

Tihomir Popović und Peter Mutter (Hg.)

Claude Debussy:
die Klavieraufnahmen

Die Publikation wurde gefördert durch die Hochschule Luzern – Musik



Erstveröffentlichung: Juni 2023

© bei den Autoren

alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag Hofheim

Diese Ausgabe erscheint als open access-PDF.

Sie ist bestimmt für den freien Download über die website des Verlages.

Das Dokument darf nur privat genutzt werden.

Jede kommerzielle Nutzung ist ausgeschlossen.

www.wolke-verlag.de

Inhalt

<i>Vorwort</i>	7
----------------------	---

Erster Teil: Annähern

<i>Daniel Leech-Wilkinson und Tibomir Popović</i> Theorie, Analyse, Performance Studies. Kooperationen und Konflikte.....	11
<i>Inga Mai Groote</i> ,Gradus ad Parnassum? Pianisten und Klavierkultur im Umfeld von Debussy.....	31
<i>Roy Howat</i> Between and beyond the perforations in Debussy's Welte rolls.....	62
<i>Thomas Kabisch</i> Der Mythos der Auktorialen Aufführung/Einspielung	92
<i>Kai Köpp</i> Interpretationsanalyse an Welte-Mignon Klavierrollen – Ein quellenkritischer Versuch am Beispiel von Debussys Einspielungen.....	127

Zweiter Teil: Eintauchen

<i>Hannes Oberrauter und Gesine Schröder</i> Debussy, der Spanier <i>La soirée dans Grenade</i> im Spiegel seiner Interpretation	163
<i>Alan Dodson</i> 'So Free as to Seem Improvised': Rhythmic Revisions and Kinetic Form in Debussy's Recording of <i>D'un cabier d'esquisses</i>	179

<i>Daniella Gerszt und Michael Zink</i>	
Children's Corner	194
<i>Tibomir Popović</i>	
<i>Danseuses de Délphes</i> : rubato revisited.....	223
<i>Olivier Senn</i>	
Artful Destabilization: Tempo Rubato in Claude Debussy's Welte-Mignon Recording of <i>Danseuses de Délphes</i>	237
<i>Andreas Brenner</i>	
Eines im anderen klingen zu lassen – Analytisches zu Debussys	
<i>Le vent dans la plaine</i>	279
<i>Thomas Kabisch</i>	
Wer oder was entsteigt da dem Nebel? Notentext, Aufführung	
und Eigeneinspielung von <i>La Cathédrale engloutie</i>	301
<i>Kai Köpp und Michael Lehner</i>	
Irrationalität und improvisatorischer Gestus: Debussy komponiert	
und spielt <i>La Danse de Puck</i>	322
<i>Thomas Fesefeldt</i>	
Gedanken zu Debussys Textabweichungen beim Spiel von	
<i>Minstrels</i>	346
<i>Roy Howat</i>	
Debussy's Welte roll of <i>La plus que lente</i>	356
Nachwort	
<i>Bernd Goetzke</i>	
Aus praktischer Sicht	374
<i>Biographien</i>	399

Vorwort

Die vorliegende Essaysammlung ist das Ergebnis jahrelanger Zusammenarbeit von Autorinnen und Autoren aus dem Bereich der Musikgeschichtsschreibung, der Musiktheorie, der Klavierpädagogik und der Performance Studies. Diese Transdisziplinarität soll die Stärke der Publikation sein. Eine Textsammlung jedoch, an der – um die gewünschte Transdisziplinarität zu erreichen – Pianisten, Musiktheoretiker, Komponisten und Musikwissenschaftler¹ unterschiedlicher Traditionen, Forschungsrichtungen und sprachlicher Sozialisationen gearbeitet haben, könnte dem Leser vielleicht auch zu uneinheitlich, viel zu bunt vorkommen. Vielfarben ist sie gewiss! Dieses Risiko haben die Herausgeber bewusst auf sich genommen, um das angestrebte Ziel zu erreichen: ein möglichst multiperspektivisches Bild von Claude Debussys Interpretationen und Aufnahmen seiner eigenen Werke zu zeichnen.

Im ersten Teil des Bandes nähert man sich der Thematik aus verschiedenen Richtungen an: Daniel Leech-Wilkinson und Tihomir Popović diskutieren in ihrem – hier anstelle einer Einleitung stehenden – Schriftwechsel über die grundsätzlichen Möglichkeiten und Probleme der Zusammenarbeit zwischen der historisch-analytisch ausgerichteten Musikwissenschaft einerseits und der Interpretationsforschung andererseits. Inga Mai Groote kontextualisiert Debussys pianistische Interpretationskunst historisch, während Roy Howat und Thomas Kabisch in getrennten Beiträgen die Stellung und Bedeutung der Eigenaufnahmen von

¹ Die häufige (aber nicht flächendeckende) Verwendung des generischen Maskulins ist eine pragmatische Entscheidung, die aus Gründen der Leserlichkeit getroffen wurde. Wo immer möglich und sinnvoll, wurden geschlechtsneutrale Bezeichnungen gewählt.

Komponierenden reflektieren. Kai Köpps Beitrag schließt den einleitenden Teil des vorliegenden Bandes mit Überlegungen zu Aspekten der Interpretationsanalyse anhand von Welte-Klavierrollen ab.

Der zentrale Teil des Bandes ist den Betrachtungen über einzelne Stücke und ihre Einspielungen durch Claude Debussy gewidmet. Die Methodik und der Schwerpunkt wurden dabei bewusst den einzelnen Forschenden überlassen: Es ist in jedem Text erkennbar, ob der Autor oder die Autorin dem Bereich der Performance Studies oder dem der textorientierten Musikanalyse entstammt. So ist es bei manchen Stücken und Aufnahmen gelungen, ein Forschungsteam aus Vertretern beider Richtungen zusammenzustellen, während manche Autorinnen und Autoren beide Aspekte gleichermaßen vertraten. Gesine Schröder und Hannes Oberrauter widmen sich Debussys *La soirée dans Grenade* aus den *Estampes*, Alan Dodson analysiert *D'un cabier d'esquisses*, während Daniella Gerszt und Michael Zink *Children's Corner* besprechen. Es folgen die Analysen von denjenigen Préludes, die Debussy selbst eingespielt hat: Olivier Senn und Tihomir Popović schreiben in zwei getrennten Beiträgen über *Danseuses de Delphes*, Andreas Brenner thematisiert *Le vent dans la plaine*, Thomas Kabisch widmet sich dem Prélude *La Cathédrale engloutie*, Kai Köpp und Michael Lehner fokussieren *La Danse de Puck* und Thomas Fesefeldt schreibt über *Minstrels*. Der Teil schließt mit einem Beitrag von Roy Howat über Debussys Einspielung von *La plus que lente*.

Im dritten und letzten Teil des Bandes geht es um die Frage der Bedeutung von Debussys Aufnahmen für die heutigen Musikerinnen und Musiker. Dieser Teil besteht bewusst aus einem einzigen Beitrag: Dieser stammt vom Pianisten und Klavierpädagogen Bernd Goetzke, dem Debussy-Übersetzer, Schüler des großen Debussy-Interpreten Arturo Benedetti Michelangeli und Klavierprofessor zahlreicher Interpreten, die das heutige pianistische und klavierpädagogische Geschehen maßgeblich prägen.

Allen Autorinnen und Autoren gilt der herzlichste Dank der beiden Herausgeber. Die Zusammenarbeit mit ihnen war eine Bereicherung und ein Vergnügen. Es war sehr anregend, die Kooperation einzelner For-

schungsteams zu beobachten, die sich einem Thema aus verschiedenen Perspektiven – in getrennten oder gemeinsamen Beiträgen – gewidmet haben. Noch anregender war es, daran selbst teilzuhaben!

Der Hochschule Luzern – Musik sei für die großzügige Unterstützung des Forschungsprojekts und für die Möglichkeit, dessen Ergebnisse in die Lehre einfließen zu lassen, herzlich gedankt. Unseren Dank möchten wir in diesem Zusammenhang insbesondere Olivier Senn und Elena Alessandri aussprechen, die das Projekt jeweils in seiner Anfangsphase und an seinem Ende organisatorisch tatkräftig unterstützt haben.

Wir danken Peter Mischung vom Wolke-Verlag für die sehr gute Betreuung sowie Anna Maria Hausmann, Annina Holliger und Charis Moana Gretler für ihre große Unterstützung bei der Fertigstellung der Publikation.

Luzern / Hannover
Im Mai 2023

Die Herausgeber

Erster Teil

Annähern

Theorie, Analyse, Performance Studies. Kooperationen und Konflikte.

Daniel Leech-Wilkinson und Tihomir Popović

Unsere nachfolgende, elektronisch geführte Korrespondenz entstand in den Jahren 2013 und 2014 im Zusammenhang mit einem Claude Debussy gewidmeten Forschungsprojekt der Hochschule Luzern – Musik, dessen Hauptergebnis der vorliegende Sammelband ist. Unser Ziel war es, uns offen über die Wichtigkeit und die Probleme der Zusammenarbeit zwischen einer historisch-analytisch orientierten Musikforschung und der Interpretationsforschung auszutauschen. Selbstverständlich ist es uns bewusst, dass diese Fragen hier nicht zum ersten Mal diskutiert werden, sondern dass vielmehr jedem Absatz unserer Diskussion eine ganze Bibliographie hinzugefügt werden könnte. Dennoch haben wir das Thema im Kontext des erwähnten Forschungsprojekts noch einmal aufgegriffen und mit den Werken und Aufnahmen Debussys und ihrer Epoche in Verbindung zu bringen versucht. Mit der Übernahme dieser Korrespondenz in den vorliegenden Sammelband hoffen wir, in einige methodische Probleme auf dynamische Weise einzuleiten.

Die Autoren

Tihomir Popović an Daniel Leech-Wilkinson, 30. August 2013

Lieber Daniel,

in Deinen Publikationen betonst Du die Notwendigkeit, bei der Analyse von Musik die performativen Aspekte nicht als eine Art Beiwerk, sondern als einen bedeutenden Teil der zu analysierenden Substanz zu betrachten. Dies schien mir ein idealer Ausgangspunkt für eine integrative Analyse der Musik zu sein: genau das, was wir im Rahmen unserer Debussy-Forschung

vorhaben. Nun schriebst Du mir kürzlich, dass es ohne eine Aufführung „gar nichts gibt, was man analysieren kann“. Gehen wir mit dieser verschärften These nicht zu weit? Nachdem wir Analytiker uns lange genug auf „Werke“ – und generell auf die verschriftlichten Aspekte der Musik – konzentriert haben, während die performativen weniger beachtet wurden, soll nun Deiner Meinung nach die Partitur nur im Zusammenhang mit einer Aufführung betrachtet werden? Darf die Musik – nach allem, was wir über ihre Geschichte zu wissen glauben, per decretum auf Klang reduziert werden?

Herzliche Grüße

Tihomir

Daniel Leech-Wilkinson an Tihomir Popović, 4. September 2013

Dear Tihomir,

Certainly it is possible to analyse some aspects of a score without passing through performance. But as soon as you want to say something about how they sound then you find you are having to imagine what they sound like. And when you do that you imagine a performance. It may feel like your own, interior performance, unlike any you've ever heard, but in fact the way you imagine notes sounding cannot fail to be influenced by the way notes sound in real performances of music you have heard. I emphasise the importance of performances one has heard – not just performance in the abstract – because you only have to hear performances recorded 100 years ago to appreciate that when you imagine scores you don't imagine them sounding like that! So clearly you are imagining them in a style that's more familiar, one that's shaped by the norms of our time. And so I do think it's true to say, of analyses that speak of notes, sounds and meanings, that without performances there is nothing to analyse. All the same points apply to composing, needless to say. I think we don't realise how dependent we are, in our understanding of music, on the way it's performed at the moment and on recordings we know.

You ask, 'Is music nothing but sound?' That's certainly a related question. Music, I'd argue, is the experience of hearing a performance: it's made

in our minds as we listen (or imagine, which is also to listen). It doesn't exist out there somewhere. There's a lot more to say about this!

All best

Dan

Tihomir Popović an Daniel Leech-Wilkinson, 4. September 2013

Lieber Daniel,

das Konzept der inneren Aufführung kann eher als Teil der zeitgenössischen Musiktheoriebildung erachtet werden, als ihr Gegenteil. Eine Analyse mit innerem Aufführungsprozess würde, wie Du schreibst, ohne Klangvorstellung nicht funktionieren; sie wäre aber ohne Partituren oder andere Formen literaler Musik genauso wenig möglich. Darüber hinaus dürfen wir die historische Ebene von Analysebegriffen nicht außer Acht lassen und sie nur nach – imaginärem oder realem – Höreindruck verwenden.

Wenn wir diese These mit unserer Debussy-Forschung verbinden wollen: Musikgeschichte und Analyse können uns auch ohne Interpretationsforschung lehren, dass der Komponist Debussy – um ein bekanntes und einfaches Beispiel zu nehmen – außereuropäische Modi oder archaische Topoi verwendet. Sicher können und sollen auch die Aspekte der Interpretation berücksichtigt werden, wenn wir „archaische“ oder „exotische“ Elemente in Debussys Musik besprechen; wir hätten aber wenig zu besprechen, ohne einen historisch-analytischen Blick in die Partitur geworfen zu haben.

Herzliche Grüße

Tihomir

Daniel Leech-Wilkinson an Tihomir Popović, 7. September 2013

Dear Tihomir,

We have no aural knowledge of the past before recordings. It doesn't matter how much we read about the past, or how much we believe that knowledge of the past *ought* to form part of current understanding, when we come to imagine sounds we still hear what a modern performer would do with that knowledge. If that sounds at all like what an earlier musician would have done, then it is by chance not by learning, and in any case we can never know whether it does or does not. And as performance style changes all the time, if, by chance and without knowing, we recreate an earlier performance style, we shall soon have changed it again.

Why do I insist that physical and written evidence cannot allow us to reach an earlier performance style? My evidence again comes from early recordings. Think about our knowledge of music ca. 1900. We have musical instruments from the time, and we have treatises, teaching books, biographies, knowledge of the social, artistic, economic and wider cultural and political context, in detail and in quantity that far surpasses anything from the past. From all this evidence, we ought, one might think, to be able to reconstruct with confidence the way people made music sound through their singing and playing. This is what we claim to be able to do for the more distant past, after all. And yet... when we listen to recordings of singing and playing from ca. 1900 we hear sounds so strange that – at first, until we learn their language and become used to hearing them – they seem bizarre and laughable. Elena Gerhardt, one of the most admired singers of her day, singing *An die Musik*, expressing her deepest feelings about music, accompanied by Artur Nikisch, one of the most admired conductors? Does it not sound ridiculous to us?¹ We have instruction books by performers such as Auer, Flesch, Lilli Lehmann, and many more who made recordings. Could we ever guess at the sounds they made from the books they wrote? Not a chance, I'd say.

And so, historical knowledge inflects our sense of the musical past, but it doesn't bring us any nearer to it. Recordings show us that the musical past is much more foreign than we ever imagined. And because how music

¹ For more on this see Daniel Leech-Wilkinson, *Listening and responding to the evidence of early twentieth-century performance*, in: Journal of the Royal Musical Association 135 (2010) Special Issue no. 1, 45–62.

sounds determines how it feels which determines what it means, we are deluding ourselves if we imagine that knowing about the musical past, in the absence of its sounds, brings us close to historical understanding. Of course, having the sounds is only one step forwards. What those sounds mean to us is still hugely inflected by our very different cultural and expressive context. We express feelings in different ways now than people did in 1900, and that very probably reflects different qualities of feeling. We don't know how accurately sounds transmit meanings, then, and we need to be cautious. But they give us music from the past to a degree that scores cannot. And to that extent they are essential reference-points, and the best reference-points, for any discussion of musical meaning and affect.

You could say that music history proper begins ca. 1900, the point at which we can first hear notes shaped through historical sounds. Debussy sits exactly on that line between our knowing and not knowing how music sounded, which makes the surviving recordings especially tantalising. They tell us things that we could never have guessed or shown from other evidence.

You use the example of Debussy's modality, so normal for us as to be almost inaudible now, though history can tell us to focus on it. When we do focus on it, what do we hear? Does it affect us as it affected them? Surely not. Do the sounds help us to hear it historically? That's much harder to say. But they must be relevant evidence, if only we knew how to interpret it! One could perhaps argue that the loss of exoticism in our response to Debussy's modality is replaced, perhaps only temporarily, by the strangeness for us of the sound of those Mary Garden and Maggie Teyte performances. But we still hear their sounds rather differently than did their contemporaries. So don't let's get too excited about our historical understanding of Debussy. For the most part, even with recordings, we invent it.

Tibomir Popović an Daniel Leech-Wilkinson, 10. September 2013

Lieber Daniel,

natürlich können Analytiker auch Aspekte der Interpretation berücksichtigen. Die Wirkung von Musik aber nur als Verdienst der Interpreten zu präsentieren, ist kaum möglich. Selbstverständlich reagieren wir unterschiedlich auf unterschiedliche Aufführungen; wenn aber dieselben Interpreten unterschiedliche Stücke spielen, erzielen sie auch

unterschiedliche Wirkungen; und sie würden kaum eine nennenswerte Wirkung erzielen, wenn sie nicht komponierte Musikstücke, sondern etwa Tonleitern Akkorde spielen würden; wir können also die Interpretationen im „westlichen“ Musikkonzept nicht getrennt von der Komposition betrachten.

Möglicherweise haben wir uns hinsichtlich meines Plädoyers für eine Integration von Theorie, Geschichte und Interpretationsforschung nicht verstanden. Um die Ermittlung von historischer Klangqualität allein ging es mir dabei nicht. Du schreibst über den Kontrast zwischen unserem „Wissen“ über die Musik um 1900 und den aufgenommenen Klängen dieser Zeit. Ich sehe darin zwei Probleme. Erstens: Ob Deine Wahrnehmung in diesem Fall verallgemeinert werden kann, ist eine offene Frage. Zweitens: Das kulturelle Wissen, über welches ich schrieb, hat nicht dem Zweck der Rekonstruktion von Klängen zu dienen.

Um auf Debussy zurückzukommen: Meine Erwähnung seiner Verwendung „archaischer“ oder „exotischer“ Elemente hatte nicht mit der Frage zu tun, wie sie vor hundert Jahren gehört oder wie sie heute erlebt werden. Es ging um ein Beispiel für ein Gebiet, auf dem man die von der verschriftlichten Musik ausgehende Analyse in all ihrer Intertextualität mit der Analyse von Aufnahmen verbinden kann. Der Zweck solch einer Analyse wäre natürlich nicht, unsere Rezeption zu beeinflussen, sondern wäre ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Epoche. Musikalische Literalität ist untrennbar von der westlichen Musikkultur und wir müssen, wenn wir die Musik als Kultur studieren, die Literalität berücksichtigen: Schon deshalb finde ich es wenig hilfreich, eine Geschichte der Klänge als „Geschichte der Musik im engeren Sinne“ zu konstruieren.

Im Übrigen: Ohne „Partituren“ kommen auch die Performance Studies nicht aus. Schließlich – um ein Argument Hermann Danusers zu entleihen – entwickeln sie selbst neue Formen von Verschriftlichung, um Aufführungen zu analysieren.

Herzliche Grüße

Tihomir

Daniel Leech-Wilkinson an Tihomir Popović, 26. Oktober 2013

Dear Tihomir,

I think we see our tasks rather differently. You seem to see it as doing musicology and so naturally you want to build on its traditions and achievements rather than turn your back on approaches that have served the discipline well. I still find much good sense in Cook's distinction between doing musicology and doing music, which he sees as parallel activities, equally valid varieties of musical culture.

Perhaps I misunderstand you but you seem to see performance in relation to music as no more essential than theory! This is what I mean by musicology doing musicology rather than studying music.

