

Irrationalität und improvisatorischer Gestus: Debussy komponiert und spielt *La Danse de Puck*

Kai Köpp und Michael Lehner

Up and down, up and down,
I will lead them up and down:
I am fear'd in field and town:
Goblin, lead them up and down.¹
(Shakespeare)

Der kleine Puck ist in der Komödie *Ein Sommernachtstraum* von William Shakespeare eine besondere Figur. Er wechselt als einziger Charakter zwischen allen Handlungsebenen, der Menschen- und der Feenwelt hin- und her und repräsentiert bei Shakespeare das Moment des Ungreifbaren, des Schwirrenden: Seine Späße lassen die Betroffenen stets im Unklaren, ob sie einer Sinnestäuschung unterlagen und nur Blätter und Zweige rascheln hörten, sich ein Fantasiewesen einbildeten oder gar vielleicht doch einen Blick in eine andere Welt erhascht haben. Puck ist dabei als *Goblin* nicht an die Gesetze der Natur- und Menschenwelt gebunden, er ist mehrdeutig, ein Nachtwesen unberechenbar, rastlos, flink und kann jede Gestalt – belebt oder nicht – annehmen.² Debussy scheint von der Figur des Puck lange vor der Komposition der *Préludes* fasziniert gewesen zu sein. 1903 spricht er in einer Rezension der Oper *Titania* von Georges Huë ausführlich über den *Sommernachtstraum*:

¹ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream. Ein Sommernachtstraum*, englisch/deutsch, übersetzt und herausgegeben von Wolfgang Franke, Stuttgart 1980, Act III; Scene II, S. 94.

² Vgl. etwa Pucks Bemerkungen in: Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (Anm.1), Act III, Scene 1, S. 62.

»Puck (oder der Gute Robin aus altfranzösischen Liedern) [...], Puck der muntere nächtliche Herumtreiber, der Schalk und Schelm, der liebenswürdige Spaßmacher, den man sich dienstbar machen kann, wenn man ihn ‚lieber Kobold Puck‘ nennt.«³

Diese Rezension lässt darauf schließen, dass Debussy die Komödie gut kannte. Allerdings findet der ‚tanzende‘ Puck bei Shakespeare keine Erwähnung.⁴ Diese Sichtweise geht möglicherweise auf den englischen Zeichner Arthur Rackham zurück, dessen Kunst Debussy bewunderte: Die Titel *Les fées sont d'exquises danseuses* und *Ondine* aus dem zweiten Band der *Préludes* beziehen sich explizit auf Bilder von Rackham.⁵ Rackham stellt Puck nämlich in einer fast schwerelosen Sprungbewegung dar, Pucks Kopfhaltung und Hand-Gesten weisen auf einen Bühnentanz hin.⁶ Jedenfalls wendet sich Debussy 1909 bei der Komposition der *Préludes* dieser Figur zu und wählt *La Danse de Puck* auch für seine Welte-Mignon Aufnahmen aus, die wahrscheinlich 1912 in Paris entstanden.⁷

³ Claude Debussy, *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, hg. von François Lesure, Stuttgart 2009, S. 85.

⁴ Der Topos der tanzenden Elfen spielt durchaus eine Rolle, etwa wenn sie sich am Ende des Sommernachtstraums unter Oberons Führung zu einem Reigen einfinden.

⁵ Vgl. das Vorwort Roy Howats in: Claude Debussy, *Preludes, Book 1: the autograph score*. With an introduction by Roy Howat, New York 1987, S. viii, sowie Sieglind Bruhn, *Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy and Messiaen*, New York 1997, S. 146.

⁶ Einen weiteren Bezugspunkt könnte die zu Beginn des 20. Jahrhunderts populäre Sammlung fantastischer Geschichten *Puck of Pook's Hill* (1906) von Rudyard Kipling bilden, in deren Rahmenerzählung Puck mehrfach auftritt. Auch für dieses Buch lieferte Arthur Rackham mehrere Illustrationen. Vgl. Howat in: Debussy, *Preludes, Book 1: the autograph score* (Anm. 5), S. viii, sowie Kabischs Vorwort in: Claude Debussy, *Préludes pour piano (1er livre)*, hg. von Thomas Kabisch, Kassel u.a. 2014, S. VIII.

⁷ Vermutungen über das Aufnahmedatum, siehe Roy Howat, *Debussy and Welte*, in: *The Pianola Journal*. The Journal of the Pianola Institute, No. 7 1994, S. 3-13. S. 3.



Abbildung 1: Arthur Rackham, Puck

Auf der Rolle 2738, die insgesamt drei *Préludes* umfasst, bildet *La Danse de Puck* den virtuosen Abschluss. Für die Auswahl der drei Stücke dürften mehrere Gründe eine Rolle gespielt haben. Bekanntlich sah Debussy keine Notwendigkeit einer zyklischen Aufführung der Sammlung – in ersten Konzerten, sowohl von Debussy selbst als auch von zeitgenössischen Pianisten, wurde meist eine selbstgewählte Folge von 3-4 Stücken gespielt.⁸ Die Auswahl der drei Stücke *Danses des Delphes*, *La Cathédrale engloutie* und *La Danse de Puck*, erfüllt mehrere Bedingungen. Einerseits bilden sie eine reizvolle Dramaturgie mit *La Cathédrale engloutie* – schon zu Debussys Lebzeiten eines seiner bekanntesten Klavierstücke – als zentralem Mittelsatz und *La Danse de Puck* als Finale. Dabei ist zu bedenken, dass eine Wiedergabe der Rolle auf einem Welte-Reproduktionsklavier in der Regel vollständig erfolgen muss, also stets alle drei Stücke ablaufen.

⁸ Vgl. Howat in: Debussy, *Preludes, Book 1: the autograph score* (Anm. 5), S. v. Eine erste Aufführung Debussys am 25.10. 1910 weist eine Parallele der Stückabfolge auf: Debussy spielte die gleichen drei Stücke, ergänzt um das *Prélude Voiles*, in der Reihenfolge der Nummern 1,2,10,11.

Ein weiterer Grund für die Auswahl mag auch in der generell guten Spielbarkeit aller drei ausgewählten Stücke liegen: Debussys Bescheidenheitsnote, er könne einen Großteil seiner eigenen Klaviermusik pianistisch nicht adäquat wiedergeben, würde das unterstreichen.⁹ *La Danse de Puck* steht bis heute ein wenig im Schatten der bekannteren Stücke, auch was die wissenschaftliche Auseinandersetzung betrifft.¹⁰ Dabei lassen sich an ihm paradigmatisch zentrale Aspekte in Debussys musikalischem Denken und Komponieren aufzeigen, wie der Impuls des Tänzerischen¹¹, der in mehreren Kompositionen im Titel oder in der kompositorischen Faktur eine Rolle spielt. Er korrespondiert hier mit der Charakterbeschreibung „Capricieux et léger“. Debussy wird nicht müde in seinem Schreiben über Musik eine solche Leichtigkeit zu fordern:

» *Reinigen wir unsere Musik, entlasten wir sie vom hohen Blutdruck. Versuchen wir, zu einer hüllenloseren Musik zu finden. Hüten wir uns davor, das Gefühl unter der Anhäufung von Motiven und aufgetürmten Mustern zu ersticken.* «¹²

⁹ Vgl. Cecilia Dunoyer, *Debussy and Early Debussystes at the Piano*, in: James R. Briscoe (Hg.), *Debussy in Performance*, New Haven/London 1997, S. 91-118, S. 92, Siehe auch: Kabisch, „Vorwort“ in: Claude Debussy, *Préludes pour piano (1er livre)* (Anm. 7), S. IX.

