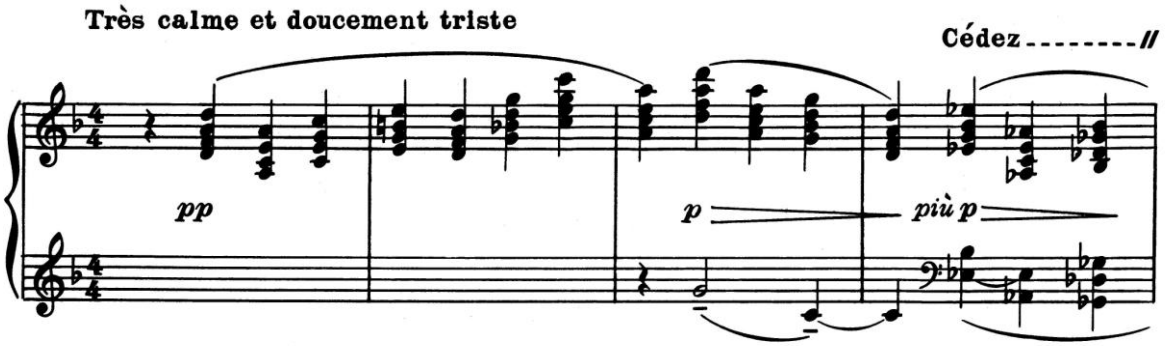
Einheit I: CLAUDE DEBUSSY (1862-1918) – **Préludes aus dem 2.Band** (1912) **Nr.X („…Canope") und Nr.II („…Feuilles mortes") - Tonmaterial ersetzt „Thema"**

Beginnen möchte ich einen der Wege bei zwei Préludes von CLAUDE DEBUSSY (1862-1918), nicht aber etwa, weil diese die frühesten Stücke dieser Auswahl darstellten (was man leicht denken könnte, da Debussy der älteste vertretene Komponist ist). Mit ihrer Entstehungszeit zwischen 1910 und 1912 sind sie sogar jünger als manch andere der hier vorgestellten Werke. Dennoch repräsentieren sie natürlich einen recht frühen Zustand der musikalischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Ich habe sie ausgewählt, da Debussy in dieser Zeit (etwa seit „La Mer" von 1905) zu einer Art klassischen Ausprägung seines Stils gelangte. Alle Merkmale seines neuartigen Stils prägen sich in seinem Werk bereits vor der Jahrhundertwende aus (etwa im berühmten „Prélude à l'après-midi d'un faune" oder in seiner einzigen vollendeten Oper „Pelléas et Mélisande"), aber die Werke der „Nuller"-Jahre streifen alle Redundanz ab, die man zehn Jahre früher entstandenen Werken wie „Pour le piano" oder „Estampes" mit viel bösem Willen vielleicht noch nachsagen könnte.

So sind die Préludes des zweiten Bandes einerseits zwar besser analysierbar, da Debussys Kompositionstechnik in Reinform erscheint, andererseits sind sie formal größtenteils noch weniger greifbar als frühere Werke: Ein reines Ganztonstück wie „Voiles" aus dem ersten Band der Préludes (und deswegen natürlich ein Vorzeigeobjekt für eine einfache Musikanalyse) kommt im zweiten Band nicht mehr vor. Debussys typische Technik der *Identifizierung von Tonmaterial und Thema* erscheint hier noch flüchtiger, da keine Skala 100%ig und über lange Zeit durchgehalten wird. Aus Prinzip gleitet er von Tonmaterial zu Tonmaterial; Skala, Motivik, Form – alles ist in stetigem Fluss, und das ist ein wesentlicher Aspekt der anhaltenden Modernität Debussys. Wo sich andere Komponisten mit der Erhaltung traditioneller Formen in einem neuartigen Umfeld beschäftigen, gibt Debussy wesentliche Aspekte tradierter Form auf: wörtliche Wiederholung, thematische Entwicklung und Reprisendenken. Die große (vor allem deutsche) Traditionslinie der Romantik Beethoven – Wagner erscheint ausgeklammert, überwunden.

Anknüpfungspunkte in der Tradition liegen für ihn früher: in der vorklassischen Klaviertechnik der französischen Clavecinisten und in der Vokalmusik des Mittelalters.

Einen deutlicheren Bezug zum römischen Choral als den Beginn des X. Préludes, „Canope" untertitelt, konnte Debussy kaum geben:



Von dem zweifachen Quartanstieg im zweiten Takt und dem daraus folgenden weiten Ambitus von einer Undezime abgesehen könnte man diese Melodie fast für einen originalen gregorianischen Choral im plagalen dorischen Modus halten, im vierten Takt von Debussy dann chromatisch tief eingefärbt, jedoch in Takt 5 auf d endend. Zunächst wird der kritische Ton, der zwischen dem vorgezeichneten d-Moll und dem archaischen d-dorisch entscheidet, in der Melodiestimme vermieden: die sechste Stufe b taucht erst in der tiefchromatisch ge-

färbten Stelle am Ende auf, bis dahin erscheint die Melodie sogar pentatonisch (denn auch f kommt nicht vor). Umso deutlicher allerdings wird der typische Konflikt zwischen dem b-durum ♮ und dem b-molle ♭ in den Mittelstimmen vorgeführt: In Takt 2 treten sowohl h als auch b auf, einerseits natürlich Ergebnis der organumsartigen, tonalen Mixtur aus einem Dur- und vier Moll-Dreiklängen (vermieden wird der verminderte Klang, der sich beispielsweise auf e ergeben würde), mit der diese Melodie versehen wird, andererseits aber ein Hinweis auf den ersten „Vorzeichen-Konflikt" der europäischen Musikgeschichte: die erniedrigte sechste Stufe war quasi von Anfang an Bestandteil des dorischen Modus als oberer Leitton zur Quinte (NB: und damit ist dorisch und nicht etwa das im 16. Jahrhundert dazu erfundene äolisch Ursprung des späteren Moll!).

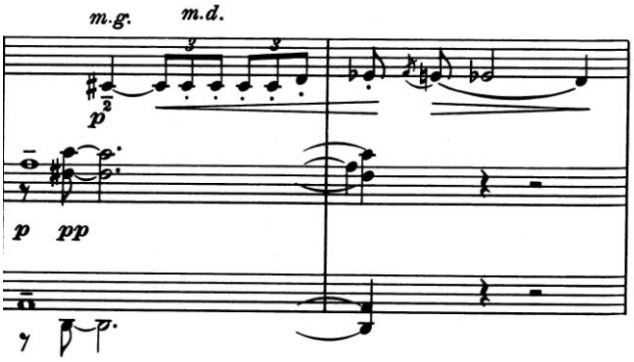
In anderer Hinsicht ist diese archaisierende Melodie aber entschieden modern, denn sie hat einen bestimmenden konstruktiven Zug: sie gehorcht einem symmetrischen Aufbau der Tonhöhen und ist bei genauerem Hinsehen nur aus einer Dreitongruppe und derer Permutationen aufgebaut. Die Urzelle ist d-a-c, ein Quartintervall, geteilt von großer Sekunde/kleiner Terz. Auch die nächsten drei Töne repräsentieren diese Intervallverhältnisse, genauso die Töne 6-8 und 7-9. Die nun folgenden Gruppen d-a über g und g-d über c stellen zum einen eine intervallische Dehnung dieser Gruppe dar (Quinte geteilt in Quarte + große Sekunde), zum anderen eine Zusammenfassung der Symmetrien zwischen den Tetrachorden (von oben nach unten) d-a und g-d (getrennt zwischen a und g) und noch einmal d-a (verbunden im d). Darüber hinaus ist eine doppelte Quintschichtung natürlich der Komplementärklang zum doppelten Quartanstieg aus Takt 2.