But perhaps you only meant that musicology should be about getting as many approaches as possible to interact fruitfully. Fruitfully for whom, though? For musicologists? In that case musicology is just doing musicology for its own sake, and what would be the point of that, other than to sustain careers for people who want to theorise music? Music, surely, deserves more than that in return for all it gives us. Isn't what it gives us, and how it gives it, *more* important, and something that those of us who are paid to understand music should (ethically should) be aiming to explain for everyone else? You can't do that by treating music as a set of concepts rather than as the experience of sounds. So yes, I think that researching music through the sounds it makes and the experiences they trigger *is* more important than other kinds of musicology. But it is of course a personal view!

History, analysis and performance studies are very different kinds of activity. Analysis and performance studies have in common a wish to understand how music 'works', though neither can arrive at anything more than a guess until they allow their hypotheses to be tested empirically, so both need music psychology and ultimately neuroscience for validation. History and performance studies share (or need to share if performance studies are to be contextualised adequately) an interest in how things were in the past, which for performance studies is usefully possible for the past 100 years. But getting all three to talk to one another equally is possible only to a limited extent, since there is little that is common to all three except historical performance in relation to historical understandings of scores, which is a highly interesting area in need of much more work. That perhaps shows us how powerful they could be together if only they shared more

material. Over time (as we have had recordings for longer) they will. What tends to happen, though, is that (as we go back before 1900) recorded performance drops out of the picture and texts about performance are assumed to be capable of taking their place. And they're not capable, as a comparison of early 20th-century treatises and recordings shows: no amount of description can recreate the flavour of a period performance style.

A book on Debussy, though, is wonderfully placed at the very start of this new world of scholarly options, with recordings to listen to and argue over and relate to a wealth of documentation.

All best wishes,

Dan

Tihomir Popović an Daniel Leech-Wilkinson, 22. November 2013

Lieber Daniel,

es liegt eigentlich eine Quantifizierung vor, wenn man schreibt, etwas – z.B. die Aufführung – sei „more essential“ für die Musik als etwas anderes – z.B. die Theorie. Wie kann ich aber den Wert dieses „more“ bestimmen? Kompositionstechnik, Theorie und Interpretation sind Bestandteile unseres Musikkonzepts und als solche Gegenstände der Musikwissenschaft; ich bin mir nicht sicher, ob wir sagen können, welcher Aspekt davon „essentieller“ ist, aber es gäbe keine „westliche“ Musik, so wie wir sie kennen, ohne einen von ihnen. Ohne den „set of concepts“, wie Du ihn nennst, wäre auch die „Klangerfahrung“ eine andere.

Ich wüsste auch nicht, wie wir die Theorie von anderer Musiktätigkeit trennen sollen. Sie ist offensichtlich untrennbar von der Komposition, auch wenn sie inzwischen von den Prozessen der Performanz etwas entfernter ist, als es in früheren Jahrhunderten der Fall war. Der heutige Prozess des an die Schrift gebundenen Musiklernens ist ebenfalls untrennbar von der Theorie. Sogar wenn dem Spieler theoretische Kategorien unbekannt sind, kreiert er eigene Theoriekonzepte, zumindest um die Musik zu speichern.

Ich denke, dass wir nicht sagen können, dass in der Musik, in jenen „humanly organized sounds“ John Blackings, die „sounds“ von der „human organisation“ trennbar sind: Man kann nicht die, wie Du es formulierst, „Klangerfahrung“ von den theoretisch-ästhetischen Konzepten trennen:

Die „Klänge“ sind ja durch diese „Konzepte“ organisiert (es muss sich dabei ja nicht um Konzepte einer institutionalisierten Musiktheorie handeln) und entfalten auch neue Konzepte in uns. Ich würde sogar sagen: Das, was wir „Musik“ nennen, wäre nicht „Musik“ ohne „Konzepte“.

Was Deine Cui-bono-Frage angeht – die man selbstverständlich auch auf zahlreiche andere Disziplinen beziehen könnte –, kann ich nur erwidern, dass gerade der holistische, interdisziplinäre Blick – und nicht jener, der sich nur auf einen einzelnen Aspekt konzentriert, die Musik nicht nur den Musikwissenschaftlern, sondern der ganzen interessierten Gemeinschaft zu erklären vermag.

Hinsichtlich der empirischen Forschung sehe ich durchaus ein, dass die Performance-Forschung dadurch unterstützt werden kann und soll. In Bezug auf die Analyse bin ich mir nicht so sicher: Dies hängt natürlich davon ab, über welche Art von Analyse wir sprechen. Die historisch orientierte Musikanalyse, die ich vertrete, braucht Kooperation mit und Verifikation durch die historische Forschung, während die empirische Forschung für ihre Aussagen nicht zentral sein kann.

Mit Deinen Bemerkungen zu Debussy bin ich einverstanden. Er hat sich im Übrigen mit den Welte-Aufnahmen zufrieden gezeigt. Andererseits weiß man von seiner Neigung zur Improvisation, die sich auch in den Aufnahmen bemerkbar macht. Vor diesem Hintergrund möchte ich ein neues Diskussionsfeld eröffnen: Welche Bedeutung haben diese Aufnahmen aus Deiner Sicht, insbesondere für die späteren Interpreten?

Herzliche Grüße

Tihomir

Daniel Leech-Wilkinson an Tihomir Popović, 5. Dezember 2013

Dear Tihomir,

I agree that we need to focus in on Debussy now, so I won't try to develop even further all the points we now have on the table. But allow me at least to propose that what theory has tried to do (and in my view needs to be stopped from doing!) is to appropriate performer heuristics – techniques performers have devised to provide quick solutions to common musical problems (e.g. how to chunk a passage of music to make it easier to

memorise, to take your example) – and regularise and systematise them. In other words, while music theory claims that it has worked out rules that explain how music works, and claims that performers need to know them, what has actually happened is that theory has learned some useful short-cuts from performers, and then has turned them into systems and sets of rules. It's an appropriation, fuelling a bid for domination, that allows theorists to believe that they know better than performers. But what empirical research is beginning to show is that the structures that are theorised are not perceived. So we may find, as more empirical research is done, that performer heuristics – which deal with small-scale problems – give a much more accurate picture of how music is perceived than music theory. At any rate, I don't think it's appropriate (and I do think it's political) for theorists to claim that performers are doing theory. It's the other way round: theorists are (over-)systematising the habits of performers and are then trying to sell them back to performers as essential knowledge they must have!

So to Debussy. Aren't the issues here the same as for any recordings of composers' performances? Let's first of all distinguish between composers' intentions and composers' expectations. What composers *intend* may change from day to day and from performance to performance, and certainly are likely to change over a lifetime. What composers *expect* is a performance within the general performance style of their time, and they compose with that general performance context in their heads, because to imagine sounds you have to imagine them within a particular (current or recent) performance style. It's clear, therefore, that intentions are limited by expectations: you can't imagine and then intend a manner of performance very different from those you have heard. We forget this eagerly when we persuade ourselves that the way *we* play their music is preferable to the way their contemporaries played it, which we invariably do for composers of the late 19th and early 20th centuries. Why do we abandon our beliefs in historically informed performance when recordings begin? Because we don't like what we hear! But does this apply as much to Debussy as it does to, for example, Brahms, whose late performance expectations are fairly clear from the recordings of performers whose work he admired? Of course the *Cathédrale engloutie* tempo relationship is striking, suggesting that there may be other cases in which what we see on the page misrepresents what we would then have heard in a performance, but on the whole Debussy's playing seems much less foreign to us than, for example, Etelka Freund's or Ilona Eibenschütz's playing of Brahms. This is surely helpful.

So perhaps with Debussy the process of learning about composition by listening to the composer's own performances can be *relatively* painless. Let us hope so, because composers' recordings may well explain things about their music that are otherwise hard to understand. There's a lovely example of this in Grieg's recordings, as recently demonstrated by Sigurd Slåttebrekk and Tony Harrison in their fascinating CD and website www.chasingthebutterfly.no. Now we understand how Grieg used rubato we can hear that his music is much less four-square than we thought. We can also see that we've been playing it very differently, emphasising the four-bar phrases, the sequences, the repetitions, the regularities, rather than disguising them. You could argue that we have been wrong, misunderstanding Grieg both in performance and in analysis. Slåttebrekk and Harrison also show that Grieg's sounding-music is much closer than one might have expected to jazz. The fact that jazz developed at time when rubato in musical performance was the norm must be relevant. It certainly could be relevant for Debussy.

Slåttebrekk and Harrison convincingly demonstrate the value in copying composers' recordings. By adopting a composer's performance personality and even their technique, psychologically and physically demanding as it may be for the performer, we learn about their music to an extent that is impossible in any other way. So I would seriously advocate attempting to copy Debussy's recordings, as a research project. What we must not do, of course, is to treat the results as 'correct' Debussy, except in a historical sense (at most). It is up to us what we do with Debussy's scores. I suggest only that there will be more to be learned from Debussy's Debussy if we copy him. That said, to copy Debussy's playing as exactly as Slåttebrekk copied Grieg's is costly and cannot be done without very generous and committed performers, for it involves embodying, not just imitating, the composer's performance style and technique, and that comes at a cost to one's own.

All best wishes,

Dan

Tihomir Popović an Daniel Leech-Wilkinson, 30. Januar 2014

Lieber Daniel,

es scheint, dass wir ähnlich denken, wenn es um partikuläre Fragen geht, und uns in allgemeinen Fragen doch nicht einig sind. Wie ist das möglich? Ich vermute, dass manche unserer Ideen gar nicht so weit auseinander liegen, uns aber die Begriffs- und Diskursgeschichten, die unserem jeweiligen Schreiben zugrunde liegen, tendenziell trennen.

Vielleicht können wir nur kurz einen der Begriffe, den wir wiederholt verwenden, und der für unser Forschungsvorhaben von Wichtigkeit ist, für einen Moment gesondert ansprechen: Das, was wir „Theorie“ der etwa 2500 Jahre europäischer Musikgeschichte nennen (und was ich als Grundlage für historisch orientierte Analysen verwenden will), sollen wir nicht mit einigen Systematisierungsversuchen des letzten und teilweise vorletzten Jahrhunderts verwechseln, die mancherorts immer noch als Grundlagen der akademischen Disziplin „Musiktheorie“ dienen. Ein großer Teil dessen, was wir „historische Musiktheorie“ nennen, gehörte bekanntlich zur Musikpraxis, der „practicall musicke“, um etwa an Thomas Morleys berühmten Titel zu erinnern; natürlich geht es hier nicht nur um die Praxis der Aufführenden, sondern auch und vor allem um die Praxis der Komponisten, die ja in der Musikgeschichte häufig die gleichen Personen waren.

Aus Deinen Zeilen kann man die Konstruktionen des Bösen Theoretikers herauslesen, der dem Armen Interpreten auflauert, um ihn seiner kleinen Short-Cuts zu berauben, die er dann zum Bargeld macht. Die „Musiktheoretiker“, auf die sich die historisch orientiere Analyse und Theorie beruft, waren aber auch selbst zu einem großen Teil Praktiker. Gleich ob man Aurelian von Réome, Tinctoris, Zarlino, Morley oder Koch unter die Lupe nimmt: Sie waren selbst Vertreter der Musikpraxis ihrer Zeit.

Sicherlich können wir uns darauf einigen, dass es nicht die Aufgabe der Theorie ist, leere Systeme zu kreieren, sondern die Praxis zu kodifizieren. Ich bin dabei der Meinung, dass den historischen Texten, die diese Praxis beschreiben, im Prozess der Theoriebildung ein zentraler Ort zukommen soll.

Andererseits ist nicht selten – unter anderem auch von Carl Dahlhaus – darauf hingewiesen worden, dass die Theorie nicht nur der Praxis folgt, sondern in gewissen historischen Momenten der Praxis zuvorkam und sie prägte. Nehmen wir jene (wahrscheinlich von Dir gemeinten) spätneuzeitlichen Theoriekonzepte unter die Lupe, die nicht direkt aus der Praxis abgeleitet, sondern eher als Systeme konstruiert wurden, so können wir

kaum außer Acht lassen, dass sie spätere Interpreten auf dem Wege ihrer Musikausbildung geprägt haben. Ich weiß nicht, ob das gut oder schlecht ist (Letzteres ist vermutlich Deine Meinung), aber ich bin der Überzeugung, dass wir diese Konzepte in Betracht ziehen müssen, wenn wir über die Geschichte der Musik sprechen.

Nun zu einem anderen Kritikpunkt, der in Deiner letzten Mail zum Ausdruck kam: Ich habe keine Zweifel daran, dass Vieles von dem, was die Musiktheorie in den letzten Jahrhunderten gelehrt hat, nicht der bewussten Musikwahrnehmung oder der Art, wie die Interpreten die Musik erleben, entspricht: Hier bin ich mit Dir einer Meinung. Die Wahrnehmung und das Verstehen der Interpreten muss jedoch nicht der zentrale Punkt der Musiktheorie sein. (*Mutatis mutandis*: Ich bin auch nicht sicher, dass ich zum Verstehen von Theaterstücken nur Schauspieler heranholen würde.)

Nun zu Debussy: Was Du über die scheinbare Vertrautheit seiner Aufnahmen schreibst, veranlasst zur Frage: Ist das eine Art „Modernität“, die wir in ihnen hören; oder projizieren wir sie in sie hinein?

Nehmen wir nun den besonderen Fall von *La soirée dans Grenade*. Es wurde häufig – vermutlich der Anweisung „Mouvement de Habanera“ folgend – bedeutend schneller und energischer gespielt, als es Debussy selbst spielt. Ich kann mir vorstellen, dass die späteren Interpreten seine Musik als „spanisch“ daher „tänzerisch“ oder „temperamentvoll“ lasen (wieder einmal können wir das Lesen von Musik nicht vom Spielen trennen), während Debussy selbst zumindest Teile des Stücks als „spanisch“ im Sinne von „orientalisch“ versteht, den Orientalismus-Stereotypen von „Weichheit“ oder gar „Mystik“ folgend. Der Kontrast ist natürlich bedeutend.

Denkst Du nicht, dass die analytische Forschung und die Performance Studies, wie in diesem partikulären Fall, ihre Kräfte bündeln sollen? Die Erstere kann uns über „spanische“ Elemente bei Debussy berichten, die Letzteren können uns sagen, wie sie Debussy interpretierten, während die Geschichte (der Ideen in diesem Fall) uns lehrt, welche Lesarten von „Spanischsein“ für unser Lesen und Hören von Debussy relevant sein können.

Herzliche Grüße

Tihomir

Daniel Leech-Wilkinson an Tihomir Popović, 27. Februar 2014

Dear Tihomir,

I'm happy to agree that performers create theory that theorists then try to codify. What I find sad is that theorists think and claim that these are fundamental musical laws, and – far worse – teach the theory to composers who then believe they have to compose with them. This is crazy. We could manage very well without the theory, which just gets in the way and limits the imaginations of composers. There's a lovely example of this in the case of Schenker. Schenker's musical performance tastes were developed in the later 19th century and, as Nicholas Cook has recently shown, the musicians he admired represented in sound a view of music's dynamic forces that was often incompatible with Schenker's theory (Nicholas Cook, *Off the Record: Performance, History, and Musical Logic*, in *Music and the Mind: essays in honour of John Sloboda*, ed. Irène Deliège and Jane W. Davidson. Oxford: Oxford University Press, 2011, 291-309). Cook suggests that this might be why Schenker was unable to complete his book on performance. (I've suggested (Music Theory Online 18/1) that the same may be true of Adorno.) What these examples show is that theory and performance are not inextricably interlocked. One can believe one set of ideas about music, and at the same time prefer music that follows a quite different set of principles. Musicologists do this all the time. The repeated failure of musicology, it seems to me, is to speak about music in a way that accurately reflects the experience of it.

In this context it is particularly outrageous that theorists have tried again and again to tell performers how they should play. Or maybe you've been spared much of this in Germany. In Anglo-American musicology we've had far too much of it. So I feel perhaps more strongly about it than makes sense to you.

But I think there's a more fundamental difficulty here, which is that the infantilising effect of the way western classical music performance is taught and monitored ('this is what Mozart wants here and you must obey him' – as if we could ever know what Mozart wanted, as if he were alive and cared, or as if it was of more than historical interest) brings us up to believe that performance has to take account of things over and above the need to engage listeners. I don't accept that. Music's sole purpose is to engage, interest, excite listeners. That's what it's for. No one should be telling performers that there are correct or incorrect ways to achieve that. Neither theory nor history has a right to police performance. The only other obligation on

performers is not to do harm, by which I mean not to be cruel: I don't mean not to offend! Indeed, we need performances that offend, that are critical, not just comfortably reassuring. At the moment we don't get them.

So I still insist on resisting an obligatory role for theory or history in shaping performance. Of course we can use them as heuristics if we like. But we can also ignore them. That's what freedom of expression means. And if it applies in social relations it has to apply in music too.

I find your view of theory, composition and performance learning from one another in a happy exchange of ideas over the centuries too reassuring. I do think theorists and historians, like all academics, try to dominate, try to be more right than others. You could see it as striving for truth — that's an honourable aim — but I think it's also Darwinian. Academics try to claim that their 'knowledge' (largely belief) gives them superior powers of understanding from which performers ought to learn. But it's performers who make music work.

Back to Debussy: There's a strongly defined French performance style evident in early recordings from France, relatively restrained compared to much German or other playing and singing of that era. (The picture is confused by Alfred Cortot, who was much more German in this respect (and perhaps in others), despite his passion for all things French including Debussy.) So I'm not sure that Debussy (save for *La plus que lente*: more below) was unusual in his local context, which was the performance context in which he imagined notes working together, in other words the imagined musical soundworld in which he composed. So I don't know that it's especially modernist; just (at that time, and in music) characteristically French.

And then there's Granada! An evening in the Alhambra is indeed a more Moorish than (according to modern musical clichés) a typically Spanish experience. Equally, we don't know what Spanishness sounded like before the early 20th century and certainly can't make assumptions based on scores or writing. (Early recordings, compared to scores and contemporary texts, show us (as I argued earlier) that you can't accurately guess performance style from any other evidence than recordings.) Debussy may

be faithfully representing the sound of Spanish 'dancing' and 'temperament' at the time, or a little earlier. Or not.²

May I add a few words on why early recordings are so important now? Because the scores we know so well sound radically different in many early recordings (perhaps not so much in Debussy's, but very much so in many Anglo-German recorded performances) the character of many composers sounds very different from the character that we think belongs to them. I've already mentioned Brahms as a very good example (much lighter, more mercurial in the recordings of his music by his circle), also Grieg (among other things he disguised the phrase-ends that we emphasise); there's Wagner too (vocal style in the earliest recordings unimaginably different from anything we'd think appropriate). These are, in effect, different composers in these recordings. So early recordings show us that the notes have not always made the same music we make with them; they show that we are deluding ourselves when we claim we understand how the notes 'should' sound and that we are misleading our students when we tell them how they 'should' play the notes in order to be true to the composer; they show that we have no right to condemn performances we think do not correctly represent the character of the score; they show us that scores can make sense in radically different ways; and therefore that they could make powerful sense in yet other ways we've never heard or imagined; and that in the future they will, because performance style is always changing however much we try to prevent it. To the very great extent that our teaching, examining, adjudicating and criticising of performance today depends on our beliefs about the style that properly belongs to each composer, we are wrong in our guidance and judgements.³ In fact, early recordings show that most of our deepest beliefs about what classical music requires of performers are unjustified. The ethical response to this, it seems to me, is not to require everyone to go back to the historical recordings and follow them but rather to accept that

² Since this exchange an important PhD thesis by Marco Fatichenti has shown that the modern 'Spanish' manner of playing piano scores of the early 20th century was substantially a product of the Franco period, so would not have been heard during Debussy's lifetime. Marco Fatichenti, *Rejecting the Dictator: Overcoming Identity Aesthetics Through Granados's Sounding Legacy*, PhD thesis, King's College London, 2021.

