

## Claude Debussy: Prélude (... Des pas sur la neige) aus: Préludes, Livre I, Nr. 6 (1909/10)

Jede Wahrnehmung und Deutung beruht auf Vergleichen. Wenn man ein Musikstück in seinen individuellen Zügen wahrnehmen und interpretieren will, ist es notwendig, eine Wahrnehmungsfolie zu haben, vor der sich feinere Beobachtungen erst abheben können. Je differenzierter der dem Hörer und Interpreten zur Verfügung stehende Wahrnehmungskontext ist, umso mehr Informationen wird das Werk ihm vermitteln. Aufgabe des Unterrichts muss es also in erster Linie sein, dem Schüler solche Kontexte zur Verfügung zu stellen.

Im Falle Debussys geschieht das in der Regel mit der Vergleichsfolie Impressionismus (in der Malerei). Er erlaubt eine kultur- und zeitgeschichtliche Einordnung und Orientierung.

Wichtiger scheinen allerdings musikalische Vergleichsfolien. Auf dem Hintergrund der anderen (vergangenen) Musik heben sich deutlich die neuen Elemente ab. Auf dieser Internetseite finden sich dazu Beispiele:

### 1. Vergleichende Analyse:

Mendelssohn: Venetianisches Gondellied op. 19,6 / Debussy: Voiles.

Weitere Analyse zum gleichen Gegenstand

### 2. Vergleichende Analyse:

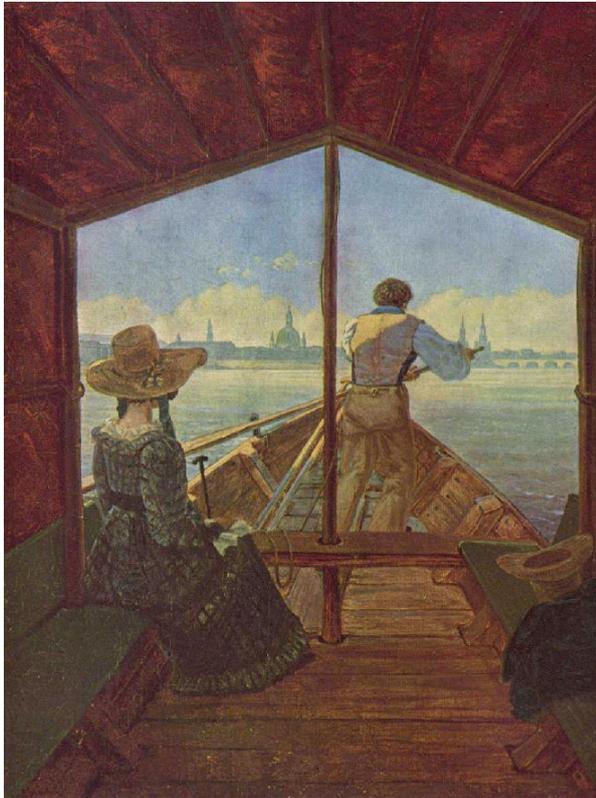
Mendelssohn: Venetianisches Gondellied op. 30,6 / Debussy: Ondine

Bei dem 1. und 2. Beispiel bieten sich als Vergleichsmaterial zur zeitgeschichtlichen Kontextualisierung folgende Bilder und Texte an



**Claude Monet:**  
**Impression, soleil levante, 1872** (Dieses Bild gab der neuen Kunstrichtung den Namen.)

*Keine Raumbegrenzung,  
Blick ins Offene,  
Unbegrenzte;  
verschwimmende  
Konturen und Farben;  
nur ahnbare Gegenstände  
und Personen;  
Vorherrschen der  
Farbwerte, Malen ohne  
Vorzeichnen;  
die Gesamtatmosphäre ist  
das Thema, in sie ist der  
Mensch integriert.*



**Carus; Gondelfahrt auf der Elbe bei Dresden, 1827**

*Klare Eingrenzung des Blicks durch das Fenster,  
deutliche Abgrenzung von Innen und Außen, Vordergrund  
und Hintergrund;  
klar konturierte und erkennbare Gegenstände und Personen;  
große Bedeutung der Zeichnung (zugespitzt: kolorierte  
Zeichnung);  
klar abgegrenzte Farben;  
der Mensch und sein Blick auf die Welt stehen im Zentrum.*

### **Paul Brandt:**

Gehen wir vom Figurenbild zur Landschaft über, so lässt sich an dieser das Wesen des Impressionismus und seine Weiterbildung zum Pointillismus leichter als an jenem verfolgen. Bezeichnenderweise stammt auch der Name der neuen Schule von daher, denn *"Impression"* hatte Monet eines seiner Bilder, die aufgehende Sonne im Nebel auf der See, benannt. Monets fein organisiertes Auge löste das Freilicht auch bei blendendster Helle in seine feinsten leuchtenden Bestandteile auf, und diese Erkenntnis führte ihn zu einer ganz neuen malerischen Technik. Statt der Mischung auf der Palette, die stets eine Trübung zur Folge hat, setzte er die Farben in ungebrochenen Tönen strichweise nebeneinander. So reizen sie die Netzhaut und vermischen sich dort optisch zu einem flimmernden Lichteindruck voll unerhörter Intensität, Auch stellte sich Monets Auge ein auf die Veränderungen des Lichts im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, ja er malte e i n Motiv, sei es einen Heuschaber oder die Kathedrale von Rouen, ein dutzendmal unter den verschiedensten atmosphärischen Bedingungen und lernte so, auch die flüchtigsten Licht- und Farbeindrücke zu erfassen. An Stelle der plastischen Tiefe tritt die malerische Fläche, an Stelle der Linie die in Flecken und Strichen nebereinanderluesetzte Farbe. Damit war der Zauber des Lichts in noch nie dagewesener Helligkeit auf die Leinwand gebannt.