Als bemerkenswert erscheint, dass die erste Erweiterung der Moll-Mixtur sich als Unterquintierung der Dreiklänge darstellt: melodisch war das Intervall der Quarte entscheidend, harmonisch bewegen wir uns im Quintenzirkel abwärts. Nichts anderes geschieht ja durch die Einführung zusätzlicher b-Vorzeichen: ohne Vorzeichen befinden wir uns in d-dorisch bzw. auf der C-Achse des Quintenzirkels, das erste hinzugefügte b lässt uns eine Quinte hinabsinken (z.B. g-dorisch), als Reflex darauf wird die Harmonik weiter unterquintiert, bis wir am Ende von Takt 4 gar einen Ges-Dur-Dreiklang haben – das andere Ende des Quintenzirkels, dezent hervorgehoben durch die erste Terzlage eines Dreiklangs und natürlich das Ritardando!

In nur vier Takten exponiert Debussy also Material mit Hinweisen auf sehr grundlegende musikalische Bausteine:

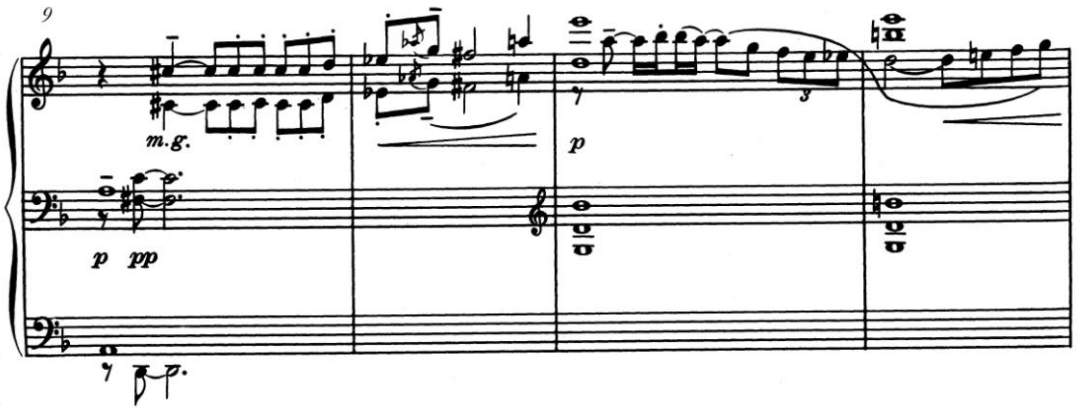
- Dreitongruppen im klassischen (symmetrischen) Tetrachord-Abstand
- dorisch mit pentatonischer Auswahl der Melodietöne
- „archaischer" Vorzeichen-Konflikt b-durum und b-molle in den Mittelstimmen
- Mixtur aus überwiegend Moll-Dreiklängen
- Repräsentation des Quintenzirkels, Durchschreitung von null Vorzeichen bis zum Antipoden sechs ♭.

Takt 5+6 bildet nichts weiter als eine Überleitung zu etwas Neuem, relativ traditionell gebildet durch eine einstimmige angegangene Wiederholung der Eröffnungsmelodie. Das „Neue" ist dann ein Dominantseptakkord D7, über dem sich eine rhythmisch flexible Arabeske in einem geschlossenen chromatischen Tonraum schlängelt:



Auch hier spinnt Debussy über eine angegangene Wiederholung fort (NB: dieses Element erscheint aus heutiger Sicht als eines der rückwärtsgewandten in der Musiksprache Debus-

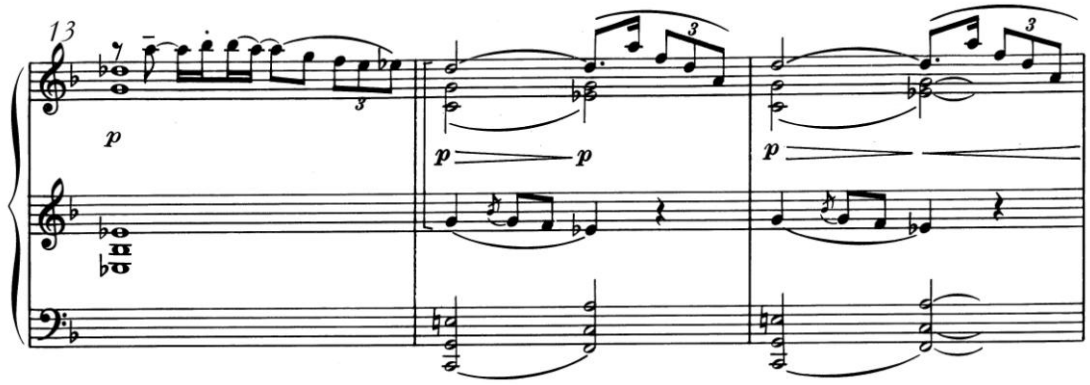
sys. Es lässt sich als typisch sprachliches Element z.B. auch bei Liszt feststellen, von dem Debussy offensichtlich mehr als nur die raffinierte Klaviertechnik übernommen hat).



Nun wird die Arabeske, die zuvor nur chromatisch auf- und abwärts glitt, in der Mitte mit der bereits vertrauten Dreitongruppe angereichert: es-as-g und g-fis-a stellen sich als gestauchte Varianten der ursprünglichen Gruppe d-a-c dar. Natürlich kann man hier keineswegs von motivischer Arbeit im klassischen Sinne sprechen – eher wie in einem „stream of consciousness" (NB: Dieser Begriff stammt aus der Literatur und wurde das erste Mal in Bezug auf das Schlusskapitel des „Ulysses" von James Joyce verwendet) wird hier auch gegensätzlich exponiertes Material mit dem Hauptmotiv in Verbindung gebracht und so auf einer elementaren Ebene verknüpft.