¹⁰ Eine detaillierte Analyse des Stückes existiert nicht, es findet nur kursorisch Erwähnung, z.B. bei Maria Porten, *Zum Problem der „Form“ bei Debussy*, München 1974, S. 66 mit dem etwas bemühten Versuch, das *Prélude* unter dem Aspekt einer permanenten „Durchführungsarbeit“ zu erklären. Sieglind Bruhn thematisiert das Stück in *Images and Ideas in Modern French Piano Music* (Anm. 5) im Kapitel „The Interarts Translation of Narratives“ (S. 149-150), geht hauptsächlich auf die Vorlagen für Debussys Komposition ein, es folgen nur kurze Bemerkungen zur musikalischen Faktur. Kurze, stichwortartige Bemerkungen bei Christian Goubault, *Claude Debussy*, Paris 1986, S. 196,97, ferner bei Marcelle Guertin, *De la Lecture à l'audition d'un texte musical. Une étude des thèmes dans le livre I des Préludes pour piano de Debussy*, Montréal 1990, S. 47-49, Joseph-François Kremer/Marcel Bitsch, *Les Préludes pour piano de Claude Debussy en correspondance avec À la Recherche Du Temps Perdu de Marcel Proust. Analyse musicale des vingt-quatre Préludes par Marcel Bitsch*, Paris 1996 S. 33, bei Roy Howat, *The Art of French Piano Music. Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, New Haven/London 2009, S. 220-221, S. 255-256, und Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, New York 1950, S. 158-160.

¹¹ Vgl. Howat, *The Art of French piano music* (Anm. 12), S. 246-262 und Stephanie Jourdan, *Debussy, the Dance, and the Faune*, in: James R. Briscoe (Hg.), *Debussy in Performance*, New Haven/London 1997, S. 119-134.

¹² Debussy, *Sämtliche Schriften* (Anm. 4), S. 247.

Auch Debussys Idee einer bildhaften Musik, einer Musik, die sich aus Folge situativer ‚Momentformen‘ und nicht aus stringenter Abfolge motivischer Entwicklung konstituiert, lässt sich am Skizzenhaften seiner Puck-Komposition zeigen. Die daraus resultierende Freiheit der Form wendet sich gleichfalls gegen die Überformung durch konventionelle Verfahren, die sich hier in der Vorliebe äußert, den musikalischen Verlauf immer wieder durch einkomponierte Irrationalität und Unberechenbarkeit zu gestalten. So wird ein Spannungsverhältnis zwischen Zusammenhang (häufig durch Wiederholung und Neubeleuchtung der gleichen Grundelemente) und Diskontinuitäten oder unerwarteten Brüchen erreicht.¹³

Debussy hat sich zwar 1909 in seiner Tonsprache, die über weite Strecken die Kadenzlogik suspendiert, längst emanzipiert¹⁴, und *La Danse de Puck* zeichnet sich, verglichen mit anderen *Préludes* der Sammlung, durch einen hohen Grad an harmonischer Vieldeutigkeit aus. Mehrere tonale Bereiche prallen oft in wenigen Takten aufeinander, die Grundtonbezüglichkeit bleibt über weite Strecken in der Schwebel. In diesem Zusammenhang gehört auch Debussys Vorstellung einer „Musik des Unwahrscheinlichen“, die er – vielleicht nicht zufällig – im Rahmen einer Beschreibung der Musik Webers äußert:

» *In der Tat hat einzig die Musik die Fähigkeit, nach ihrem Willen, das Unwahrscheinliche zu beschwören, die Welt zwischen Tag und Traum, die heimlich webt in der geheimnisvollen Poesie der Nacht, im tausendfältigen unnennbaren Flüstern der Blätter, die das Mondlicht zärtlich kost.* «¹⁵

Das hier benannte Ungreifbare, das Pendeln zwischen Realität und Imagination einerseits, zwischen unbelebter Natur und beseelten, absichtsvollen

¹³ Ob dafür allerdings eine Analogie zu Kiplings Erzählstruktur aus „Diskontinuität und Brüchen“ in *Puck on Pook's Hill* herangezogen werden muss, mag offen bleiben (Kabisch, Vorwort, in: Claude Debussy, *Préludes pour piano [1er livre]* [Anm. 7], S. VIII). Dieser für die Debussysche Faktur im Allgemeinen gültige Befund lässt sich in seiner Verdichtung in *La Danse de Puck* auch durch die musikalische Charakterisierung des unberechenbaren Kobolds in Shakespeares Theaterstück erklären.

¹⁴ Zu Tonalität bei Debussy, Vgl. Andreas Bernnat, *Tonalität bei Debussy*, in: *Musik&Ästhetik*, Heft 18, April, 2001, S. 37-52 und ders: *Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy*, Tutzing 2003.

¹⁵ Debussy, *Sämtliche Schriften* (Anm. 4), S. 86.

Bewegungen eines Zauberwesens andererseits, ist wesentlicher gedanklicher Hintergrund für die flüchtige *Puck*-Musik. Zwar spielt die gestenreiche, bewegliche Musik, deren sprunghafte Körperlichkeit haptisch am Klavier und beim Hörer als Bewegungsimpuls erfahrbar wird, mit vielfachen Assoziationen, die sich (freilich nur bei Kenntnis des Titels) aufdrängen mögen. Dabei handelt es sich aber nicht um ein aus der Nachschrift ableitbares ‚geheimes Programm‘ im Sinne einer narrativen Musik, sondern vielmehr um mögliche, aber nicht exakt bestimmbare Bildfiguren und Bilderfolgen.¹⁶

Zur formalen Anlage: Zusammenhang versus Diskontinuität

Was die formale Anlage betrifft, lässt sich eine Aussage Debussys über Form bei Mussorgsky auch als eigenes künstlerisches Credo lesen:

» Die Frage nach irgendeiner Form stellt sich nicht mehr, oder diese Form ist jedenfalls so vielschichtig, daß sie sich unmöglich mit den bestehenden, man könnte sagen: gesetzlich verordneten Formen in Einklang bringen läßt; das Ganze setzt sich zusammen aus kleinen, aufeinanderfolgenden Wendungen, die durch ein geheimnisvolles Band und die Gabe lichtvoller Hellsicht miteinander verbunden sind, und empfängt von daher seinen Halt. «

17

¹⁶ Alfred Cortot, *The Piano music of Claude Debussy*, London 1922, S. 18, scheint im Falle dieses *Préludes* Eulenspiegelchen vor dem geistigen Auge zu sehen, wenn er einzelne Episoden benennt: „capricious, mobile, ironic, aerial, the subtle Shakespearian genius flies, flees away, returns, here plays with a rustic whom he tosses over, there with a couple whom he insults, then swiftly vanishes.“ Auch Bruhns analytische Bemerkungen sind stets davon geleitet, Handlungen oder Bilder des Puck zu versinnbildlichen vgl. S. Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music* (Anm. 5), S. 149-50.

¹⁷ Debussy, *Sämtliche Schriften* (Anm. 4), S. 31.

