soll gezeigt werden, dass diese Hörperspektive durch zusätzliche Aspekte bereichert werden kann.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Zwar könnte ›dis-Moll‹ (T 7) mit ›B-Dur‹ (T 8-11) in Zusammenhang gebracht werden. Die Wahrnehmung dieser harmonischen Relation als ›dominantisch‹ wird jedoch dadurch erschwert, dass die zeitliche Abfolge umgekehrt ist: ›B-Dur‹ folgt auf ›dis-Moll‹ (man beachte auch das eigenartige enharmonische ›Täuschungsmanöver‹: *dis* statt *es*). Auch die Relation *e* → *a* wird nur lokal auskomponiert (in T 21-23).

<sup>28</sup> Theoretisch wäre auch folgende Analyse der Harmonik möglich: Der ›Dominantkomplex‹ mit den Komponenten *cis*, *e*, *g*, und *b* führt ›dominantisch‹ in den ›Tonikakomplex‹ mit den Komponenten *fis*, *a*, *c* und *es*. Letztere Komponenten sind jedoch am Schluss – abgesehen vom *fis* – nicht präsent. Als mögliche Interpretationen verbleiben somit erstens der ›tonale‹ Spannungs- und Lösungsverlauf *cis/g* → *fis* und zweitens das Zusammenfassen der Komponenten *cis*, *e*, *g*, und *b* zu einer oktatonischen Klangkonstellation, die der abschließenden *fis*-Ebene gegenübergestellt wird.







»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASSELBÖCK

### b. Lage/Register

Klangereignisse, die im Diskantregister über längere Zeiträume Zusammenhänge bilden, sind für die Wahrnehmung von Musik (insbesondere auch jener Debussys) von Bedeutung.<sup>29</sup> Im Folgenden sei daher erneut auf die Verhältnisse  $cis/g \rightarrow fis$  und  $b \rightarrow es$  (*dis*) Bezug genommen, die auch in Bezug auf Tonrelationen in der höheren Lage veranschaulicht werden können.

$cis/g \rightarrow fis$ : Bereits in der Arabeske in T 1 wird das hohe Register mit den Tönen  $g^3/as^3$  angedeutet. In T 15 wird das  $as^3$  als  $gis^3$  aufgegriffen und nach unten zum  $fis^3$  geführt. Dieser in der hohen Lage angedeutete Eindruck des Schließens wird durch die Harmonik konterkariert (›Trugschluss‹). Ähnliches gilt für den Spitzenton  $fis^3$ , der in T 7 auf die in T 1-6 dominante Spannungsharmonik über  $cis$  folgt, und auch für  $cis^3 \rightarrow fis^3$  in T 16-19 bzw. 20. Später erinnert die Melodiebewegung  $gis^3-fis^3$  (T 34) zwar an T 15, findet aber in einem tieferen Register statt. Berücksichtigt man den Aspekt der Lage/des Registers, so wird der höhere Salienzgrad<sup>30</sup> demnach dem ›Trugschluss‹ und nicht der eigentlichen ›Auflösung‹ zuteil. Erst in den letzten Takten kehren die Töne  $cis^3/cis^4$  zurück – das  $fis$  spielt als Spitzenton allerdings keine Rolle mehr. Eine Deutung des Spannungsverlaufs als ›Auflösung nach Fis-Dur‹ wird somit durch die Salienz des Diskantregisters nicht gestützt.

$b \rightarrow es$  (*dis*): In T 12-14 wird das  $dis^3$  aufwärts zum  $ais^3$  geführt. Dieser Ton wird seinerseits in T 25 als  $b^3$  übernommen, und in T 26 und 32 werden die Spitzentöne  $es^4$  bzw.  $dis^4$  erreicht. Man könnte also feststellen, dass die Tonrelationen  $b \rightarrow es$  (*dis*) im Vergleich zu  $cis/g \rightarrow fis$  einen höheren Salienzgrad aufweisen.

Insgesamt ist in Bezug auf die Tonrelationen  $b \rightarrow es$  (*dis*) ab T 12 bis hin zur Klimax in T 32 eine aufsteigende Registerentwicklung zu verfolgen (Bsp. 3). Der Registerhöhepunkt (T 32 f.,  $dis^4$ ) und der Moment der ›Auflösung‹ (T 34, ›Fis-Dur‹) fallen also nicht zusammen. Legt man das Augenmerk auf die ›to-

<sup>29</sup> Vgl. z. B. das Prélude *Brouillards*: Im Verlauf dieses Stücks kommt dem Spitzenton  $gis/as$  eine große Bedeutung zu. Siehe Lukas Haselböck, *Amerikanische und europäische Perspektiven der Musiktheorie. Ein Versuch der Synthese anhand von Debussys Brouillards*, in: *Dialoge und Resonanzen – Musikgeschichte zwischen den Kulturen*. Festschrift für Theo Hirsbrunner zum 80. Geburtstag, hg. v. Ivana Rentsch, Walter Kläy u. Arne Stollberg, München 2011, S. 92-103. Ähnliches gilt auch für die Klavierétude *Pour les sonorités opposées*, in der der ambivalente Status des Tones  $gis/as$  auskomponiert wird. Vgl. Jean-Paul Despax, *Les Études pour piano entre esthétique et interprétation*, in: *Claude Debussy. Jeux des Formes*, hg. v. Maxime Joos, Paris 2004, S. 241-264, hier S. 262. Analytische Ansätze, mit deren Hilfe solche Tonbeziehungen aufgespürt werden können, sind zum Teil durch die Schenker-Analyse inspiriert. Vgl. Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, London 1987, S. 64-66; vgl. auch Trezise, *Debussy: La Mer* (Anm. 10), S. 86 f.

<sup>30</sup> Der Begriff ›Salienz‹ stammt aus der Musikpsychologie. ›Saliente Cues‹ sind Elemente ›der musikalischen Oberfläche, die unsere Aufmerksamkeit besonders auf sich ziehen und die wir als Grundlage für eine Kontextualisierung oder Trennung von einzelnen Klangereignissen nehmen‹. (Zit. nach Christian Utz, *Erinnerte Gestalt und gebannter Augenblick. Zur Analyse und Interpretation post-tonaler Musik als Wahrnehmungspraxis – Klangorganisation und Zeiterfahrung bei Morton Feldman, Helmut Lachenmann und Brian Ferneyhough*, in: *Ans Licht gebracht. Zur Interpretation neuer Musik heute* [= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 53], hg. v. Jörn Peter Hiekel, Mainz 2013, S. 40-66, hier S. 52)





nale Spannungszusammenhang  $cis/g \rightarrow fis$ , so dürfte man dazu tendieren, den Höhepunkt des Spannungsverlaufs in T 34 zu verorten. Aus der Perspektive der Lage/des Registers liegt jedoch ein Spannungsverlauf nahe, der sich in einen Aufbau zur Klimax<sup>31</sup> in T 32 f. und einen anschließenden Abbau fügt. Die letztere Hörspektive kann zur Auffassung der Takte 25-33 als ›Wahrnehmungszentrum‹ des Stücks führen.

Bsp. 3: Debussy, *Terrasse*, Registerentwicklungen  $cis \rightarrow fis$  und  $b \rightarrow es$  (*dis*)

### c. Räumlichkeit

Aus der Musikpsychologie ist bekannt, dass tiefe und hohe Töne gerne mit Gegensatzpaaren wie schwer/leicht<sup>32</sup> bzw. dunkel/hell assoziiert werden, die als zentrale symbolistische Aspekte auch in Bezug auf Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* oft diskutiert wurden. Tritt ein solches Gegensatzpaar gekoppelt, d. h. im Sinne einer Simultaneität tiefer und hoher Klangschichten auf, wird dies als spezifisch-musikalische ›Räumlichkeit‹ empfunden.

In *Terrasse* sind solche Momente in den Takten 2 f., 5 f., 7 f., 10 f., 16-18, 20, 25-30, 37 f. und 45 zu bemerken. Ein Versuch der Differenzierung zwischen all diesen Passagen führt zu zwei Beobachtungen: Erstens sind die Takte 25-30 die längste Passage, in der eine ›Raumkonstellation‹ auskomponiert wird. Und zweitens sind sie die einzige Passage, in der die große Distanz zwischen Diskant und Bass nicht durchgehend in der Mittellage aufgefüllt wird. Insbesondere die zweite Beobachtung ist für die Klanglichkeit dieser Takte signifikant: Von T 25-28 (vgl. Bsp. 6) fällt auf den metrisch wichtigsten Einheiten (den jeweils ersten und vierten bzw. dritten und sechsten Achteln ei-

<sup>31</sup> Diese Klimax ist in sich ambivalent: Das *dis*<sup>4</sup> ist oberster Ton des Akkords *eis-gis-h-dis*, der, wie bereits erläutert, als ›verkürzter Dominantseptakkord‹ über *cis* gehört werden kann und ein Spannungsverhältnis zu ›Fis-Dur‹ etabliert.