Sehen und Erkennen, Leipzig 1929, S. 422

### **Karin Sagner-Düchting:**

Am 15. April 1874 war es dann soweit, dass in den acht Räumen des Photographen Nadar am Boulevard des Capucines Arbeiten von insgesamt dreißig unabhängigen Künstlern gezeigt werden konnten. Neben vielen heute zu Unrecht vergessenen Künstlern waren anwesend: Monet, Boudin, Cézanne, Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, Gautier, Berthe, Morisot und Félix Bracquemond.

Die Ausstellung dauerte einen Monat, bis zum 15. Mai. ... Es kamen 3500 Besucher, deren Gelächter und Gespött wie das der konservativen Presse groß war. Begeisterte Kritiker fanden sich vorwiegend im Freundeskreis der Künstler. Berühmt geworden ist vor allem die Kritik Louis Leroy's, eines Schriftstellers, der sich selbst auch als Landschaftsmaler betätigte. Er beschrieb ... ein fiktives Gespräch zweier Besucher: ... >Ach, da ist er ja<, entfuhr es ihm vor dem Bild Nr. 98. Unverkennbar, der Liebling von Papa Vincent! Aber was ist dargestellt? Schauen Sie mal im Katalog nach.< >Impression, Sonnenaufgang<, sagte ich. >Impression, wusste ich es doch; denn ich bin impressioniert, also muss es sich um eine Impression handeln... Welche Freiheit! Welche Leichtigkeit des Handwerks! Eine Tapete im Urzustand ist ausgearbeiteter als dieses Seestück! <<

Der Titel dieses Gemäldes Monets, der von Renoir in den Ausstellungskatalog gesetzt worden war, sollte sehr bald der Malerei dieser Gruppe den Namen geben. Leroy hat sich später - nach der allgemeinen Anerkennung des impressionistischen Stils - gerühmt, er habe dieser Bewegung erst den Namen gegeben. *Impression, Sonnenaufgang* war 1873 während Monets Aufenthalt in Le Havre von einem Hotelfenster aus entstanden. In blaugrauem und orangefarbenem Dunst taucht schemenhaft im Hintergrund die Hafenanlage von Le Havre auf. Das Licht der aufgehenden Sonne, die als orangefarbener Ball am Horizont auftaucht, spiegelt sich im Wasser und verzaubert die nüchterne Umgebung des Hafens zu einer einzigartigen vergänglichen Erscheinung. Zuschauer dieses Naturschauspiels

sind die silhouettenhaften Gestalten in dunklen Booten, die sich im Gegenlicht vom übrigen Grund abheben. Das Bild ist völlig flächig gehalten, und der Eindruck von räumlicher Distanz ergibt sich im wesentlichen nur noch durch die diagonale Reihe kleiner Boote, die das Auge in den Bildmittelgrund lenkt. Die Behandlung der auf wenige Pinselstriche reduzierten Dinge ist unglaublich frei. Details erscheinen angesichts der Thematik eines sich rasch wandelnden Naturspektakels wie auch der dadurch beschworenen Stimmung fehl am Platz. Es geht um den Gesamteindruck. Die Farbe ist stellenweise so dünn aufgetragen, daß der Leinwandgrund durchscheint, nur die Spiegelung des orangefarbenen Sonnenlichts hebt sich pastos ab.

... Kritisiert wurde bei den Arbeiten der Ausstellung auch deren alltägliche, um nicht zu sagen banale Thematik. Dies geschah im Vergleich zu den oft wirklichkeitsfernen Bildhandlungen konventioneller Malerei. Vor allem aber war es die Technik dieser relativ kleinformatigen Bilder, die ins Auge fiel. Sie wurden in ihrer Ausführung als skizzenhaft betrachtet. Die Flüchtigkeit und die formauflösende freie Behandlung der Gegenstände, weniger die oft ungewöhnlich starke und helle Farbigkeit als der Verzicht auf das modellierende Helldunkel, waren die immer wiederkehrenden Ansatzpunkte der Kritik. Wie wir gesehen haben, erkannte man darin bei den Impressionisten die Eigenschaften der Skizze, die lediglich Vorstufe zum fertigen Werk war. So blieb in diesen Werken der skizzenhafte Arbeitsprozess sichtbar, teilweise schienen noch die Leinwandgründe durch, und der grob vereinheitlichende Pinselstrich blieb nur andeutend stehen, so dass das Interesse des Betrachters vom eigentlichen Thema auf die Bildoberfläche gelenkt wurde. Die Farbe trat in den Vordergrund, und eine Helldunkelmodellierung im traditionellen Sinne gab es nicht mehr. Die Palette dieser Bilder war vielmehr licht und klar, und da man helles Licht mit natürlichem Licht im Freien verband, war eine >Schule der hellen und klaren Farben< nur die logische Folge. Um diese gewünschte Helligkeit und Klarheit zu erzielen, wurde weitgehend mit reinen, starken Farbkontrasten und einer hellen Ton-in-Ton-Malerei gearbeitet, wobei man die Farben teilte und in Tupfen, Flecken oder Strichen getrennt auftrug. Dass dabei helle Grundierungen bevorzugt wurden, war daher folgerichtig, wenn diese auch nicht, wie häufig behauptet wurde, durchgängig weiß waren. Vermisst wurden in diesen Bildern auch die betonten Umrisslinien. Stattdessen wurden Figur und Grund durch offene Konturen und verwandte Farbwerte eingesetzt.