³ For more on these issues see Daniel Leech-Wilkinson, *Moral judgement in response to performances of western art music*, In *Remixing Music Studies: Essays in Honour of Nicholas Cook*, edited by Ananay Aguilar, Eric Clarke, Ross Cole and Matthew Pritchard (Routledge, 2020), 91–111; and *Challenging Performance: Classical music performance norms and how to escape them* (2020) <https://challengingperformance.com/the-book/> (accessed 14 September, 2022).

performers supply most of the meaning we hear in music, and that their role properly includes making new meanings by making new performance styles. So Debussy's recordings have a part to play in a much more far-reaching rethinking of our relationship with scores, composers, and listeners.

All best wishes,

Dan

Tibomir Popović an Daniel Leech-Wilkinson, 16. August 2014

Lieber Daniel,

Deine Anmerkungen zu historischen Aufnahmen fand ich einleuchtend und auf Debussy gut beziehbar. Ich bin jedoch weiterhin skeptisch, was Deinen Blick auf Theorie, Analyse und literalisierte Musik überhaupt angeht. Vielleicht muss man, wie bereits gesagt, auch konkretisieren, welche Theorie gemeint ist. Denn auch die heutige Disziplin, die wir „Musiktheorie“ nennen, ist nicht eine kompakte Disziplin, sondern der Sammelbegriff für mehrere zum Teil recht unterschiedliche Herangehensweisen mit sehr unterschiedlichen Genealogien. Der „Musiktheoretiker“, der in seinen Reflexionen von der Geschichte des Tonsatzes ausgeht und seine Disziplin als eine auch sich selbst reflektierende Betrachtung der historischen Kompositionslehren und Theorien mit all ihren Inkonsistenzen und Diskontinuitäten auffasst, steht einem Historiker näher, als einem systemorientierten Theoretiker, gleich welcher Schule. Was sie jedoch alle verbindet, ist die Konzentration auf Aspekte der Komposition. Wofür ich plädiere, ist, diese kompositionsorientierte Herangehensweise nicht aufzugeben, sondern durch Verzahnung mit anderen Bereichen der Musikforschung zu bereichern.

Mit dieser Verzahnung meine ich natürlich nicht, dass die historisch-analytische Forschung den Interpreten diktieren soll, wie sie spielen sollen – politische Geschichte wird ja auch nicht primär deswegen erforscht, um Politik zu machen – sondern sie ist einfach als ein Plädoyer für weniger einseitige Forschungsansätze zu verstehen.

Wenn Du schreibst, „We can manage without the theory“, könnte man etwa antworten, dass wir natürlich auch ohne Performance Studies und – im Falle einer Hungersnot – sogar auch ohne historische Musikwissenschaft

leben könnten. Jedoch sind solche Slogans kaum hilfreich; es ist in meiner Überzeugung kaum unsere Aufgabe, um Sokrates geschart darüber zu diskutieren, welche Disziplin für unseren Staat gut ist und welche nicht. Ich denke, wir haben einfach so umfassend wie möglich die auf Musik bezogenen Dinge und Konzepte der Geschichte und der Gegenwart zu erforschen. Die Musiktheorie gehört dazu, seitdem wir von der „westlichen“ Musik wissen (dabei „wissen“ wir ja mehr über die Anfänge der europäischen Musiktheorie als über die Anfänge der europäischen Musik). Und natürlich müssen die theoretischen Konzepte, die wir vertreten – um auf Dein Schenker-Beispiel zurückzukommen – nicht immer mit unserem Musikgeschmack identisch sein. Ob die beiden Bereiche aber deswegen vollkommen voneinander getrennt sind? Ich bin mir auch nicht sicher, ob man aufgrund des Einzelbeispiels Schenker auf eine allgemeingültige Regel über eine absolute Trennung von Theorie und Praxis schließen kann. Schenker gehörte jedenfalls nicht zu jenen historischen Gewährsmännern, den Komponisten-, „Theoretikern“, deren Relevanz für eine historisch orientierte Analyse ich immer wieder hervorhob.

Hinsichtlich jenes Aspekts meiner letzten Mail, den Du „reassuring“ nanntest – es ging um den Transfer von „Wissen“ zwischen Theorie und Praxis – kann ich erwidern, dass dieser existierte, auch wenn heute, wie auch in der Antike oder im Mittelalter, der Theoretiker zu einem gewissen hierarchischen Blick tendiert. Diese Haltung bedeutet aber nicht, dass die Musiktheorie für die Musikpraxis irrelevant war oder ist.

Mir erscheint Deine Vision von „theoriefreien“, von vermeintlich machtgesteuerten Theoretikern und der Theoriebildung unberührten Aufführenden genealogisch auf das alte Konzept des Edlen Wilden zurückzugehen: eine historische Form von Zivilisationskritik gewiss, bei der ich mich aber fragen muss, ob sie heute sinnvoll ist. Ganz gleich, ob wir die Vision einer „theoriefreien Musik“ gut oder schlecht finden: Es ist eine utopische Vision, die aus meiner Sicht keine Verankerung in der europäischen Musikgeschichte hat.

Schließlich bin ich der Meinung, dass wir, wenn wir ein Problem mit der Musiktheorie, so wie sie ist, haben, sie transformieren, nicht eliminieren sollen. Und die Musiktheorie wurde in den vergangenen Dekaden bereits in vielfacher Hinsicht transformiert. Sie ist, ich denke, inzwischen zumindest zum Teil etwas anderes geworden als das, was Du schilderst.

Wenn ich all diese ungeordneten, allgemeinen Gedanken zu Debussy zurückbringen soll, könnte ich sie auf zwei Sätze konzentrieren: Wir können

Debussys Musik kaum diskutieren, ohne zumindest latent die Konzepte zu berücksichtigen, von denen wir annehmen können, dass sie für ihn relevant waren: ob durch Lernprozesse in seiner Ausbildung an einer der bedeutendsten musikakademischen Institutionen seiner Zeit, durch seine Beschäftigung mit der älteren, der zeitgenössischen und der außereuropäischen Musik. Schließlich ist sein Komponieren, unter anderem, eine einzigartige und auf eine besondere Art triumphale Reaktion auf diesen seinen Hintergrund gewesen.

Vielleicht können wir uns nun noch einmal seinen Werken und Aufnahmen zuwenden?

Herzliche Grüße

Tihomir

Daniel Leech-Wilkinson an Tihomir Popović, 29. Oktober / 23. November 2014

Dear Tihomir,

I've been listening again to the Debussy recordings; and this time, as I've recently been listening to some German recordings of a similar date, I was particularly interested in *La plus que lente*. He seems here to use a different performance style from his other recordings. The rubato is much stronger (beats of hugely different lengths), and there is also more dislocation of the hands, and (beyond that) separation by a quaver or more of material that's notated as simultaneous, as well as left-hand figures omitted that could easily have been played. And so on. It's all much less regular than his normal playing. (Though of course he was not tied to the notation in his normal performances either!) No doubt this is all connected with the tempo marking, 'Lent (molto rubato con morbidezza)'. The playing strikes me as belonging with the much more expressive tradition of piano playing we hear in earliest-born recorded pianists. There's a PhD thesis about to appear from Leiden by Anna Scott which looks at the Brahms circle and shows how their performance styles work – and just how far they go in dislocating and overlapping parts, and concatenating material – and this Debussy performance seems to be referring to this kind of more 'extreme' playing

(extreme by our standards).⁴ And so I wonder if the 'morbidezza' and the waltz are referring to a kind of playing that was common among German-trained pianists, whose power Debussy recognised (after all, he copies it passionately here: it may be ironic but it still 'works') even though it's a style he normally preferred not to use, perhaps because he felt it represented all too well the music he was trying to leave behind. (It reminds one of Robin Holloway's demonstration of the extent to which Debussy clung to Wagner even while seeming to reject him.)

The other thing I notice, listening to the Debussy recordings all together, is how wide is the dynamic range in many of his performances. One has to be a bit careful commenting on this with piano rolls, which are not as sensitive to dynamics as they are to timing, so that it's hard to feel confident that what we're hearing is what sounded during the recording session. But with those reservations I still am surprised by how violent some of Debussy's playing is. It seems an important respect in which we have altered 'Debussy', constructing a composer during the past 100 years who is more soft-edged and blurred, in line with our assumptions about impressionism, than his contemporaries might have recognised. Maybe it's time for us to try playing these scores more ruthlessly. Debussy, after all, was not restrained or imprecise in the way he talked about music: why should he be in the way he imagined it sounding?

A further question one might ask of these performances is whether we are listening to Debussy the composer or Debussy the performer. It's tempting, whenever he changes what's in the notation, to say that it's fine for the composer to do this but a performer must not. But he seems to be doing nothing that performers of his generation didn't do routinely. The sanctity we see in the notes is a modern aberration, and unhistorical. If one wishes to be historical, one must freely change what's in the score! Perhaps we need a similar boldness in every aspect of our handing of Debussy's scores, to understand them as harder-edged and more challenging.

All best wishes,
Dan

⁴ Anna Scott, *Romanticizing Brahms: Early recordings and the reconstruction of Brahmsian identity*. PhD dissertation, Leiden University, 2014.

„Gradus ad Parnassum“? Pianisten und Klavierkultur im Umfeld von Debussy

Inga Mai Groote

Bekanntlich war der Beginn von Debussys musikalischer Karriere von der Idee bestimmt, als Pianist zu reüssieren, auch wenn sich bald herausstellte, dass auf Dauer die Komposition in den Vordergrund trat und er nur noch sporadisch und in der Regel mit eigenen Werken am Klavier öffentlich auftrat. Seine ersten Schritte – Privatunterricht, Conservatoire-Ausbildung, Erfahrungen als Sommerfrische-Pianist und Klavierbegleiter (durch deren Vermittlung sein Lehrer vermutlich auch finanzielle Hilfestellung leisten wollte¹) – sind allerdings durchaus typisch für angehende Pianisten und Pianistinnen seiner Zeit, die einerseits von einem hochprofessionellen und ausdifferenzierten Ausbildungssystem profitieren konnten und andererseits ihren Weg in einer sehr diversifizierten Musikkultur, zwischen einer Vielzahl von unterschiedlichen Aufführungskontexten und Milieus mit unterschiedlichen Erwartungen und Vorlieben, finden mussten.² Debussys einschlägige Erfahrungen sollen daher im Folgenden mit Blick auf die verschiedenen Bereiche von Unterrichtstraditionen, Aufführungsmöglichkeiten und künstlerischer Profilierung kontextualisiert werden, und schlaglichtartig kann die Rolle von Klavierwerken Debussys in den Repertoires einiger Pianisten dargestellt werden.

Verglichen mit dem früheren 19. Jahrhundert, als Virtuosen bevorzugt in Paris ihr Publikum suchten und gerade Ausländer wie Frédéric

¹ Zu Debussys Leben vgl. François Lesure, *Claude Debussy. A Critical Biography*, übers. und revidiert v. Marie Rolf, Rochester 2019.

² Für einen eher kurSORischen, aber plastischen allgemeinen Überblick über die Musikkultur vgl. Elaine Brody, *Paris: The Musical Kaleidoscope, 1870–1925*, London 1988, für ein gründliches Resümee der verschiedenen Bereiche der Klavierkultur Charles Timbrell, *French Pianism. A Historical Perspective*, Portland 2/1999, sowie Danièle Pistone, *Pianos, pianistes et société en France de 1830 à 1900*, in: dies., *Perspectives musicologiques*, Paris 2019, S. 47–83.

Chopin, Franz Liszt oder Friedrich Kalkbrenner dort wichtige Ausbildungsphasen absolvierten oder Grundsteine ihrer Karrieren legten³, war zur Zeit Debussys Paris zwar längst nicht mehr ein so unangefochtenes Karrieresprungbrett, aber weiterhin eine Musikmetropole, die international höchst attraktiv blieb und weit ausstrahlte. Zudem hatte sich das Pianistenprofil von Virtuosen, die fast ausschließlich eigene Werke spielten, zu vorrangig Interpretinnen und Interpreten der Werke anderer gewandelt. Daneben nahmen bereits die Zeitgenossen eine neue Phase nicht nur musikalisch-ästhetischer Vorstellungen allgemein, sondern auch im Klavierspiel wahr. Exemplarisch zeigt sich das im Beitrag über die ‚großen Virtuosen‘ in dem Prachtband *Cinquante ans de musique française*, der die Zeit von 1874 bis 1925 in direkter Rückschau mit Beiträgen namhafter Publizisten und Musikpersönlichkeiten dokumentiert. Das Virtuosen-Kapitel stammt von dem Journalisten und musikalischen Leiter an der Comédie française, Raymond Charpentier (1880–1960). Für die Darstellung der Pianistenszene geht Charpentier zunächst von den Neuerungen im Instrumentenbau aus, bevor er die verschiedenen Generationen von Interpreten vorstellt und charakterisiert. Für ihn zeichnet sich eine deutliche Zäsur zwischen den noch ‚romantischen‘ und den schon ‚modernen‘ Interpreten ab, letztere seien durch technische Präzision und Klarheit des Vortrags charakterisiert, während die älteren ein anderes Ausdrucksmodell verkörpert haben:

»L’interprétation musicale s’est profondément modifiée. Les virtuoses qui descendaient et procédaient directement de Liszt ou de Paganini, employaient le langage qui correspondait directement à la sensibilité artistique de leur époque. Les artistes de nos jours s’attacheront davantage à la recherche de la nuance, du détail, de l’infinitiment petit. Ils ne brosseront peut-être pas fréquemment de géniales fresques, mais ils s’efforceront d’offrir à leurs auditeurs un travail fouillé, parachevé, semblable à un bibelot patiemment et adroitement ciselé. L’interprétation moderne se caractérise probablement, dans sa tendance générale, par l’abandon de tout

³ Vgl. etwa *Piano Culture in 19th-Century Paris*, hrsg. von Massimiliano Sala, Turnhout 2015.

romantisme échevelé, par le retour à la simplicité, à la clarté, au goût. «⁴

Die von Charpentier benutzten Begriffe zur Beschreibung der jüngeren Interpretationsweise – Einfachheit, Klarheit, Geschmack – sind de facto zu dieser Zeit stark aufgeladene Schlagwörter, mit denen sich allgemein eine präzisiert ‚französische‘ Musikästhetik assoziieren lässt: zum Erscheinungszeitpunkt der *Cinquante ans* lag beispielsweise das (freilich von einem Nichtmusiker geschriebene) Manifest *Le Coq et l'arlequin* von Jean Cocteau, in dem eine solche Ästhetik (verkörpert vor allem durch Erik Satie) postuliert wird, schon einige Jahre zurück. Andererseits umschreibt Charpentier hier Charakteristika des eigenständigen ‚französischen‘ Klavierstils auf Interpretationsebene, die auch in der Forschung zur französischen Pianistik regelmäßig thematisiert worden sind.⁵ Die Herausbildung und Weitergabe dieses Interpretationsstils ergibt sich vor allem aus den Ausbildungsfiliationen und Schulbildungen⁶ – und lässt sich ebenfalls mit außermusikalischen Werten und Vorstellungen in Verbindung bringen; verwiesen sei nur auf die Diskussionen zur Entwicklung des *jeu perlé*, in dem auch ein Ausdruck tief verwurzelter gesellschaftlicher Umgangsformen gesehen werden kann.⁷

Charpentier bietet darüber hinaus einen Katalog wichtiger Pianisten und Pianistinnen (Debussy erscheint aufgrund seines anders ausgerichteten Profils natürlich nicht mehr in dieser Gruppe) und betont einerseits die Rolle des Conservatoires und der dortigen Lehrenden, nennt aber auch Pianisten, die vor allem durch ihre Konzerttätigkeit und Tourneen bekannt waren – ungefähr parallel zu Debussys Wirkungszeit etwa Théodore

⁴ Raymond Charpentier, *Grands virtuoses*, in: *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, hrsg. von Ladislas Rohozinski, Paris 1928, Bd. 2, S. 317–357, hier S. 321.

⁵ Vgl. schon Michal Stegemann, „*Jeu perlé*“ und „*Tastendonner*“. *Gibt es eine typisch französische und typisch deutsche Schule des Klavierspiels?*, in: *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert*, hg. von Giselher Schubert, Mainz 2001, S. 31–46; allgemein Roy Howat, *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, New Haven 2009.

⁶ Vgl. die Lehrer-Schüler-Übersichten in Timbrell, *French Pianism* (wie Anm. 2), S. 31–32.

⁷ Neuerdings systematischer dazu Rémy Campos, *Le „jeu perlé“ entre sociabilité et technique pianistique (1840–1920)*, in: *Le Piano dans la France du Second Empire*, hg. von Danièle Pistone, Paris 2013, S. 101–122.

Ritter (1836–1886), den auch mit Debussy befreundeten Isidor Philipp (1863–1958, ab 1903 Professur am Conservatoire), den aus dem Proust-Kreis bekannten Léon Delafosse (1874–1955) und besonders ausführlich Francis Planté (1839–1934), der sich gegen Ende seines Wirkens auf Konzerte zurückzog, bei denen er für das Publikum verdeckt spielte – eine radikale Verweigerung gegenüber typischen Konzertformen.

Neben den auf den etablierten und historischen Kanon (also Beethoven oder Chopin) fixierten Künstlern widme sich laut Charpentier die junge Generation (etwa ab dem 1. Weltkrieg) fast ausschließlich dem zeitgenössischen Repertoire der letzten zwanzig Jahre. Später heißt es, dass mit den jüngeren Pianisten nun auch die Musik von Debussy und Fauré die ihr entsprechenden Interpreten gefunden habe⁸ – wie beispielsweise Marius Gaillard, dessen Gesprächskonzerte kurz nach Kriegsende und seine Gesamtaufführung des Debussy-Œuvres in Paris 1920 wichtige Etappen der Rezeption markieren.⁹

Einen ähnlichen Überblick gab auch schon 1885 der – seinerseits als Pädagoge und Komponist höchst einflussreiche – Antoine Marmontel in der *Histoire du piano et de ses origines*, in der ebenfalls zuvorderst die instrumentenbautechnischen Entwicklungen in den verschiedenen Ländern beleuchtet werden.¹⁰ In einem Kapitel zum Einfluss der Conservatoire-Professoren (Kap. XV) wirbt er für seine eigenen ehemaligen Studenten, allerdings auch wegen ihrer Erfolge in anderen Sparten, etwa als Komponisten oder Sänger.¹¹ Die Liste endet mit den als sehr gegensätzlich präsentierten Persönlichkeiten Francis Planté („interprète inspiré et poétique des maîtres“) und Louis Diémer („émerveille par son exécution d'une limpidité et d'une précision incomparable. Son style ferme, naturel et correct, s'impose avec autorité, sa sonorité brillante, et tout particulièrement sa manière de faire chanter le piano, sans jamais abuser de la force,“).

⁸ Charpentier, *Grands virtuoses* (wie Anm. 1), S. 337.

⁹ Ebd., S. 339. Zu ihm neuerdings Caroline Rae, *Marius-François Gaillard's Debussy: Controversies and pianistic legacy*, in: *Debussy's Resonances*, hg. von François de Médicis und Steven Huebner, Rochester 2018, S. 562–580; zu seinen Debussy-Aufnahmen für Disques Odéon (1928–30) ebd., S. 568–569.

¹⁰ Antoine Marmontel, *Histoire du piano et de ses origines. Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Paris 1885.