<sup>32</sup> Im vorliegenden Kontext ließe sich dies auch durch Delalandes Hörversuch (vgl. Anm. 11) untermauern: Neben dem ›taxonomical listener‹ und dem ›figurative listener‹ erwähnt er als dritten Hörertyp den ›empathetic listener‹, dessen Hörweise insbesondere auch auf physischen Empfindungen wie ›schwer‹ und ›leicht‹ basiert. Auf *Terrasse* ließe sich dies folgendermaßen übertragen: Zu Beginn dominieren insbesondere ›schwere‹ Empfindungen (die Linien fallen allesamt ab). Vor diesem Hintergrund heben sich Passagen wie T 7 f. oder 25 ff. besonders deutlich durch die hohe Lage ab. Erst nach den Takten 25 ff. kehren die abfallenden Linien wieder zurück.





»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASSELBÖCK

nes jeden Taktes) ein extremer Abstand zwischen der tiefsten Bass- und höchsten Diskantlage auf, während die Mittellage jeweils nur auf der zweiten und fünften Achtel, also auf den metrisch schwächeren Zählzeiten hinzutritt.

Der letzten Steigerung bis zum Registerhöhepunkt in T 32 f. wird gleichsam ›der Boden entzogen‹ – die Bassregion fällt weg, die Dynamik sinkt und der Höhepunkt wirkt somit in gewisser Weise unreal, ins Ätherische zurückgenommen.<sup>33</sup> Aus dieser Reduktion der dynamischen bzw. ›räumlichen‹ Spannweite resultiert jedoch keineswegs eine geringere Intensität der Bedeutung: Gerade diese Zurücknahme sorgt dafür, dass sich die Aufmerksamkeit des Hörers auf die leisen Zwischentöne, das gleichsam ›geheim‹ Ausgesprochene richtet. Die Takte 25-33, in denen sich ein weiter Klangraum öffnet, dessen Bassregion nach und nach ausgedünnt wird, können somit in mancher Hinsicht als Klang- und Bedeutungshöhepunkt gehört werden (vgl. dazu auch 2.2f: Klang).

#### d. Kontur/Gestalt

Theoretische Ansätze zur Kontur/Gestalt von Tonfolgen gehen – anders als Forte in seiner set theory – nicht von fixierten Tonorten, sondern von einem flexiblen Netz von Tonbeziehungen aus.<sup>34</sup> Die Frage, unter welchen Bedingungen der Hörer Tonfolgen intervallisch oder konturhaft wahrnimmt, lässt sich unter Bezugnahme auf kognitionspsychologische Untersuchungen folgendermaßen beantworten:

»Ob eine Melodie auf der Basis der Intervall- oder der Konturstruktur erkannt wird, hängt den Versuchsergebnissen von Edworthy zufolge im Wesentlichen von der Melodielänge, der Vertrautheit sowie der Transposition/Nicht-Transposition ab: während unbekannte, transponierte und kurze Melodien (5, 7 oder 9 Töne) vorwiegend aufgrund ihrer Kontur erkannt wurden, spielte im Versuch die Intervallinformation insbesondere bei nicht-transponierten, längeren Melodien (11, 13 oder 15 Töne) eine größere Rolle.«<sup>35</sup>

Aus der Tatsache, dass sich Debussy häufig auf kürzere melodische Figuren beschränkt, die sich erst nach und nach zu längeren Phrasen ausweiten<sup>36</sup> und in unterschiedlichen Varianten transponiert auftreten, könnte man nun schließen, dass die konturbezogene Wahrnehmung für Debussys Musik von

33 Die Takte 25-34 sind überhaupt von einer Art ›Verweigerungshaltung‹ durchzogen. Zunächst wird die nach der langen Sequenz erwartete Höhepunktwirkung in T 25 durch das sub. *pp* ins Ätherische gewendet. Durch den erwähnten Wegfall der Bassregion in T 31 f. geht auch die in T 29-31 mehrmals anvisierte dynamische Steigerung ins Leere. Und schließlich wird die in T 32 f. mit großer Geste angekündigte Auflösung nach Fis-Dur ins tiefere Register versetzt.

34 Vgl. u. a. Utz, *Struktur und Wahrnehmung* (Anm. 12).

35 Elke Winkelhaus, *Zur kognitionspsychologischen Begründung einer systematischen Melodielehre* (= Systemische Musikwissenschaft, hg. v. Jobst P. Fricke, Bd. 7), Frankfurt a.M. 2004, S. 79.

36 So beruht etwa die Formidee des zweiten Satzes von *La Mer* vor allem auch auf einer Ausweitung rudimentärer Melodieansätze zu längeren melodischen Phrasen. Vgl. Trezise, *Debussy: La Mer* (Anm. 10), S. 60 ff. Auch in den Préludes *La Sérénade interrompue*, *La Cathédrale engloutie* und *Ondine* ist die allmähliche Herausbildung längerer Melodieeinheiten festzustellen.





besonderer Bedeutung ist. Im Folgenden sei daher unter Zuhilfenahme der Konturtheorie von Robert D. Morris<sup>37</sup> auf einige Melodieelemente von *Terrasse* Bezug genommen (Bsp. 4).

Bsp. 4: Debussy, *Terrasse*, Melodiekonturen in den Takten 1, 7, 25 f. und 39 f., erstellt nach dem Reduktionsverfahren von Robert D. Morris

Für die Konturanalyse habe ich die Takte 1, 7, 25 f. und 39 f. als Melodieelemente gewählt – auch deshalb, weil beim Hören deutlich wird, dass sie als Varianten voneinander abgeleitet sind.<sup>38</sup> In Bsp. 4 werden diese vier Tonfolgen bis hin zu den »contour primes« reduziert. Dabei offenbart sich, dass die Melodiekontur in T 25 f. (1-0-3-2 oder 1-0-2<sup>39</sup>) im Gegensatz zu jenen in T 1, 7 und 39 f. (2-3-0-1) eine Aufwärtstendenz zeigt. Die Sonderstellung von T 25 f. wird somit auch durch die aufwärtsweisende Melodiekontur gestützt.

Hier könnte man eine Gegenprobe durchführen und die Tonhöhenkonstellationen aus Bsp. 1 unter Zuhilfenahme der Konturtheorie analysieren. Das Ergebnis verrät Einiges über die Manipulationskraft musikanalytischer Methoden. Während ein Vergleich dieser Tonfolgen auf Grundlage der pitch-class-set-Analyse eine perfekte Kohärenz offenbart, ergibt ein Vergleich gemäß der Konturtheorie keinerlei Zusammenhang: Die Tonfolge in T 42 ist aufsteigend (0-1), die oberen beiden Akkordstimmen zu Beginn sind als Kontur bedingt analysierbar, die Oberstimme in T 7 ließe sich als Kontur 2-3-0-1,

<sup>37</sup> Robert D. Morris, *New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour*, in: *Music Theory Spectrum* 15/2 (1993), S. 205-228. Auf Morris' Theorie kann hier nicht im Detail eingegangen werden.

<sup>38</sup> Tarasti benennt eben diese Melodieelemente als »Akteure«, die den narrativen Zusammenhang von *Terrasse* konstituieren (Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* [Anm. 11], S. 269). Zusätzlich zu den von mir genannten Tonfolgen kommt bei Tarasti noch eine weitere (T 20) hinzu.

<sup>39</sup> Grundlage meiner Konturanalyse in Bsp. 4 ist die gesamte melodische Phrase in T 25 f. Um einen direkten Vergleich zu T 1, 7 und 39 f. zu ermöglichen, könnte man die Phrase aber auch bis zur ersten Zählzeit von T 26 verkürzen. Die Kontur dieser verkürzten Phrase wäre 1-0-2, wiese also ebenfalls eine ansteigende Kontur auf.