Nun werden dem geschlossenen chromatischen Raum c (höchste Note des begleitenden Akkords) bis f (Vorschlagnote in T.8) die Töne fis bis a hinzugefügt. Zum chromatischen Total fehlen also nur die beiden sensiblen Töne b und h! Diese werden in den nächsten beiden Akkorden über g deutlich angespielt – zu dem jeweiligen Moll- bzw. Dur-Akkord tritt noch die Sexte e hinzu, ein Ton, der in der Erweiterung der chromatischen Arabeske T.9+10 ausgespart wurde.

Melodisch erscheint hier eine Arabeske in absteigendem Gestus, die sich quasi nachsatzartig zur Arabeske T.7ff verhält. Sie ist der Flötenarabeske aus dem berühmten „Prélude à l'après-midi" nicht unähnlich, entfaltet sich aber nicht wie dort im Tritonus-Rahmen (NB: Der Tritonus als melodisches Rahmenintervall taucht häufiger bei Debussy auf, so .B. auch in dem Flötensolo „Syrinx"), sondern um die Quinte d-a, die oben durch den oberen Leitton b umspielt wird (Entstehung des b-molle!). Das d wird quasi doppelt gestärkt: durch das es als oberer Leitton – dazu auch mit dem unteren Leitton cis, mit dem die aufsteigende Arabeske T.7 begann.



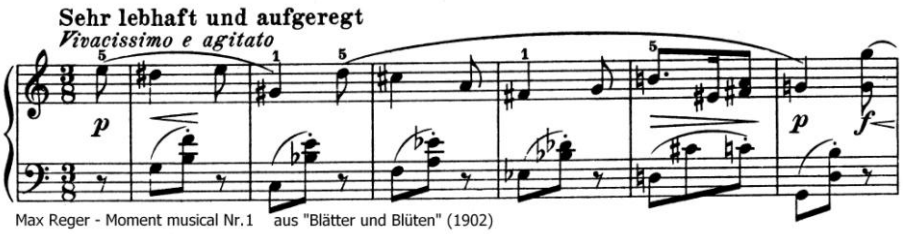
Nun bewegt sich das Stück weiter in Unterquintregionen: funktionslos nebeneinander gestellte dominantische Akkorde über es (Vorzeichenkonflikt zum zuvor sensiblen e!), c und f

folgen. Die Schichtungen über dem Grundton der dominantischen Akkorde zeigen, dass im Prinzip fast alle Töne hinzutreten können: über c erscheint d als None, über f derselbe Ton als Tredezime. Diese Art Harmonisierung wurde später im Jazz zum Standard, hier ist sie eng verknüpft mit dem Fortgang des Stückes, denn an eben diesem d hängt sich der nächste Formteil quasi auf. Doch zunächst eine Nebenbemerkung zu der aufwendigen Notation auf drei Systemen: Erst ab hier erscheint sie wirklich sinnvoll, da sich der Dialog zwischen der Mittel- und Oberstimme so tatsächlich besser darstellen lässt. Ansonsten sei die leise Kritik angebracht, dass Debussy in seiner späten Klaviermusik allzu häufig von der Notation auf drei Systemen Gebrauch macht, selbst dort, wo es der Übersichtlichkeit abträglich ist – eine Sitte, die Strawinsky in seiner Klaviermusik weiterführte.

Mittelteil (Animez un peu – T.17-25)

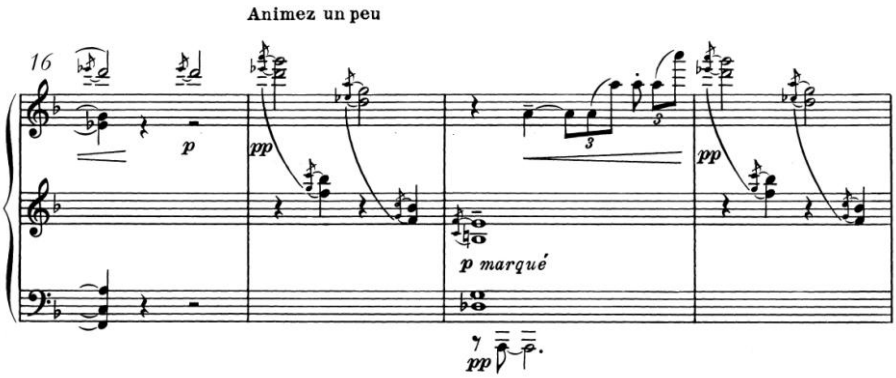
Der folgende Formteil ist in seiner Erscheinung sehr typisch für zahlreiche Stücke Debussys, denn es wird darin die Skala verwendet, die er fast immer mit Mittelteilen identifiziert: die Ganztonskala.

Betrachten wir zunächst einmal theoretisch, wie sich ganztönige Klänge in tonaler Musik darstellen (und wie sie tatsächlich von funktionsharmonisch orientierten Zeitgenossen Debussys verwendet werden – z.B. Reger und frühe Wiener Schule). Ein Akkord aus allen sechs Ganztönen entsteht beispielsweise als Dominantseptnonakkord mit hochalterierter Quinte und Undezime (oder wie Arnold Schönberg diese beiden Töne in seiner Harmonielehre von 1911 erklärt: als Quinte, einmal hoch- und gleichzeitig tiefalteriert). Tatsächlich wird er von Komponisten aus dem deutschen Einflussbereich auch als klanglich elegante, neuartige Form der Dominante verwendet.

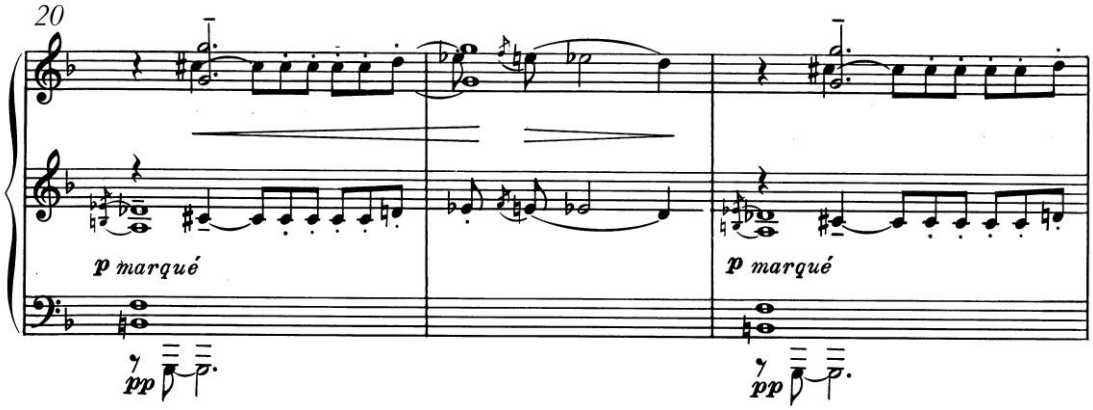


Max Reger - Moment musical Nr.1 aus "Blätter und Blüten" (1902)