¹¹ Ebd., S. 367–375.

font de lui l'interprète le plus parfait [...]“¹²). Beide sind Künstler, von denen auch Tonaufnahmen erhalten sind.¹³ Im Epilog des Buches nennt Marmontel noch einmal als aktuell (1885) erstrangige Virtuosen und Komponisten: Saint-Saëns, Planté, Delaborde, Théodore Ritter, Alphonse-Auguste-Frédéric Thurner, Charles Delioux, Blai Maria Colomer, Georges Pfeiffer, Diémer, Fissot, Duvernoy, als „zweitrangige“: Eugène Anthiome, Emile Decombes, Emile Réty, Sophie Chéné und Tarpet sowie als Künstlerinnen („artistes femmes“) die einflussreichen Lehrerinnen Hélène de Montgeroult, Louise Farrenc, Marie Pleyel und Louise Mat(t)mann; dazu Clara Schumann, Louise Massart, Wilhelmine Szarvády, Sophie Tardieu de Malleville, Charlotte Montigny-Rémaury; und als Fortsetzerinnen Annette Essipoff, Marie Poitevin, Kleber (möglicherweise verschrieben für Kleeberg?), Octavie Carrier-Belleuse und etliche andere – einigen von ihnen wird man weiter unten wiederbegegnen.¹⁴

Allein diese Zusammenstellungen geben schon einen umrisshaften Überblick über Umfang und Vielfalt der Pianistenszene zur Zeit Debussys; längst nicht alle von ihnen sind bisher gründlicher von der Forschung behandelt worden. Daher ist in vielen Fällen eine Rekonstruktion von Auftritten und Repertoires aus den Konzertprogrammen und -berichten sowie Korrespondenzen und ähnlichem Quellenmaterial notwendig. In vielen Fällen sind zudem der zeitgenössischen Publizistik nach wie vor die ausführlichsten biographischen Informationen über die heute weniger bekannten Namen zu entnehmen: Der Kritiker und Essayist Hugues Imbert (1842–1905), der für diverse Zeitschriften arbeitete, stellt etwa in der Sammlung *Médaillons contemporains* (1902) neben anderen Komponisten und Musikern Louis Diémer, Henri Fissot, Isidor Philipp, Raoul Pugno, Clotilde Kleeberg und Aimée-Marie Roger-Miclos genauer vor.¹⁵ Fissot hatte – noch jünger als Debussy – seine Studien am Conservatoire mit

¹² Zitate ebd., S. 374–375.

¹³ Planté, der immerhin noch Chopin selbst gehört hatte, nahm im hohen Alter 1928 für Columbia auf; vgl. Irving Schwerké, *Francis Planté, patriarch of the piano (1839–1934)*, in: *Recorded Sound* 35, 1969, S. 474–494 und die Dokumentation zur Marston-CD *Francis Planté. The Complete Issued Recordings*.

¹⁴ Marmontel, *Histoire* (wie Anm. 10), S. 453–454.

¹⁵ Hugues Imbert, *Médaillons contemporains*, Paris 1902, S. 205–224, 251–256, 317–328, 357–360, 361–382, 383–390.

knapp 9 Jahren begonnen und dann in allen Klassen erste Preise zuerkannt bekommen; statt sich um den Rompreis zu bewerben, schlug er allerdings eine pädagogische Laufbahn ein und hatte Organistenstellen. Unter seinen seltenen Konzertauftritten sind Kammerkonzerte gemeinsam mit Quartetten beim Cercle de l'Union Artistique sowie bei den Concerts Colonne und den Concerts du Conservatoire, wo er 1881 mit dem 5. Beethoven-Konzert überzeugte. Zu seinem Spiel heißt es: „Fissot posséda un jeu d'une grande puissance. Le mécanisme était irréprochable et le style très élevé. Ces qualités [...] n'empêchaient ni la grâce, ni le charme qu'il sut toujours mettre dans l'interprétation des pages où le sentiment règne en maître.“¹⁶ Clotilde Kleeberg erhielt ihren ersten Unterricht von Laure Donne (Solfège), Réty (Vorbereitungsklasse Klavier) und Massart (Klavier) und beschäftigte sich auch mit Komposition. Imbert legt Wert darauf zu betonen, dass sie sich in aller Bescheidenheit auch um ihre Allgemeinbildung bemühte. Aufmerksamkeit errang sie mit Beethovens 3. Klavierkonzert bei den Concerts Pasdeloup im Alter von 12 Jahren und in den folgenden Jahren vor allem durch Auftritte im Ausland. 1892 wird ihr Stil anlässlich eines Auftritts in Brüssel mit einem sehr weit gespannten Programm (Beethoven, Schumann, Chopin, Kircher, Moszkowski) wie folgt beschrieben: „Un toucher d'une grande souplesse, d'une légèreté exquise dans le *piano*, un mécanisme d'une sûreté absolue et d'une limpidité parfaite; avec cela, une interprétation musicale faite de grâce et de distinction féminines.“¹⁷ Imbert selbst formuliert ähnliche Qualitäten, neben Technik, Ausdruck und Gedächtnis vor allem die Fähigkeit, „jeden Meister im passenden Stil“ zu interpretieren.¹⁸ Raoul Pugno (der nicht nur als sporadischer Duopartner von Debussy bekannt ist, sondern auch für seine

¹⁶ Ebd, S. 256.

¹⁷ *Guide musical*, zit. nach ebd., S. 320–321.

¹⁸ Ebd., S. 323–325; der leicht herablassende Tonfall gegenüber der Künstlerin ist als zeittypisch hinzunehmen; ebenso die völkerpsychologischen Mutmaßungen über ihre deutsch-französische Abstammung am Ende des Porträts.

Welte-Mignon-Aufnahmen aus dem Jahr 1903¹⁹) wird von Imbert als Pianist in der Nachfolge Anton Rubinstein's beschrieben, als „pianiste-coloriste appartenant à l'école de l'expression et de la puissance dramatiques“.²⁰ In der Darstellung seines Lebenslaufes (der ihn am Conservatoire nach einer Harmonieklasse zur Übernahme der Klavierklasse Fissots 1896 führte) werden seine Aktivitäten während des von Imbert stark negativ dargestellten Commune-Aufstands entschärfend dargestellt. Nachdem er die Konzerttätigkeit als Solist und ab 1896 vor allem mit Eugène Ysaÿe als Duopartner wiederaufgenommen hatte, wird anlässlich von Griegs a-Moll-Konzert die Spannweite seiner Ausdrucksnuancen („il est impossible de caresser les touches avec plus de grâce, de légèreté, de finesse, ce qui n'empêche que, dans les passages de puissance, l'intensité du son ne soit des plus remarquables“, 1893²¹) sowie die Vielfalt seines Repertoires hervorgehoben. Marie Roger-Miclos war Schülerin von Herz und Massart und Widmungsträgerin von Werken wie Saint-Saëns' *Africa*; sie konzertierte in verschiedenen Pariser Konzertreihen sowie in Frankreich, England und Deutschland und bot gemeinsam mit ihrem zweiten Mann Gesprächskonzerte, auch über Debussy, an.²² Imbert beschreibt sie als Bewunderin Rubinstein's und hebt vor allem ihren Schumann-Vortrag hervor: „L'interprétation de ces pièces [...] est d'une spiritualité charmante. Le coloris est merveilleux; les multiples nuances existant entre le

¹⁹ Scarlatti, Sonate K495, Weber, *Rondo brillante* op. 62; Mendelssohn, *Fantaisie* op. 16/2, *Lieder ohne Worte* op. 19b/3, op. 67/4; Chopin, *Impromptu* Nr. 1, *Berceuse* op. 57, *Nocturne* op. 15/2, *Valse* op. 34/1, Trauermarsch aus Klaviersonate Nr. 2; Pugno, *Valse lente*, *Sérénade à la lune*, *Impromptu* (bei Christopher Dingle, „Players and Pianos: An Overview of Early Recorded Resources for the French Piano Repertoire“, in: *Perspectives on the Performance of French Piano Music*, hg. von Scott McCarey und Leslie A. Wright, Farnham 2014, S. 125–148, ist nur die *Sérénade à la lune* erwähnt). Zu seiner Tourneetätigkeit vgl. Fiorella Sassanelli, „Un pianiste français face au public américain: Les trois tournées de Raoul Pugno (1897–1906)“, in: *Les Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique* 16, 2015, S. 63–76.

²⁰ Imbert, *Médaillons* (wie Anm. 15), S. 361.

²¹ Ebd., S. 370–371.

²² Aus dem Jahr 1905 existieren Aufnahmen für Fonotipia Records (Mendelssohn, Chopin, Liszt, Schumann, Godard), s. Freia Hoffmann, Art. *Roger-Miclos* (2011), in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. vom Sophie-Drinker-Institut, Bremen, www.sophie-drinker-institut.de/roger-miclos-marie (zuletzt abgerufen am 14.09.2022); James Methuen-Campbell, *Catalogue of Recordings by Classical Pianists*, Chipping Norton 1984, Bd. 1, S. 52–53.

forte et le *piano* sont rendues avec une suprême délicatesse, grâce à un emploi intelligent des pédales et surtout à la compréhension parfaite de l'œuvre.²³

Der bereits zitierte Charpentier schließt mit der Bemerkung, das Klavier sei das in Frankreich beliebteste Instrument, das die stärkste Schule herausgebildet habe. Die schiere Anzahl mehr oder minder namhafter Interpretinnen und Interpreten, sowohl unter den Aufführenden als auch den Lehrenden, lässt diese Meinung nicht unbegründet erscheinen. Die den individuellen Einschätzungen zugrundeliegenden Beobachtungen lassen darüber hinaus erkennen, dass tatsächlich der ‚französische‘ Interpretationsstil dominiert, bei den jüngeren Persönlichkeiten wird zudem oft eine Flexibilität für verschiedene Komponisten und Epochen sowie allgemein ein ‚Verständnis‘ der Werke als geradezu unumgängliche Voraussetzung genannt – womit das ältere technikbasierte Virtuosenideal endgültig abgelöst ist.

Ausbildung und Netzwerke

Für die Pianistenkultur hatte das Pariser Conservatoire als Ausbildungsinstitution prägenden Einfluss.²⁴ Es wurde insgesamt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch lange Dienstperioden der Direktoren und konservative Amtsinhaber geprägt (Ambroise Thomas hatte die Leitung von 1871 bis 1896 inne, Théodore Dubois von 1896 bis 1905). Erst unter Gabriel Fauré (Direktor von 1905 bis 1920) wurden zahlreiche Reformen umgesetzt – darunter eine Aufwertung von instrumentalen gegenüber musikdramatischen Gattungen, Änderungen der Zulassungsverfahren und die Einstellung von Lehrerpersönlichkeiten wie Alfred Cortot (am Conservatoire 1907 bis 1917) und Marguerite Long (1906 bis 1940), von denen

²³ Imbert, *Médailles* (wie Anm. 15) S. 388–389.

²⁴ Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*, Paris 1900, v.a. S. 584–602, Timbrell, French Pianism (wie Anm. 2), S. 13–50, sowie Audrey Abela, *Piano at the Conservatoire de Paris During the Interwar Period: A Study in Pedagogy and Performance Practice*, Diss. City Univ. of New York, 2019.

eine weitere Verbesserung und Modernisierung des Unterrichts erwartet wurde.²⁵

Auch für die Klavierklassen (sie existierten separat für Männer und Frauen, dazu gab es Vorbereitungsklassen) ist in diesen Jahrzehnten eine große Stabilität durch lange Amtszeiten der wichtigsten Professoren gegeben: Nach Louise Farrenc und Henri Herz, die jeweils drei Jahrzehnte (bis 1873) im Amt gewesen waren, folgten Félix Le Couppey (1854–1886), Georges Mathias (1862–1887), Elie-Miriam Delaborde (1873–1913) sowie Antoine-François Marmontel (1848–1887). Während Marmontel, Le Couppey und Mathias – wie allgemein üblich – selbst Absolventen der vorangegangenen Lehrergenerationen waren und damit die Tradition der Institution nahtlos fortsetzten, kam mit Delaborde ein ‚Externer‘ hinzu (er war höchstwahrscheinlich unehelicher Sohn von Charles-Valentin Alkan und neben diesem von Ignaz Moscheles unterrichtet worden). Auch die darauffolgenden Lehrenden entsprachen diesem Modell – Louis Diémer als Marmontels Schüler und Nachfolger (ab 1888), Charles-Wilfried de Bériot (1887–1903) auf Mathias’ Stelle, Henri-Alexis Fissot (1887–1896) und Raoul Pugno (1896–1901) für ehemals Herz’ weibliche Klasse, und mit Alphonse Duvernoy (1834–1886) als Nachfolger Le Couppeys wiederum ein Marmontel-Schüler. Marguerite Long, die 1906 eine Vorbereitungsklasse und 1920 schließlich die Nachfolge Diémers übernahm und bis 1940 innehatte, ist ein weiteres Beispiel für eine sehr lange Wirkungszeit. Debussy wurde nun 1872 sehr jung am Conservatoire aufgenommen, mit einer ‚passablen‘ Leistung im Klaviervortrag (und eher schlechten Blattspielfähigkeiten), aber unterstützt durch eine Empfehlung von Félicien David.²⁶ Er besuchte bis 1879 die Klavierklasse Marmontels, errang dort aber keinen Ersten Preis.²⁷ Während seiner Studienzeit nahm Debussy an den üblichen Prüfungsvorspielen teil und spielte dort – in

²⁵ Zu Cortot nun François Anselmini, Rémi Jacobs, *Alfred Cortot*, Paris 2018 (bei ihm erscheint Debussy allerdings erst relativ spät im Repertoire, s. S. 98, 132, 192–94); zu Long Cecilia Dunoyer, *Marguerite Long: A Life in French Music, 1874–1966*, Bloomington 1993.

²⁶ John Robert Clevenger, *The Origins of Debussy’s Style*, PhD Diss., Univ. of Rochester 2002, hier S. 132–133, sowie ders., *Debussy’s Conservatoire Training*, in: *Debussy and His World*, hg. von Jane F. Fulcher, Princeton/Oxford 2001, S. 299–361.

²⁷ Eine Übersicht seiner Kursbelegungen ebd., S. 303.

Übereinstimmung mit dem Unterrichtsrepertoire – viel Chopin, aber auch Weber, Moscheles, Heller, Schumann, Bach, Mozart, Beethoven und Mendelssohn.²⁸

Auftrittsorte: Von Konzert bis Salon

Das Pariser Konzertleben bot eine Vielzahl von mehr oder minder langlebigen und unterschiedlichen Orten und Veranstaltern für Konzerte. Die großen regelmäßigen Konzertreihen reichten von den eher konservativen Programmen der Société des Concerts du Conservatoire²⁹ über die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierten Reihen der wichtigen Konzertgesellschaften mit jeweils prägenden Dirigenten (Jules Pasdeloup, Charles Lamoureux, Edouard Colonne, Camille Chevillard)³⁰, die zeitweise etwa für die Verbreitung Wagnerscher Musik oder aktueller Komponisten eintraten, bis zu den auf bestimmte Repertoires spezialisierten kleineren Unternehmungen. Dazu zählten etwa die Concerts Harcourt des Dirigenten und Komponisten Eugène d’Harcourt ab 1893 mit sehr ambitionierten Programmen³¹ oder die Société des Grandes auditions musicales einer adligen und wohlhabenden Gönnerin, der Comtesse de Greffulhe.³² Dazu kamen von Solisten oder Komponisten selbst veranstaltete Konzerte in beliebten Sälen – etwa der Salle Pleyel (rue Rochechouart) oder der Salle Erard (rue du Mail), Sälen, die

²⁸ Ebd., S. 314–319.

²⁹ Dazu grundlegend David Kern Holoman, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828–1967*, Berkeley u.a. 2004.

³⁰ Zu ihnen und ihrer Programmgestaltung nach wie vor grundlegend Elisabeth Bernard, *Le Concert symphonique à Paris entre 1861 et 1914: Pasdeloup, Colonne, Lamoureux*, Diss. Univ. Paris Panthéon-Sorbonne 1976 sowie dies., *Jules Pasdeloup et les Concerts populaires*, in: *Revue de musicologie* 57, 1971, S. 150–178; Yannick Simon, *Jules Pasdeloup et les origines du Concert populaire*, Lyon 2011.

³¹ Sie sind bislang nur über ihre Programmflyer greifbar, zu einigen Aufführungen dort vgl. Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel u. a. 2014, S. 125–126.

³² Hierzu grundlegend Jann Pasler, *Countess Greffulhe as Entrepreneur. Negotiating Class, Gender, and Nation*, in: *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans, and Idealists*, hg. von William Weber, Bloomington/Indianapolis 2004, S. 221–255.

bezeichnenderweise in den Häusern wichtiger Klavierfabrikanten entstanden waren, um die eigenen Produkte vorzuführen, sich aber zu beliebten Konzertorten entwickelten.³³ Die in den Konzertreihen allgemein üblichen gemischten Programme schlossen oft einzelne Klavierkonzerte oder größere Solowerke mit ein, bei denen sowohl ansässige als auch vorübergehend gastierende Pianisten auftraten.

Auch hier begegnet Debussy bei verschiedenen Gelegenheiten als Ausführender: so bei der Société nationale de musique, einer als Vereinigung organisierten unabhängigen Konzertveranstalterin, die insbesondere Instrumentalgattungen und französische Musiker fördern wollte und sich ab Mitte der 1880er zunehmend international öffnete. Hier konnte ein Komponist ein aufgeschlossenes Publikum für neue Werke erwarten.³⁴ Debussy war dort am 20. Januar 1894 mit René Chansarel in Rimskij-Korsakows *Capriccio espagnol* vierhändig zu hören (während im selben Konzert Fauré den Klavierpart seines Klavierquartetts op. 45 selbst übernahm und Clara Janizewska Schumanns 2. Klaviertrio mit dem Violinisten Albert Geloso und dem Violoncellisten Frédéric Schneeklud spielte).³⁵ Am 17. Februar 1894 begleitete er Thérèse Roger bei der Uraufführung seiner *Prosées lyriques* (in anderen Nummern des Konzerts spielten die Pianisten Edouard Risler und David Blitz) und am 1. Februar 1896 und 23. Januar 1897 war Debussy an der postumen (Ur-)Aufführung des unvollendeten und von d'Indy ergänzten Klavierquartetts von Guillaume Lekeu beteiligt. 1900 begleitete er die Uraufführung der *Chansons de Bilitis* durch Blanche Marot.³⁶ Dass verschiedene Pianisten an einem Programm beteiligt waren, war gängige Praxis. Da die Société nationale aufgrund ihrer begrenzten finanziellen Ressourcen in der Regel nur Kammerkonzerte veranstaltete

³³ Zu den Anfängen (Pleyel und Herz bis in die 1880er) vgl. Laure Schnapper, *Henri Herz, magnat du piano: La vie musicale en France au XIX^e siècle (1815–1870)*, Paris 2011, S. 211–221, zu Erard Hervé Audéon/Laure Schnapper, *Le Sale Érard all'epoca di Liszt/Érard Salons and Concert Halls in the Era of Liszt/Les Salles Érard au temps de Liszt*, in: *Liszt e il suono di Érard: Arte e musica nel Romanticismo parigino/Liszt and the Érard sound: Art and music in Parisian Romanticism/Liszt et le son Érard: Art et musique dans le Romantisme parisien*, hg. von Nicolas Dufetel, Briosco 2011, S. 60–89.

³⁴ Grundlegend Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont 1997.

³⁵ Vgl. die Programme ebd., SN Nr. 236.

³⁶ Ebd., SN Nrn. 237, 250, 257, 284.