»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASELBÖCK

jene in T 14 f. als 0-2-1 und der Übergang zu T 25 als 1-0-2 darstellen. Die in T 39 erklingende Tonfolge, die Forte Rätsel<sup>40</sup> aufgibt, lässt sich hingegen problemlos auf die Kontur des Beginns beziehen. Das Bemühen, Strukturanalyse und Wahrnehmung aufeinander abzustimmen, ermöglicht demnach – anders als die statisch geprägte Auffassung von Kohärenz, die Forte vertritt – das Herausarbeiten eines analytischen Zusammenhangs, der als zeitlicher Prozess (als flexibles Auf- und Abjustieren einer melodischen Kontur) wahrgenommen werden kann.

e. *Metrum bzw. Tempo*

Das der Tonhöhenverlauf »in Beziehung [...] zum rhythmischen Muster steht, hat M. Kolinski 1969 [...] gezeigt: Das gleiche Tonhöhen- und Konturmuster kann durch Veränderung der rhythmischen Verhältnisse eine völlig neue Melodie ergeben [...]. An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Rhythmuswahrnehmung mindestens ebenso wichtig für die Melodieerkennung ist wie die Wahrnehmung der Kontur [...]. Von entscheidender Bedeutung für die kontinuierliche Wahrnehmung einer Melodie ist darüber hinaus die regelmäßige Abfolge von Schlägen, das Metrum. Sobald das Gedächtnis ein Gefühl für den Schlag entwickelt hat, nimmt es die nächsten Schläge vorweg [...]. Um die Fortdauer der Antizipation und den »Prozess der Aufmerksamkeitserneuerung« zu sichern, müssen die Schläge immer wieder aufgefrischt werden.«<sup>41</sup> Hier wird vor allem die zeitliche Dimension der Wahrnehmung des Metrums akzentuiert: Das Gedächtnis des Hörers und seine Fähigkeit zur Antizipation bilden Erwartungshaltungen aus, die mit der Fortdauer des Stücks erfüllt oder enttäuscht werden. Im Folgenden soll die Frage erörtert werden, ob sich auch in *Terrasse* durch längerfristige Erfüllung von Erwartungshaltungen ein zeitlicher Wahrnehmungshorizont herausbildet.

Der Beginn des Stücks ist im 6/8-Takt notiert, aber der erste Einsatz steht erst auf der zweiten Achtel. Zusammen mit der Ligatur der Akkordtöne über den nächsten Taktstrich könnte dies beim Hören zunächst die Annahme eines 2/4-Taktes nahelegen. Erst nach und nach – vor allem unterstützt durch die Einsätze der Basstöne (T 2, 5 f.) und die Repetitionsmuster (T 3 f.) – stellt sich die Wahrnehmung eines 3/8- oder 6/8-Pulses ein. Die gleichmäßig abfallende arabeske Linienführung, Ligaturen über die Taktstriche hinweg (T 8-10) und die ständig wechselnden Tempoangaben (T 10: *Un peu animé*, T 13: *au Mouvt*) tragen jedoch nach wie vor eher zur Verschleierung dieses Erwartungshorizonts bei. Erst in T 16 beginnt sich ein regelmäßiges Metrum festzusetzen, das durch den Sequenzzusammenhang unterstrichen wird. In T 20 mündet es in einen walzerartigen Topos.<sup>42</sup> Hier tritt der Sequenzcharak-

<sup>40</sup> Forte, *La Terrasse* (Anm. 15), S. 28, vgl. Anm. 22.

<sup>41</sup> Winkelhaus, *Zur kognitionspsychologischen Begründung* (Anm. 35), S. 83.

<sup>42</sup> Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* (Anm. 11), S. 271, spricht von einer »waltz variant« von T 1.





ter in der Analogie der Takte 21, 22 und 23 sowie der Abspaltung in T 24 immer deutlicher hervor. Mittlerweile hat sich gleichsam ein ›Sog‹ entwickelt, der auch auf Grund der Temposteigerung (*en animant peu à peu*) schlüssig zu den Takten 25 ff. führt, in denen bis T 31 ein durchgehendes 3/8-Metrum zu spüren ist. In T 28 wird die Steigerung erneut intensiviert. Schließlich beruhigt sich in T 32 das Tempo wieder, und ab T 35 f. treten überbundene Notenwerte auf, die das regelmäßige Metrum verschleiern (z. B. die Ligatur in T 39, erste Zählzeit, und die Sechzehntelpause in T 41, erste Zählzeit). In T 42 f. folgt ein Rhythmus, der im Vergleich zum Vorangegangenen völlig aus dem Rahmen fällt.

Insgesamt vermittelt der Anfangsbereich von *Terrasse* (T 1-15) den Eindruck, dass sich hier kein zeitlicher Wahrnehmungshorizont und kein durchgehender Puls herausbilden, sondern dass infolge von Wiederholungen und Sequenzen (Verdeutlichung des Pulses) sowie Temposchwankungen, Ligaturen über den Taktstrich, etc. (Verschleierung) einander erfüllte und enttäuschte metrische Erwartungshaltungen die Waage halten. Ab T 16 sprechen jedoch die Häufung der Sequenzen, der Rhythmus der Melodielinie der Takte 25 ff. (hier fehlen im Vergleich zu T 1 und 39 f. Ligaturen und Pausen, vgl. Bsp. 5) und die Tendenz zur Verschleierung der Metrik ab T 35, insbesondere aber ab T 39 für die Annahme von T 25 ff. als Höhepunkt im Prozess der allmählichen Ent- und Verschleierung eines 3/8- oder 6/8-Metrums.<sup>43</sup>

Bsp. 5: Debussy, *Terrasse*, Vergleich der Rhythmusfolgen in T 1, 25 f. und 39 f.



### f. Klang

Der Aspekt des Klanges ist für die Musik Debussys bekanntermaßen von besonderer Bedeutung, und die Frage, ob in seiner Musik der stationäre Eigenwert der Klänge über den klanglichen Zusammenhang dominiere, wurde häufig erörtert.<sup>44</sup> Im Folgenden sei auf beide Aspekte Bezug genommen – zunächst auf den klanglichen Eigenwert (f: Klang), dann auf den Zusammenhang zwischen den Klängen (Stimmführung; 2.3. Neo-Riemannian Theory).

In *Terrasse* finden sich sowohl Dreiklänge als auch komplexe Alterationsbildungen. Aufgrund der Verwendung spezifischer Akkordtypen lassen sich einzelne Bereiche des Stücks genauer bestimmen. So beschränken sich die

43 Vgl. Trezise, *Debussy: La Mer* (Anm. 10), S. 76 ff.: Hier beschreibt Trezise an Hand des zweiten Satzes von *La Mer* (*Jeux de Vagues*), wie sich durch Verwandlung passiver in aktive metrische Fortsetzungen nach und nach ein wahrnehmbarer, durchgehender Puls herauskristallisiert.

44 Vgl. z. B. Marius Flothuis, *Claude Debussys Neuerungen und ihre historischen Hintergründe*, in: *Musiktheorie* 9/3 (1994), S. 211-225, hier S. 211.





»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASSELBÖCK

Takte 25-27 ausnahmslos auf Dreiklänge. Dies verbindet diese Passage mit den Takten 7 f. und 39-41.

Ein näherer Blick auf die klangliche Eigenart dieser Akkorde offenbart jedoch Unterschiede: In T 39-41 ist eine Folge von Dreiklängen in der Mittellage zu hören. Wie die im Diskantbereich erklingende Akkordfolge von T 7-9 ist sie in Terzlage gesetzt – im Unterschied zu der in Quintlage<sup>45</sup> gesetzten Akkordfolge in T 25-27.

Ein zweites Unterscheidungsmerkmal besteht im großen Abstand zwischen Bass und Diskant (vgl. 2.2c: Räumlichkeit), der in T 25-27 für eine modifizierte Wahrnehmung der Dreiklänge sorgt. Denn während es bei einer harmonischen Funktionsanalyse sekundär sein mag, ob ein Zusammenklang in enger, weiter oder weitester Lage gesetzt ist, bringt dieser Unterschied für den Hörer eine geradezu fundamentale Wahrnehmungsdifferenz mit sich. So ist zu beobachten, »daß die oktaverweiterten Intervalle [...] einen geringeren Verschmelzungsgrad aufweisen und somit deutlicher durchhörbar werden als die entsprechenden Intervalle innerhalb einer Oktave.«<sup>46</sup> Die Einzeltöne von Intervallen, aber auch jene von Akkorden verschmelzen in extrem weiter Lage nicht mehr zu einem klanglichen Gesamteindruck.

Dies gilt auch für das quasi-räumliche Klangmodell der Takte 25-27, in denen – wie bereits in 2.2c erörtert – der große Abstand zwischen Bass und Diskant nur auf den Hauptschlägen 1 und 3 bzw. 4 und 6 auftritt, während auf den metrisch schwächeren Zählzeiten 2 und 4 auch die Mittellage präsent ist. Da jedoch in Bass und Diskant keine Pausen, sondern jeweils durchgehende rhythmische Werte notiert sind, legt bereits das Notenbild nahe, dass die Klangereignisse zu separierten Schichten zusammengefasst werden (vgl. Bsp. 6: die Schichten werden durch Grautöne visualisiert; der Abstand zwischen Bass und Diskant auf den wichtigsten metrischen Schlägen 1 und 4 ist durch Pfeile markiert).<sup>47</sup> Insgesamt lässt das extreme klangliche Auseinanderdriften<sup>48</sup> der Ereignisse die Takte 25-27 einzigartig erscheinen.