Trotz der Abwesenheit „gesetzlich verordnete[r] Formen“ lassen sich traditionelle Grundprinzipien erkennen: Das Stück weist eine mehrteilige Anlage mit Reprise der Anfangsgestalt und Coda auf. Bitsch/Kremer und Guertin nehmen eine dreiteilige ABA'-Anlage an (A: T. 1-29, B: T. 30-62, A': T. 63-96).¹⁸ Hier wird eine Klarheit postuliert, die der musikalischen Realität nicht gerecht wird. Takt 63 erweckt zwar mit dem Wiedereintritt der zentralen thematischen Idee in oktavierter Tonhöhe den Anschein einer Reprise, aber diesen Abschnitt schlicht als variierten A-Teil zu bezeichnen, greift zu kurz: Die Motivstruktur ist verändert, neue Klangfiguren und ausgedehnte neue Passagen sind hinzugefügt, bereits bekannte Phrasen kehren nicht wieder und die Einzelabschnitte der gestischen Teilmomente sind in völlig neuer Reihenfolge und Dramaturgie gesetzt. Die Annahme eines B-Teiles von T. 30-62 unterschlägt die Rückbezüge zu A (T. 49-52 sind eine lokale Variation der Takte 18-21) ebenso wie den auffälligsten Bruch im Stück in T. 53, der sich auch als Beginn eines eigenen Formteiles verstehen ließe. In der Tat ist die Form dergestalt vielschichtig, dass sie sich – im Sinne des oben angeführten Ausspruches – nicht ohne Verkürzungen und Unterschlagungen auf ein einfaches Grundmuster zurückführen ließe.

Zusammenhang stiftet in erster Linie das motivische Material. Auffällig ist, dass in T. 1-7 die wesentlichen musikalischen Elemente in rein melodischer Folge vorgestellt werden, die in den folgenden Formteilen in Neubeleuchtung und Verwandlung neue Bedeutung erhalten und in der Coda neben- und übereinandergestellt werden.

Formkonstituierend wirkt auch die Tonalität, wenn auch nicht in der Klarheit einer dur-moll tonalen Organisation¹⁹, Kadenzten sind selten und enthalten stets ein die mögliche Haupttonart Es-Dur unterwanderndes Moment der Negation (T. 29-30, T. 90-91). Häufig herrschen modale Relationen vor (siehe unten). Es lässt sich jedoch ein übergeordnetes Prinzip

¹⁸ Kremer/Bitsch, *Les Préludes pour piano de Claude Debussy* (Anm. 10), S. 33; Guertin, *De la Lecture à l'audition d'un texte musical* (Anm. 10) S. 196.

¹⁹ Eine zweifelsfreie Hauptkadenz in der Haupttonart ohne ein Moment der Brechung findet sich im ganzen Stück nicht. Bitsch/Kremers Annahme einer „couleur générale“ in Es-Dur ist nicht stichhaltig, am ehesten wäre die Tonart als Es-Mixolydisch zu beschreiben, allerdings nicht zu Beginn. Vgl. Bitsch/Kremer, *Les Préludes pour piano de Claude Debussy* (Anm. 10), S. 33.

tonaler Richtungen erkennen: Das Stück sinkt vom dreifachen b-Bereich des Anfangs in eine tiefere Ebene (Fes/Ces) im Mittelteil ab, um – mit mehreren Brechungen – wieder dorthin zurückzukehren (in T. 63 gibt es erstmals einen skalaren Es-Dur Bereich, der im Folgenden jedoch, wie mehrfach zuvor, mittels des Tones *des* ins Mixolydische gewendet wird).

Ein anderes Mittel Zusammenhang zwischen dem rhapsodisch-unmittelbaren Charakter der einzelnen Phrasen zu stiften, zeigt sich im ersten Hauptteil, wo es einen Spannungszuwachs erzeugt: Die zentralen Spitzentöne, seien sie in Akkorde, Triller oder melodische Linien integriert, ergeben einen konsequenten Aufstieg in Sekunden über alle Brüche und Schnitte der musikalischen Faktur hinweg, teils in Ganztönen, leitereigenen Schritten, größtenteils in Halbtonschritten. Dieses im Grunde einfache Prinzip ist durch den permanenten Wechsel der Oktavregister versteckt, es wirkt subtil im Hintergrund – Debussys Metapher eines „geheimnisvollen Bandes“ ließe sich anführen. Es markiert deutlich das Ende des Formteils, wenn der ansteigende Zug auf dem es^3 zum Stehen kommt und sich in ein mehrtaktiges Ostinato verwandelt.

Notenbeispiel 1: Anstieg der Spitzentöne T. 1-30.

Daneben findet sich jedoch immer wieder ein Unterwandern der Hörerwartung durch den Abbruch motivischer und tonaler Entwicklung – eine auskomponierte Irrationalität, die ganz der Unberechenbarkeit der Puck-Figur entspricht. Besonders deutlich wird dies in den ersten Takten.

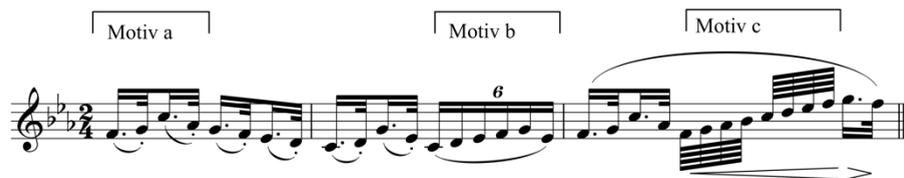
Pucks Kapriolen – Der Beginn

Bereits der Beginn lässt an das „up and down“ des Shakespeareschen Pucks denken: Eine punktierte Figur²⁰ (im Folgenden: Figur a) im

²⁰ Der punktierten Figur in *The little Shephard* (T. 5 f.) aus *Children's Corner* (1906-1908) nicht unähnlich.

Oktavrahmen c^1-c^2 , als Zentralton durch die Taktschwerpunkte in T. 1, 3 und 5 wird das f markiert, so dass ein leittonloser, dorischer f-Modus bis T6 vorzuherrschen scheint.²¹ Im letzten Takt vollführt dieser jedoch nicht wie bisher die leittonlose Auflösung des siebten Skalentons es ins f , sondern hält auf dem erreichten Ton es inne, um einem Kontrastmotiv zu weichen: einer fanfarenartigen, punktierten Dreiklangsbrechung in Cés-Dur.

Diese punktierte Anfangsgestalt bildet das zentrale Motiv des Stückes, das in immer neuen Wandlungen auftreten wird. Seine tänzerische Leichtigkeit und Verspieltheit lässt sich unmittelbar haptisch am Klavier erfahren: Die punktierte Hauptnote und das nachfolgende Zweiunddreißigstel sind durch einen Bindebogen mit Staccatopunkt verbunden. Das führt dazu, dass die rechte Hand in Zweitongruppen regelrecht über die Tasten hüpfet, und in den folgenden Takten in ständigem Wechseln neue Bewegungsmuster zusätzlich zur Punktierungsfigur ausführen muss.