In: Claude Monet, Köln 1990, S. 74ff.

Besonders deutlich in der Kontrastierung ist ein Vergleich Debussys mit Bach:

Johann Sebastian Bach: Präludium für Orgel (aus BWV 552)

[Klangausschnitt](#) (Chorzempa 1982)

Takte: ↑ Es ↑ B7 ↑ B7 ↑ Es ↑

Phrasen: 2 + 2

Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune

[Klangausschnitt](#) (Boulez 1992)

Takte: ? cis / E cis<sup>6</sup> B<sup>7</sup>

Phrasen: 1 1 123123123 ?

## Debussy

Taktverschleierung durch

- Konflikt rhythmiques (2 gegen 3, Polyrythmik)
- Taktwechsel
- Überbindungen
- Synkopen
- Pausen
- bewegt sich frei und ohne feste Bindung an einen Puls

unregelmäßige, freie Periodenbildung

Wiederholen und assoziatives Aufgreifen und Weiterspinnen von Motiven (nicht an ein Schema gebunden)

vielfältiges Material, das aber geheimnisvoll miteinander verknüpft wird (z.B. T. 3, 4, 5. T. 2 und 2 Anlauf dazu)

floskelhaft-unscharfes Material

freier Satz (1st. bis vielstimmig), freies Zusammenfügen von Elementen (vgl. das Einblenden des Harfenmotivs)

Verschleierung der Tonalität

- Tritonus cis-g, Chromatik T. 1-4 (vieldeutig)
- Schwanken zwischen E-Dur und cis-Moll
- plötzlicher Tonartwechsel (B7-Akkord weit entfernt)
- Spannungsklänge nicht aufgelöst
- Klänge (z.B. B7) als Farbwerte, weniger als Funktionswerte, z. B.: B7-Akkord wird nicht aufgelöst

atmosphärisch-träumerisches Schweben

Assoziationen: ‚Natur‘, ‚Hirtenschalmei‘, ...

## Bach

klare Taktbindung

(kontinuierlicher, konturierter Zeitfluss)

schreitet fest und unbeirrt durch die Zeit

klare motivische und periodische Korrespondenzen  
z.B.: T. 1-2 sequenziert in T. 4-5

Soggetto (Grundmotiv), das – fortgesponnen - immer präsent ist (z.B. T. 5, 6, 7, 8)

Einheitsablauf

markantes motivisches Material

Satztechnik noch - wie bei einem Chorsatz - deutlich in ‚Stimmen‘ gedacht; das Thema durchzieht alle Stimmen

Klare Funktionsharmonik

T. 1-4: Kadenz Es – B7 – B7 – Es = I – V – V – I

modulatorischer Übergang in naheliegende Tonarten (T. 7, B-Dur)

Im Stil einer feierlich-pathetischen Französischen Overtüre mit punktiertem, marschartigem Rhythmus.

Assoziationen: ‚feierliche Zeremonie‘, ...

Am wichtigsten sind allerdings die Vergleichsakte beim Hören und Analysieren des Werkes selbst, indem man verschiedene Teile oder Werkschichten einander gegenüberstellt.

Claude Debussy: (...Des pas sur la neige)

1 Triste et lent (♩ = 44) 2  $b (= a^1)$  3 4

*pp*  $a^s$  *p* expressif et douloureux

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé *piu pp*

20 a Tempo 21 *p* expressif et tendre 22 23

*pp*  $\uparrow$  Des<sup>9</sup> *sempre pp*

The image shows a musical score for Claude Debussy's 'Des pas sur la neige'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-4) is in 3/4 time, marked 'Triste et lent' with a tempo of 44. It features a piano (pp) texture with a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system (measures 20-23) is marked 'a Tempo' and 'p' (piano). It shows a more rhythmic texture with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The score includes various performance instructions such as 'expressif et douloureux', 'piu pp', and 'sempre pp'. There are also some annotations in red, including 'a', 'a^s', and 'b (= a^1)'. The piece is in E-flat major/C minor.

Der Vergleich von T. 1-4 mit T. 20-23 (Notenbeispiele) z. B lässt deren Merkmale ganz deutlich sich voneinander abheben:

Bordun-Fläche	harmonische Bewegung
Diatonik	Chromatik
„Kälte“	„Wärme“
...	...

Das Verfahren lässt sich bis in die Ministrukturen hinein anwenden. Dabei bietet es sich an, im Interesse der Schüler, die gerne assoziativ hören, als weitere Vergleichfolie die Hörperspektive „Schritte im Schnee“ hinzuzunehmen:

1. Eine (digital kopierte) gleichförmige Schrittfolge weckt nur kurzfristig Interesse. Nach ersten Deutungsversuchen („Was ist das? Wer ist das? .....) hört man gleichgültig weg, weil die permanente Musterrepetition dem Hören keine Anreize gibt. [Klangbeispiel](#)
2. Anders ist das bei dem nächsten Beispiel: „sich nähernde Schritte“: Hier finden sich Impulse zum aufmerksamen Verfolgen der Klangfolge und zum Zusammenfassen der Detailklänge zu einer formalen und semantischen Einheit (Bedeutung, Deutung). Es entsteht eine Erwartungs- und Fragehaltung: Was macht er jetzt? Warum bleibt er stehen? u. ä. [Klangbeispiel](#)

Analog kann man bei Debussys Stück vorgehen:

1. Motiv a (linke Hand) ohne Bordunton mehrfach repetiert: [Klangbeispiel](#)



2. Motiv a mit Bordunton repetiert: [Klangbeispiel](#)



Bedeutungsvermutung: angekettet sein, nicht loskommen?