(für die auch nur niedrige Gagen wie 200 Fr. pro Konzert zur Verfügung standen), spielte sowohl Klaviermusik als auch Kammermusik mit Klavier eine wichtige Rolle. Insgesamt sind während ihres Bestehens ungefähr 2000 Musiker dort aufgetreten, oft auch die Komponisten und Komponistinnen selbst.³⁷ Neben den bereits genannten Pianisten finden sich auch die Namen von Diémer und seinen Schülern, Ricardo Viñes, Marie Jaëll und andere.³⁸ In den Programmen erlebten zahlreiche Werke von Debussy, der Anfang 1888 auch selbst Mitglied geworden war, ihre Erstaufführungen, darunter Zentrales wie *Pour le piano*, *Estampes*, *L'Isle joyeuse*, *Images* und Auszüge aus den *Préludes*.³⁹ Sie passten letztlich gut in das umfangreiche zur Aufführung kommende Klaviermusikrepertoire, in dem auch unter dem Einfluss von d'Indy charakteristische Werke und solche mit programmatischen Titeln und Konzepten häufig waren.⁴⁰ Ein anderer Auftritt Debussys mit vier der *Préludes* fand bei der 1910 in Absetzung zur als zunehmend konservativ empfundenen Société nationale unter der Führung von Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Charles Koechlin und Florent Schmitt begründeten Société musicale indépendante statt, im vierten Konzert (25. Mai 1910). Bereits im Eröffnungskonzert einen Monat zuvor hatte Ravel *D'un cahier d'esquisses* gespielt.⁴¹

Weiterhin nahm Debussy Konzertauftritte mit Ricardo Viñes im Klavierduo bei der Schola Cantorum (in einem Programm mit ausschließlich eigenen Werken, 21. April 1903, mit Transkriptionen der *Nocturnes*⁴²) und den dem modernen französischen Repertoire gewidmeten Concerts Durand (1911–1913, aus den *Préludes*) zu Uraufführungen eigener Werke wahr. Hinzu kommen die späten Benefizkonzerte während des Krieges,

³⁷ So in den 1890ern, ebd., v.a. S. 18, 30–31.

³⁸ Ebd., S. 18, 164.

³⁹ Teresa Davidian, *Debussy, d'Indy and the Société nationale*, in: *Journal of Musicological Research* 11, 1991, S. 285–301, für eine Übersicht der Werke S. 291.

⁴⁰ Für eine sehr knappe Charakteristik Duchesneau, *L'Avant-garde* (wie Anm. 33), S. 169–171.

⁴¹ Ebd., Programme SMI, Nrn. 4 und 1.

⁴² Lesure, *Debussy* (wie Anm. 1), S. 197–198. Das gesamte Programm umfasste das Streichquartett, die *Proses lyriques* und *Chansons de Bilitis* sowie *Pour le piano*, Ausführende waren das Quatuor Parent, Lucienne Bréval (Sopran) und Ricardo Viñes, vgl. Jann Pasler, *Magnus Synnestvedt – Musical Tastes, Cultural Diplomacy, and the Parisian Avant-Garde, 1902–1908*, in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 96, 2014, S. 71–102, hier S. 90.

ebenfalls mit eigenen Werken.⁴³ 1893 spielte Debussy gemeinsam mit Raoul Pugno vierhändig die Musikbeispiele zu einem Wagner-Vortrag des Literaten Catulle Mendès – hier klingt zumindest in Ernest Chaussions Kommentar dazu die finanzielle Bedeutung einer solchen Gelegenheit an: Debussy (der sich selbst von dem Anlass distanzierte, weil er Mendès' Darstellung missbilligte) habe nicht ablehnen können, weil es ihm etwas Geld bringe.⁴⁴ 1914 trat Debussy in der Salle des Agriculteurs gemeinsam mit dem Violinisten Arthur Hartmann auf (mit Griegs g-Moll-Sonate und für Violine und Klavier bearbeiteten eigenen Stücken: *Minstrels*, *La fille aux cheveux de lin* sowie dem Lied *Il pleure dans mon cœur*), offenbar vor allem aus persönlicher Sympathie; hier wird im Konzertbericht Debussys Vertrauter Louis Laloy zitiert:

»M. Claude Debussy, qui, par une exceptionnelle faveur, l'accompagne, est magicien. Ce n'est pas ici le lieu de déduire les différences entre la sorcellerie, qui dompte les esprits, et la magie qui les gagne. La puissance de la magie sera comprise de tous ceux qui ont une seule fois entendu ce piano surnaturel où les sons naissent sans chocs de marteaux, sans frôlements de cordes, s'élèvent dans un air transparent qui les unit sans les confondre et s'évaporent en brumes irisées. M. Debussy apprivoise le clavier d'un charme qui n'est à la portée d'aucun de nos virtuoses. Comme un de ses ancêtres spirituels, François Couperin, il pourrait écrire un *Art de toucher le piano*, qui, d'ailleurs, ne trahirait pas son secret aux profanes.«⁴⁵

Dieses weiche Spiel Debussys wird aber auch von anderen betont, sowohl in Ohrenzeugenschaft seines Spiels als auch von den Pianisten und

⁴³ Hierzu Marianne Wheeldon, *Debussy's Late Style*, Bloomington u.a. 2008, Kap. 2, „Public and Private: The Wartime Occasional Pieces“, S. 20–54.

⁴⁴ Lesure, *Debussy* (wie Anm. 1), S. 108–109. Debussys notorisch desaströse Finanzlage ist genauer dokumentiert in Denis Herlin, *An Artist, High and Low, or, Debussy and Money*, in: *Rethinking Debussy*, hg. von Elliott Antokoletz und Marianne Wheeldon, Oxford 2011, S. 149–196; für eine zusätzliche Einordnung anhand von Einkommen und Mietpreisen, s. Christophe Charle, *Debussy in Fin-de-Siècle Paris*, in: *Debussy and His World* (wie Anm. 25), S. 280–290.

⁴⁵ Emile Vuillermoz, *La musique au Concert*, in: *Comœdia* 8, 1914 Nr. 2322 (9.2.1914), S. 2.

Pianistinnen, denen er Aufführungshinweise für seine Werke gab, wie Walter Rummel, Marcel Ciampi und Marguerite Long.⁴⁶ Paul Loyonnet hingegen, der 1917 Debussy auf dessen Äußerung hin, seinen eigenen Ton dem anderer Pianisten vorzuziehen, den Gegenbeweis erbringen wollte und dem Komponisten vorspielte, berichtet von seiner Irritation über Debussys relativ altes und widerspenstiges deutsches Klavier und seine zunächst sehr unzufriedenen Reaktionen. Debussy habe Loyonnets Tempi und mangelnde Präzision in der Ausführung von *Danseuses de Delphes* und *La Cathédrale engloutie* kritisiert, und erst mit dem *Passepied* („ne demande qu'une exécution claire, précise, aux nuances variées“) konnte ihn der Jüngere besänftigen.⁴⁷

Klavierrepertoire in den Konzerten der großen Gesellschaften bedeutet in erster Linie Klavierkonzerte, weil dort Orchester zur Verfügung standen.⁴⁸ Da Debussys *Fantaisie* für Klavier und Orchester von der geplanten Uraufführung 1890 bei der Société nationale de musique zurückgezogen wurde und bis zu seinem Lebensende unaufgeführt blieb, war von ihm jedoch kein größeres Werk für Klavier solo und Orchester verfügbar. Insgesamt ist erkennbar, wie im Conservatoire – analog zu den Tendenzen in der dort studierten und aufgeführten Sololiteratur – eher klassische Werke lange dominierten. Erst 1874 spielte Alfred Jaëll das Schumann-Konzert, Chopins erstes Konzert wurde von Diémer auszugsweise 1879 und 1885 vollständig von Francis Planté gespielt.⁴⁹ An französischen Komponisten erklangen vor allem Saint-Saëns, Edouard Lalo, Théodore Dubois und Charles-Marie Widor. Ab den 1870er-Jahren erschienen auf den Programmen zunehmend auch Pianistinnen (u.a.

⁴⁶ Vgl. zusammenfassend die Belege bei Charles Timbrell, *Debussy in Performance*, in: *Cambridge Companion to Debussy*, hg. von Simon Trezise, Cambridge 2003, S. 259–277

⁴⁷ So zumindest Loyonnets Darstellung in seinen Erinnerungen, *Paul Loyonnet (1889–1988). Un pianiste et son temps, Souvenirs*, hg. von Pierre Giraud, Paris 2003, S. 229–231; Debussy soll gesagt haben, „Plus j'entends de pianistes, plus je trouve que j'ai un joli son.“

⁴⁸ Zum Überblick *Le Concerto pour piano français à l'épreuve des modernités*, hg. von Alexandre Dratwicki, Arles 2015, v.a. den Beitrag von Yannick Simon, *Les concertos pour piano dans les grandes sociétés de concert parisiennes (1828–1914)*, S. 119–140.

⁴⁹ Einen kompakten Überblick über die dominierenden Künstler im Lauf des 19. Jh. bietet Elisabeth Bernard, *Les pianistes invités à la Société des Concerts du Conservatoire*, in: *Pianistes aujourd'hui* (= L'Avant-scène musique 1984, Nr. 3), S. 120–127, zum hier behandelten Zeitraum vgl. v.a. S. 124–126.

Annette Essipoff, Marie Poitevin – Widmungsträgerin von Francks *Prélude, choral et fugue* –, Marie Roger-Miclos und Clotilde Kleeberg); neben den Professoren des Conservatoire (Diémer, Delaborde) als renommierte Solisten beispielsweise auch Saint-Saëns und Ignace Paderewski. Die jüngere Generation wird auch hier ab der Jahrhundertwende sichtbar mit Risler (1903 mit Beethovens 5. Konzert) und ab 1905 Viñes und Cortot, gefolgt von Emil Sauer und Marguerite Long.

Einige Aufführungsserien oder spektakuläre Gastspiele in den Konzertreihen stellen herausragende französische und internationale Künstler ins Rampenlicht: Pasdeloup bot bei den Concerts populaires 1883 einen auffälligen Zyklus sämtlicher Mozart-Klavierskonzerte mit Théodore Ritter, dem am häufigsten dort auftretenden Klaviersolisten⁵⁰ – einem Liszt-Schüler, dessen Vortrag allerdings ambivalent als „naturellement sec“ oder aber, positiver, sprühend-energisch („étincelant de verve“) in eigenen Werken und mit hohem Stil („très élevé“) in Beethoven-Konzerten beschrieben wird.⁵¹ Darüber hinaus waren hier einige jüngere Werke mit ihren Komponisten als Solisten zu hören, darunter Bériots 1. Klavierkonzert, Saint-Saëns' 3. und 4. Klavierkonzert.⁵² Ein Benefizkonzert der Concerts Lamoureux zugunsten des Weimarer Liszt-Denkmales (28.2.1895) erwies sich als veritabler ‚Pianistengipfel‘ mit Louis Diémer, Marie Jaëll und Raoul Pugno mit J.S. Bachs Konzert für drei Klaviere, Saint-Saëns' 3. Klavierkonzert, Liszts 1. Klavierkonzert und Mephisto-Walzern sowie Griegs a-Moll-Konzert.⁵³ Bei Griegs Klavierkonzerten verschränken sich Pariser Gastspiele des Komponisten selbst⁵⁴ mit den Interpretationen französischer Solisten, insbesondere während der

⁵⁰ Simon, *Jules Pasdeloup* (wie Anm. 30), S. 128.

⁵¹ Charpentier, *Grands virtuoses* (wie Anm. 4), S. 324.

⁵² Simon, *Jules Pasdeloup* (wie Anm. 30), S. 154–155; in der Aufstellung der Solisten (für den Zeitraum 1861–1887) erscheinen u.a. Delaborde, Diémer, Duvernoy, Essipoff, d'Indy, beide Jaëlls, Kleeberg, Menter, Montigny-Remaury, Planté, Roger-Miclos. ebd., S. 230.

⁵³ Joann Elart, Yannick Simon, Patrcik Taïeb, *Dezède. Archives et chronologie des spectacles*, <https://dezede.org/evenements/id/34328/> (zuletzt abgerufen am 14.09.2022).

⁵⁴ Harald Herresthal, *Histoire des relations musicales franco-norvégiennes*; in: *Grieg et Paris. Romantisme, symbolisme et modernisme franco-norvégiens*, hg. von Harald Herresthal und Danièle Pistone, Caen 1996, S. 15–33, v.a. S. 22–25, sowie Christian Goubault, *Grieg et la critique musicale française*, in: dass., S. 139–150.

damaligen Phase der französischen Grieg-Begeisterung – besonders markant im Fall Raoul Pugnos, zu dem Debussy 1894 bemerkte: „Vous savez que lorsqu'on voit Pugno, c'est que le Concerto de Grieg n'est pas loin [...] personne ne sait comme lui en tirer autant d'effet.“⁵⁵

*

Kleinere Konzertserien existierten in großer Zahl, sind aber oft schwer dokumentarisch zu fassen. Ein Beispiel ist die von dem Ingenieur Emile Lemoine gegründete *La Trompette*, deren Aktivitäten in einem Erinnerungsbuch (subskribiert unter anderem von Diémer, Pugno, Risler und Saint-Saëns) festgehalten wurden und in den noch erhaltenen Konzertprogrammen dokumentiert sind.⁵⁶ Sie bot eine große Vielfalt an Kammermusikrepertoire für eine Subskriptionsgebühr von 50 Francs pro Jahr an; die Konzerte fanden in den späteren Jahren meist in der Salle des Horticulteurs statt.⁵⁷ Eine Einladungskarte zu einer der „Soirées de Musique classique du Mercredi“ 1875 (hier noch in der Salle Erard) kündigt neben dem für die Saison verpflichteten Streichquartett der *Trompette* Saint-Saëns und Delaborde als Pianisten an.⁵⁸ Die Liste der eingeladenen Komponisten, Pianistinnen und Pianisten für die folgenden Jahre ist eindrucksvoll (auch wenn in etlichen Fällen die gespielten Werke nicht mehr zu identifizieren sind):

- 1877: Saint-Saëns, Diémer, Alphonse Duvernoy, Alfred Jaëll, Charles-Wilfried de Bériot, Marie Poitevin, Delaborde, Louis Breitner, Laure Donne (später auch Lehrerin der jungen Nadia Boulanger), Fissot, Sergej Taneev, Paul Chabeaux
- 1878: Fauré, Diémer, Chabeaux, Jaëll, Gaston Salvayre, Lalo, Duparc, Charles Lefebvre, Raoul Pugno

⁵⁵ Jean-Luc Caton, *Grieg et les interprètes français*, in: dass., S. 151–160, hier S. 154–156, zitiert nach S. 154.

⁵⁶ Die Aktivitäten sind dokumentiert in Lucien Augé de Lassus, *La Trompette. Un demi-siècle de musique de chambre*, Paris 1911, sowie den erhaltenen Konzertprogrammen (BnF, Musique, Fonds Programmes).

⁵⁷ Vgl. auch Jann Pasler, *Concert Programs and Their Narratives as Emblems of Ideology*, in: International Journal of Musicology 2, 1993, S. 249–308, hier S. 262–263.

⁵⁸ Reproduziert Lassus, *La Trompette* (wie Anm. 56), S. 29.

- 1879: Anton Rubinstein (auf Einladung)
- 1880: Annette Essipoff (Esipova), eine Leschetitzky-Schülerin;⁵⁹ Caroline Montigny-Rémaury⁶⁰ (Rameau, Couperin)
- 1881: Mme Pallier-Laurent; Konzert mit 4 Klavieren mit Bériot, Pugno, Diémer, Saint-Saëns (Bach); Rubinstein
- 1886: Saint-Saëns und Diémer (der aber kurzfristig ausfällt) mit Liszt, *Les Préludes* für 2 Klaviere; Essipoff, Géza-Zichy (Zichy, Paderewsky, Moszkowsky); Lucie Palicot (Pedalflügel, Händel, Bach)
- 1887: Montigny-Rémaury; ein neuneinhalbjähriger Pianist aus Krakau namens Hofman
- 1889: Franck, Pugno, Marie Jaëll, Widor, Pierné, Clara Janizewska
- 1892: Fritz Blumer (Klavierquartett Sinding); Isidor Philipp (Suite Saint-Saëns); Stojowski
- 1893: Maurice Hayot (als Pianist und Violinist)
- 1896: Saint-Saëns, Rose Depecker; Diémer (Saint-Saëns, 5. Klavierkonzert, Wiederholung nach dem 50-jährigen Auftrittsjubiläum im Conservatoire)
- 1899: Cesare Geloso (Grieg, Chopin, Wieniawski, Liszt); Harold Bauer (Beethoven op. 35)
- 1901: Madeleine Salmon Ten Have (Scarlatti, Chopin); Cécile Boutet de Monvel; Diémer (Brahms)
- 1903: Risler; Alfred Cortot (Schumann, *Kinderszenen*); Pugno
- 1905: Marguerite Long (Schumann-Lieder mit Mlle Cesbron); Risler (Beethoven); Pugno (Franck, Schumann, Brahms, Beethoven);
- 1906: Wurmser; Cortot (Schumann, *Carnaval*); Auguste Pierret (Chopin, Chabrier); Blanche Selva (Séverac, *A cheval dans la prairie*); Maurice Dumesnil; Victor Staub; Liszt, Chopin („ce qui est très loin“), Moret, Debussy („ce qui est tout nouveau“); Ernesto Consolo,

⁵⁹ Zu ihrer Biographie Peter Seidle, Art. *Esipova, Anna Nikolaewna* in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47151> (zuletzt abgerufen am 14.09.2022).

⁶⁰ Sie war Schwägerin von Ambroise Thomas und ehemalige Studentin von Le Couppey, s. Silke Wenzel, Artikel *Caroline Montigny-Rémaury*, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 14.3.2018 (zuletzt abgerufen am 14.09.2022).

- Geza Bauer; Risler (Beethoven); Gabriel Groulez, Alphonse Duvernoy, Hérard
- 1907: Maurice Dumesnil; Gottfried Galston (Chopin)
- 1909: Pugno (Scarlatti, Bach, Rameau, Couperin, Händel)
- 1910: Berthe Duranton (Beethoven, Appassionata); Lazare Lévy (Chopin, Albéniz); Harold Bauer (Franck, *Prélude, aria et final*)
- 1910: Lucien Wurmser (Haydn, Scarlatti, Paradis, Bach); Gottfried Galston (Liszt, Chopin); Alfredo Casella (Franck); André Salomon; Eugène Wagner; Risler (Schumann); Arthur de Greef (Liedprogramm mit Sopranistin Auguez de Montalant); Robert Lortat-Jacob (Diémer-Preisträger).

Die gespielten Klavierwerke werden insgesamt selten genannt, so dass nur bei Victor Staub Debussy ausdrücklich genannt ist. Aber auch in den übrigen Programmen erscheint Debussys Name sehr selten: zuerst 1900 bei Marie Mockel mit *La flûte de Pan* und *La chevelure* („forcent l'attention et commandent le souvenir“⁶¹), weitere Lieder bei Mme Durand-Texte 1906 und Ida Remau 1910 sowie das Streichquartett (ebenfalls 1910).

*

Salons schließlich verbinden Soziabilität mit der Gelegenheit zu Kunstgenuss – das bedeutet für die Musik allerdings, dass sie oft als etwas Akzessorisches erscheint. Nur in wenigen Fällen, wenn Gastgeberinnen sich auf Musik als dominierendes Interesse konzentrieren, oder aber die Salons von Musikern geführt werden, ist eine stärkere Fokussierung zu erkennen.⁶² Für das Panorama des Musiklebens zu Debussys Zeit bilden diese Kontexte ein weites, aber quellenmäßig nur schwer greifbares Feld. Gerade das Klavier spielte hier eine zentrale Rolle, wie selbst literarische Überformungen erkennen lassen, etwa die bekannte Szene in Prousts *Recherche*:

⁶¹ Lassus, *La Trompette* (wie Anm. 56), S. 167.

⁶² Grundlegend dazu Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris 2004.