45 Die Rätselhaftigkeit von T 25-27 wirkt auch in den Schlusstakten 42-45 nach – vor allem dadurch, dass der Dreiklang *fis-ais-cis* (wie *es-g-b* in T 25) in Quintlage erklingt. Tarasti spricht davon, dass die Quinten der Schlusstakte den Eindruck der Leere (Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* [Anm. 11], S. 273: »impression of emptiness«) erzeugen. Darin, dass sich auch in T 25 eine weit gespannte »Leere« zwischen Bass und Diskant eröffnet, könnte man ebenfalls eine Analogie erkennen.

46 Wolfgang Voigt, *Dissonanz und Klangfarbe*, Bonn 1985, S. 39.

47 Wären die Ereignisse der einzelnen Schichten durch Pausen voneinander abgesetzt, würden wir – im Sinne der kognitionspsychologischen Untersuchungen zum »auditory streaming« – ebenfalls eine schichtenbezogene Hörweise bevorzugen. Vgl. Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge 1990, S. 47 ff.

48 Ein solches Auseinanderdriften zwischen Bass und Diskant tritt in den Werken Debussys häufig auf, kann aber mit unterschiedlichen atmosphärischen Konnotationen in Verbindung gebracht werden. Setzt ein Werk wie z.B. *La soirée dans Grénade* mit Ereignissen ein, die innerhalb eines weit gespannten Ambitus verteilt werden, kann dies das Gefühl von »Leere« im Sinne einer Erwartungshaltung erzeugen. Folgen aber, wie im vorliegenden Fall, räumlich gedehnte *pp*-Ereignisse auf eine *cresc.*-Steigerung, so wird dies eher als Wendung ins »Exterritoriale« wahrgenommen.





Bsp. 6: Debussy, *Terrasse*, T 25-28, ›Wahrnehmungsschichten‹ (z.T. ohne Dynamikangaben)

Mouv! du début

8

En animant

8<sup>-</sup> 8<sup>-</sup>

cresc. m.d. m.d.

### 2.3. Hörperspektive 3: Spannung → exterritoriale Felder

Wie bisher ausgeführt, sprechen Argumente, die sich auf die Aspekte Lage/ Register, Räumlichkeit, Kontur/Gestalt, Metrum und Tempo sowie Klang beziehen, für die Interpretation der Takte 25-33 als ›Wahrnehmungszentrum‹ und somit für die Hörperspektive 2.<sup>49</sup> Darüber hinaus gibt es aber noch eine Möglichkeit, die im Folgenden diskutiert und unter Bezug auf die Neo-Riemannian Theory veranschaulicht werden soll.

#### Neo-Riemannian Theory

Eine detaillierte Einführung in diese mittlerweile viel diskutierte und mehrfach auch in Bezug auf Debussy<sup>50</sup> verwendete Theorie kann ich hier aus Platzgründen nicht bieten. Ich beschränke mich daher auf einige kurze Bemerkungen.

<sup>49</sup> Ergänzend ist hier auch der Aspekt der Dynamik zu erwähnen, den ich nicht in einem eigenen Abschnitt erläutert habe und der ebenfalls für die Hörperspektive 2 spricht.

<sup>50</sup> Vgl. z. B. David Lewin, *A Transformational Basis for Form and Prolongation in Debussy's »Feux d'Artifice«*, in: ders., *Musical Form and Transformation. Four Analytic Essays*, New Haven 1993, S. 97-159; Dmitri Tymoczko, *Scale Networks and Debussy*, in: *Journal of Music Theory* 48/1 (2004), S. 219-294.







»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASSELBÖCK

kungen: Die Neo-Riemannian Theory ist in Auseinandersetzung mit analytischen Problemen entstanden, die durch eine dreiklangsbezogene, aber nicht gänzlich tonal geschlossene chromatische Musik aufgeworfen wurden.<sup>51</sup> Es ist nicht einfach, eine solche Musik begrifflich zu benennen: Richard Cohn spricht von »triadic post-tonality«.<sup>52</sup> Gemäß Cohn behinderten einige traditionell gewachsene Vorurteile, u. a. die verbreitete Überzeugung, Meisterwerke seien von einem einzigen vereinheitlichenden System beherrscht, die analytische Rezeption dieser Musik. Dem setzt die NR-Theory die Suche nach Aspekten des Zusammenhangs entgegen, die nicht ausschließlich auf übergreifende Geschlossenheit ausgerichtet sind. Beherrschendes Prinzip ist die »voice leading parsimony« (Dominanz der stufenweisen Stimmführung), die unter Bezug auf das »Tonnetz«<sup>53</sup> die Darstellung harmonischer Zusammenhänge erlaubt, an denen die herkömmliche Funktions- bzw. Stufentheorie nicht selten gescheitert war.

Unlängst hat Cohn Implikationen der NR-Theory nochmals ausführlich erläutert, wobei das in der voice leading parsimony begründete Stimmführungspotenzial systematisch erörtert wird: Stufenweise Stimmführungsbewegungen zwischen Dreiklängen fügen sich zu »hexatonic cycles« oder »Weitzmann Regions«.<sup>54</sup> Eine Abbildung dieser Zusammenhänge ist im zweidimensionalen Tonnetz oder in quasi-dreidimensionalen Modellen möglich, wobei beide Modelle Vor- und Nachteile in sich bergen.<sup>55</sup>

Da in beinahe allen Werken der »triadic post-tonality« (wie auch in Debussys *Terrasse*) nicht nur Dreiklänge, sondern auch komplexere Akkordbildungen erklingen, legte Adrian Childs ein Erweiterungsmodell<sup>56</sup> der NR-Theory vor, in dem sich Stimmführungsbewegungen zwischen »Dominantseptakkorden« (set 4-27B) und halbverminderten Akkorden (4-27) quasi-dreidimensional darstellen lassen. Noch weitreichendere Möglichkeiten bietet das von Jack Douthett entwickelte »4-Cube Trio«<sup>57</sup>, in dem sich »Boretz regions« und »octatonic regions« überblicksmäßig visualisieren lassen. Im Folgenden verwende ich das 4-Cube Trio (Vierklänge) und das Tonnetz (Dreiklänge und

<sup>51</sup> Richard Cohn, *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*, in: *Journal of Music Theory* 42/2 (1998), S. 167-180, hier S. 167 f. Cohn erwähnt hier die Musik Wagners, Liszts und der folgenden Generationen, aber auch manche Passagen bei Mozart oder Schubert.

<sup>52</sup> A. a. O., S. 168.

<sup>53</sup> Vgl. a.a.O., S. 172. Das Tonnetz wurde erstmals 1739 von Leonhard Euler vorgelegt. Zur Geschichte des Tonnetzes vgl. Richard Cohn, *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford 2012, S. 28, Anm. 10.

<sup>54</sup> Cohn, *Audacious Euphony* (Anm. 53), S. 17 ff. und 59 ff.

<sup>55</sup> A. a. O., S. 101: Während in dreidimensionalen Modellen das zyklische Schließen von Bewegungen durch den Tonraum dargestellt werden kann, sind zweidimensionale Modelle eher dazu geeignet, die sequenziellen Eigenschaften von Akkordfolgen abzubilden.

<sup>56</sup> Adrian P. Childs, *Moving Beyond Neo-Riemannian Triads: Exploring a Transformational Model for Seventh Chords*, in: *Journal of Music Theory* 42/2 (1998), S. 181-193. Siehe auch Cohn, *Introduction* (Anm. 51), S. 177.

<sup>57</sup> Cohn, *Audacious Euphony* (Anm. 53), S. 158. Man beachte den Fehler bei Ziffer 10: Dort muss es *cis* und nicht *c* heißen.





Schritte von Einzeltönen), um auf die wichtigsten Akkordverknüpfungen in *Terrasse* einzugehen.

Im 4-Cube Trio (im Folgenden = 4CT) ist der erste Akkord des Stücks, der verminderte Septakkord *h-d-eis-gis* (set 4-28) bei Ziffer 2 zu verorten. Durch chromatische<sup>58</sup> Stimmführung ist er mit den ›Dominantseptakkorden‹ über *e* und *g* (T 1; set 4-27B; 4CT: Ziffer 1) verbunden. Auch eine lückenlos chromatische Verbindung mit den halbverminderten Akkorden *eis-gis-h-dis* (T 13; set 4-27; 4CT: Ziffer 3) und *gis-h-d-fis* (T 20; set 4-27; 4CT: Ziffer 3) wäre theoretisch möglich (vgl. Bsp. 7).