3. Motiv a plus Sequenz (a<sup>s</sup>) repetiert: [Klangbeispiel](#)



beziehendes Hören: dasselbe höher (Versuche des Sich-Entfernens?)

4. dto. + melodisches Motiv (T. 1-2): [Klangbeispiel](#)



Beziehendes Hören: andere Tonlage, „Melodie“, zeitliche Dehnung und melodische Veränderung des Anfangsmotivs. Aus den 2 Trippelschritten a - a<sup>s</sup> wird ein zusammenhängender Bogen. Die klare Taktbindung wird aufgegeben: Die 3 Töne der melodische Figur von T. 2 stehen auf unbetonten Taktzeiten. Dadurch wirkt diese melodische Floskel schwebend. Ihre Energie ist schwach und verflüchtigt sich vollends in der folgenden leeren 1. Taktzeit. Der Ton ‚b‘ ist auch fremd im Kontext der ‚weißen Tasten‘. Es verleiht der modalen Mollsphäre etwas Duriges. Die Bedeutsamkeit dieser Beobachtung wird sich noch erweisen.

5. dto. + T. 3-4:

[Klangbeispiel](#)

Gegenbewegung nach unten, der weit ausschwingende Legato-Bogen steht quer zu dem starren Muster der linken Hand und zu den Taktschwerpunkten: Resignation? Mögliche assoziative Deutungen zum Kontrast der beiden Schichten: zackig – rund, Kälte – Wärme ...

6. T. 16-19:

[Klangbeispiel](#)

gleiche Konstellation, aber thematisch verdichtet durch die hinzutretende Unterstimme (Dreitonmotiv)

7. T. 5-7: Neue Ebene:

[Klangbeispiel](#)

+ ‚satt‘ Harmonik, Umfärbung; Augmentierung und Zerhackung der aufsteigenden Melodielinie (‚vorsichtig tastend‘?)

Ganz wichtig sind auch die (gar nicht nebensächlichen) Vortragsanweisungen zu Artikulation, Dynamik und Ausdruck: die tenuto-Zeichen, die den Borduntönen Nachdrücklichkeit verleihen, die decrescendi, die die Schwäche der Aufwärtsbewegung unterstreichen, das pp, das dem Ganzen die Aura des Unwirklichen, Geheimnisvollen gibt, das „douloureux“ und das „triste et glacé“, die die „Impression“ genauer bestimmen.

Die eigenen Beobachtungen kann man ergänzen und verfeinern durch die Beschäftigung mit Analysen aus der Sekundärliteratur, z: B.:

**Jürgen Uhde/Renate Wieland<sup>1</sup>:**

„Eine Schicht {von Debussys "Des Pas sur la neige"} ist vom Gongklang bestimmt, der meist in halben Noten, mit seltenen Unterbrechungen, das ganze Stück unbeirrt durchdringt. Als Einzelton, als Akkord, in tiefer, mittlerer, zuletzt hoher Lage trägt dies oft übersehene Grundelement in seinem tristen Gleichmaß wesentlich zur Charakteristik des musikalischen Bildes bei. Eng verbunden mit diesem Ostinato-Rhythmus ist der der stockenden Schritte. Sie bilden eine eigene Physiognomie aus; gegen den unbeseelten Gang der Halben setzen sie einen subjektiven Impuls: Müdigkeit, ein Nicht-mehr-weiter-Wollen. Das muss die Vorstellung bestimmen: dies Ineinander von gleichgültigem Pendeln und dem Widerspruch dagegen, die Schritte, die dem Metrum gewissermaßen nachhinken. Beidem aber tritt die eigentliche individuelle Klangsphäre der expressiven Melodie gegenüber, wiederum mit eigenem Tonus: in freier Deklamation, fragmentarisch setzt sie aus hoher, aus tiefer Lage wieder und wieder an, kreuzt dabei die anderen Schichten, ist sehnsüchtig bestrebt, sich zu großer Linie zusammenzuschließen, was misslingt, und eben in solchem Misslingen gelingt erst jener ohnmächtige, passivische Klang der Melodie. Sie widerspricht sowohl dem Gongelement mit seinem rhythmischen Gleichmaß als auch den metrisch zögernden Schritten: sie will im Grunde

<sup>1</sup> In: Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988, Bärenreiter, S. 488

überhaupt kein Metrum. Wie voneinander unabhängig wären diese drei Sphären darzustellen, so als redeten sie nicht miteinander, als kommunizierten sie nicht; im Für-sich-sein jeder einzelnen erscheint der Charakter von Verlassenheit, in der Divergenz der drei entsteht der Klang der Weite. Wieder ist der Klang durch Zeit bestimmt; dass das Unvereinbare zuletzt dennoch übereinkommt, begründet sich wesentlich in gemeinsamer Zeittendenz: all dies Ausklingen, Zögern, Deklamieren hört sich gleichsam selber nach."