Notenbeispiel 2: *La Danse de Puck*, T. 1-3, Motivgestalten

Dies wird in Debussys eigener Welte-Aufnahme deutlich: Er spielt die 32tel-Notenwerte dergestalt kurz, dass sie eher zu Vorschlägen für die folgende Punktierung werden, was eine federnde Leichtigkeit erzeugt. Dabei schwankt die rhythmische Ausführung der Punktierungen sehr auffällig, und an der Welte-Rolle lässt sich ablesen, dass Debussy die Noten meist durch ein Finger- oder Überlegato ineinander klingen lässt.²² Am

²¹ Alternativ wäre auch, gemäß der Tonartvorzeichnung ein plagal harmonisiertes c-Moll zu denken, das aber nie eindeutige Prägung erhält. Da beide Tonalitäten denkbar bleiben, entsteht eine tonal schwebende, mehrdeutige Wirkung. Beide Tonalitäten erhalten jeweils keinen Leitton.

²² Aus Platzgründen wird verwiesen auf die Abbildung 2 in Köpp, „Interpretationsanalyse an Welte-Notenrollen“ in diesem Band.

deutlichsten ist das Überlegato in der weicher ausgeführten Sextole des Motivs b zu erkennen, doch bereits Figur a ist davon geprägt. Zwar betont Debussy durch die *legatissimo*-Spielweise die trochäische Zweierbindung (lang-kurz) der notierten Gruppen, er forciert aber ebenso stark eine jambische Bindung von der kurzen Note zur nächsten Punktierung und legt somit auf die notierte Trennung geringeren Wert. In Takt 3 beschleunigt er die punktierte Figur auffällig, als nähme er Anlauf für die bevorstehende Lauffigur c. Was sich heute leicht als fehlende Präzision werten ließe, dürfte eine Interpretationsentscheidung Debussys gewesen sein, die den improvisatorischen und freien Gestus der Springfigur verstärkt.

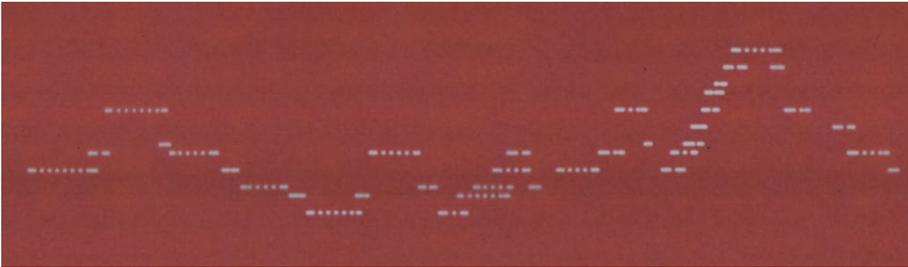


Abbildung 2: Welte Rolle 2738, *Prélude XI (La Danse de Puck)*, Beginn

Auffällig ist im Notentext die Periodengestaltung, die mit erwarteter Symmetrie und unberechenbar ausgestalteter Asymmetrie spielt. Die ersten beiden Takte stellen zwei motivische Elemente vor: die besagte Figur a im Oktavrahmen c^1-c^2 und eine skalare Bewegung in Sechzehnteltriolen, im Quintraum $c-g$, die wieder zum Anfangsimpuls zurückführt (Motiv b). Eine viertaktige Quadratur durch die exakte Wiederholung der gehörten ersten beiden Takte drängt sich in der Hörerwartung auf.²³

Diese Hörerwartung durchbricht Debussy mit der plötzlich nach oben schnellenden Zweiunddreißigstelfigur (Motiv c). Diese plötzliche ‚Kapriole‘ oder Sprungbewegung verändert jedoch bei jedem Erklängen ihre Position im Takt – mit Folgen für die beiden Motive a und b. Beim ersten Mal stört sie die Wiederholung des Musters a a b - a a a b usw.

²³ Dass ihre Erwartbarkeit durchaus naheliegend scheint, zeigt sich allein daran, dass sie tatsächlich erfolgt, allerdings erst im letzten Drittel des Stücks in Takt 63ff.

nur so wenig, dass die klare Motivfolge der Zweitaktstruktur noch zu erkennen ist, denn die Positionen des wiederkehrenden Motivs a (T. 3) und des abschließenden Motivs b (T. 4, Zählzeit 2) bleiben unangetastet und die Einheit des Zweitakters bleibt gewahrt (aus a a a b wird a c a b). Man könnte den Vorgang insofern auch als motivische Anreicherung des Zweitaktgebildes begreifen. Doch die Kapriole erklingt beim nächsten Mal zu Beginn des Taktes 5, ersetzt also den erwarteten Wiedereintritt von a. Damit ist das repetitive Muster ins Wanken gebracht: Puck hält sich nicht an Tanzperiodik. Stattdessen folgt auf das Kapriolenmotiv c nun wie schon in T. 4 Motiv a und b, und damit werden die Positionen in der Zweitaktordnung verschoben: Motiv a bildet nicht mehr den Anfang, b steht nun nicht mehr auf dem zweiten Schlag von T. 6 sondern rutscht um eine Viertel nach vorne. Das Wiederholungspattern von vier Vierteln wird verkürzt und beschleunigt auf die Dauer von drei Vierteln (c a b, siehe Notenbsp. 3). Genau in diesem Moment unterbricht ein neues Motiv das Muster des Beginns, zum ersten Mal im Stück wird die einstimmige Linie verlassen.

Periodische Grundstruktur	aa	ab	aa	ab	aa	ab
Debussys Durchbrechung	aa	ab	ac	ab	ca	bd

Notenbeispiel 3: Periodische Struktur des Beginns

Diese metrische Verschiebung geht mit einer rhythmischen Beschleunigung einher: Motiv a besteht aus zwei Impulsen pro Achtel, Motiv b aus drei, Laufmotiv c aus acht Impulsen – bis der Tanz in T. 6/7 abrupt zum

Stillstand kommt.²⁴ Ob jedoch analytisch aus dem Notentext beschrieben oder vom ‚Titel‘ der Komposition als Tanz eines launenhaften Kobolds imaginiert – das Moment der Durchbrechung einer normhaften Ordnung durch die Anordnung der motivischen Figuren ist evident.

In einem weiteren Sinne durchbricht das Laufmotiv c die Ordnung: Das Geschehen der ersten zweieinhalb Takte spielte sich im klaren Oktavrahmen c^1-c^2 ab, der Lauf erweitert ihn nun, aber nicht innerhalb der erwartbaren Normgrenze f^2 , sondern er schnellte eine None nach oben und etabliert g^2 als neuen Spitzenton. Dieser Nonenrahmen hat Folgen für den Fortgang des Tanzes nach seiner ersten Unterbrechung in T. 6/7.

Debussy trägt dieser Faktur in seinen Interpretationsentscheidungen Rechnung, indem er das Metrum zunächst tanzbar anlegt, aber in der Folge immer wieder unterbricht. So beginnt er das Laufmotiv c beim ersten Eintritt in T. 3 deutlich früher als metrisch zu erwarten und spielt auch den 32tel-Lauf als eine Geste, die weniger Zeit braucht als eigentlich notiert. Debussy durchbricht also den anfangs etablierten metrischen Fluss zugleich mit der enttäuschten Hörerwartung einer zweitaktigen Periodik. Beim zweiten Erklingen des aus dem Tempo genommenen Laufmotivs c in T. 5 entscheidet sich Debussy gegen eine metrische Vorausnahme. Da nämlich unmittelbar zuvor mit dem Erklingen von Motiv b die Periodik wiederhergestellt zu sein schien, lässt Debussy den Hörer noch bis zum ersten Ton des Taktes in der Erwartung, der Übergang von T. 2 zu 3 würde sich hier wiederholen. Dass nun aber anstelle des Motivs a das Laufmotiv c erklingt, entspricht der eben analysierten Beschleunigung und Verkürzung und überrascht damit die Hörerwartung aufs Neue.