»Pour faire partie du ‚petit noyau‘, du ‚petit groupe‘, du ‚petit clan‘ des Verdurin, une condition était suffisante mais elle était nécessaire : il fallait adhérer tacitement à un Credo dont un des articles était que le jeune pianiste, protégé par M^{me} Verdurin cette année-là et dont elle disait : ,Ça ne devrait pas être permis de savoir jouer Wagner comme ça!‘, ,enfonçait‘ à la fois Planté et Rubinstein [...]. «⁶³

Der Vergleich des aktuellen Favoriten mit den berühmten Pianisten macht deutlich, dass der fallweise von der Gastgeberin Mme Verdurin protegierte aufstrebende Künstler konkurrenzfähig sein sollte – im Umkehrschluss also seine Unterstützerin auf dem höchsten Niveau rivalisieren konnte. Die Beschreibung der Praktiken – eine inszenierte Ungezwungenheit, das Fehlen eines Programms für die Musik, die Ablehnung, Wagner zu spielen, aus nervlichen Gründen – kann trotz der literarischen Form als Reflex der tatsächlichen Gepflogenheiten musikalischer Salons gelesen werden. Auch Debussys eigene, mokante Bemerkungen über seine Tour durch die Salons, die 1894 in seiner Korrespondenz anklingt, zeigt seine Reaktion auf die gesellschaftlichen Gewohnheiten:

»Je ne me reconnais plus! on me voit dans les salons, exécutant des sourires, ou bien je dirige des chœurs chez la Comtesse de Zamoïska! [...] il y a aussi Mme de S^r Marceaux qui m'a découvert un talent de premier ordre! Tout ça est à mourir de rire! mais vraiment il faudrait être d'âme bien faible pour se laisser prendre dans cette glu! et la bêtise de tout cela! comme par exemple G.F. me demandant de qui sont les paroles de Harmonie du soir!!«⁶⁴

⁶³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. Du côté de Swann*, II: *Un Amour de Swann*, hg. von Pierre-Louis Rey und Jo Yoshida (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1987, S. 185–186.

⁶⁴ Debussy an Ernest Chausson, 5.2.1894, zit. nach Claude Debussy, *Correspondance 1872–1918*, hg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris 2005, S. 191. Zu Debussys Beteiligung am gesellschaftlichen Leben, vgl. auch Charle, *Debussy in Fin-de-Siècle Paris* (wie Anm. 44).

Immerhin machte Debussy auf diese Weise tatsächlich Bekanntschaften mit zwei sehr musikinteressierten Gastgeberinnen, wenngleich nicht in erster Linie als Pianist. Bei der Comtesse de Zamyska waren offenbar öfter Chöre zu hören, die auch Gabriel Fauré angeleitet hat.⁶⁵ Marguerite de Saint-Marceaux führte über fast 50 Jahre, von 1875 bis fast zu ihrem Tod 1930, den in Paris wohl langlebigsten und musikalisch ambitioniertesten Salon.⁶⁶ Er ist von vielen Beteiligten beschrieben worden und beherbergte zahlreiche Uraufführungen, die Gastgeberin war musikalisch selbst gut ausgebildet und versammelte Musiker, Literaten, Künstler und an den Künsten interessierte Gäste in einer sorgsam als unprätentiös arrangierten Soziabilität.⁶⁷ Mit großbürgerlichem Hintergrund und Vermögen, verheiratet mit zwei Künstlern und musikalisch hochkompetent (mit Klavier- und Gesangsunterricht bei Marmontel und Bussine) blieb Saint-Marceaux in der Auswahl von Werken und Künstlern jedoch offen und vermied eine klare Parteinaahme in ästhetischen Debatten. Als ‚Hauspianist‘ war oft André Messager zu hören, aber in der Liste der musikalischen Gäste erscheinen zahlreiche Namen wie Cortot, Diemer, Marguerite Hasselmans, Long, Risler, Blanche Selva oder Viñes. In eben diesem Jahr 1894 notierte Saint-Marceaux in ihrem privaten Tagebuch allerdings nach begeisterten Notizen zu *Pelléas et Mélisande*⁶⁸ auch kritische Bemerkungen wegen Debussys Affäre mit Thérèse Roger; eine erneute, dann sehr lobende Bemerkung über seine Musik (*Proses lyriques*) findet sich im darauffolgenden Jahr.⁶⁹

Nur wenige Auftritte Debussys in anderen Salons und halböffentlichen Zusammenkünften sind bekannt – etwa das erste Auftreten bei

⁶⁵ Chimènes, *Mécènes* (wie Anm. 62), S. 247.

⁶⁶ Ausführlicher zu ihr ebd., S. 58–83.

⁶⁷ Neben Chimènes neuerdings noch einmal englischsprachig Emma Adlard, *Interior Time: Debussy, „Fêtes galantes“, and the Salon of Marguerite de Saint-Marceaux*, in: *The Musical Quarterly* 96, 2013, S. 178–218.

⁶⁸ Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal 1894–1927*, hg. von Myriam Chimènes, Paris 2007, S. 77 (Februar 1894): „Le soir dîner chez moi avec Debussy. Il m'a fait chanter La Damoiselle élue [...] le lendemain il m'a joué tout ce qui est fait de Pelléas et Mélisande. C'est une révélation. Tout est neuf. L'harmonie, l'écriture, et tout reste musical. Les Poèmes lyriques sont également intéressants.“ Vgl. dazu auch Chimènes, *Mécènes et musiciens*, S. 78.

⁶⁹ Ebd., S. 99 (14.5.1895).

einem Privatkonzert im Salon des ehemaligen Musikverlegers Flaxland mit den Vasnier-Liedern am 12. Mai 1882⁷⁰, die Uraufführung der *Petite Suite* gemeinsam mit Jacques Durand 1889 in einem Salon⁷¹ und Aufführungen der *Ariettes oubliées* und *Fêtes galantes* bei Eugénie Colonne 1904, die als ausgebildete Sängerin 1886 den Dirigenten Edouard Colonne geheiratet und eine eigene Gesangsschule eröffnet hatte und regelmäßig an Donnerstagen empfing.⁷² Hier tritt Debussy jeweils als Klavierbegleiter und Pianist in Erscheinung – und Durands Erinnerungen betonen, dass die Entscheidung für die Salonaufführung der *Petite Suite*, hinter der auch der Verleger, sein Vater, stand, die Absicht hatte, dem Werk mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen: hier zählte man auf das tonangebende Publikum.⁷³

Nur manche Salons profilierten sich als vorrangig musikalisch und formalisierten die Aufführungen, etwa indem Abendprogramme gedruckt und verteilt wurden. Hier konnte die allgemein gewachsene Bedeutung der sozial führenden Schichten in der Dritten Republik auch für das Musikleben konkretere Wirkung entwickeln, indem Künstler unterstützt und in der Gesellschaft bekanntgemacht wurden.⁷⁴ Da die Dokumentation dieser Aktivitäten vor allem aus Zeitungsberichten (die wiederum symbolisches Kapital der Gastgeberinnen darstellen) oder privaten Aufzeichnungen und Erwähnungen besteht, sind die finanziellen Seiten dieser Arrangements in

⁷⁰ Lesure, *Claude Debussy* (wie Anm. 1), S. 40.

⁷¹ Ebd., S. 80.

⁷² Ebd., S. 215; am gleichen Abend wurden auch Werke von Gustave Charpentier vorgestellt; zu Eugénie Colonne, s. Chimènes, *Mémoires* (wie Anm. 62), S. 274–276; zu Debussys Auftritt heißt es: „L'auteur de *Pelléas*, accompagnait lui-même ces courts chefs-d'œuvre [...] avec ce charme troublant dont il a le secret.“ (*Echos et nouvelles diverses. France*, in: *Le Courier musical* 7, Nr. 14, 15.7. 1904, S. 438).

⁷³ Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un Éditeur de musique*, Paris 1924, S. 59: „un salon parisien très fréquenté par l'élite de ceux qui faisaient l'opinion en esthétique [...] Debussy, très nerveux avant de se mettre avec moi au clavier, m'avait bien recommandé de ne pas presser le mouvement. Mais voilà qu'à peine étions-nous au début du morceau, Debussy se mit à presser [...]. Il avait hâte que cette épreuve en public fût passée.“

⁷⁴ Für einen kompakten Vergleich dreier Mäzeninnen-Profile (Saint-Marceaux, Greffulhe, Singer-Polignac) Myriam Chimènes, *Elites sociales et vie musicales parisiennes sous la Troisième République: promotion, diffusion, création*, in: *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920. Institutionnalisation et pratiques*, hg. von Hans Erich Bödecker, Patrice Veit und Michael Werner (Musical Life in Europe 1600–1900), Berlin 2008, S. 31–46.

der Regel kaum nachzuvollziehen – es ist aber davon auszugehen, dass die auftretenden Musikerinnen und Musiker in der Regel eine Art Gage oder Honorar erhielten.⁷⁵

Einen besonderen Fall stellen die von Musikern selbst geführten Salons dar, da sie auf die gesellschaftlichen Konventionen wenig Rücksichten nahmen und in lockereren oder konzertartigen Formen Musikaufführungen ermöglichten.⁷⁶ Debussy war hier beispielsweise im Haus von Ernest Chausson regelmäßiger Gast (wie auch die bekannten Fotostripen mit ihm und Mme Chausson am Klavier illustrieren⁷⁷), die Sängerin Camille Fourrier gab einen Debussy-Abend mit Lucienne Bréval, Jean Pierier und Ricardo Viñes.⁷⁸ Louis Diémer führte einen gutbesuchten Salon, der auch von dem Verleger Jacques Durand beschrieben worden ist:

»Il donnait des soirées musicales très suivies, tous les artistes renommés avaient plaisir à s'y faire entendre. J'y ai ouï de grands chanteurs comme Faure et Mme Alboni, âgée déjà, envahie par la corpulence, mais encore remarquable dans l'air de la mère du Prophète. Il y avait, chez Diémer, des notabilités du passé, notamment le baron Haussmann, auditeur fidèle, qui s'asseyait toujours dans un angle du salon et semblait d'une attention que rien ne distrayait.«⁷⁹

Diémer spielte meistens selbst, um die Sänger und Solisten zu begleiten; Werke Debussys wurden hier durch andere Künstler aufgeführt.⁸⁰

Ein Überblick aus demselben Jahr 1894 wie Debussys Brief über die Erwähnungen von Klavierabenden und Pianistenauftritten kann das Schlaglicht auf diese informelleren Aufführungskontexte abrunden; die

⁷⁵ 1900 erwähnt Saint-Marceaux, ein Abend mit Quartett habe 200 Fr. gekostet (während ansonsten oft nichts gezahlt wurde), s. Chimènes, *Mécènes* (wie Anm. 62), S. 83; Comtesse de Greffulhe zahlte für Pianisten und anderen Instrumentalisten bei den von ihr veranstalteten Aufführungen je 200 Fr. (1881, 1884), vgl. Pasler, „Countess Greffulhe“ (wie Anm. 32), S. 229–230.

⁷⁶ Dazu Chimènes, *Mécènes* (wie Anm. 62), S. 289–341.

⁷⁷ Z.B. wiedergegeben in François Lesure, *Claude Debussy. Iconographie musicale*, Genf/Paris 1980, S. 48–49.

⁷⁸ Chimènes, *Mécènes* (wie Anm. 62), S. 325.

⁷⁹ Durand, *Quelques souvenirs* (wie Anm. 73), S. 35.

⁸⁰ Chimènes, *Mécènes* (wie Anm. 62), S. 313, für 1905 und 1907.

Notizen sind dem einschlägigen Jahrgang des *Figaro* entnommen und erschienen dort überwiegend in den Gesellschaftsrubriken, was noch einmal die enge Verbindung von Soziabilität und musikalischen Ereignissen betont. Gabrielle Ferrari erhält als Pianistin und Komponistin auffällig viel Aufmerksamkeit, da sie mit dem Gesellschaftsredakteur des *Figaro* verheiratet war.⁸¹ Im *Figaro* erschienen als musikalische Kolumnen „Notes de musique“ und „Courrier des théâtres“, wo auch über die ‚großen‘ Konzertserien berichtet wurde. Diese Stichprobe für ein Jahr kann natürlich nicht den Anspruch der Repräsentativität erheben (und ließe sich für die benachbarten Jahre ebenso versuchen), aber illustriert konkret die Spannweite von Beteiligten und Ansprüchen. Ergänzend sind Beispiele aus den spezialisierten musikalischen Rubriken aufgenommen, in denen die pianistische Interpretation charakterisiert wird – auch noch in dieser journalistischen Form sind die von Charpentier beschriebenen Erwartungen an eine Verbindung von Technik und zurückhaltender Ausdrucksfähigkeit zu erkennen und prägen die Beschreibungen.

Le Figaro 1894

- 10.1.: Konzert in den Salons der Figaro-Redaktion: Bronislaw Hubermann (Geiger, 8 Jahre); Schumann-Konzert mit Bourgeois (Klavier)
„Notes de musique“: Konzert Conservatoire mit Grieg, Konzert a-Moll, Raoul Pugno: „virtuosité“, „sentiment artistique“; „Jamais [...] ,musicalité’ si parfaite, si sereine, n’a été employée avec autant de sincérité à l’expression de la pensée d’un autre“.
- 12.2.: Soirée bei Mme Binder Mestro mit „concert intime“ (Gesang, Klavier, Gitarre): Mme Collier, Mme Riss-Arbeau, Mme Cottenet, Mlle Sichel.
- 18.2.: Matinée musicale bei Gabrielle Ferrari: Kompositionen von Franck, Joncières, Chabrier, Fauré, Marie Baronne Durand de Fontmagne sowie eigene Werke, Ferrari: „doublement applaudie et comme compositeur et comme pianiste“.

⁸¹ Ebd., S. 302–303.

- 19.2.: Rubinstein ist nach Besuch eines Konzerts im Conservatoire bei Ambroise Thomas zu Gast und spielt dort einige Stücke: „qui [...] ont prouvé aux auditeurs que M. Rubinstein, tout en écrivant des opéras, est resté le premier pianiste du monde“.
- 27.2.: Soirée musicale im „Lafayette Home“, Foerster/Klavier und Mme Rollshovein
- 1.3.: Concert, Salle Erard: Mlle Yvonne Galliet: „jeune pianiste très applaudie [...] a fait preuve de qualités extraordinaires de style et de mécanisme“ (Duvernoy, Chopin, Wagner/Liszt-Chor der Spinnetrinnen)
- 2.3.: Concert, Salle Erard: Mme Riss-Arbeau, „la grande pianiste qui est si appréciée dans le monde“, mit Mme Gramaccini-Soubre, Alfred Brun.
Ankündigung Concerts Harcourt: „une jeune pianiste prodigue“, die achtjährige Berthe Balthasar-Florence (Chopin, Mozkowski u.a.), Tochter eines Komponisten und Harmoniumfabrikanten aus Namur
- 7.3.: Soirée musicale bei Prinzessin Bibesco (selbst Pianistin): mit Harold Bauer u.a. (Beethoven-Septett) Ankündigung von zwei Konzerten Edouard Rislers in der Salle Pleyel (Beethoven, Chopin, Liszt): „L'attention du monde musical est fixée en ce moment sur un jeune pianiste, M. Edouard Risler [...] Les maîtres du piano ont constaté le rare tempérament artistique de M. Risler, ainsi que le charme et la délicatesse de son interprétation.“
- 8.3.: Ankündigung des jährlichen Konzerts der Mademoiselles Jétot: „deux jeunes pianistes, prix du Conservatoire“, mit Mme Terrier-Viccini, M. Dressen.
- 17.3.: (Courrier des théâtres) Concert, Salle Erard: [José] Vianna da Motta: „Le jeune artiste a autant ébloui son auditoire par son étonnante virtuosité qu'il l'a charmé par ses qualités de finesse, de distinction et de charme“
- 21.3.: Empfang („Réunion fort brillante, quoique intime“) bei Prinzessin Bibesco: Vianna da Motta: „le célèbre pianiste“
- 23.3.: Ankündigung Concerts Harcourt: u.a. Blumer (Liszt)

- 29.3.: Über Abschluss der Reihe „Concerts historiques“ bei Harcourt: Diémer (Rameau)
- 2.4.: Soirée musicale zur 50-Jahr-Feier des dt. „Hülfss-Verein“: Mme Dory Burmeister Petersen; „l'éminente pianiste“
- 6.4.: Wohltätigkeitsbasar österreichische Botschaft, mit Matinée musicale im Hôtel Continental, unter Schirmherrschaft der englischen Botschaftersgattin, u.a. Henri Logé: „pianiste-compositeur“
- 26.4.: Five o'clock „des plus élégants“, bei Frau des engl. Botschaftssekretärs, Mme Austin Lee; Programm: Sybil Sanderson, M. Fugère, M. Zeldenrust, „un jeune pianiste hollandais“, Hausherrin
- 27.4.: Empfang bei Comtesse de Saussine: Maurie Bagès (Gesang) mit Léon Delafosse
- 1.5.: Bericht über ein Konzert Clotilde von Kleebergs, salle Erard/Orchestre Lamoureux: „charme“, „finesse“, „pureté“
- 3.5.: Diner der Baronin Rothschild zu Ehren Francesco II., König beider Sizilien, nach dem Essen Gabrielle Ferrari, „la grande pianiste“, Mlle Auguez, M. Cooper
- 26.5.: Konzert bei Gabrielle Ferrari („la fleur du grand monde parisien et du monde artistique“): „pianiste di primo cartello par la perfection du mécanisme et l'intensité du sentiment“ (Chopin, Schubert, Liszt, Franck, eigene Kompositionen)
- 15.6.: Matinée musicale bei Prinzessin Brancovan, „reine des pianistes mondaines“, Mozart, mit M. Gozki/Vl., Salmon/Vc; Konzert „exprimé avec un art incomparable les grâces suprêmes, la tendresse et l'élévation“

Profilierung durch Repertoire

In einigen Fällen ist zu erkennen, dass Pianisten sich durch die Pflege besonderen Repertoires zu profilieren versuchten – markant ist das beispielsweise bei Louis Diémer und seiner Hinwendung zu ‚Alter Musik‘ (und auch historischen Tasteninstrumenten) zu beobachten.⁸² Andere Möglichkeiten sind die Wahl bestimmter nationaler Traditionen oder kompositorischer Schulen – Debussys Musik ist allerdings nur in recht wenigen Fällen als starkes Profilelement gewählt worden, am deutlichsten wohl bei Ricardo Viñes und dem bereits erwähnten Walter Rummel.

Edouard Risler verband eine ‚französische‘ (bei Diémer) und ‚deutsche‘ Ausbildung (bei Bernhard Stavenhagen und Eugen d’Albert) und war zeitweise Korrepetitor in Bayreuth. Er unternahm große Tourneen und profilierte sich unter anderem mit Beethoven-Sonatenzyklen, bot aber auch sonst in seinen Programmen ungewöhnliche Kombinationen dar und deckte fast die gesamte Breite der zeitgenössischen französischen Musik ab, allerdings mit einer Orientierung eher auf Fauré, Dukas, Chabrier, Saint-Saëns und Reynaldo Hahn.⁸³ 1910 und (teils wiederaufgelegt) 1917 nahm er für Pathé insgesamt neun Platten mit Werken von Couperin bis Granados auf; bei den älteren Stücken handelte es sich um die seinerzeit beliebten ‚Charakterstücke‘ wie *Le Rappel des oiseaux*.⁸⁴ Ähnlich angelegt war schon die Auswahl in seinen Rezitalserien, wie etwa 1901 in der Salle Pleyel.⁸⁵ Im Rahmen seines französischen Repertoires erscheint – allerdings erst ab 1907 – auch Debussy; insbesondere *L'Isle joyeuse* stand

⁸² Vgl. etwa Christiane Becker-Derex, Louis Diémer: *Un maître de clavier au Conservatoire*, in: *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie*, 1795–1995, hg. von Anne Bongrain und Alain Poirier, Paris 1999, S. 67–80.