Ein besonders wichtiger Aspekt fehlt aber bis jetzt noch, der der (Klang-)Farbe. Albert Jakobik hat Debussys Musik als Farbkompositionen aufgefasst und dazu folgendes analytische System aufgestellt<sup>2</sup>:

"Die unerhörte Farbigkeit der Musik Debussys erweckt bei einem genaueren Hinhören den Eindruck des Geordneten. Man ahnt eine Gesetzmäßigkeit, deren Grundzüge allerdings zunächst schwer zu bestimmen sind. Beginnen wir beim Einfachsten, beim simplen Dreiklang, bei der simplen diatonischen Leiter. Hier fällt auf, dass Debussy mit Hilfe eines >absoluten< Gehörs für Farbwerte jeden Dreiklang, jede einfache Skala im Sinne eines Ausdrucks-Wertes hört. Dreiklänge, die nach C-Dur gehören, die sich auf Quinten der C-Leiter errichten, stehen im Zeichen des Nüchternen, Gefühlsfernen, auch Klaren, Farblosen - es sind kalte Farben... Alle einfachen Klänge um Fis-Dur oder Ges-Dur, Cis-Dur oder Des-Dur ... signalisieren das Gegenteil - es sind warme Farben der Liebe, Leidenschaft, Sehnsucht, Emphase... Ebenfalls eindeutige Symbolkraft haben alle Bildungen, die aus den beiden Ganztonleitern geformt sind: aus der über C mit den Tönen c d e fis gis ais und aus der über Cis mit den Tönen cis dis f g a h. So, wie die Ganztonleitern zur einen Hälfte nach C-Dur gehören (c d e und f g a h), zur anderen Hälfte nach Fis (fis gis ais und h cis dis eis), so gehören alle Bildungen aus den Ganztonleitern in ein seelisches Zwischenreich. ... ein ... Stück Debussys ist herumgebaut um eine Grundfarbe, die am Anfang und Ende meist besonders deutlich heraustritt - um eine komplementäre Gegenfarbe, durch die sich die Diatonik der Grundfarbe ergänzt zur Vollchromatik aller 12 Töne - um eine offene Vermittlungsfarbe der Ganztönigkeit, die zwischen den beiden Hauptfarben steht. Wir nennen dies Vorhandensein von drei aufeinander bezogenen Grundfarben die Farbpalette des Stückes.

Im Unterricht genügt die Beschränkung auf die Begriffe: Grundfarbe, Gegenfarbe, Farbmischung. Ein Beispiel für ein solches Verfahren findet sich auf dieser Webseite ([Debussy](#): Brouillards).

Eine Analyse des vorliegenden Stückes nach diesem Verfahren lässt sich folgendermaßen visualisieren:

---

<sup>2</sup> In: Claude Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik, Würzburg 1977, S. 10f.

Triste et lent (♩. 44)

Ce rythme doit avoir la couleur sonore d'un fond de paysage triste et glacé *plus pp*

*p* expressif et douloureux

5 *m. d.*

8 *pp* *expressif* *Cédez* *Retenu*

14 *pp*

16 *pp* *p* *più p* *Cédez*

20 *a Tempo* *En animant surtout dans l'expression p expressif et tendre* *Retenu*

26 *a Tempo* *Comme un tendre et triste regret* *sempre pp*

32 *Plus lent* *Très lent* *morendo* *ppp*

(...Des pas sur la neige)

Die („kalte“) blaue Schrittfigur durchzieht weite Teile des Stückes, wird aber an bestimmten Stellen von den („warmen“) Rottönen verdrängt. Die im Grundmotiv a und der Kombination von a und a<sup>s</sup> angelegte Fesselung, das nicht Weiter-Können spiegelt sich also auch auf der Makroebene. Speziell in T. 15 kommt die Bewegung völlig zum Stillstand. Das gleiche geschieht dann auch in der ‚Reprise‘ (T. 16 ff.). Die Schlusstakte des Stückes haben nichts mehr mit dem thematischen Material des Stückes zu tun.

Die von dem Schrittmotiv beherrschten Teile sind gekoppelt an eine gleichmäßige Halbe-Noten-Pulsation (Borduntöne, oder skalisch verschobene Akkordsäulen), die in den freien Auslaufzonen stagnieren oder ganz verschwinden. Diese gelb markierten Strukturelemente bilden das Gerüst für die freischwebenden melodischen Entfaltungen. An einigen Stellen wird allerdings auch dieses gleichmäßige Pulsieren angehalten (T. 7, 12-15, 25, 34-35).

Wenn man, wie bei dem erwähnten Stück „Brouillards“, von dem Konzept „weiße Tasten (kalte Farben) gegen schwarze Tasten (warme Farben)“ ausgeht, hebt sich schon das b<sup>b</sup>, der Anfangston der Melodie in T. 3 als erster roter Gegenfarbe-Tupfer von der ansonsten blauen Umgebung (T. 1-4) ab. Die zentralen Reibetöne, die die konträren Farben repräsentieren sind das „d“ (Grundton) und das „des“ (vor allem in der Form des Des<sup>7</sup>-Akkords). Der erste Auseinandersetzung zwischen den beiden Farben beginnt in T. 8: in der linken Hand wechseln sich c und cis (= des) ab. Letzteres wird auch bereits zum Cis<sup>7</sup>- bzw. Des<sup>7</sup>-Akkord. In T. 12-13 erscheint auf einer Ges<sup>7</sup>-Fläche auch zum ersten Mal eine extensive Form der frei sprechenden melodischen Linie, die später noch intensiver sich entfalten wird. Zunächst allerdings gefriert die Entwicklung mit der Mischung der beiden Farben, jetzt reduziert auf die Töne C (weiße Tasten) und Fis (schwarze Tasten) in T. 14-15. Hier endet der 1. Teil des Stückes.