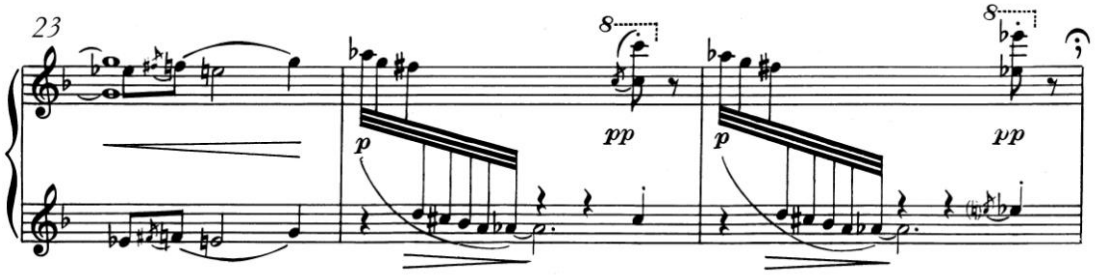
So Max Reger in diesem Beispiel: Die ersten drei Takte zeigen die konsequente Verwendung des D^7 mit hochalterierter Quinte, in T.2 tritt noch die None hinzu – immerhin 5 von 6 Tönen. In der zweiten Wiener Schule lassen sich noch dichtere Ganztonakkorde finden, doch dazu mehr im Kapitel über Alban Berg. Debussy jedoch verwendet diese Skala als eigenen Farbwert ohne funktionellen Bezug. Berühmtestes und konsequentestes Beispiel ist das erwähnte „Voiles" aus dem ersten Band, das – bis auf kurze pentatonische Tupfer – durchgehend in einer Ganztonleiter erklingt. Dass er sie ansonsten so gerne in Mittelteilen einsetzt, mag mit ihrer Unbestimmtheit zu tun haben. Der Mittelteil fungiert so als neutrales Feld, ein Abschnitt des Übergangs ohne eigenes tonales und motivisches Zentrum. „Canope" als typisches Spätwerk setzt die Ganztonleiter sehr frei ein: Die Ganztönigkeit wird durch Quartenklänge (die ja in der Ganztonskala nicht vorkommen können) überlagert, dadurch kommen auch skalenfremde Töne vor, die Akkorde sind den dominantischen des vorherigen Abschnitts angeglichen, der vorherrschende Eindruck ist jedoch auf jeden Fall ganztönig (auch die Schreibweise des Dominantseptnonakkordes über a in T.18 scheint dem Rechnung zu tragen).



Rhythmisch stellt T.17 in diesem Prélude eine Novität dar: Es ist die erste motivische Figur, die volltaktig beginnt. Alle bisherigen (Choral, Arabeske und absteigende „Faun"-Figur in T.11 begannen in einem leichten Takt mit fehlender 1). In T.20+22 erklingt ein vollständiges Ganztonfeld (die Vorschlagsnote es' nicht vergessen!), die aus T.7 bekannte Arabeske passt sich, trotz Chromatik, gut in dieses Feld ein.



Der zweite Ansatz der Arabeske ist verändert, die letzten drei Töne erklingen einen Ganzton tiefer. Dadurch passt sie besser in das Ganztonfeld im Oktavrahmen g, die skalenfremden Töne erscheinen unbetont als Vorschlag oder Durchgang, einzig die Halbe e fällt aus dem Rahmen, ist aber parallel zu T.14/15 als Tredezime des dominantischen Klanges über g hinreichend erklärt.



Das abwärts gleitende Quasi-Arpeggio der nächsten beiden Takte bereitet zunächst analytisch einige Kopfschmerzen. Wonach schaut man bei so etwas? Was erwartet man? Gibt es Regeln für die Auswahl der Töne?

Analytische Ansatzpunkte wären z.B.: Wird der der chromatische Tonraum ausgefüllt, also werden die Töne verwendet, die zuvor nicht vorkamen? Oder werden umgekehrt komplementäre Töne zur Skala der folgenden Reprise verwendet? Liegt eine konstruktiv erstellte symmetrische Skala im Sinne Messiænscher Modi vor?

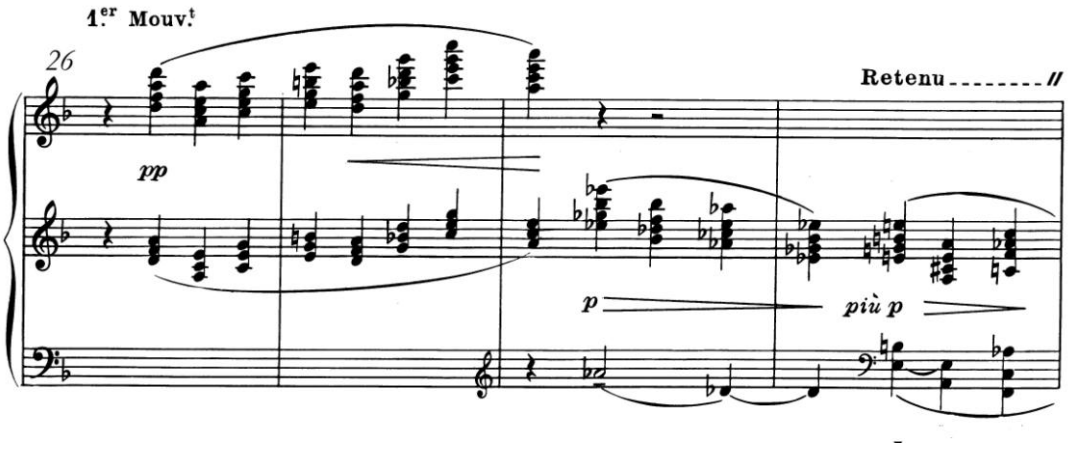
Nichts von alledem – oder von allem ein bisschen. Zunächst: die metrische Stellung als volltaktige Figur macht sie im Zusammenhang dieses Stückes eindeutig zu einer Übergangserscheinung (parallel zu T.17), also muss man ihr vielleicht auch nicht soviel Gewicht beimessen. Diese Figur (eigentlich wieder eine Arabeske, aber ich möchte diesen Begriff nicht überstrapazieren und nicht mit der Figur vermengen, die ich zuvor so bezeichnete) hat den Oktavrahmen as, also einen Halbton höher als das Feld zuvor. Damit sind as-fis-d gegenüber dem vorangegangenen Tonfeld frische Töne, die sensiblen Töne e-es bleiben hier ausgespart, h-a gehören zu den am längsten zurückliegenden Tönen des Ganztonfeldes. Wollen wir einen symmetrischen Modus aus den Tönen bilden (also z.B. as-a-h-cis/d-es-f-g), stört das fis… Allerdings ist es auch unangemessen, in eine Musik von 1910 etwas hineinzulesen, was ein anderer Komponist ca. 20 Jahre später daraus weiterentwickelt hat. Wie vorangestellt wurde: Debussys Ansatz des Spätstils verweigert sich einheitlichen Systemen – am

ehesten kann man noch von einer Systematik des Gleitens von einem Zustand in den anderen sprechen.