²⁴ Kremer/Bitsch (*Les Préludes pour piano de Claude Debussy* [Anm. 10]) suchen in diesem Beginn ein konkretes Tanzvorbild – und finden es in der süditalienischen Tarantella. Diese Beobachtung mag nicht recht überzeugen, da eine Tarantella üblicherweise einem Dreiermetrum folgt, und meist im Sechachtel-Takt notiert ist (etwa bei Liszt und Paganini). Damit wäre nur ein Motiv von dreien, die Sextolenfigur b, zu fassen.

Tanz ohne Schwerkraft

Durch die Intervention des fanfarenartigen Dreiklangsmotivs in T. 6/7 kommt der Tanz auf der letzten Note *es* der Sextolenfigur zum Stillstand. Der c-Moll Kontext wandelt sich durch die Absenkung des Quintrahmens, vermittelt durch den liegenden Ton *es* nach Ces-Dur. Die Fanfare verweist tonartlich bereits auf den B-Teil des Stückes insbesondere auf die Takte 41ff. Häufig wird das Motiv in der Literatur mit dem Horn Oberons assoziiert, mit dem dieser seinem Diener Puck Einhalt zu gebieten sucht.²⁵ Das wäre zwar kein Verweis auf den Shakespeareschen Puck (Oberons Horn spielt dort – im Gegensatz zu den Fassungen Wielands und Webers – keine Rolle), aber ein narrativer Bezug ließe sich dennoch herstellen: Die Hörnerfanfaren repräsentieren bei Shakespeare die Welt des Theseus und der Athener²⁶, bilden also die Kontrastfolie zur Elfenwelt, die dem nächtlichen Zauber Einhalt gebietet.

Der Tanz nimmt nach der erzwungenen Pause wieder Fahrt auf, wird sogar, wie aus Trotz, rastloser als zuvor. Debussy kombiniert nun Motiv c, verkürzt auf das Arpeggio eines halbverminderten Septakkordes, mit der permanenten punktierten Rhythmik des Motivs a. In der für Debussy typischen Form des „Zweimal-Sagen[s]“²⁷ wiederholt sich das zweitaktige Gebilde, das in sich eine ganztönig versetzte Wiederholung darstellt (T. 8-11). Der letzte Rest tonaler Bodenhaftung ist damit aufgegeben. Schnell wechseln nun die hingeworfenen Klangfiguren: auf einen langen Triller im dreifachen Oktavbereich folgt die plötzliche zweimalige Versetzung des Oktavraums in die Tiefe, der Tonabstand weitet sich vom Halbton des Trillers bis zur Terz. Puck kennt keine Bindung an die Schwerkraft, jede Bewegungsform scheint möglich.

Ab T. 18 findet die Musik zum ersten Mal zu einer fester gefügten Struktur, eine normiertere Form des Tanzes beginnt. Erstmals ist das Bassregister des großen Oktavbereichs zu hören, ein off-beat lastiges

²⁵ Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music* (Anm. 5) S. 149, Kremer/Bitsch, *Les Préludes pour piano de Claude Debussy* (Anm. 10), S. 33.

²⁶ Etwa in den Bühnenanweisungen in Akt 4, Szene 1 mehrfach.

²⁷ Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel u.a. 1987, S. 15.

Bass-Ostinato bildet das Grundmuster für eine an die Welt des Varietés erinnernde Tanzmusik in regelmäßiger Periodik. Pucks Sprunghaftigkeit bleibt jedoch erhalten, achtelweise wechseln Quintintervalle die Oktavräume. Die tonale Struktur scheint in As-Dur gefestigt, durch das Ostinato auf *Es* und *B* kann es sich jedoch nicht durchsetzen. Vielmehr bricht die Phrase wieder unvermittelt ab und führt in eine neue Satzstruktur über. In Debussys Interpretation nimmt das Ungefähre dadurch Gestalt an, dass die Pausen in T. 21 und 23 deutlich verkürzt sind (in T. 21 verzichtet Debussy sogar auf die füllenden Bass-Achtel *B-Es*), so dass ein zuvor etabliertes Metrum wieder aus den Fugen gerät. Folgerichtig zeigt sich die Ebene des nicht Greifbaren, die bereits über Trillerfiguren dargestellt wurde, nun als schwirrendes Tremolo-Feld. Über den Bassfundamenten *Es* und *Ces* pendeln Akkorde mit Vorschlägen im Achtelabstand²⁸, die abermals eine klare tonale Zuordnung nicht zulassen, ebenso wird die deutlich angestrebte V-I Kadenz nach Es-Dur in T 29/30 verunklart.

Fünf Teile mit völlig unterschiedlichen Satzstrukturen wechselten sich im ersten Formabschnitt teils mit abrupten Schnitten ab, deren motivische Verbindung mehr und mehr abnimmt, einzig zusammengehalten durch den beschriebenen diastematischen Zug der Spitzentöne. Für den Hörer ergibt dies den Eindruck einer überbordenden Fülle an musikalischen Gestalten, verstärkt noch von den Interpretationsentscheidungen des Pianisten Debussy, dem der Komponist Debussy im B-Teil ausgleichend begegnet.

²⁸ Debussys Satzstruktur gibt an dieser Stelle ihre pianistische Prägung auf und erinnert vielmehr an das Satzbild eines Klavierauszuges, zahlreiche Stellen in Debussys eigenhändigem Klavierauszug zu *Pelléas et Mélisande* weisen eine ähnliche Faktur auf, z.B. die Schlusstakte des 2. Aktes (Klavierauszug S. 101). Debussy unterstützt den Effekt des orchestralen Tremolo-Klangfeldes pianistisch durch das Pedal. Zur Bedeutung des Klavierauszuges von *Pelléas et Mélisande* für den Klavierkomponisten Debussy, s. Kabisch, Vorwort, in: *Debussy, Préludes pour piano (1er livre)* (Anm. 7), S. III.

Neubeleuchtungen der Grundmotive

Entscheidend für den Übergang in den zweiten Hauptteil ist die Verwandlung des Motivs, welches sich abermals semantisch deuten ließe: Die „up and down“ verkörpernde, gleichsam gestische Puckfigur verwandelt sich nun in ein Hintergrund-Ostinato im zwei- und dreigestrichenen Oktavbereich und wird zur reinen Repetition eines Sekundintervalls. Sie büßt somit an körperlicher Gestalthaftigkeit ein, verliert ihre aktive, bestimmende Motorik. Im Puck-Narrativ könnte man hier von einer Verwandlung oder einem Übergang vom übernatürlichen, höchst aktiven Wesen zum Naturelement sprechen; so als bliebe nur eine Ahnung – oder bildhaft gesprochen – ein Rascheln der Blätter, wie sie in Rackhams Zeichnung zu sehen sind. Davor schiebt sich nun gemächlich, in klarem Viertelpuls eine Fauxbourdon-Mixtur und lässt die immer noch erkennbare Puck-Rhythmik zur Begleitfigur werden, die von Debussy *pianissimo* mit der Vortragsbezeichnung *aérien* versehen wird. Allmählich rückt dabei das Fanfarenmotiv, das bereits zu Anfang die Tanzbewegung unterbrochen hatte, in den Vordergrund (T. 34-43).