Der 2. Teil ist eine Art Reprise des 1. Teils, in der die Entwicklung auf einem höheren Level beginnt und die Gegenkräfte stärker zur Geltung kommen. In T. 29-31 scheinen sie sich sogar vollständig vom Grundkorsett lösen zu können. Allerdings geschieht das in der Form der „Flucht“, des Sich-Verflüchtigen in die Höhe hinein. In der Coda (T. 32 ff.) werden sie in ‚eisiger‘ Höhe wieder eingefangen von dem Schrittmotiv. Darauf folgt – abgelöst von jedem motivischen Zusammenhang – das Abtropfen in die bodenlose Tiefe mit der leeren Quart-Quintfolge d-g. Der hilflos-leise d-Moll-Schlussakkord zwingt die extremen Lagen zusammen, lässt aber die ‚normale‘ Mittellage leer. Harmonisch lässt sich der Schluss als Verbindung der terzlosen Subdominante mit der Tonika beschreiben. Auch das entspricht der im ganzen Stück zu beobachtenden Offenheit und Zielunsicherheit.

Die vielen metrisch-rhythmischen Freiheiten, die feinnervige leise Dynamik, die harmonische Raffinesse, die Natur-Assoziationen (*paysage glacé*) und die vorsichtigen Gefühlsanweisungen stehen für die außerordentliche Subtilität der Komposition. Diese atmosphärische Suggestivität lässt sich am besten thematisieren im Zusammenhang mit Texten Debussys:

**Claude Debussy:**

(*La Revue blanche*, 1. Juli 1901.)

"... Die Musik ... ist eine Summe unterschiedlicher Kräfte. Man macht daraus ein spekulatives Geschwätz! Mir sind die paar Noten lieber, die ein ägyptischer Hirte auf seiner Flöte bläst - er ist eins mit der Landschaft und hört Harmonien, von denen sich eure Schulweisheit nichts träumen lässt ... Die Musiker hören nur die Musik, die von geschulten Händen geschrieben wurde, die der Natur eingeschriebene hören sie nie. Den Sonnenaufgang betrachten ist viel nützlicher, als die Pastorsymphonie hören. Was nützt denn eure kaum verständliche Kunst? Solltet ihr nicht all die schmarotzerischen Kompliziertheiten ausmerzen, die an den raffinierten Mechanismus eines Geldschrankschlosses gemahnen? ... Man muss die Zucht in der Freiheit suchen und nicht in den Formeln einer morschen Philosophie, die nur mehr für Schwächlinge taugt. Hören Sie auf keines Menschen Rat, sondern auf den Wind, der vorüberweht und uns die Geschichte der Welt erzählt."

(*Excelsior*, 11. Februar 1911, a.a.O. S. 305)

Wer wird das Geheimnis der musikalischen Komposition ergründen? Das Rauschen des Meeres, der Bogen des Horizonts, der Wind in den Blättern, ein Vogelruf hinterlassen in uns vielfältige Eindrücke. Und plötzlich, ohne dass man das mindeste dazutut, steigt eine dieser Erinnerungen in uns auf und wird zur musikalischen Sprache. Sie trägt ihre Harmonie in sich selbst. Welche Anstrengung man auch unternähme, man wird keine stimmigere finden und auch keine wahrere. Nur auf diese Weise macht eine Seele, die sich der Musik verschrieben hat, ihre schönsten Entdeckungen."

Zit. nach: Claude Debussy. *Monsieur Croche*, hrsg. von François Lesure, übersetzt von Josef Häusler, Stuttgart 1982, Reclam 7757, S. 55f.)

Debussys ablehnende Haltung gegenüber der akademischen Rationalität und dem traditionell-konstruktiven Denken darf man allerdings nicht missverstehen. Er will die rational nicht erklärbare Schönheit der Musik hervorheben. Das bedeutet aber nicht, dass Debussys Musik irgendwie gefühlsmäßig und formal verwaschen ist. Wie genau und präzise auch verschwimmende Konturen ‚gearbeitet‘ sind, dafür liefert „*De Pas sur la neige*“ den besten Beweis. Allerdings sind seine Inspirationsquellen andere als die bis dahin üblichen.

Man darf Debussys Musik demnach nicht nur streifenmäßig und flächig<sup>3</sup> hören, ihn nicht verwechseln mit heutiger New-Age-Musik. Der Unterschied wird bei einem konkreten Vergleich deutlich:

**Ingo Bischof & Ramesh B. Weereatunga: Samadhi, 2003.**

**Klangbeispiel und Kommentar in: Impulse Musik. Zeichen der Hoffnung, Düsseldorf 2006**

**Booklet-Texte:**

„Ruhe schafft Besinnung.

Besinnung schafft Erkenntnis.

Erkenntnis ist der erste Schritt zur Lösung und ermöglicht Raum für Kreativität.

Kreativität ist natürliche Kraft, und die schafft Mut zum Aufbruch.