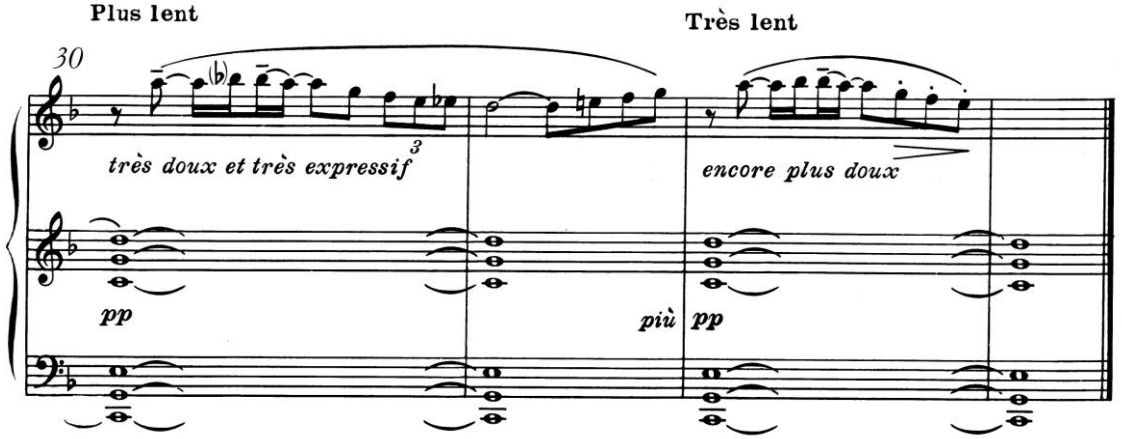
Die beiden hingetupften Tripeloktaven c und es haben die hauptsächliche Funktion, das tonale Zentrum d der nun folgenden Reprise einzukreisen. Bedenkt man die zentrale Stellung des cis (Ansatz der Arabeske) und e (skalenfremder betonter Ton T.23), geschieht dieses Einkreisen sogar chromatisch.

Reprise (1.er Mouvement)

Der choralartige Beginn wird nun wörtlich wiederaufgenommen, angereichert durch eine Oktavverdopplung. Allerdings sind die Klänge 9-14 einen Halbton nach oben transponiert, das andere Ende des Quintenzirkels ist damit bereits bei Klang Nr.12 es-Moll erreicht, Klang Nr. 15 ist nun f-Moll (gegenüber Ges-Dur zu Anfang).

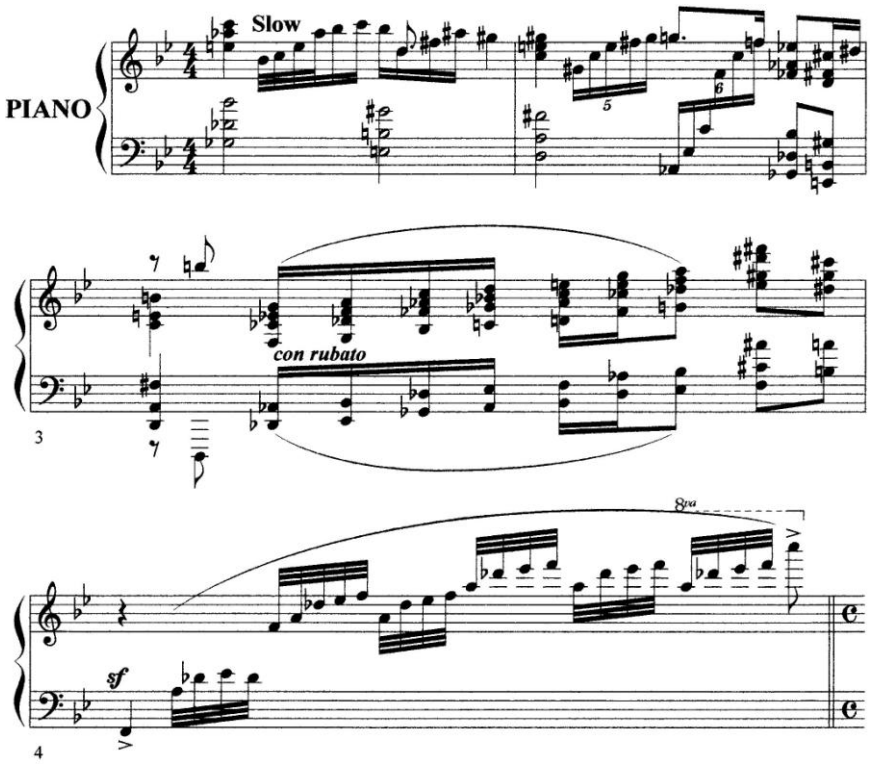


Nun macht das überleitende Arpeggio T.24f mehr Sinn: es nimmt die Transposition der Klänge 9-14 voraus: Das Arpeggio ersetzte den Oktavrahmen g durch as, genauso wird hier der tiefste Ton g des Anfangs durch as ersetzt. Andererseits ist diese Transposition in tiefe Regionen des Quintenzirkels natürlich ein Reflex auf die Tendenz zur Unterquintierung im gesamten Stück. Der letzte Klang f-Moll ist ein Gelenk hin zur überraschenden Harmonisierung des Abschlusses: Es entsteht eine plagale Kadenz (Kadenz von der Unterquinte!) zu C-Dur. Tonales Zentrum des Stückes hingegen ist d! Beides erscheint in den vier Schlusstakten vereinigt: d liegt als None über dem C-Dur-Klang, der durch die darüber liegende Figur (mit b) aus T.11ff mixolydisch eingefärbt erscheint. Mit extremer klanglicher Delikatesse bleibt d tatsächlich auch Schlusston des Stückes: Das bereits im vorletzten Takt angeschlagene d soll als Schlusston der absteigenden Figur erklingen – eine Herausforderung an die klangliche Austarierung und Pedaltechnik der Pianisten! Harmonisch erklingt dies auf der Folie eines pentatonischen Quintfeldes c-g-d-a (als Rahmenton der Oberstimme) mit e. Womit der Bezug zum Anfang vollends hergestellt wäre, denn die choralartige Melodie entfaltete sich in einer Pentatonik mit genau diesen Tönen!



Zuletzt ein Wort zum Untertitel des Préludes: Debussy verzichtete in seinen beiden Zyklen auf eigentliche Titel, denn die poetischen oder technischen Bezeichnungen (Nr.XI aus Band 2 heißt kühl beschreibend „…Les tierces alternées") tauchen jeweils erst am Ende der Stücke auf, in Klammern gesetzt und jeweils nach drei Pünktchen fast verschämt daherschleichend. Das bedeutet: die Untertitel sind keinesfalls als Erklärungen für Bilder gedacht, es sind Assoziationen, eigentlich erst Nachgedanken, ein „Das könnte es heißen, aber auch etwas anderes". Manche Titel sind sogar doppeldeutig: „Voiles" heißt „Schleier", aber auch „Segel". „Canope" ist eine altägyptische Urne (von der Debussy tatsächlich zwei besaß). Also ist der Untertitel eher ein Verweis auf den archaischen Gestus des Stückes denn eine Abbildung einer solchen Urne.