Die im 4CT bei Ziffer 1 markierte oktatonische Region ist mit dem Dominantkomplex des Achsensystems (vgl. 2.2a) deckungsgleich und bildet auch im Tonnetz einen zusammenhängenden Bereich, der in diagonaler Bewegung durchschritten wird. In den folgenden Darstellungen des Tonnetzes ist diese Region immer als weißes Feld, die umgebenden Regionen als graue Felder abgebildet.<sup>59</sup>

Die im Sinne der voice leading parsimony kleinstmöglichen Einzelschritte zwischen Dreiklängen sind in Bsp. 8 im linken Bereich des Tonnetzes ersichtlich: So kann z. B. der Dreiklang *f-a-c* durch Halbtöne mit den Dreiklängen *e-a-c* (L = Leittonwechsel) und *f-as-c* (P = parallel) sowie durch einen Ganzton mit *f-a-d* (R = relative) verbunden werden. Solche Schritte zwischen Dreiklängen finden sich in *Terrasse* kaum: Überall dort, wo eine Akkordfolge erklingt, die sich ausschließlich aus Dreiklängen zusammensetzt (T 7-9, 25-27, 39-41), finden sich nicht nur chromatische, sondern auch Ganzton- oder Kleinterzschritte, während Septakkorde nicht selten durch rein chromatische Stimmführungsbewegungen verknüpft werden (T 1-3, 5 f., 13, 16-19 sowie weitgehend auch 28-33).

Auch die Passage in T 7 ff. wird durch chromatische Stimmführung erreicht. Im rechten Bereich des Tonnetzes wird deutlich, dass dabei die ›weiße Region‹ verlassen wird: Das *e* (letzte Sechzehntel in T 6) führt zum *dis* sowie die Töne *h*, *g* und *f* (die Töne der Zerlegung in T 5) zu *ais* und *fis* (vgl. Bsp. 8).

<sup>58</sup> Hier muss einschränkend hinzugefügt werden, dass es in der Neo-Riemannian Theory nicht ausschließlich um ›reale‹ Intervallbewegungen, sondern um eine ›abstrakte‹ Konzeption der Stimmführung geht. Wenn also hier und im Folgenden von »chromatischen Schritten« die Rede ist, so kann dies auch bedeuten, dass chromatische Fortsetzungen nach oben oder unten oktaviert einsetzen. Dies bringt einen gewissen Abstraktionsgrad mit sich, der dieser Theorie (auch) zueigen ist. Die in mancher Hinsicht – z. B. durch die Relevanz der inversion – feststellbare Verwandtschaft zur set theory tritt hier offen zutage. Dennoch sorgt die Bezugnahme der NR-Theory auf Tonbewegungen und -relationen (im Gegensatz zur set theory, die sich auf fixierte Tonorte stützt) für eine Nähe zur Wahrnehmung, und es ist durchaus möglich, Abschnitte, die gemäß der NR-Theory als gegensätzlich klassifiziert wurden, auch hörend voneinander zu unterscheiden.

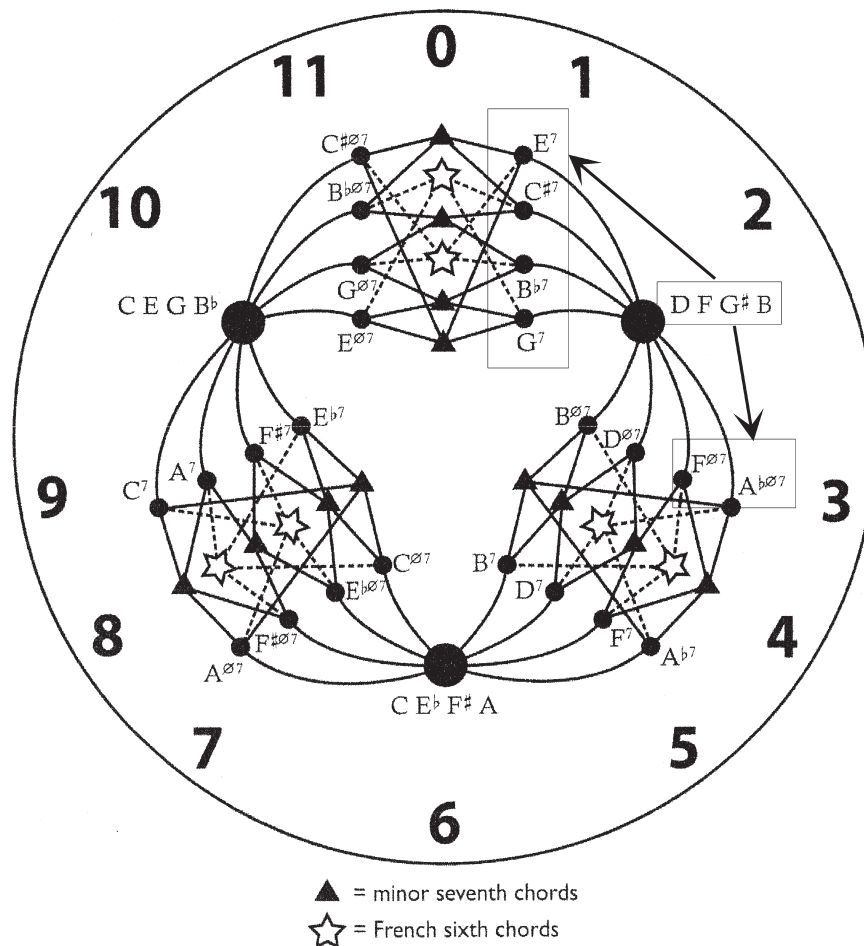
<sup>59</sup> Die im 4CT bei Ziffer 1 markierte Region und der verminderte Septakkord bei Ziffer 2 fallen lückenlos in die ›weiße Region‹, während die Töne *dis* und *fis* der halbverminderten Akkorde über *f* und *gis* (4CT: Ziffer 3) außerhalb dieser Region liegen. Diese Töne sind im Verlauf des Stückes zugleich zentrale Bezugstöne.





»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASSELBÖCK

Bsp. 7: Debussy, *Terrasse*, chromatisches Stimmführungsverhältnis zwischen vermindertem Septakkord (set 4-28, T 1), ›Dominantseptakkorden‹ (set 4-27B, T 1) und halbverminderten Septakkorden (set 4-27, T 13 und 20), dargestellt nach dem 4-Cube Trio<sup>60</sup>



Mit dem Verlassen der ›weißen Region‹<sup>61</sup> wird in T 7-9 das Stimmführungsprinzip der Takte 1-3 und 5 f. suspendiert. Dies wird daran ersichtlich, dass im Tonnetz nicht nur benachbarte Tonkonstellationen miteinander verbunden werden: Im Vergleich zu Bsp. 8 (links) sind die Entfernungen in Bsp. 9 deutlich größer. Der Kontrast wird auch durch den Wechsel von Vier- zu Dreiklängen sowie die höhere Lage unterstrichen. Auch in T 10 f. setzt sich das nicht chromatische Stimmführungsprinzip fort.

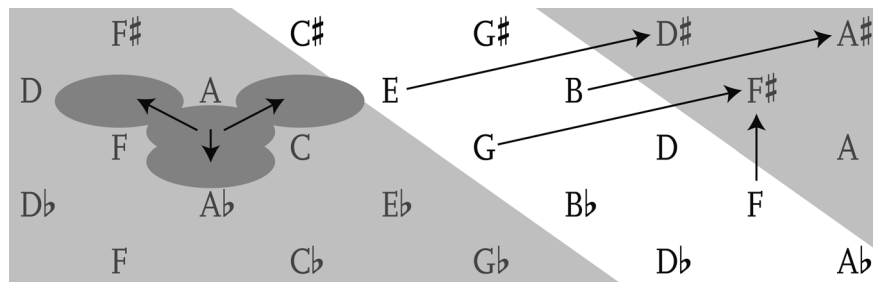
<sup>60</sup> Cohn, *Audacious Euphony* [Anm. 53], S. 158.

<sup>61</sup> Im Grunde befindet sich nur der Dreiklang *dis-fis-aïs* außerhalb der ›weißen Region‹. Dies ist in dieser Phrase jedoch der (neben dem Zielakkord) wichtigste Akkord.