Die Musik dieser CD eignet sich sehr gut zur begleitenden Therapie verschiedener Erkrankungen wie Schmerzen und Muskelverspannungen, vegetativen und psychosomatischen Störungen, zur Stress- und Burnout-Prophylaxe und zur Verbesserung der Stimmung. (Dr. med. Lothar Imhof, Facharzt für psychotherapeutische Medizin)

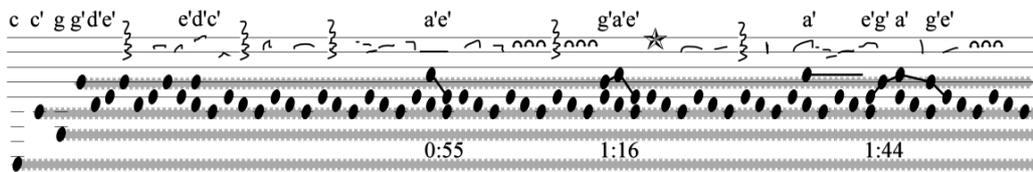
**Fühlen, Hören, Führen**

Das Selbst-Erleben im Einklang von Musik und Schwingung, von Körper und Seele ist eine hervorragende Unterstützung von Beratung, Coaching und Supervision im Konzept des „Listening Management“. Wer gelernt hat, auf sich selbst zu hören, wird zum Vorbild für besseres Selbst-Management mit allen positiven Folgen und kann andere Menschen wesentlich besser führen. (Christine Zehnder-Imhof - Coaching, Supervision)

Eine unglaubliche Verstärkung des Erlebens dieser Musik erfahren Sie im Institut ProSona. Auf einer Liege in einer speziellen Form wird die Musik als Klang und fühlbare Schwingung auf den Körper übertragen. Die Muskulatur wird durch die Vibration entspannt, nicht nur an den Bewegungsmuskeln, sondern überall im Körper. Der Druck auf Gelenke wird gelöst und ermöglicht eine tiefe Entspannung und eine völlig neue Körpererfahrung.“

<sup>3</sup> „impression“ bedeutete zur Zeit Debussy auch Anstreichen (von Wänden). Der Begriff war also herabsetzend gemeint. Debussy wehrte sich deshalb gegen die Kennzeichnung seiner Musik als impressionistisch.

## Grafische Notation nach dem Höreindruck



### Samadhi

[Sanskrit: fixieren, festmachen → Versenkung] die höchste durch Meditation erreichbare Stufe der geistigen Sammlung im Hinduismus und Buddhismus; ein Bewusstseinszustand, der über Traum und Tiefschlaf hinausgeht, das Denken hinter sich lässt und zum völligen Verschmelzen mit dem Meditationsobjekt (Gott, dem Absoluten) führt. Die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt ist dabei aufgehoben.

### Christliche Mystik

„Unter Mystik im eigentlichen Sinn versteht die christliche Tradition Erfahrung der Einheit mit Gott durch Christus: "Nicht mehr ich lebe, Christus lebt in mir“ (Gal 2,20), oder "Ich und der Vater sind eins" (Joh 10, 30). Diese Erfahrung übersteigt nicht den Horizont des Glaubens, wird aber im Glauben als alles durchdringende Wirklichkeit wahrgenommen. *Edith Stein* drückt es so aus: "Du bist der Raum, der rund mein Sein umschließt und in sich birgt. Aus dir entlassen sank' es in den Abgrund des Nichts, aus dem du es zum Sein erhebst. Du näher mir als ich mir selbst und innerlicher als mein Innerstes und doch ungreifbar und unfassbar". ... Hier zeigt sich das unterscheidend Christliche: personale Vereinigung von Gott und Mensch, von Schöpfer und Geschöpf - aber ohne Aufgabe der eigenen Person, ohne Identitätsverlust.“ (Waldenfels)

### New Age

Für die Astrologen bedeutet dieser Begriff die Ablösung des Zeitalters der Fische vom Zeitalter des Wassermanns. So wurde das „neue Zeitalter“ auch in dem Song „Aquarius“ des Musicals *Hair* (1968) besungen. Als Reaktion auf die sozialen und ökologischen Krisenerscheinungen der Moderne und anknüpfend an Grunderfahrungen der Jugend- und Studentenbewegung begann, zuerst in USA, in den Siebzigerjahren eine Rückbesinnung auf transzendente und spirituelle Traditionen, wie sie vor allem in den asiatischen Kulturen und in Naturreligionen überliefert sind. Einheit der Menschheit und Einheit des Menschen mit der Natur sind das Ziel des ‚neuen Denkens‘. Kernpunkte dieser Misch-Philosophie sind: Ganzheitlichkeit, Selbstfindung, kosmische Beziehung und Vernetzbarkeit aller Dinge, Einklang von Körper, Geist und Seele. All das soll möglichst sanft durch ritualisierte Bewusstseinsverfahren in Trance erreicht werden. Mit dieser Geistesrichtung einher geht eine riesige Vermarktungswelle.

Ramesh Weeratunga stammt aus Sri Lanka. Er will nach eigener Behauptung die Spiritualität der uralten vedischen Glaubenswelt in seine Musik einfließen lassen. Ingo Bischof ist Gründungsmitglied der Berliner Rockgruppe Karthago (1971) und seit 1975 Keyboarder bei Kraan. Er fühlt sich dem Zen-Buddhismus verpflichtet.