Nr.II Feuilles mortes



Dies ist der Anfang des berühmten „Tiger Rag", mit dessen Aufnahme der Jazzpianist Art Tatum – verständlicherweise – 1932/33 schlagartig bekannt wurde. Hand aufs Herz: das Intro passt, mit seinen scheinbar direkt bei Debussy anknüpfenden Ganzton- und alterierten Akkorden eigentlich so gar nicht zu dem folgenden überdrehten Ragtime – unterstreicht aber auf andere Art den kühnen Aberwitz dieser Aufnahme. Das Intro ist Tatums Zutat zu einer ansonsten erstaunlich notengetreuen Transkription der Einspielung des Tiger Rags von Duke Ellington und seiner Band aus dem Jahre 27 – nur alles schneller, wo im Original eine Klarinette Sechzehntelläufe spielte, rast jetzt das Klavier womöglich mit Doppelgriffen oder Sechzehntelsextolen…

Jazzkritiker betonen immer wieder, dass gerade Debussys Musik großen Einfluss auf den Jazz ab den 20er Jahren genommen habe. Art Tatum, der an zwei höheren Bildungsinstituten Klavier studiert hatte und als Hintergrundpianist im Radio begonnen hat, habe die Klaviermusik Debussys gekannt. Man möchte gern daran glauben, allerdings finden sich in der Literatur keine Beweise für diese willkommene These. Selbst James Lesters ausführliche Biographie über den amerikanischen Pianisten stellt lediglich die Behauptung auf, Rachmaninows und Debussys Musik sei in Tatums Stil eingegangen. Es gibt hörbare Beweise von Beschäftigung mit komponierter Klaviermusik: eine Improvisation über Chopins cis-Moll-Walzer, über Dvoraks Humoreske und eine Trio-Aufnahme der Melodie in F von Anton Rubinstein, jedoch keine neueren Stücke als diese. Ich möchte leise Zweifel anmelden, ob in amerikanischen Konservatorien schon in den 20ern Debussy unterrichtet wurde, das amerikanische Musikleben dieser Zeit ist ja nicht gerade für seine Fortschrittlichkeit bekannt, aber nur spätromantische Musik scheint als Vorbild für die delikate Harmonisierungskunst Tatums nicht auszureichen. Allerdings hatte zu dieser Zeit schon eine kleine Völkerwanderung amerikanischer Jazzmusiker nach Paris stattgefunden – Art Tatum war allerdings als Teenager natür-

lich nicht dabei und es ist die Frage, wie viel die Musiker wieder mit in die USA gebracht hatten, und wieviel davon auch den Weg in die Provinz nach Toledo, Ohio gefunden hat. Außerdem wissen wir, dass der einzige Klavierlehrer, der mit Tatum jemals klassische Musik einstudierte, blind war und nur Musik unterrichtete, die in Braille-Ausgaben vorlag – Debussy, der ja eigentlich noch aktuellste Strömung war, wird nicht dabei gewesen sein. Aufgrund seiner eigenen starken Sehbehinderung hat Art Tatum die meiste Musik über das Hören kennengelernt: von Grammophon-Aufnahmen und Pianola-Rollen. Weitgereiste Musiker fanden ihren Weg selten nach Toledo. Manches, was nach Debussy klingt, könnte auch aus zweiter Hand sein, z.B. beeinflusst durch den populären Pianisten Lee Sims, der früh die spätromantische Harmonik durch Klänge von der impressionistischen Palette bereicherte. Auch die zeitgenössischen amerikanischen Komponisten Louis Moreau Gottschalk und Edward McDowell mit ihren salonhaften Klavierkompositionen können Einfluss genommen haben.

Das entscheidende fehlende Bindeglied scheint der Trompeter und Pianist Bix Beiderbecke zu sein, der bereits 1927 eine Klaviersolo-Aufnahme namens „In A Mist" herausbrachte, die im B-Teil eine kleine Improvisation über Ganztonleiter beinhaltete. Auch die Introakkorde weisen eine starke Verwandschaft zu denen des Tatum-Tiger-Rags auf.

Zunächst als Exkurs ein kleiner Überblick über die gegenseitigen Einflüsse von Jazz und komponierter Musik des 20.Jahrhunderts. Die Einflüsse erscheinen gern als Einbahnstraße, über die Jazzelemente bei Strawinsky, Ravel und ihren Zeitgenossen schreibt jeder Konzertführer.

Umgekehrt macht Joachim Ernst Behrendt in seinem populären „Jazzbuch" klar, dass Jazz von Anfang an eine synthetische Musik war, die ihre Kraft nicht nur aus der Quelle afroamerikanischer Musikstile bezog, sondern auch aus der traditionellen Herkunft ausgebildeter Musiker. Dabei gehen die Einflüsse bestimmt weiter als solche auf allgemeinem Niveau wie Verwendung traditioneller Besetzungen und Arrangiertechniken. Auch die Tatsache, dass angeblich das Arpeggieren auf dem Schlussakkord erst durch Lil Hardin, die zweite Frau Louis Armstrongs, Mitglied der Hot Five und eine klassisch ausgebildete Pianistin, eingeführt wurde, ist letztendlich nur eine Äußerlichkeit.

Ab den 40er und 50er Jahren ist die Sachlage dann klar: intellektuelle Jazzmusiker mit pädagogischer Ader wie Lennie Tristano beziehen sich offen auf Vorbilder von der anderen Seite des Zauns wie Strawinsky und Varese. Die einzige Platte, die der Altsaxofonist Lee Konitz für einige Zeit besaß, war Béla Bartóks drittes Streichquartett. Der modale Jazz der 60er Jahre verwendet dann bewusst Techniken, die klassischen Musikern aus der Analyse von Musik der ersten Hälfte des 20.Jahrhunderts bekannt sind.

Auf jeden Fall zeigt uns die Analyse, dass bestimmte Satztechniken Claude Debussys ihren Widerhall in der Technik der Harmonisierung schon in klassischem Jazz finden – auf welchen Umwegen auch immer die Einflüsse dort hinein gelangten.