Die Mixtur-Passage bildet mit der ostinaten Begleitfigur und dem präsenten Orgelpunkt *es* im Bass einen kontrastierenden, ruhigen Mittelteil, bevor dessen Stabilität und Kontinuität ab T. 42 schrittweise wieder durchbrochen wird. Dies geschieht zum einen durch die Rückkehr zu einer aus vielen Teilgestalten gebildeten Folge musikalischer Stationen, durch das Aufbrechen der tonalen Stabilität (insbesondere ab T. 53) und durch die Steigerung der bereits bekannten Motivik durch Überlagerung und Oktavierung (in T. 49ff., T. 55ff. und 57 ff.) – bis in T. 63 die Reprise als Variante und Neubeleuchtung des Anfangsthemas beginnt.

In den quellenkritischen Bemerkungen zur Welte-Interpretationsanalyse²⁹ wurde bereits deutlich, dass die pianistische Anschlagskultur historischer Einspielungen nur durch eine entsprechend intonierte Klaviermechanik und kenntnisreich regulierte Pneumatik annähernd realistisch wiedergegeben werden kann, während bestimmte

²⁹ Siehe den Grundsatz-Essay „Interpretationsanalyse an Welte-Mignon Klavierrollen“ in diesem Band, insbesondere die Bemerkungen zu Beispiel 5.

Spezialeffekte wie das Halb-Pedal oder Pedal-Flimmern von den Erfindern gar nicht in Betracht gezogen worden waren. Somit bleibt die Welte-Technologie bei der Wiedergabe von Debussys Einspielungen sicher einen Rest der innovativen Klangraffinesse Debussys schuldig, den eine sorgfältige Analyse aber immerhin hypothetisch zu rekonstruieren vermag. Möglicherweise hat Debussy auch in T. 30–48 die Halb-Pedal-Technik eingesetzt, denn die Hallräume, die durch die auf der Welte-Notenrolle dokumentierte Dämpfungsaufhebung entstehen, überdecken die in der erwähnten Analyse festgestellte Differenzierung der Artikulation. Auch die Vortragsanweisung *aérien* scheint eher auf einen Spezialeffekt wie das Halb-Pedal hinzuweisen als auf einen verunklarenden Hallraum.

Debussys eigene Interpretation verdeutlicht, dass der Komponist die mit *aérien* bezeichnete Begleitfigur mit dem Puck-Rhythmus nicht als dominant ansieht, denn er unterbricht ihren Fluss am Ende von T. 33, um dem Fanfarenmotiv Raum zu geben und spielt die linke Hand rhythmisch so frei dagegen, dass sich zwischen T. 33 und T. 35 Verschiebungen von drei Achteln ergeben. Dabei nimmt Debussy das Fanfarenmotiv zunächst voraus und dehnt es dafür im weiteren Verlauf, wie es im rubato-Spiel historischer Pianisten häufig zu hören ist. Dadurch fällt das Fanfarenmotiv und seine echoartige Wiederholung in T. 34 deutlich aus dem rhythmischen Rahmen und unterstreicht die narrative Interpretationshaltung Debussys.

Die Schlussgeste

Pucks ‚letzten Auftritt‘ bildet die kleine sechstaktige Coda ab T. 91 (bzw. ab T. 87³⁰), die nicht nur das gesamte motivische Material umfasst, sondern Reminiszenzen an alle Formteile inklusive des motivischen Widerparts des Fanfarenmotivs wachruft. *Plus retenue* erscheinen aber nur

³⁰ Das erreichte finale *Es* und die Kadenz von T. 90 auf 91 legt den Coda-Beginn ab T. 91 nahe, ebenso denkbar wäre es, aufgrund der Rückkehr der Tonartvorzeichnung und der Wiederkehr der Puck-Motivik, den Beginn der Coda bei T. 87 anzusetzen.

noch Motivfetzen: Pucks punktiertes Motiv *a* wechselt zwischen seiner aktiven, melodischen Gestalt und der Version als Begleitelement des Mittelteils mit dem Fanfarenmotiv in Des-Dur über dem Orgelpunkt E_{s1} , der letztlich die tonale Basis bildet – bis abermals die Lauffigur *c* als Chiffre der Unvorhersehbarkeit die scheinbar erreichte Ruhe stört: Zum Quintolenrhythmus verdichtet und um mehr als das Doppelte verlängert, schießt sie drei Oktavräume nach oben – Puck scheint sich nicht zähmen zu lassen, das Bild des Entschwindens des Kobolds drängt sich geradezu auf und wird in der Literatur meist dementsprechend bildhaft gedeutet.

Ein Vergleich zur zeitgleich entstandenen, thematisch verwandten Komposition *Lutins*, op. 11 des Fauré-Schülers Louis Aubert lässt die Ungewöhnlichkeit der Schlussbildung Debussys umso deutlicher werden:

a) Debussy, La Danse de Puck, T. 95/96

b) Aubert, Lutins, op. 11

Notenbeispiel 4: Schlussgestaltung bei Debussy und Aubert

Hier sind durchaus Parallelen auffindbar und es ist gut möglich, dass Debussy das Stück Auberts aus dem Jahr 1903 kannte. Beide thematisieren das Entschwinden des *Lutin* durch eine Lauffigur ins hohe Oktavregister mit nachgesetztem, kurzem Grundton im Bass. Debussy führt dabei den Klang, der bereits im *pp* beginnt, noch weiter zurück, während Aubert einen effektvollen Schluss im *ff* mit finalem Sforzato im Bass komponiert. Bei Aubert wird das tonikale *A* durch eine alterierte, plagale Kadenz mittels eines D-Dur Septakkordes verunklart, Debussy hingegen suspendiert

die Kadenz vollständig: Skalenausschnitte aus As-Dur, E-Dur und c-Moll wechseln sich ab, Pucks Entschwinden entzieht sich der Logik kadenzialer Akkordverbindung, der ohnehin kurze finale Basston *Es* wird in seiner Funktion als Grundton deutlich abgeschwächt.

Welche Einsichten vermitteln die Interpretationsentscheidungen Debussys zur Schlusswirkung? Die gesamte Schlussgeste dauert nur etwa eine Sekunde. Trotzdem fällt bei genauem Hinhören auf, dass Debussy am Ende des vorletzten Taktes in der oktavierten Tonleiter nicht spielt, was aus den verfügbaren Aufnahmen bekannt ist: Anstelle des E-Dur-Tonraums, den Debussy zu Beginn in der oberen Zeile notiert hat, verbleibt Debussy für die letzten 16 Töne des Schlusses im Skalenbereich von Es-Dur (bzw. c-Moll), siehe Notenbeispiel 4. Damit fasst er diese Töne zu einer tonal stringenten Bewegung zusammen. Dies kann bei genauer Lektüre nicht einmal als Abweichung von seinem eigenen Notentext bezeichnet werden, denn die Notation der Erstausgabe bei Durand (1910) ist nicht wirklich eindeutig.³¹ Da die Vorzeichen *b*, *es* und *as* in der zweiten 10er Gruppe wieder eingeführt wurden und nicht erneut aufgelöst werden, bleibt für ihn der skalare Es-Dur-Raum gültig. Dieser deutliche Bezug zum Grundton findet seine Bestätigung darin, dass Debussy den Schlussston *Es*₂ mit dem Pedal erstaunlich lange nachklingen lässt, obwohl er eine Staccato-Artikulation notiert hat. Offenbar trägt Debussy damit der ebenfalls notierten Fermate Rechnung. Allerdings ergibt sich nun das Problem, dass die Note *es*³ doppelt angeschlagen werden müsste, noch dazu in sehr schnellem Tempo. Was die Höranalyse kaum vermag, ist auf der Welte-Rolle unschwer abzulesen: Debussy lässt die Tonwiederholung des *es*³ einfach weg, so dass er statt der insgesamt notierten 25 Noten (das übergebundene *as*¹ des Anfangs mitgerechnet) nur 24 spielt.