⁸³ Ausführlich zu seiner Biographie Gilles Saint-Arroman, *Edouard Risler (1873–1929) et la musique française*, Paris 2008.

⁸⁴ Daquin, *Le Coucou*; Couperin, *Tic-Toc-Choc*; Rameau, *Le Rappel des oiseaux* und *Tambourin*; Beethoven 4. Klavierkonzert/*Andante* für Klavier allein; Scherzo aus op. 31/3; Finale aus op. 26; Weber, *Aufforderung zum Tanze*; Mendelssohn *Fantaisie* op. 16/2; Chopin opp. 15/2, 64/2, 10/5, 17/4; Liszt, 11. *Rhapsodie*; Saint-Saëns, *Valse nonchalante*; Chabrier, *Idylle*; Godard, 2. *Mazurka* op. 54; Granados, *Danse espagnole* op. 37/2; vgl. ebd., Annexe Ic, S. 215.

⁸⁵ Programme abgedruckt ebd., S. 217.

häufiger auf Rislers Programmen (wenngleich Emma Debussy später seine Interpretation kritisierte⁸⁶). Er traf sich mit dem Komponisten 1912 vor der Aufführung von *Children's Corner* und *L'Isle joyeuse* im Rahmen der Concerts Durand mit französischer Musik (bei denen Debussy selbst *Préludes* vorgestellt hatte).⁸⁷ Die Kritik lässt auf eine nicht ganz gelungene Ausführung von *Children's Corner* schließen:

»M. Risler [...] opérait sur le Debussy [sic], non sans quelque violence dans le jeu. La Suite *Children's Corner* fut très applaudie, on réclama même le bis du dernier morceau, dont l'exécution fut, la seconde fois, supérieure à la première. [...] *Le Petit berger* [...] aurait paru plus joli encore si M. Risler l'avait joué de façon plus simple et plus unie; [...] *l'Isle Joyeuse*, ce brillant tableau musical que M. Risler exécuta avec une vigoureuse virtuosité.«
⁸⁸

Risler spielte *L'Isle joyeuse* zwischen 1907 (hier bei der Schola Cantorum) und 1912, danach bevorzugte er *La Soirée dans Grenade* aus den *Estampes*; *Children's Corner* erscheint eher wieder später, in den Zwanzigerjahren.⁸⁹ Insgesamt waren für Risler damit wohl die technisch virtuoseren Stücke Debussys die attraktiveren, wenngleich Kritiken neben der Energetik seines Spiels auch seine Fähigkeit zu Klarheit, Feinheit und Nuancierung loben.⁹⁰

Blanche Selva (1884–1942), die vor allem für ihre enge Zusammenarbeit mit Vincent d'Indy bekannt ist (sie war die erste Studentin an der Schola Cantorum und wurde mit 18 Jahren dort Klavierprofessorin),

⁸⁶ So in einem Brief an André Caplet; sie bezeichnet Risler als ‚grand beethovenien‘, ebd. S. 123.

⁸⁷ Die Reihe ist über ihre Programmhefte dokumentiert, *Concerts Durand consacrés à la musique française moderne 1910-1913. Programmes et notices analytiques*, Paris o.J. (BnF, Musique); zu *Children's Corner* stammt der Kommentar von Maurice Emmanuel.

⁸⁸ Luc Marvy in *Le Monde musical*, zit. nach Saint-Arroman, *Edouard Risler* (wie Anm. 82), S. 123–124.

⁸⁹ Für eine Zusammenstellung von Rislers Debussy-Repertoire, s. ebd., S. 214–125.

⁹⁰ Vgl. die Auszüge ebd., S. 189–204, sowie Manuela Jahrmärker, Art. *Risler, Edouard*, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26951> (zuletzt abgerufen am 14.09.2022).

pflegte ein Repertoire, das sowohl von den Scholisten als auch älterer Musik, insbesondere Bach (mit einem Gesamtzyklus 1904) geprägt war.⁹¹ Auch sie unterhielt einen Salon und arbeitete mit sehr unterschiedlichen Komponisten zusammen, deren Werke sie aufführte – so auch Debussy, dem sie 1904 die *Estampes* vorspielte.⁹² 1906 erschienen Debussys *Pagodes* in einem von zwei Programmen mit aktueller französischer Musik.⁹³

Bei Clotilde Kleeberg wird von dem belgischen Kritiker Charles van den Borren übrigens die Konstruktion einer Parallele zwischen ihrem Geschlecht und vorgeblich ‚weiblichen‘ Aspekten der Musik gerade am Beispiel Debussys versucht: 1904 schrieb er, in Francks *Prélude, choral et fugue* habe Kleeberg es etwas an Energie zu wünschen übrig gelassen, eine der Sonaten op. 14 von Beethoven und Chopins b-Moll-Sonate habe sie hingegen sehr überzeugend interpretiert, und unter den Stücken der „école française moderne“ sei es gerade Debussys *Danse* (die 1903 überarbeitete Fassung der *Tarantelle styrienne*) gewesen, die am meisten Eindruck hinterlassen habe: „Mme Kleeberg en a rendu d'une façon parfaite la délicieuse atmosphère ‚corotique‘ (avec quelque chose de plus que chez Corot: de la vie, peut-être? Ce magicien de Debussy saurait faire vivre ce qui est mort!)“.⁹⁴

Ricardo Viñes stellte sich nach Studien in Barcelona und Paris bei Charles de Bériot 1895 mit einem ersten Solo-Rezital in der Salle Pleyel vor; das hier noch relativ konventionelle Programm bot Beethoven, Chopin, Dubois, Schumann, Liszt, Bériot, Mendelssohn, Schubert,

⁹¹ Zu ihr: *Blanche Selva. Naissance d'un piano moderne*, hrsg. von Jean-Marc Warszawski, Lyon 2010.

⁹² Claude Gay, *Blanche Selva et les frères Castéra*, in: dass., S. 163–177, hier S. 164 (René Castéra sollte sie Debussy vorstellen).

⁹³ Salle Pleyel, 9./16.5.: Franck, *Prélude, aria et final*; Pierre Coindreau, *Ibérie*, *Le long du ruisseau*; Dukas, Sonate Es; Fauré, *Nocturne es-Moll*; Ravel, *La Vallée des cloches*; Debussy, *Pagodes*; d'Indy, *Poème des montagnes*; Séverac, *En Languedoc*; Dukas, *Variations, interlude et final*; s. Damien Top, *Albert Roussel et Blanche Selva. Constance et fluctuances d'une amitié*, in: dass., S. 179–199; hier S. 183–184.

⁹⁴ Charles van den Borren, *Notes de musique – Piano-récital Clotilde Kleeberg-Samuel*, in: *L'Art moderne* 24, 1904, S. 371–372; zu den Kritiken und von den Borrens Sinneswandel gegenüber Debussy vgl. Margaux Sladden, *Charles van den Borren critique musical de „L'Art moderne“ (1900–1914)*, in: *Revue belge de musicologie* 66, 2012, S. 223–248.

Moszkowski, Godard und Pagagini-Liszt.⁹⁵ Er zählt zu den relativ zahlreichen spanischen und katalanischen Pianisten, die in Paris studierten oder konzertierten.⁹⁶ In der Folge erweiterte sich sein Repertoire; einerseits nahm er ältere Werke auf (typisch sind die vier „Concerts historiques“ mit Werken des 16. Jh. im ersten Teil⁹⁷), andererseits wurde er immer mehr zum Anwalt der zeitgenössischen Musik und engagierte sich bei der Gründung der Société musicale indépendante. Trotz Viñes' Nähe zur lockeren Künstlergruppe der sogenannten ‚Apachen‘ (die sich vor allem für die Musik von Debussy und russische Musik begeisterten⁹⁸) beschränkte sich sein Repertoire aber nicht nur auf diese Gruppierung. Er stellte 1902 selbst eine Übersicht seines Repertoires an „musique moderne“ zusammen: neben Debussy finden sich dort andere zeitgenössische Franzosen, Spanier und Russen: Franck, Fauré, Chausson, Chevillard, d'Indy, Chabrier, Ravel, Albéniz und (unter einer eigenen Überschrift als russische Schule abgesetzt) Ljapunov, Glazunov, Ljadov, Borodin, Rachmaninov, Balakirev, Musorgskij und Rimskij-Korsakov.⁹⁹

In seinem Tagebuch hat Viñes diverse Kommentare aus der Zeit hinterlassen, als er Debussys Werke kennenernte: über die Nocturnes in einem Konzert 1900 heißt es begeistert „divins, divins, divins“; die Uraufführung von *Pour le piano* 1902 (wie später auch andere Werke) erarbeitet Viñes mit dem Komponisten („il a été très content, disant [...] que je les jouais mieux que lui-même“), der ihm schon Einblicke in die neu

⁹⁵ Vgl. als Dokumentarbiographie Montserrat Bergadà, Màrius Bernadó, Nina Gubisch-Viñes, *Ricard Viñes i Rodà (1875–1943). Testimoni d'un temps* (Quaderns de divulgació ciutadana 19), Lleida 1994; für das Programm s. S. 2.

⁹⁶ Zum Überblick Montserrat Bergadà, *Pedrell i els pianistes catalans a París*, in: Recerca Musicològica 11/12, 1991–92, S. 243–257.

⁹⁷ Programme bei Bergadà u. a., *Ricard Viñes* (wie Anm. 95), S. 30–31 (1. Programm mit Cabezón, Byrd, Bull, Purcell, Frescobaldi, Scarlatti, Chambonnières, Couperin, Rameau, Dandrieu, Kuhnau, J.S. Bach, Händel, C.P.E. Bach, Haydn und Bach-Liszt, das zweite mit einem klassisch-romantischen Querschnitt).

⁹⁸ Zu dieser Gruppierung vgl. Malou Haine, *Cipa Godebski et les Apaches*, in: Revue belge de musicologie 60, 2006, S. 221–266, und Jann Pasler, *A Sociology of „Les Apaches“: Sacred Battalion for Pelléas*, in: *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies*, hg. von Barbara Kelly und Kerry Murphy, London 2007, S. 148–166.

⁹⁹ Die Zusammenstellung schickte er an Octave Maus in Brüssel für die Konzerte der Libre Esthétique, ediert bei der Albert Van der Linden, *Le Répertoire de Ricardo Viñes en 1903*, in: Revue belge de musicologie 3, 1949, S. 245–246.

entstehenden *Images* gibt.¹⁰⁰ Die meisten Kommentare Viñes' sind Ausdruck der Begeisterung. Im Juli 1903 bemerkt er zu *Pour le piano*, sie erinnerten ihn an Turner, woraufhin Debussy bestätigt, kurz zuvor Turner intensiv betrachtet zu haben.¹⁰¹ Mit diversen Werken macht Viñes auch andere Musiker bekannt – er wirkt also tatsächlich als Multiplikator sowohl unter Fachleuten als auch für das Konzertpublikum; einmal kritisiert er die Ravel- und Debussy-Interpretationen von Gottfried Galston als ‚sehr bizarr‘.¹⁰² Auch er kennt aber die mondänen Anlässe – 1905 spielt er bei der Prinzessin Polignac (Schuman, Chopin, Debussy, Albéniz), einer Soirée von Mme Berthelot de Boislèverie (Franck, Schumann, Debussy)¹⁰³ sowie bei Marguerite de Saint-Marceaux, zunächst gemeinsam mit Messager das Klavierkonzert von Rimskij-Korsakov, dann ‚im unteren Salon‘ *Masques* und *L'Isle joyeuse* von Debussy neben Ravel mit einer der *Estampes* und seinen eigenen *Oiseaux tristes*.¹⁰⁴

Viñes' Rolle wurde von seinem Umfeld anerkannt; Jean-Aubry bedachte ihn 1916 mit einer Eloge in seiner Essaysammlung *La Musique française d'aujourd'hui*; neben dem Eintreten für die Ästhetik der jüngeren französischen Musik wird auch seine technische Perfektion und müheloze Beherrschung schwerster Werke hervorgehoben, er sei ein ‚ruhiges Wunderkind‘.¹⁰⁵ Viñes machte relativ viele Einspielungen, darunter 1930 auch Debussy-Werke für Columbia.¹⁰⁶ In seinem Profil nimmt Debussy in der charakteristischen Verbindung mit russischen und anderen zeitgenössischen Komponisten wie Ravel und Satie die Rolle ein, für eine Erneuerung der Musik zu stehen – er wäre der Pianist, der damit wohl am stärksten zur Etablierung Debussys als wichtigem Protagonisten der musikalischen

¹⁰⁰ Auszüge aus dem Tagebuch sind in Übersetzung publiziert als *Le Journal inédit de Ricardo Viñes, par Nina Gubisch*, in: *Revue internationale de musique française* 1, 1980, S. 154–248.

¹⁰¹ „[...] quel hasard, je lui ai dit que ces pièces me faisaient penser à des tableaux de Turner; et il m'a répondu que, précisément, avant de les composer, il avait passé un long moment dans la salle de Turner, à Londres“, ebd., S. 226 (Juli 1903).

¹⁰² Ebd., S. 232.

¹⁰³ Ebd., S. 228 (14.2./25.2.1905).

¹⁰⁴ Ebd., S. 203 (Januar 1905); vgl. auch Chimènes, *Mécènes* (wie Anm. 61), S. 80.

¹⁰⁵ G[eorges] Jean-Aubry, *La Musique française d'aujourd'hui*, mit einem Vorwort von Gabriel Fauré, Paris 1916, S. 265–271.

¹⁰⁶ *Etude Nr. 10, Hommage à Rameau, Poissons d'or* und *Soirée dans Grenade* (s. Bergadà u.a., *Ricard Viñes* [wie Anm. 95], S. 137).

Moderne beigetragen haben dürfte. Insgesamt zeigt der Überblick über die Aufführenden und das Klavierrepertoire zu Debussys Zeiten jedoch, dass von der großen Vielfalt heute viele Protagonistinnen und Protagonisten weitgehend vergessen sind – andererseits bieten sich zumindest diejenigen, von denen Aufnahmen erhalten sind, zum Vergleich mit der diskographischen Hinterlassenschaft Debussys an.

Between and Beyond the Perforations in Debussy's Welte Rolls

Roy Howat

Fourteen of Debussy's piano pieces, from the years 1903–10, figure on the six Welte-Mignon reproducing rolls of his playing issued in 1913:

- roll 2733: *Children's corner* (complete, 6 pieces)
- 2734: *D'un cahier d'esquisses*
- 2735: *La soirée dans Grenade* (*Estdampes*)
- 2736: *La plus que lente*
- 2738: *Danseuses de Delphes; La Cathédrale engloutie; La danse de Puck*
(*Preludes, Book 1*)
- 2739: *Le vent dans la plaine; Minstrels* (*Preludes, Book 1*)

(No roll numbered 2737 has ever been traced or documented.)

Although these recordings have often been ascribed to 1 November 1913, the date on Debussy's oft-reproduced panegyric to Welte¹, the complex editing needed to make recorded originals play back necessitates an earlier

¹ In translation: 'Cher monsieur, It is impossible to attain more perfect reproduction than that of the Welte apparatus. What I have heard leaves me marvelling, as I am happy to affirm to you with these word'. The French original is reproduced in facsimile in *Welte, Autogramme berühmter Meister der Tonkunst*, Freiburg ca. 1914, p. 7, also in the booklet accompanying the Caswell Pierian CD listed below (note 27). Written on Debussy's letterhead, it appears to have been sent from his home, its unusually stilted wording suggesting prompting. (Many artists signed similar apparently pre-worded affidavits for piano roll firms, a point established by the occasional artist who refused the proffered wording.)

recording date², and they have now been dated to summer 1912, when Welte transported his recording equipment to Paris, recording some 140 rolls from 19 artists between July and mid-August.³

Debussy already had first-hand experience of commercial recording. In 1904 four 78rpm sides were issued of him accompanying the soprano Mary Garden in three of his *Ariettes oubliées*, plus an extract from *Pelléas et Mélisande* that Garden herself had sung, as Mélisande, at the opera's 1902 première.⁴ Garden's later recollection of the crude pre-microphone recording conditions⁵, plus the scratchy sound of the 78s, helps explain why many pianists were attracted to recording on reproducing rolls, which at their best can convey a vivid immediacy – qualities most listeners

² For technical detail about the processes involved (which had to be carried out back in Freiburg) see Rex Lawson, *On the right track, part 1*, in: The Pianola Journal 20 (2009), pp. 3–58, notably pp. 9 & 20–23. Among the documentation is an account by Alfred Hollins of how the numerous organ rolls he recorded in Freiburg in 1913 (less complex than piano rolls) were still not ready for replay by the outbreak of war in August 1914: he eventually heard them back in 1919.

³ 1912 as recording date – initially listed by Charles Davis Smith and Richard James Howe (*The Welte-Mignon: its music and musicians*, Vestal NY 1994, p. 215) – is confirmed by documentation unearthed by Rex Lawson and Denis Hall in the Granados Archives, Barcelona, including letters to Granados from Édouard Mouillé (Welte's Paris representative) and Joseph de Marliave dated respectively 18 and 20 July 1912 (kindly communicated by Rex Lawson in emails of 25–26 October 2017). Marliave's letter refers to his wife Marguerite Long and Granados having both just recorded for Welte at Steinway's premises in Paris. Rex Lawson notes that the serial numbers of Welte's Paris recordings, evidently allotted later in Freiburg, run in alphabetical order of performer, from 2719 (Pierre Angiéras) to 2888 (Ravel, curiously the last in alphabetical order). In a 1958 interview Edwin Welte confirmed he had recorded both Debussy and Ravel in Paris (quoted in *A Ravel reader: correspondence, articles, interviews*, ed. Arbie Orenstein, New York 1990, p. 532). Welte's Paris artists each recorded between one and nine rolls, except for 60 rolls of light or opera selections played by Paul Gayraud (information by email from Rex Lawson, 20 November 2017). Louis Diémer's and Gabriel Fauré's testimonials to Welte (reproduced in *Welte, Autogramme berühmter Meister der Tonkunst*, pp. 8 & 11) are dated Paris, 16 August 1912, presumably around their recording dates, too early to have heard their own rolls back. Their endorsements may have been based on hearing rolls by others.

⁴ Gramophone & Typewriter Company, G&T 33447 & 33449–51, comprising respectively the song *Mes longs cheveux descendant* that opens Act 3 Scene 3 of *Pelléas et Mélisande*, plus three *Ariettes oubliées*: *Il pleure dans mon cœur*, *L'ombre des arbres* and *Green*.

⁵ Mary Garden & Louis Biancolli, *The Mary Garden story*, London 1952, pp. 216–17. A faulty recording turntable also left pitch flutter on all four sides.

doubtless valued above exact fidelity to an original performance that couldn't in any case be checked. In that regard it's immediately worth flagging that the primary purpose of these rolls was entertainment, rather than documentation for posterity.

Since playbacks from Debussy's Welte rolls were first issued on LP in 1950⁶, then on CD, some commentators have drawn interpretative conclusions about elements including tempo and even tone quality, apparently unaware that rolls neither recreate the original sound nor guarantee tempi (unlike audio recordings, their pitch is unaffected by playback speed). Several writers also omit to identify the playback they heard (which recording, roll exemplar, playback instrument and who set it up or recorded it), hazardous omissions given how widely playbacks of the same roll can vary in speed, dynamics, sonority and even articulation.

In brief, reproducing rolls work by encoding when each key and pedal went down and up in the original performance⁷, plus some degree of

⁶ The earliest recording to LP was in 1950 (on Columbia ML 4291), realised in Germany in 1948 by Richard Simonton with the help of Edwin Welte, and with an extended sleeve note by Richard Simonton. For critical appraisal of Simonton's role and commentaries see pp. 5, 8, 20–21 & 37–45 of Rex Lawson, *On the right track, part 1*.