Debussys Stücke, die Beeinflussung durch frühe Formen amerikanischer Popularmusik zeigen, kann man an einer Hand aufzählen. Vergessen wir nicht, dass das Schlagwort Jazz zu dieser Zeit noch gar nicht existiert, deswegen singen bei Debussy Minstrels, Clowns und Golliwoggs tanzen Cakewalks. Peter W. Schatt weist in seinem Buch „Jazz in der Kunstmusik" nach, dass diese Stücke genauso als exotisierende Charakterstücke zu gelten haben wie etwa Stücke mit fernöstlicher Farbe. Dass die Beschäftigung mit Gamelan und Unterhaltungsmusik zu einem neuen Formdenken geführt hat, steht auf einem anderen Blatt - komponierte Folklore oder Jazz sind diese Stücke noch lange nicht, sondern echter französischer Debussy. Der kleine Negerjunge spielt also eigentlich dieselbe Rolle wie der kleine Schäfer: die Figur, die uns befreit vom spätromantischen, überladenen Kunstanspruch. Die mögliche Rück-Beeinflussung auf Jazzmusiker sehe ich auch nicht durch diese „Piècen", sondern viel deutlicher durch andere, genuin debussyeske Werke.

Als vielleicht überraschendes Beispiel möchte ich das zweite Prélude aus dem zweiten Buch, „Feuilles mortes", anführen. In ihm sind viele harmonische Satztechniken ausgebildet, die in ähnlicher oder gleicher Form im Jazz wiederkehren. Dazu eine knappe Analyse.

Auch dieses Werk bezieht sich in einer gewissen Form auf Popularkultur, denn der Untertitel verweist wahrscheinlich auf ein Bild des englischen Illustrators Arthur Rackham, der durch seine Bebilderung etwa von „Alice In Wonderland" und „Peter Pan" große Popularität erlangte. Aus „Peter Pan in Kensington Gardens" stammt die Illustration „Autumn Fairies" oder „The sense of fun of a fallen leaf". Tatsächlich schätzte Debussy Rackham sehr (er besaß einige Originale) und mindestens zwei weitere Préludes beziehen sich deutlich auf Illustrationen, nämlich Nr.IV „Les fées…" und VIII. „Ondine". Wie auch immer: von der überschwänglichen Stimmung des Bildes, das dem Herbst doch eher die fröhlichen Seiten abzugewinnen scheint, ist in diesem melancholischen, klanglich extrem delikaten Prélude wenig zu merken. Keine Spur von tanzendem, wirbelnden Laub und spielenden Musen oder Mädchen, der Akzent scheint eher auf dem „Toten Laub" zu liegen.

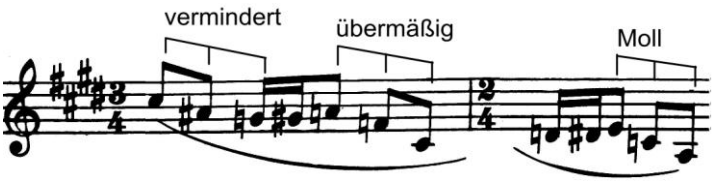
Also erlaube ich mir wiederum, die Musik eher analytisch und absolut zu betrachten. Nach der sehr umfangreichen Analyse des letzten Préludes möchte ich mich bei „Feuilles mortes" auf das Notwendigste beschränken, vor allem möchte ich Elemente herausstellen, die wir in „Canope" schon beobachtet haben, und die sich satztechnisch als stiltypisch für Debussy entpuppen.

Die Quinte spielt in diesem Stück als formal-harmonisches Element keine Rolle. Insgesamt ist die Harmonik freier, aber wir können mehrere Hinweise auf Terzverwandschaften finden. Der Kleinterzzyklus (also aufbauend auf den Tönen eines verminderten Septakkordes) wird mehrmals verwendet, aber auch der Großterzzyklus (passend zu Ganztonharmonik) findet sich im Stück wieder.

Auch Kirchentonarten tauchen in diesem durchweg eher chromatischen Stück nicht auf. Umso ausgiebiger verwendet Debussy aber hier die Ganztonleiter: Mittelteil (!) T.19-24 und Überleitungstakte 37/39.

Die vier Kreuze der Tonartvorzeichnung offenbaren sich im Prinzip erst in den letzten drei Takten als cis-Moll, die enharmonische Schreibweise der Eröffnungstakte sorgt für weitere Verunklarung des tonalen Zusammenhangs. Wir könnten die Akkorde einfach interpretieren als Dominantseptakkorde mit kleiner None über dis und cis, aber Debussy möchte ganz offensichtlich die simple harmonische Deutung vermeiden.

T.4+5 exponiert die drei grundlegenden Terzschichtungen, die für dieses Stück entscheidend sind: die Kleinterzschichtung cis-ais-g, die Großterzschichtung a-f-cis und die traditionelle Dur-Moll-Schichtung, hier a-Moll.

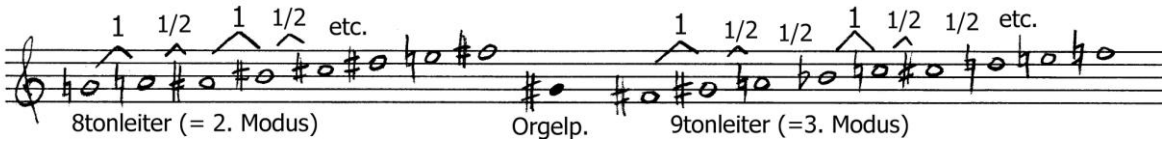


Ab T.6 wird die raffinierte Harmonik des Beginns zu einer Mixtur mit wechselnden Nonen-Akkorden. Es ist somit eine freie tonale Mixtur. Diether de la Motte unterscheidet in seiner

Harmonielehre bei Debussy die verschiedensten Mixturen (neben der gängigen Unterscheidung von realen – d.h. unveränderlichen – und tonalen Mixturen, gibt er zusätzlich spezielle Mixturen in Skalen sowie atonale an). Dieser Differenzierung vermag ich didaktisch nicht zu folgen, denn so gesehen stellt sich dann jede Mixtur sowieso individuell dar (aber auch de la Motte kommt am Ende zum Schluss, man solle jede Mixtur individuell betrachten). Wir erinnern uns: in „Canope" war die Mixtur tonal in Dreiklängen, die aufgrund der formalen Idee überwiegend in Moll waren, nur auf der III. und VII. Stufe in Dur, nie jedoch vermindert. Hier ist die satztechnische Idee im Prinzip noch einfacher, in der Ausführung jedoch höchst differenziert: die Mixturklänge stehen jeweils in Beziehung zum Orgelpunkt a, so dass sich insgesamt an jeder Stelle ein anderer vollständiger Septnon-Akkord ergibt, in T.8+9 der schon aus „Canope" bekannte Septnon-Akkord ohne Quinte mit hinzugefügter Sexte (respektive Tredezime). Harmonisch-klanglich interessant ist diese Mixtur aufgrund der engen, fast clusterartigen Lage und der Varianten der Nonenakkorde: neben dominantischen (zu denen auch die mit Sexte gehören) kommt auch der Klang mit großer Septime vor, ab T.10 über Orgelpunkt g weitere Varianten, die auch nicht mehr alle als Nonenakkorde aufgefasst werden können. Trotzdem bleibt der überwiegende Eindruck dominantisch: in den Takten 12-14 werden drei dominantische Varianten über g durchgespielt, die in T.15 zu einer überraschenden Wendung führen – eine individuelle Form des Trugschlusses, die an Jazzharmonik erinnert. Statt einer Auflösung nach c (die sich in solch einem harmonischen Umfeld natürlich furchtbar anhören würde…) macht Debussy etwas, das man im Jazz Tritonus-Substitution nennt: die Terz-Septim-Töne f-h-e des dominantischen Klanges von eben erklingen nun über cis statt g (und entsprechen somit wieder T.2)! Dass wir uns in einer Kadenzsituation befinden und wir T.14 auf 15 tatsächlich als Trugschluss betrachten können, zeigt auch die Tatsache des Taktwechsels von ¾ zu 2/4 für drei Takte: es handelt sich dabei um eine metrisch ausformulierte Hemiole – ein typisches Kadenzfeld seit der Musik der Vokalpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts, die Debussy gekannt und bewundert hat.