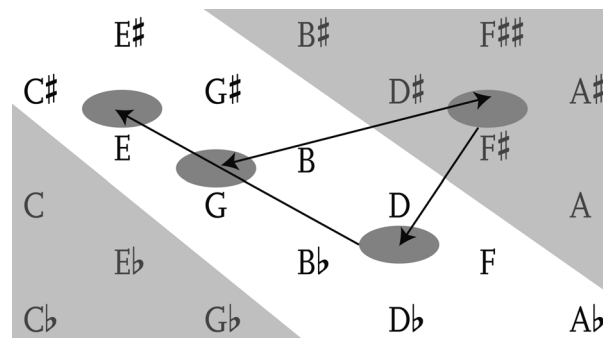




Bsp. 8 links: kleinstmögliche Einzelschritte zwischen Dreiklängen innerhalb des Tonnetzes; rechts: Debussy, *Terrasse*, chromatische Bewegungen von Einzeltönen in T 5-7, dargestellt an Hand des Tonnetzes (man beachte die Schreibweise: *b* statt *h*)



Bsp. 9: Debussy, *Terrasse*, Stimmführungsbewegungen zwischen den Dreiklängen in T 7, dargestellt an Hand des Tonnetzes (die grauen ovalen Felder verbinden jeweils drei Töne zu Akkorden)



In T 12/13 kehrt die voice leading parsimony zurück: Der halbverminderte Akkord *eis-gis-h-dis* (set 4-27, 4CT: Ziffer 3, vgl. Bsp. 7) mündet über chromatische Stimmführung in Gegenbewegung in den ›Dominantseptakkord‹ über *cis* (set 4-27B, 4CT: Ziffer 1). Der Zwischenschritt auf der dritten Achtel bringt einen Zusammenklang hervor, der seine stringente Logik aus der Stimmführung *dis-e-eis* bezieht (der verminderte Akkord *eis-gis-h-d* und der Ton *e* erklingen hier simultan). Mit Ausnahme von T 14 f. – hier weicht die Harmonik kurzfristig in eine andere Region aus (4CT: Ziffer 5 und 6), wobei der Eindruck eines Trugschlusses entsteht (erst bei der Parallelstelle in T 34 wird dies ›korrigiert‹) – ist bis T 19 die strikt halbtönige Stimmführung wirksam (so münden die Töne *g* und *eis* in T 20 in den Spitzenton *fis*).

Infolge der Dominanz der Ganztönigkeit lösen sich die Akkorddrückungen ab T 20 nach und nach vom chromatischen Stimmführungsprinzip – bis hin zur Verbindung der Dreiklänge *f-a-c* und *c-e-g* (T 24), die im Rahmen von



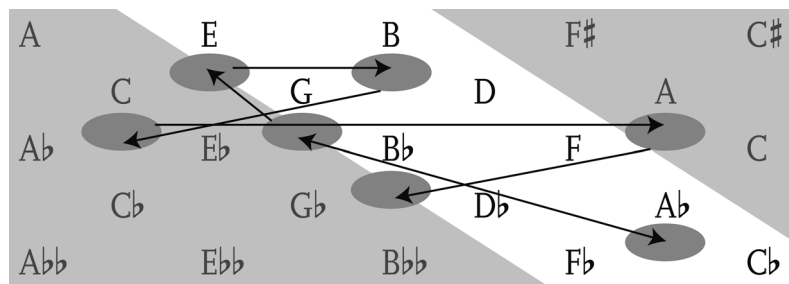


»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASSELBÖCK

Halbtonschritten nicht möglich ist. Diese Suspension der chromatischen Stimmführung setzt sich in T 25-27 fort (vgl. T 7-9). Die Analogie von T 7-9 und 25-27 ist somit nicht nur durch die klangliche Wirkung der Dreiklänge zu begründen. Es zeichnet sich hier vielmehr eine Art Kontrastprinzip ab, das auf unterschiedliche Stimmführungsbewegungen zurückzuführen ist.

Im Tonnetz (Bsp. 10) wird ersichtlich, dass die einzelnen Stationen erneut durch größere Abstände voneinander getrennt sind. Der Akkord, der sich am deutlichsten aus der weißen Region entfernt, ist *as-c-es* (*es*<sup>4</sup>, der Diskantton dieses Akkords, ist der Spitzenton des gesamten Stücks; vgl. auch T 7, Bsp. 8, wo der Akkord *dis-fis-ais* außerhalb der ›weißen Region‹ verortet wurde).

Bsp. 10: Debussy, *Terrasse*, Stimmführungsbewegung der Dreiklänge in T 25 f., dargestellt an Hand des Tonnetzes



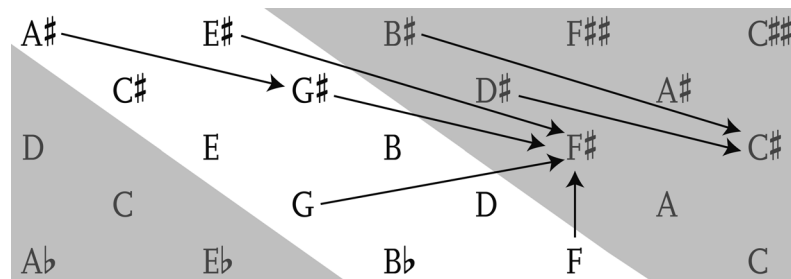
In T 28 kehrt abrupt das chromatische Stimmführungsprinzip zurück. Der dynamische Höhepunkt in T 28-31 basiert (mit Ausnahme der Zwischendominante auf der letzten Achtel von T 29) auf 4CT: Ziffer 1 (oder, anders gesagt, auf einem Ausschnitt der ›weißen Region‹ des Tonnetzes), und auch der Akkord *b-d-f-as* in T 31 lässt sich lückenlos mit dem halbverminderten Akkord auf *eis* (set 4-27, 4CT: Ziffer 3) verketteten, der bereits in T 12-14 zutage getreten war und in T 32 f. wiederkehrt (siehe Bsp. 7).

Dies ist zugleich der letzte Moment, in dem das Prinzip der (chromatischen) *voice leading parsimony* flächendeckend wirksam wird. Dennoch wird der Moment der ›tonalen Auflösung‹ in T 34 durch einen besonderen Reichtum sowohl chromatischer als auch ganztöniger Stimmführungsbewegungen intensiviert, der in Bsp. 11 ersichtlich wird (wie in T 5-7 und 19 f. führen *eis* und *g* erneut zum *fis*, wobei dieser Ton aber nun als Bass- und nicht als Diskantton gesetzt wird). Mit dieser Bewegung zur vermeintlichen ›Tonika‹ wird zugleich die ›weiße Region‹ verlassen. Was, so könnte man nun fragen, kann nun als Zentrum gelten: die ›weiße Region‹ oder die ›Tonika‹? Diese Fragestellung erinnert an die Dichotomie der Hörperspektiven 1 und 2, die daraus resultiert, dass der Hörer sich nicht entscheiden kann, ob der Schlussbereich als Auflösung (Hörperspektive 1) oder kontrastierendes ›danach‹ (Hörperspektive 2) aufgefasst wird.



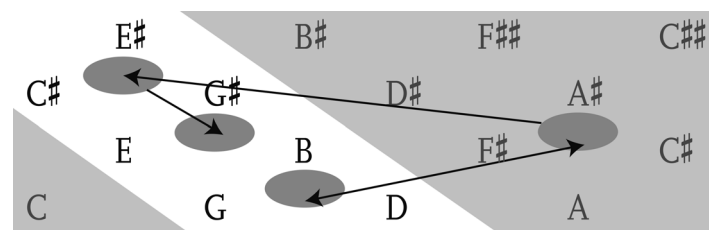


Bsp. 11: Debussy, *Terrasse*, T 33 f., Stimmführungsbewegung in Richtung zu Grundton und Quinte von ›Fis-Dur‹, dargestellt an Hand des Tonnetzes



Während die Takte 34 ff. durch Neben- und Spannungstöne gekennzeichnet sind, steht zu Beginn von T 39 ein ungetrübter Dreiklang *fis-ais-cis*. Aus diesem Akkord geht in T 39 f. eine Dreiklangsfolge hervor, die deutlich macht, dass die Passagen 7-9, 25-27 und 39-41 durch ein ähnliches, nicht chromatisches Stimmführungsprinzip miteinander verbunden sind (vgl. Bsp. 12).