Ein Verspielen scheint ausgeschlossen, da die Lauffigur kontrolliert und flüssig ausgeführt wird. Debussy spielt also entweder eine Version, die er mittlerweile bevorzugt, oder eine, die er sich schon immer, auch bei der Komposition vorstellte, aber nicht exakt so notierte. Das würde allerdings nur die Wahl der Skalenfolgen erklären, nicht die Auffälligkeit des

³¹ Das Autograph enthält nicht einmal die Wiedereinführung der b-Vorzeichen in der ersten Notengruppe, Vgl. Debussy, *Preludes, Book 1: the autograph score* (Anm. 5), S. 57.

repetierten Tones e^3 , die analog zur Aufnahme auch im Notentext leicht zu tilgen gewesen wäre (z.B. durch eine 9-tote in der zweiten Takthälfte). Oder Debussys abweichende Version entstand in einer quasi-improvisatorischen Neuschöpfung im Moment der Aufnahme, die – dafür sprechen mehrere Gründe – möglicherweise auswendig eingespielt wurde (siehe unten). Hier zeigt sich ein Phänomen, das wichtig für Debussys Musikverständnis generell ist: mehrfach relativiert er die Autorität des geschriebenen Notentextes und betont die Priorität des klingenden Ergebnisses. Auf Grund dieses Verständnisses lassen sich auch mehrere Nachlässigkeiten bzw. Uneindeutigkeiten in seinen Autographen, nicht nur in diesem Falle, erklären.³²

„...für die Ohren bestimmt“: Debussy interpretiert *La Danse de Puck*

Mehrfach warnt Debussy in seinen Schriften vor einer Hörigkeit gegenüber dem Text, vor der „bloßen Schreibe“, die nur „Maulwurfsarbeit sei“, seine Einspielung des hier besprochenen *Préludes* demonstriert geradezu die von ihm geforderte „lebendige Schönheit der Töne“, die sich gegen die Reduktion auf „Rechenexempel“³³ sperrt. In *La Danse de Puck* zeigt sich dies sehr auffällig an Debussys individueller Art der Pedalisierung, die nicht nur vielen modernen Überzeugungen, sondern auch eigenen Aussagen entgegensteht. Debussys Äußerungen über den Pedalgebrauch sind bekannt: Sie legen eine äußerst sparsame Verwendung des aufgehobenen Dämpfers nahe, ganz im Sinne seiner Ideale von „clarté“ und

³² So geht z.B. die Temporelation in T. 7 von *La Cathédrale engloutie* aus dem Notentext allein nicht hervor, vgl. Kabisch, Vorwort, in: Debussy, *Préludes pour piano (1er livre)* (Anm. 5), S. 10 sowie: Howat, *Debussy and Welte* (Anm. 8), S. 7. Zu Debussys bewusster Trennung zwischen einer klanglichen Vorstellung und ihrer Übersetzung in symbolische Schriftzeichen verweisen die Autoren dieses Beitrags auf die Schlussbetrachtungen des Grundsatz-Essays „Interpretationsanalyse an Welte-Mignon Klavierrollen“ in diesem Band.

³³ Debussy, *Sämtliche Schriften* (Anm. 4), S. 230.

„simplicité“.³⁴ Michel Béroff folgert daraus für *La Danse de Puck*, dass man nur mittels eines „fast völlige[n] Verzicht[s] auf das Forte-Pedal“ dem Stück gerecht werden könne.³⁵ Der Notentext allein trägt nicht zur Klärung bei, denn Debussy gibt in den *Préludes* so gut wie keine Angaben zum Pedal³⁶, in *La Danse de Puck* fehlen sie vollständig. Die wirkungsmächtigen Aufnahmen des 20. Jahrhunderts, etwa diejenigen Walter Giesekings³⁷, Maurizio Pollinis³⁸ oder Arturo Benedetti-Michelangelis³⁹ sind dieser „trockenen“ Klangästhetik verpflichtet.

Debussys Welte-Aufnahmen sprechen jedoch eine überraschend andere Sprache. Die Pedalisierung muss hier nicht wie im Fall von Audioaufnahmen erraten werden, sondern ist auf der Notenrolle zweifelsfrei als on/off Befehl ablesbar. Ein ausgiebiger und nicht selten unerwarteter Pedalgebrauch im Sinne großer Hallräume und Klangmischungen charakterisiert Debussys Klavierspiel, besonders bei *La Danse de*

³⁴ Vgl. Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)* hg. von François Lesure und Denis Herlin, S. 1927. Siehe dazu auch: Kabisch, Vowort, in: Debussy, *Préludes pour Piano (1er livre)* (Anm. 5), S. XI. Allerdings ist die Quellenlage nicht völlig eindeutig, in widersprechenden Aussagen wirft Debussy Ricardo Viñes vor, zu „trocken“ zu spielen, einem Pianisten, der für ausgiebigen Pedalgebrauch bekannt war. Vgl. Howat, *The Art of French Piano music* (Anm. 12), S. 279.

³⁵ Michel Béroff, *Hinweise zur Interpretation*, in: Claude Debussy, *Préludes. Erstes Heft*, hg. von Michael Stegemann, Wien 1985, S. V.

³⁶ Die Durand Ausgabe von 1910 enthält Pedalsymbole nur am Ende von *Voiles*, S. 6. *Le Vent dans la plaine* fordert im Schlusstakt „laissez vibrer“, *Les collines d'Anacapri* zu Beginn „Quittez, en laissant vibrer“, *La sérénade interrompue* an einer Stelle „Les deux pédales“. Debussy sah auf Grund der Abhängigkeit des Pedalgebrauchs vom Instrument und vom Raumklang die Gefahr einer genauen Fixierung eines Parameters, der gerade der Flexibilität und Anpassung an die jeweiligen Klangverhältnisse bedarf. Vgl. Howat, *The Art of Modern French Piano music* (Anm. 12), S. 281.

³⁷ Claude Debussy, *Préludes*, *Books I&II*, Klavier: Walter Gieseking (aufgen.: Paris 15/16.8.1953), EMI Classics 50999 6 78333 20.

³⁸ Claude Debussy, *Préludes I*, Klavier: Maurizio Pollini (aufgen.: München, 6/1989), Deutsche Grammophon, 445 187-2.

³⁹ Claude Debussy, *Préludes. 1^{er} livre*, Klavier: Arturo Benedetti-Michelangelis (aufgen.: Hamburg, 6.1978), Deutsche Grammophon 00289 477 5345.