Das Stück ist ein Musterbeispiel für Patchwork-Religiosität und deren Vermarktung. Die Flucht vor der Moderne und der Rationalisierung aller Lebensbereiche geht vor allem in fernöstliche Richtung. Die Faszination des Buddhismus liegt für viele darin, dass er keinen persönlichen Gott kennt und verbreiteten Vorstellungen von Gott als kosmischer Kraft, an der auch der Mensch Anteil hat, näher kommt als die christliche Vorstellung, nach der das Empfangen, das Hören, das Warten auf Gott im Vordergrund steht (Joh 15,16). Alte religiöse Traditionen werden als Verbalreize und mental-therapeutische Techniken in Anspruch genommen. Die oben zitierten Booklet-Texte belegen: Es geht um Lebensbewältigung, Wellness, Selbst-Management, natürliche Kreativität, vor allem aber um Geschäft. Von Gott ist keine Rede. Der Titel „Samadhi“ ist ein bauernfängisches Aushängeschild. Statt eines langen asketischen buddhistischen Weges (auf dem Achtfachen Pfad) wird ein kurzfristiger Erfolg mit einer Art Instant-Technik versprochen.

Das Stück besteht aus 5 Tönen (cdega). Es fehlt ein Halbtonschritt (e-f oder h-c) und damit eine Spannungsintervall, das der Musik eine Zielrichtung geben könnte. Das ganze Stück über klingen die Zentraltöne c und g (bzw. c' und g') als Borduntöne durch. Das Stehen im Klang bewirkt eine starke Konzentration, eine Fokussierung der Wahrnehmung. Die Borduntechnik verweist hier deutlich auf den indischen Raga. Die Trancewirkung wirkt gesteigert durch die Unbestimmtheit und Konturlosigkeit der Elemente. Das Fehlen einer klaren taktmäßigen bzw. rhythmischen Kontur und die Hallbeimischung tragen besonders dazu bei. Die schematische grafische Notation täuscht hier: das melodische Dreitonmotiv (e'd'c') z.B., das in der Grafik so gleichmäßige das ganze Stück durchzieht, ist rhythmisch unregelmäßig und teilweise schwer herauszuhören. Melodisch etwas konturierter sind die Motive mit dem Ton a', doch sie bleiben Fragment. In die Klangfläche hinein werden verschiedenartige Klänge gemischt: Glöckchengeriesel (Chimes), Vogelzwitschern, sonstige Tierlaute, ein einzelner Glöckchenton u. A. Hierin liegt die größte Abweichung vom indischen Vorbild. Die Vermischung unterschiedlicher Assoziationsfelder führt nicht zur Konzentration, sondern eher zu einem Gefühl des Sich-Verlierens in einer vagen Seelenlandschaft. Das ist Ganzheitlichkeit im Sinne der Auflösung des Diskreten, Bewusstlosigkeit statt höchster Bewusstseinsstufe. Das Stück, aus dem der Ausschnitt stammt, dauert 5:45 Minuten, der Eingangsteil des indischen **Raga Mian ki Todi – Klangbeispiel und Kommentar in: Impulse Musik. Zeichen der Hoffnung, Düsseldorf 2006** - dauert allein schon 24 Minuten, der ganze Raga geht über Stunden. Diese Äußerlichkeit offenbart den Unterschied zwischen einem akustischen Wellness-Bad und einem spirituell-konzentrierten Weg. Bischofs Stück beschreibt überhaupt keinen Weg, sondern einen ungerichteten Zustand. Anklänge an tibetische Mönchsmusik wie das Glöckchengeriesel und die starke Hervorhebung des ‚abgrundtiefen‘ Bassborduns sind hier nicht mehr als beliebige, ihrer Funktion entkleidete Accessoires.

Verglichen mit Debussy wirkt das Ganze äußerlich, undifferenziert und zusammengemixt.

Ein anderer Aspekt der Debussyschen Musik kommt zum Vorschein, wenn man das Prélude „Des pas ...“ mit Schuberts Lied „Gefrorene Tränen“ aus der „Winterreise“ vergleicht, in dem auch der Ton „des“ den glühenden Gegenpol zur eisigen Welt bezeichnet. Debussy charakterisiert - ähnlich wie Schubert in seinem Lied - das Changieren von kalter, starrer Außenwelt und warmem, träumerischem Innern in dem Gegeneinander einer fahlen Bordunfläche in d-Moll und einer farbig-satten Des<sup>7</sup>- bzw. Des<sup>9</sup>-Fläche. Es kommt aber auch die Andersartigkeit in den Blick. Debussy ist weit entfernt von der todernsten, existentiellen Dimension des Schubertliedes. Seine impressionistische Eindrucks-Kunst unterscheidet sich sehr stark von Schuberts expressionistischer Härte. Und dennoch gibt es auch wieder etwas Vergleichbares. Beide malen nicht etwas Äußeres - bei Debussy weist darauf schon die Tatsache hin, dass der Titel dreifach abgeschwächt wird: er ist eingeklammert, beginnt mit drei Punkten und steht fast versteckt am Schluss des Stückes - sondern gestalten innere Vorgänge bzw. Vorstellungen, die zwar Realitätsfragmente für ihre Visionen benutzen, diese aber nicht im Sinne einer vordergründigen Programmmusik bloß abbilden.

Wenn die Schüler das feine Farben- und Gefühlsspiel Debussys nachvollziehen können, werden sie die Synthesizerfassung Tomitas auf der CD Snowflakes are Dancing, RCA RD 84587, wo eine äußere Szenerie - z. B. durch eisige Windgeräusche - suggeriert wird, als Verfremdung empfinden.