Bsp. 12: Debussy, *Terrasse*, Stimmführungsbewegung der Dreiklänge in T 39 f., dargestellt an Hand des Tonnetzes



Überblickt man das gesamte Stück aus der Perspektive der Stimmführung, so lässt sich also sagen, dass Bereiche mit nicht-chromatischer Stimmführung, die über kurze Einblendungen hinausgehen, stets in irgendeiner Weise mit den Takten 7-9, 25-27 und 39-41 zu tun haben: Zunächst wird das Prinzip der voice leading parsimony in T 7-12 suspendiert. Das Zusammenfassen der Takte 7-12 ergibt insofern Sinn, als der Akkord *b-d-f*, der in T 8 erreicht wird, in T 10-12 ›dominantisch‹ bestätigt wird. Dadurch werden die Bereiche T 7-9 und 10-12 miteinander verkettet. Auch der hinsichtlich der Stimmführung nicht-chromatische Bereich T 20-27 bildet eine Einheit, da die Steigerung der Takte 20-24 zum Höhepunkt in T 25 führt. Schließlich weisen auch die Takte 34-45 weitgehend nicht chromatische Stimmführung auf, wobei allerdings die Chromatik ab T 34 bis hin zur ›Reinheit‹ der Takte 39 ff. nach und nach abnimmt. Innerhalb dieser drei Bereiche haben die Takte 7-9, 25-27 und 39-41 durch die parallele Stimmführung, in der die Meidung der chromati-





»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASSELBÖCK

schen voice leading parsimony perceptiv noch stärker zur Geltung kommt, jeweils einen besonderen Stellenwert.

Zwischen den Takten 7-9, 25-27 und 39-41 existiert für den Hörer somit ein rätselhaftes Band. Er nimmt diese Verbindung wahr und rückt die Verwandtschaft dieser Passagen in den Vordergrund. Daraus resultiert eine dritte, statische Hörperspektive: Die Takte 39 ff. werden als gleichsam »exterritorialer« Bereich wahrgenommen, der an die Rätselhaftigkeit der Takte 7 ff. und 25 ff. gemahnt und deren Wirkung reproduziert. Diese Wirkung entsteht, abgesehen von Analogien hinsichtlich der Dynamik<sup>62</sup> und Rhythmik<sup>63</sup>, einerseits durch die klangliche Eigenart der Dreiklänge (vgl. 2.2f), andererseits durch die perzeptive Distanz zwischen den Klängen, die auf die parallele, nicht-chromatische Stimmführung zurückzuführen ist. Dem vertikalen Klangeindruck der Reinheit entspricht die Klarheit der Trennung der Akkorde auf horizontaler Ebene, die dem Hörer suggeriert, dass hier – im Gegensatz zu den chromatisch verknüpften Akkorden, die quasi »triebhaft« ineinander verschmelzen – Schritt für Schritt »etwas ausgesagt«<sup>64</sup> werde.

Gemäß der dritten Hörperspektive kann es daher keine Entwicklung geben: Die Klimax wirft ihren Schatten auf den Schluss voraus, der seinerseits intensive Erinnerungen an Vergangenes weckt. Die Vorstellung, dass sich der Verlauf auf ein Ziel hinbewege, ist dadurch suspendiert, und der Hörer könnte schließlich zur Überzeugung gelangen, die Essenz des Werks liege in diesen exterritorialen Bereichen begründet.<sup>65</sup> Insgesamt resultiert die rätselhafte Ambivalenz, die in *Terrasse* hörbar wird, demnach aus einer ungelösten Spannung zwischen (mindestens) drei Hörperspektiven.

### 3. Fazit

»Debussy, c'est l'enigme«: Vor dem Hintergrund der beschriebenen Ambivalenz unterschiedlichster Hörperspektiven, die Debussys Musik offenbar immanent ist, gewinnt diese eingangs zitierte Aussage an Plausibilität. Wenn

<sup>62</sup> Wie T 39 sind auch T 7 und 25 ins *pp* zurückgenommen.

<sup>63</sup> Obwohl der Puls in T 39 verschleiert ist, ist im punktierten Rhythmus von T 39 eine Parallele zu T 25 und ein gewisser Gegensatz zu T 1 zu erkennen. Siehe Bsp. 5.

<sup>64</sup> Auch Wheeldon, *Interpreting »Strong Moments«* (Anm. 11) schreibt einigen Passagen von *Terrasse* narrative Qualität zu und sieht dieselbe in der Integration des Momentanen in ein ansonsten kontinuierlich fließendes Geschehen verwirklicht (S. 184: »incorporating disruptive and self-contained moments in a form that is otherwise continuous«). Dies gilt insbesondere für die Takte 25-27 (vgl. S. 197 f.): Streicht man diese Takte und verbindet T 24 direkt mit T 28 (sowohl in T 24/25 als auch in 27/28 führt ein »C-Dur« zu einem »G-Dur«-Akkord – der Übergang bliebe daher unverändert), so werden Steigerung und Höhepunkt »logisch« miteinander verknüpft. Diese »Logik« wird durch die Interpolation der Takte 25-27 durchkreuzt, die sich auch durch die abrupte Rücknahme ins *pp* und durch ihre besondere Klanglichkeit vom sonstigen Verlauf abheben. In dieser Distanzierung, im Bruch und der Zeitlosigkeit (in T 25-27 ertönt das Motiv des Beginns aus einer anderen Perspektive), die diese Takte vermitteln, erkennt Wheeldon in Anlehnung an Carolyn Abbate (*Unsung Voices*, Princeton 1991) wesentliche Kennzeichen des Narrativen.

<sup>65</sup> Vgl. a.a.O., S. 208: »The interpolations become the most striking events in *La terrasse*. In particular, moment 2 [Anm. LH: T 25-27] distances itself from the flow of the musical discourse and thus seems to exist in its own unique space outside that of the work«.





wir diese Musik hören, kommen wir nicht umhin, uns auf ihre Rätselhaftigkeit ernsthaft einzulassen und uns auf die Suche nach individuellen Richtlinien der perceptiven Orientierung zu begeben. Ist somit jeglicher Versuch, eine sinnvolle Aufeinanderfolge zeitlich geordneter Elemente wahrzunehmen – im Sinn jenes »taxonomical listening«<sup>66</sup>, das in Lelalandes Hörversuch zu *Terrasse* als eine von drei Hörhaltungen beschrieben wird – zum Scheitern verurteilt?

Eero Tarasti kommt in seiner Analyse von *Terrasse* zum (im Grunde wenig überraschenden) Ergebnis, dass dem Stück keine eindeutige semiotische Botschaft (und auch keine geordnete zeitliche Logik) zu Grunde liege: »His [Debussy's] universe is basically the contradictory and pluri-isotopic world of the twentieth century.«<sup>67</sup> Wie aber gehen wir mit diesem Ergebnis um? Resultiert die Ambivalenz der Musik Debussys tatsächlich in jenem Gefühl des Ungezügels<sup>68</sup>, das manche »taxonomical listeners« in Lelalandes Versuch konstatierten?

Aus Sicht der Musiktheorie und -analyse kann es heutzutage wohl nicht mehr darum gehen, dem Hörer analytische Werkzeuge in die Hand zu geben, um »besser zu hören«, wie dies einige Musiktheoretiker des 19. und frühen 20. Jahrhunderts noch intendiert haben mögen. Letztlich gibt es weder eine eindeutig »richtige« Interpretation noch eine eindeutig zweifelsfreie Analyse noch eine eindeutig optimale Hörhaltung, die einem Musikstück gerecht werden kann. Die Frage, ob ein »taxonomical«, »figurative« oder »empathetic listening«, eine Hörperspektive, die an der »tonalen Auflösung«, der klanglichen Höhepunktwirkung oder dem statischen Äquilibrium (oder, was am wahrscheinlichsten ist, an einer Überlagerung dieser Hörperspektiven zu je punktuell relevanten Hörerlebnissen) ausgerichtet ist, bevorzugt werden soll, kann also nicht auf argumentativem Weg »gelöst« werden. Sinnvoller ist es, die Vielfalt möglicher Hörperspektiven durch das eigene Hörerlebnis und die Analyse bewusst zu machen.<sup>69</sup>

66 Vgl. Delalande, *The Construction of Musical Form* (Anm. 11), S. 150 ff. Versuche, die Musik Debussys als sinnvolle Aufeinanderfolge zeitlich geordneter Elemente wahrzunehmen, wurden häufig unternommen. Hier könnte etwa Trezises These Erwähnung finden, der formale Ablauf von Debussys Werken sei oft durch das pattern »interruption – alienation – preparation – escalation – confirmation« geprägt (Simon Trezise, *Debussy's rhythmicised time*, in: ders., *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge 2003, S. 232-255, hier S. 244). Dieses Muster ist bei Debussy in der Tat häufig anzutreffen, bedarf jedoch im Einzelnen der Differenzierung. So ist im Fall von *Terrasse* zu hinterfragen, ob im Schlussbereich überhaupt eine Bestätigung (»confirmation«) stattfindet.