Puck.⁴⁰ Nur der Anfang, die ersten fünf Takte sind pedalfrei ausgeführt, die halbverminderten Arpeggien ab T. 8 sind bereits taktweise ins Pedal genommen und vollständig in die Punktierungsfiguren hinein. Sind sie bei Richter, Michelangeli und Pollini nur angerissen und beim g^2 auf Zählzeit 1 bereits verklungen, schaffen sie bei Debussy ineinanderklingende Hallräume, die typisch für die gesamte weitere Gestaltung des Préludes bleiben.⁴¹ Es folgt nun das ganze Stück über so gut wie kein pedalfreier Takt mehr, ganze Taktgruppen, so die Takte 11-15, 30-33, 45-48, 49-52 oder 79-86 sind vollständig mit aufgehobenem Dämpfer kodiert. Allerdings stehen Pedal-Codierungen unter dem oben erwähnten Vorbehalt der Welte-Technologie, die differenzierte Pedal-Techniken nicht erfassen konnte. Es ist also durchaus möglich, dass sich hinter dem von Welte dokumentierten Pedal-Gebrauch Debussys auch Techniken wie das Halb- oder Flimmer-Pedal verbergen.

Da dem Komponisten Debussy seine musikalische Idee näher zu sein scheint als dessen sekundäre Verschriftlichung⁴², gestattet er sich in seiner Einspielung zahlreiche Freiheiten gegenüber dem veröffentlichten Notentext, die von kaum hörbaren Abweichungen, bis hin zu fehlenden Takten und alternativen Ausführungen variieren. In der Überzeugung, dass in diesen Abweichungen die musikalische Vorstellung Debussys unmittelbar greifbar wird, sollen sie hier abschließend vollständig verzeichnet werden:

1. T. 18/19: Debussy spielt nicht immer die vollen Akkorde. Ist T. 18 noch notentextgetreu umgesetzt, fehlt in T. 19 in der rechten Hand in den Akkorden der Ton *des*.
2. T. 20: Die beiden Akkorde in der rechten Hand auf Z. 1 unterscheiden sich: Ist der erste vollständig, fehlt in der oktavierten Wiederholung der Ton *a*.

⁴⁰ Vgl. auch Charles Timbrell, der bereits auf diesen Umstand hinweist, ders.: *Debussy in Performance*, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hg. von Simon Trezise, Cambridge 2003, S. 259-313, S. 261. Bedenkt man Debussys Weigerung, Pedalisierungen im Notentext zu fixieren, da sie an die Aufführungsgegebenheiten anzupassen seien, kann bei der vorhandenen Welte-Aufnahme von einem sehr direkten Klang des Flügels und von einer hallarmen Raumakustik ausgegangen werden.

⁴¹ Vgl. Udo Zilkens, *Claude Debussy spielt Debussy*, Köln 1998, S. 72.

⁴² Siehe die Schlussbetrachtungen des Grundsatz-Essays „Interpretationsanalyse an Welte-Mignon Klavierrollen“ in diesem Band.

3. T. 21, Z. 2: Die Quinte *B-Es* in der linken Hand wird nicht gespielt.
4. T. 22, Z. 1: Im Akkord der rechten Hand fehlt der Ton *b*.
5. T. 34, Z. 1: Beim Akkordwechsel des Es-Dur Dreiklangs erklingt beim zweiten, ausgehaltenen Akkord nur der obere Ton. Im vergleichbaren nächsten Takt erklingen jedoch beide Akkorde vollständig. Dass nicht gezeichnet wurde, ist aufgrund der Lautstärke auszuschließen.
6. T. 41: Die Folge: 32tel – Viertel des repetierten Ces-Dur Akkordes wird nicht von der Aufnahme registriert. Dadurch entsteht eine (wohl nicht beabsichtigte) Überbindung.
7. T. 43: Die gleiche rhythmische Folge ist nun realisiert, allerdings nicht als volle Akkordrepetition, sondern nur durch den Oberstimmengang *as -g*.
8. T. 46/47: Debussy lässt T. 46 gänzlich fallen und ändert in T. 47 in der tiefen Triole jeweils *des¹* in *es¹*. Damit steht nicht der exakte Tonhöhenverlauf im Vordergrund, sondern die zentrale musikalische Idee einer allmählichen Rückführung des Klangfeldes (vollständig ins Pedal genommen von T. 45-48) durch Diminuendo und Ritardando („Cédez, T. 48). Debussy geht in T. 46 nicht mehr in die hohe Oktave, sondern spielt die Figur bereits mit den Spitzentönen *es²/des²*, wie eigentlich erst in T. 47 notiert.
9. T. 50, Z. 1: Debussy spielt im Bass nur 3 Töne des Akkordes: die Appoggiatura *fes* wird gehalten, dazu erklingen *des¹* und *g*, aber kein *es¹*.
10. T. 55, Z. 2: Debussy spielt in den letzten vier Noten der Lauffigur abwärts *e-dis-his-ais* (statt *eis-dis-b-gis*).
11. T. 56: Debussy spielt die gleiche Figur nun mit den Tönen (*dis-b-gis*) *eis-dis-his* (statt *b*)-*gis*.
12. T. 57: Kurz vor der Zählzeit 2 erklingt direkt vor dem *b¹* der Oberstimme überraschend ein zusätzliches *dis¹*.
13. Die T. 59/60, die identische Wiederholung der T. 55/56, erklingen diesmal notengetreu (weshalb 10. und 11. als pianistische Fehler zu werten sind).
14. T. 78: Im letzten Achtel erklingt in der rechten Hand zusätzlich zu den Tönen *ais²* und *his²* und der Appoggiatura *b²* als höchster Ton ein (nicht notiertes) *d^b*.
15. T. 79: Der fis-Moll Akkord der rechten Hand ist ohne den Vorschlag *his* gespielt. (Dass nicht gezeichnet wurde, ist aufgrund der Lautstärke auszuschließen).

16. T. 80-86: Debussy variiert nicht, wie notiert, zwischen den Varianten der Takte 81 und 82, sondern spielt 6-mal identisch die Tonfolge des Takts 82.
17. T. 90: Die auffällige Tonrepetition des b^1 zum Taktende in der CD-Einspielung des Labels Tacet ist auf die Einrichtung des Wiedergabeflügels zurückzuführen und nicht auf der Rolle dezidiert gezeichnet. Auf der Rolle ist klar der durchgehende Triller erkennbar, der nicht vollständig wiedergegeben wird. Hier scheint die Welte-Mechanik eine getreue Abbildung Debussys Spielweise nicht leisten zu können: Je nach technischer Einstellung ist der Triller dieser Mittelstimme entweder lückenhaft oder deutlich zu präsent.
18. T. 95: Alternative Ausführung der Lauffigur mit Es-Dur Schlussgeste (s.o).

Der nachvollziehende Umgang mit Debussys eigenen Abweichungen vom veröffentlichten Notentext kann zu einer historisch informierten Interpretationshaltung führen, die den Vorstellungen Debussys näherkommt als jede noch so sorgfältig aus dem Text abgeleitete Wiedergabe. Im Fall des elften *Préludes* deutet Debussys Einspielung darauf hin, dass die Übersetzung einer musikalischen Idee in Notenschrift für Debussy ein schöpferischer Akt eigener Art gewesen sein mag, der auf der gleichen Stufe steht wie die Realisierung derselben Idee am Klavier, deren konkrete Klanggestalt aber von Mal zu Mal etwas unterschiedlich ausfallen konnte.