Formal sind die nächsten vier Takte lediglich eine Reprise der T.2-5. Danach mündet das Stück in den schon erwähnten ganztönigen Mittelteil mit Orgelpunkt gis (Mitte zwischen a und g, die zuvor Orgelpunkte bildeten). Neues erklingt ab T.25: über dem weiter gehaltenen gis erklingt in der mittleren Ebene eine 5-tönige Melodie, gestützt von einem verminderten Septakkord über ais. In der höchsten Ebene jedoch erklingt melodisch ein verminderter Septakkord über a, mit realen Dur-Mixturen versehen (g – gis – a ist eine Projektion der bisherigen Orgelpunkte!). Die Mischung zweier benachbarter verminderter Septakkorde ist natürlich die vollständige Ausführung des Eröffnungsklanges (wenn man nämlich den Ton fis auch noch mit einem Septakkord versieht). Noch „schlimmer" als zu Beginn verdeckt hier die enharmonische Schreibweise die Struktur des Satzes. Warum Debussy diese unübersichtliche Notation verwendete, darüber kann ich hier nur spekulieren – entweder dachte er den Vorzeichen gemäß in cis-Moll (und wollte auch die Gleichzeitig von etwa g in der mittleren und fisis in der oberen Ebene vermeiden) oder er wollte wie zuvor die dreiklängige Struktur verwischen.

Nach solch einer Stelle hat sich natürlich Messiæn (der ebenfalls bisweilen schwer lesbare enharmonische Schreibweisen verwendet) die Finger geleckt, denn in den oberen beiden Ebenen erklingen die Töne seines 8tönigen 2. Modus – der Orgelpunkt gis jedoch tritt noch hinzu (das zeigt nur noch einmal, dass Debussy formal so nicht gedacht hat). Ab T. 31 ergeben alle klingenden Töne den Tonvorrat des 9tönigen 3. Modus. Das passt zur Grundidee des gesamten Stückes, das sich um die verschiedenartigen Terzschichtungen baut, denn der 2. Modus füllt den verminderten Septakkord auf, der 3. den übermäßigen Dreiklang.



Nebenbemerkung: Olivier Messiæn (1908-1992) hat natürlich niemals behauptet, sein System bei Debussy (1862-1918) und Igor Strawinsky (1882-1971) vorgefunden zu haben. Er hat sich von den harmonischen und rhythmischen Bildungen seiner älteren Kollegen anregen lassen, darüber hinaus von indischer Musiktheorie, gregorianischem Choral, Vogelgesang und katholischer Mystik. Diese lange Aufzählung zeigt bereits, dass seine Stilistik in höchstem Maße synchretistisch ist. Er vermittelt ständig zwischen verschiedenen Ebenen (in jeglicher Hinsicht, also harmonisch, rhythmisch etc.), so dass er sich in gewisser Hinsicht das Prinzip des ständigen Gleitens Debussys zu eigen gemacht hat - und sogar überhöht, indem er daraus ein privates System gebaut hat. Leider komme ich dieses Semester nicht zu einer genaueren Analyse der Musik Messiæns, aber wen es interessiert, der sei auf seine Lehrbücher „Die Technik meiner musikalischen Sprache" hingewiesen, die die gesamte rhythmisch-harmonische Welt dieses Komponisten erklären – nicht jedoch, warum trotz der disparaten Einflüsse seine Werke meist so gelungen sind…

Zurück zu „Feuilles mortes": Die Oberstimme der Dreiklangsmixturen in T.32/34 bildet natürlich einen Durdreiklang, damit sind auf engstem Raum alle drei Formen der Terzschichtung vertreten!

T. 37/39 sind wieder ganztönig, T.38/39 sind aus dem verminderten Septakkord mit Zusatzton gebildet – somit präsentieren sich diese vier Takte auch harmonisch als typische Überleitungstakte - eine Funktion, die natürlich auch durch das ritardierende „Cedez" und die Wiederholungsstruktur überdeutlich wird. Der anschließende Taktwechsel zum ¾ zeigt auch, dass im gesamten Stück der 2/4 mit Überleitungsteilen identifiziert wird, der ¾ mit eher thematischen Abschnitten (siehe T.5, 12-14, der gesamte Mittelteil T.19-40 und T.45f).

Zu T.41 entsteht ausnahmsweise sogar eine echte Dominant-Tonika-Beziehung, durch den Vorhaltsakkord in T.41 mit fis hinreichend verwischt und damit stilistisch sauber eingefügt. Ansonsten handelt es sich bis T.46 natürlich nur um eine klanglich etwas angereicherte Reprise des Beginns.

T.47 bis Ende verwendet parallel zu T.38, der hier aufgegriffen wird, wieder nur die Töne des 3. Modus. Die tetrachordische Schlusswendung a-as-ges-f über Orgelpunkt b und ihre „tonale Korrektur" ais-gis-fis-eis über cis fassen die originelle harmonische Grundidee des Stückes zusammen: verschiedene Terzstrukturen (hier innerhalb des Tetrachordes) über kleinterzverwandten Grundtönen. Auch rhythmisch wird Messiæn an dieser Schlusswendung seine Freude gehabt haben, denn die zweite Figur addiert jeder Note der ersten ein Achtel hinzu, eine Technik die der jüngere Komponist auf verschiedenste Arten ausgebaut hat.

Claude Debussy hat sich in seinen Schriften und Rezensionen (gesammelt in dem Band „Monsieur Croche" – Debussys Pseudonym als Musikschriftsteller) häufig gegen Systeme gewandt und hat das naturhafte seiner musikalischen Sprache herausgestellt. Solch eine Freiheit kann sich natürlich nur ein Komponist erlauben, der eine solch fundierte Technik und solch eine gewissenhafte Kontrolle über das Erklingende hat wie dieser Meister der Jahrhundertwende.