67 Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* (Anm. 11), S. 276.

68 Lelalande, *The Construction of Musical Form* (Anm. 11), S. 150: »Confronted with the intricacies of the Debussy prelude this taxonomical approach often results in a feeling of dissatisfaction or even of failure.«

69 Auch der französische Philosoph Jean-Luc Nancy beschreibt unterschiedliche Hörperspektiven, die zunächst gegensätzlich wirken, aber letztlich ineinander verschränkt sind: Im Unterschied zu *entendre* (den Sinn verstehen, »vernehmen«) bedeute *écouter* (*être à l'écoute*) »ganz Ohr sein, auf Empfang sein, so wie man sagt »auf der Welt sein««. Vernehmen und Lauschen sind jedoch nicht strikt voneinander getrennt, sondern durchdringen einander: »In jedem Sagen [...] gibt es Vernehmen, und im Vernehmen selbst, an seinem Grunde, ein Horchen.« *Écouter* heißt »gespannt sein hin zu einem möglichen Sinn, der folglich nicht unmittelbar zugänglich ist« (Jean-Luc Nancy, *Zum Gehör*, Zürich/Berlin 2010, S. 9, 11 und 13). Vor







»Debussy, c'est l'enigme!« – LUKAS HASSELBÖCK

Offenbar befinden wir uns in einem Stadium der Entwicklung der Fächer Musikanalyse und -theorie, in dem ein solcher, vielfältig sich öffnender Wahrnehmungsbegriff und neue Analysetendenzen näher aneinander gerückt sind: So wie der Hörer Aspekte wie Register/Lage, Räumlichkeit, Kontur/Gestalt, Metrum bzw. Tempo, Klang, Stimmführung etc. in ihrer physischen Präsenz wahrnimmt, kommt auch die Analyse nicht umhin, diese strukturellen Oberflächenphänomene in neue musiktheoretische und -analytische Ansätze zu fassen. Dabei geht es nicht darum, traditionelle Wege der Analyse und Musiktheorie ad acta zu legen, sondern, wenn möglich, einer Anamnese zu unterziehen, damit sowohl die Latenz der strukturellen Tiefe als auch die physische Präsenz der Oberfläche in einem übergreifenden Analysekonzept Platz finden. Im Wissen um die Differenziertheit unseres Gehörorgans, das ein äußerst feines Instrument ist und sich im Grunde nicht auf dem ›falschen‹ Weg befinden kann, wird Analyse demnach von einem didaktischen Instrument zur Bändigung der trügerischen Spontaneität und Willkür der Sinne zu deren verlässlichem Mitarbeiter auf Augen- (oder vielmehr Ohren-) Höhe.

Trotz alledem bleiben Fragen offen: Gilt das, was ich über das Aneinanderrücken eines vielfältig sich öffnenden Wahrnehmungs-Begriffs und neuer Analysetendenzen geschrieben habe, nicht für viele Arten von Musik? Ginge es nicht darum, spezifisch auf Debussy und seine Zeit einzugehen? Und, daran anknüpfend: Lässt sich die These, in Debussys *Terrasse* bestehe eine unge löste Spannung zwischen (mindestens) drei Hörperspektiven, auch stilgeschichtlich verorten?

Hier könnte man (dies sei hier nur kurz angedeutet) den Begriff »Impressionismus« ins Spiel bringen. Über den Impressionismus in der Malerei des 19. Jahrhunderts schreibt Stefan Jarocinski: »The painters had abandoned their studios in order to study the effects of sunlight in nature; and it was this that gave them the idea that in art fidelity to reality could only be achieved by representing what the artist sees, and not what he knows. In other words, they were concerned with seizing the image of a reality which had not yet been deformed by the intervention of the intelligence, and transmitting the pure impression [sic!] in the form in which they had actually experienced it.«<sup>70</sup>

Auch Debussy äußerte sich wiederholt skeptisch in Bezug auf die traditio-

diesem Hintergrund ließen sich die Verhältnisse ›tonale‹ Spannung → Lösung und Spannung → Klimax mit ›Restbeständen‹ eines Hörens identifizieren, das auf der Grundlage des *entendre* eine zeitliche Abfolge herzustellen sucht. Das Gefühl, die Takte 7, 25-27 und 39-41 seien räumliche, der Zeitlichkeit des Werks ›enthobene‹ Konstellationen bzw. rätselhafte ›Hörinseln‹, führt uns jedoch – im Sinne von Nancys *écouter* – zu einer ›exterritorialen‹ Art des Präsenzerlebens. Trotz dieser scheinbaren Gegensätzlichkeit der beiden Hörhaltungen *entendre* und *écouter* ist nochmals zu betonen, dass dieselben selten isoliert voneinander auftreten, sondern einander zu in unterschiedlichem Maße präsenten Wahrnehmungstypen überlagern.

<sup>70</sup> Stefan Jarocinski, *Debussy: Impressionism and Symbolism*, London 1976, S. 5.





nelle Form. An deren Stelle setzte er in Werken wie *La Mer* oder *Terrasse* die Transformation von Eindrücken in Klänge. Die bekannte These, impressionistische Maler *und* Komponisten seien auf der Suche nach unmittelbar sinnlicher Erfahrung, liegt daher nahe. Dennoch ist hier Vorsicht geboten: Impressionistische Künstler bilden nicht Realität ab, sondern transformieren reale oder fiktive Außen- in Innenwelt: Vor ihrem inneren Auge entsteht eine neue Realität. Der Impressionismus Debussys als ›Eindruckskunst‹ verweist also stets auf ein ›als ob‹ unmittelbar sinnlicher Erfahrung.

Nun ließe sich die These formulieren, dass beide Etappen des schöpferischen Prozesses – sowohl die Unmittelbarkeit sinnlicher Erfahrung (als Ausgangspunkt) als auch die innere, neue Realität, die Konstruktivität des Werks, in die diese Erfahrung mündet (als vorläufiger Endpunkt) – durch Vielschichtigkeit geprägt sind. Je nachdem, welche Schichten äußerer oder innerer Realität wir wahrnehmen und wie<sup>71</sup> wir sie wahrnehmen, sehen oder hören wir anders.

Diese Analogie zwischen Sinnlichkeit und Konstruktivität entlarvt die häufige Rede vom ›impressionistischen‹ Stimmungsmaler Debussy als journalistische Verkürzung: Debussy, dem ›Impressionisten‹ geht es zwar zunächst um den direkten Kontakt mit einer »noch nicht intellektuell deformierten Realität«. Darauf folgt aber erst der entscheidende Schritt: die möglichst unverfälschte künstlerische Übermittlung dieses »reinen Eindrucks« (Jarocinski). Dieser Herausforderung stellt sich Debussy – aber nicht durch den spontanen Entwurf vager, verschwommener Umrisse, sondern indem er das unmittelbar Erlebte durch die mehrdimensionale Überlagerung unterschiedlicher Hörperspektiven konstruktiv-analytisch ins Werk setzt.<sup>72</sup>

## Summary

»Debussy, c'est l'enigme!« *Analytical Perspectives in »La terrasse des audiences du clair de lune«* – In the title of this essay, the difficulty to analyze Debussy's works is pointed out. One way to encounter this problem is to analyze his music by using different analytical methods and perspectives. However, in the history of music analysis, attempts to interpret Debussy's works as closed organisms often lead to misunderstandings. Therefore, it is necessary to consider the relevance of often underestimated analytical aspects: register, space, contour/Gestalt, meter/tempo, sound and voice leading. By keeping this in mind, three different ways of listening to Debussy's Piano Prélude *La terrasse des audiences du clair de lune* are presented which are equally relevant. This leads to some final remarks about analysis and perception and to a re-evaluation of the term ›impressionism‹.

<sup>71</sup> Vgl. Anm. 69.

<sup>72</sup> Diese zunächst paradox anmutende Dichotomie zwischen Unbewusstem und Bewusstem erinnert – trotz fundamentaler Unterschiede – aus der Ferne an die frei atonalen Werke der Wiener Schule. So setze man z.B. Aussagen Arnold Schönbergs (*Harmonielehre* [1911], Wien 1997, S. 497: »Das Schaffen des Künstlers ist triebhaft. Das Bewußtsein hat wenig Einfluß darauf. Er hat das Gefühl, als wäre ihm diktiert, was er tut. [...] Er ist nur der Ausführende eines ihm verborgenen Willens, des Instinkts, des Unbewußten in ihm«) in Relation zur mehrschichtig-konstruktiven Durchformung seiner frei atonalen Werke.