⁷ These durations are encoded not in real time but relative to the roll's overall length, and gradually alter through the course of a roll, as explained below.

dynamics.⁸ The original tempo is conveyed as best possible through norms for each maker or by instructions on the roll. To draw reliable musical conclusions from Debussy's rolls (or anybody's, though Debussy's raise particular queries) thus requires a clear idea of what data were captured and how at recording, and how they play back. Should a discouraging list of caveats emerge under the following headings and queries, the aim here is a positive one, to be certain of what we *can* deem original.

Over years of working with these rolls, I've been helped beyond measure by the expertise in particular of Denis Hall, Rex Lawson and the late Denis Condon, and the sympathetic support of Ken Caswell. Without their help I couldn't have attempted this chapter; the *Pianola Journal* articles by Denis Hall and Rex Lawson referred to in this chapter are essential reading for anyone seeking to grasp what rolls can and can't do. I hope I accurately convey the relevant technical intricacies, along with the sheer excitement at best of hearing a performance from long ago come alive through a piano in the same room, often gaining focus as successive replays are fine-tuned into the perceived essence of the original. If that seems an odd remark, I hope its sense will emerge.

⁸ Thence the distinction from ordinary pianola rolls, whose perforations are factory-cut from the musical score, leaving the interpretation to be controlled on playback by a 'pianolist' (at its best a highly skilled art). Debussy is also represented part-way between those two categories, by several Æolian 'Themodist' rolls labelled 'Interpretation by the Composer', each roll headed with a facsimile of Debussy's unmistakable writing, 'La ligne de style marquée dans ce rouleau a été dirigée par moi [The style line marked on this roll has been directed by me]. / Claude Debussy / 16.VI.09.' These are essentially pianola rolls, factory punched from the score then played back in the presence of Debussy who – perhaps with help – acted as 'pianolist', guiding tempo controls that traced 'style lines' reproduced on commercial copies of the roll, for 'pianolists' to follow on playback. Not in the same league of information as the Welte rolls, they have peripheral interest and include two pieces that duplicate Debussy's Welte rolls, *La soirée dans Grenade* and *D'un cahier d'esquisses*. An undated Æolian advert quotes him thus (with a characteristic irony absent from his puff for Welte): 'Il est certain que la perfection atteinte par le PIANOLA découragera les gens qui ne jouent pas très bien du piano. À ce seul point de vue – sans parler de son ingénieuse technique – la reconnaissance des véritables artistes lui est assurée. [It's certain that the impeccable perfection achieved by the PIANOLA will discourage those who don't play the piano very well. For that reason alone – never mind its technical ingenuity – it deserves the gratitude of true artists.]'

Are all the ‘Debussy’ Welte performances indubitably by Debussy?

The query might appear fatuous, were it not that two Duo-Art rolls issued in 1922 as performances by Maurice Ravel later turned out to have been ghosted, at Ravel’s behest, by Robert Casadesus.⁹ The question becomes important when we hear contrasts of technical or interpretative character between what the Debussy Welte rolls yield and Debussy’s audio recordings of 1904. In fact the Welte performances seem safely attributable to Debussy on several grounds, including pianistic traits shared with the audio recordings, along with compositional variants that have to be attributable to him, plus some revealing treatment of his own notation.

For example, since a reproducing roll (unlike a pianola roll) encodes a performance’s local agogics and rubato, we can safely accept as authentic a distinct rhythmic trait audible from Debussy’s Welte roll of *La soirée dans Grenade*, where the printed rhythms  and  in bars 33–36 are compressed towards the values  and , and  correspondingly towards . This makes sense of the piece’s tempo heading ‘Mouvement de Habanera’, denoting a dance whose rhythmic lilt defies easy notation.

Two other sources throw light on this. In a letter of 1907 to Manuel de Falla, Debussy explains, a propos of a different piece, ‘It’s not possible to write down the exact form of a rhythm, any more than it is to explain the different effects of a single phrase!'¹⁰ Less direct but telling analogy comes from a 1928 audio recording of the soprano Jane Bathori accompanying herself in Debussy’s *Chansons de Bilitis*, which she had studied and rehearsed with Debussy. A fine pianist as well as singer, and renowned for

⁹ Duo-Art rolls 0219 and 086, of *Le gibet* from *Gaspard de la nuit* and the *Toccata* from *Le Tombeau de Couperin*; see Orenstein, *A Ravel reader*, pp. 524–34 (Appendices E and F, compiled by Jean Touzelet), esp. p. 533. Ravel’s stretch was apparently insufficient for the former piece and his technique no longer up to the latter.

¹⁰ *Debussy letters*, ed. François Lesure & Roger Nichols, trans. Roger Nichols, London 1987, p. 176.

her musical intelligence, Bathori plays the introductory bars of the first song, *La Flûte de Pan*, with that same sort of rhythmic tightening, stretching the longer values and compressing the shorter ones – a trait we may guess she remembered from Debussy's playing.¹¹

Reciprocally, Debussy's stepdaughter Madame de Tinan (née Dolly Bardac) – who as an adolescent heard him play almost daily – opined that of Debussy's Welte rolls, as she had heard them from the 1950s Columbia or Telefunken recordings, only *La soirée dans Grenade* did some justice to his playing.¹² Maybe the rhythmic characterisation just noted helped prompt that selective appraisal, a positive facet that ought to prompt scrutiny of what otherwise disappointed her.

What may we adduce from the choice of repertoire?

The 1912 recording date immediately explains the absence of Debussy's second book of Preludes, completed early in 1913 and published that April. As it is, his selection extends to his most recent publications by 1912, the first book of Preludes and *La plus que lente* (both published in 1910: he issued no piano music in 1911–12). One revealing element is his inclusion of the generally neglected *D'un cabier d'esquisses* and the curio *La plus que lente* (see chapter in this book). The absence of virtuoso items like *L'Isle joyeuse* or the *Toccata* from *Pour le piano* can be explained by Debussy's apparent proneness to performance nerves, though he reportedly was capable of playing any of his music finely in private, including complex

¹¹ Originally issued on French Columbia D 13086, reissued on CD as *Jane Bathori, the Complete Solo Recordings*, Marston Records 51009 (1999).

¹² Verbal information ca. 1979 from Mme de Tinan. Like her mother Emma Bardac, she was a trained singer who performed in private through much of her life, accompanied by pianists including Poulenc and Reynaldo Hahn.

orchestral scores.¹³ Nothing ever appeared under Welte serial numbers 2337 or 2740–1; given the destruction of Welte’s archives in WW2, we can only conjecture if they might have represented other rolls by Debussy, perhaps rejected as unsatisfactory.

Do we hear all the pitches, durations and pedalling as played by Debussy?

For the most part we may assume so, though not uncritically since these are easily edited on masters, leaving no trace on commercial copies. Percy Grainger, for example, is known to have ‘cosmetically enhanced’ a few Duo-Art rolls with octave doublings or added polyphonic lines, which he edited in himself. Welte seems to have eschewed such practices, and there’s no sign of anything remotely analogous on Debussy’s rolls.

At the subtler end of operation, different firms probably intervened to varying extents in correcting performers’ fluffs or divergences from the score. Although it has been stated that Welte’s editors corrected only ‘wrong notes’¹⁴, Debussy’s rolls seem to have escaped such attention, for they betray not only many passing fluffs but also – luckily for us – compositionally interesting variants. Some of these address obvious misprints or suspect readings in the scores; others arguably improve on the printed reading or seem equally viable. Debussy’s printed hand exemplars of these pieces are now lost, so we can only conjecture if he’d marked any of those variants in his scores. Several of them now appear in the musical text of

¹³ Jacques Durand recounts the youthful Debussy once scrambling his own *Petite suite* through stage nerves (Jacques Durand, *Quelques souvenirs d’un éditeur de musique*, 1^{re} série, Paris 1924, pp. 59–60). Balancing that are laudatory accounts of Debussy at home playing *Reflets dans l’eau*, *Mouvement*, *Masques* and *L’isle joyeuse* to Ricardo Viñes (see the preface of *Œuvres complètes de Claude Debussy*, series 1 vol. 3), *Jardins sous la pluie* to Yvonne Lefébure (as reported later in this chapter), and the ballet *Jeux* to Stravinsky (see Roy Howat, *The Art of French piano music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, New Haven 2009, pp. 313).

¹⁴ Principally by Kenneth Caswell, in the booklet accompanying Pierian CD 0001 (see note 27).

the *Oeuvres complètes de Claude Debussy*, either correcting old misprints or as *ossia* readings, and taking on an extended role in *La plus que lente* (see chapter in this book).

What Welte rolls do lose are the piano's three lowest notes, whose perforation alignments are given over to dynamics and soft pedal, and five notes at the top of the 88-note compass (from $g^4\#$ upwards). This explains two missing low *B*-flats in the last seven bars of Debussy's roll of *Danseuses de Delphes* (the first of the Preludes). In the closing bars of *Jumbo's Lullaby (Children's corner)* two similar low *B*-flats couldn't just be omitted, and instead play back an octave higher. Did Debussy know that when he recorded, or were they later edited up an octave? Photographs of other Welte sessions (none exist of Debussy's) show no clear sign of bass notes blocked off, and Rex Lawson has made a case (in conversation) for their having possibly been operative up to the stage of first playback master.¹⁵

That compass limitation could explain the absence from Debussy's Welte rolls of the Prelude *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, with its vital closing series of low bass *A*s. (Or might it have been attempted then abandoned because of that problem? If so, that might account for one of the unused Welte serial numbers.) The same could go for *Les collines d'anacapri*, whose high closing flourish goes above the Welte reproducing compass. *La Cathédrale engloutie* and *La danse de Puck* just squeak (or rumble) through, the latter ending on the top note available, the former's vital bass *C*s at the low extreme, though it loses its printed low *B*s in bars 16–18. In fact some unsteadiness is audible exactly there, in bars 17 and 18 of *La Cathédrale*, suggesting something missing (or alternatively that Debussy was momentarily unsettled by notes unavailable).

Rex Lawson notes (in conversation) that a few passing semitone errors on rolls by various artists may be attributable to in-house editing slips. As an aid to Welte's editors, the ink traces left by the original recording process ran over or sometimes just beside thin parallel lines along the recording paper roll master. To enable playback, corresponding perforations were then punched along the appropriate line, with the occasional mishap

¹⁵ The arguments there include issues of encoding dynamics; the low notes would later have been removed when their roll alignments were taken over by perforations for dynamics.

that a hole was punched on the wrong adjacent line. On Debussy's rolls this might account for a sounding *f'*-natural instead of the score's *f#'* in *La soirée dans Grenade* in the first right-hand chord of bar 46. Nor, however, is *F*-natural unviable there (it could be read modally as *E#*). We now can't be certain if that note was what Debussy played (accidentally or deliberately) or a roll error.

As regards pedal, we might note the odd departure from the score, as in *Serenade for the doll* (*Children's corner*), where Debussy's roll briefly releases the soft pedal to project a few *subito forte* chords, despite the score's printed indication to play the entire piece '*avec sourdine*'. Since Welte's editors would have had to edit in accent perforations for these chords, we may wonder if they momentarily cancelled the soft pedal there to facilitate the effect. That said, it's just as imaginable – perhaps more so – that Debussy himself found it expedient to do that on the day (and piano), given his documented view that pedalling inevitably varies from piano to piano.¹⁶ We'll also see below how roll playback speed can affect how the pedals and dampers act.

On the plus side, one or two remarkable pedal effects on the rolls can doubtless be accepted as Debussy's, notably the pedal release for the last bar of *Le vent dans la plaine*, leaving the left hand's *B-flat* resonating alone. Not marked in the score, the effect exactly matches what Debussy marked at the end of the preceding Prelude, *Voiles*.

What about dynamics?

Welte was famously secretive about how he recorded dynamics, and no explanatory documentation survives, though theories and claims have been rife. It's now documented that Ampico rolls, until the mid-1920s, still had dynamics edited in manually from scores annotated at recording.¹⁷ Although Welte may also have done that, Rex Lawson has ingeniously reconstructed a way Welte may have devised of automatically encoding

¹⁶ Reported by Maurice Dumesnil, in Roger Nichols, *Debussy remembered*, London 1992, p. 163.

¹⁷ Lawson, *On the right track, part 1*, p. 10.

key descent speeds at recording (the only means of capturing relative dynamics without audio recording).¹⁸ How that sounded on playback would of course depend on the nature and adjustment of the playback instrument.

The recording instrument itself must have been one of Welte's two pianos adapted for recording: their medium-sized Feurich house grand or Steinway (probably model B, possibly C: surviving photographs allow identification of the two makes but don't show their complete length). Which one Debussy played is unknown – an important question if they differed in touch or sonority – though at least some of Welte's Paris recordings were made at Steinway's premises, where we may surmise Welte would hardly have rolled up (so to speak) with a Feurich.¹⁹ Whatever it was that Debussy heard played back in 1913 – his testimonial doesn't specify – was presumably through the offices of Welte's Paris agent Édouard Mouillé, perhaps using playback masters rather than commercial copies, through an instrument chosen to match the original as best possible.²⁰

Whatever the recording instrument was, the crucial parameters of its sonority and regulation (and tuning) are now irretrievably lost. Any instrument we use now will play back the same data from a roll at anything from a whimper to a roar depending on its regulation, action weight, voicing (and how that varies across its compass), soundboard and strings – until playback settings are adjusted to arrive at a plausible-sounding result. That's the nearest we can now aspire to, in what specialists often call 'a portrait' of the original.²¹ To view it another way, a roll allows no chance for the original artist to adjust, as any competent pianist instantly would,

¹⁸ Lawson, *On the right track, part 1*, passim.

¹⁹ See note 3 above.

²⁰ Apart from being back in Freiburg by then, Welte's recording pianos had no playback capability. By that token Welte's own Steinway, reportedly used for recording the 1950 Columbia LPs (see note 6 above) and a subsequent 1956 set of Telefunken LPs (which Welte again supervised), must have been a different instrument from his recording Steinway.

²¹ See Lawson, *On the roll* (*Pianola Journal* 5 (1993), pp. 30–9) at p. 33 and *On the right track, part 1*, pp. 4 & 10. Angela Turner's study *Maurice Ravel's performances of his own piano compositions, as evidenced by the piano rolls* (B. Mus. Hons dissertation, Queensland Conservatorium of Music, Griffith University, 2000) includes some lurid recorded extracts of how differently the same roll can play back at different settings.

to the touch and sound of the piano that's now playing it back. Whoever sets up the playback instrument has to fill in there, and that's the first person we should thank for any sonorous beauty we hear from a playback. The matter of exactly how dynamics were edited in for playback also lies within this context, as they were set by house editors for optimal average results on the playback instruments primarily envisaged at the time, which until late 1913 were uprights.²²

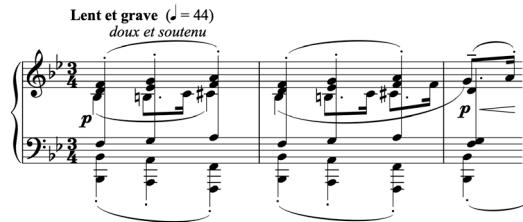
The other crucial issue affecting dynamics is that a Welte roll – like all reproducing systems of the time – can play back only two dynamic levels at once, differentiated across the two halves of the keyboard (essentially across treble and bass). To make any voicing differentiation within either of these ranges necessitated sleight-of-hand from in-house editors, usually by slightly advancing or delaying any note that had to stand out, sometimes though not always with quick dynamic tweaking to accentuate it. That clearly impinges on what we can assume about original articulation and attack. Denis Hall notes in conversation that Welte appears to have resorted to the ruse much less than Ampico or Duo-Art, or at least without dynamic tweaking, letting the offset by itself highlight the note.²³ The registral dividing point varied from system to system: for Welte it lies between $f\#'$ and g' (above middle C).

This has particular repercussions for Debussy, whose piano writing depends on intricately voiced textures, often avoiding conventional top-lining in favour of slower-moving melodic lines in mid-texture – exactly where Welte's process wasn't designed to cope with it. The opening of *Danseuses de Delphes* suggests a classic case (Ex. 1), the legato slur of its inner rising chromatic line implying differentiated voicing from the semi-staccato chords around it. (Orchestrally it suggests a characteristic

²² Information from Denis Hall, who observes how these parameters also relied on the upright's 'half-blown' soft pedal for low dynamics (rather than a grand's *una corda*); the first Welte Steinway (model O) appeared in July 1913, just before Debussy's rolls were issued. Welte's assumptions for playback can result nowadays in dynamics overblowing on a concert grand; toning down at playback to allow for that in turn risks quieter notes not speaking. For that reason most expert playbacks are done on either a good upright (Ken Caswell's Feurich) or a medium grand (Denis Condon's, or Denis Hall's Welte Steinway model O).

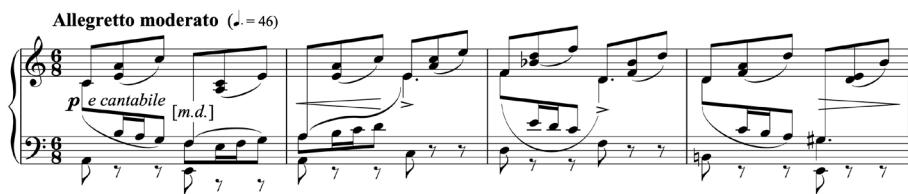
²³ For more detail see Denis Hall, *The reproducing piano – what can it really do?*, in: The Pianola Journal 14 (2001), pp. 3–26.

Debussy combination of *legato* cor anglais amid *portato* strings or harp chords.)



Example 1. Debussy, *Danseuses de Delphes*, opening

That Debussy's Welte roll reveals no audible differentiation of that legato line is no surprise, as the Welte system is intrinsically unable to, even had it been detected at recording. The only solution – to advance or delay each inner melody note slightly – would have risked blatancy of repeated effect. A revealing comparison exists in the form of Gabriel Fauré's First Barcarolle, which Fauré recorded for Welte in 1912 (roll 2773). Both the piece's opening and central themes exploit 'Thalberg' textures (two hands simulating the effect of three), with the melody in mid-texture (Ex. 2).



Example 2. Fauré, Barcarolle no. 1, op. 26, opening (from Peters critical edition EP71904)

This roll has often been singled out for audible hand asynchronisation in the opening bars, the bass repeatedly sounding ahead of the melody, tempting listeners to assume that Fauré freely indulged a romantic habit

derided by his own erstwhile piano teacher Saint-Saëns.²⁴ Whatever he did, a note of caution sounds (as it were) if we observe that the asynchronicity occurs only when both melody and bass lie below the Welte system's dynamic divide and can't be voiced independently. The first time the piece's opening melody rises above that break (and thus can be voiced independently) is at its climactic *g'* in bar 7, and that's exactly where melody and bass suddenly sound together on Fauré's roll – ironically the very place where many romantic pianists would maximise any expressive offset. Again in the piece's central theme from bar 37, which lies well above the Welte system's dynamic break, melody and bass sound together even when the persistent 'Thalberg' texture makes simultaneous attack tricky, from bar 38 onwards. Just as ironically, the one audible asynchronicity across hands here is at the theme's opening note at bar 37 – where conversely it would be easy to play hands together.

Any firm conclusion there is risky, bearing also in mind the known deterioration of Faure's hearing by 1912. We might infer that he wasn't dogmatic about the issue (though as Director of the Paris Conservatoire he certainly wouldn't have endorsed laxity). We might also infer that any offsetting he indulged ran subtly counter to romantic norms, as at bar 7. A degree of such freedom in his playing is certainly supported by his imperfect but highly revealing 1912 Welte roll of his Third Nocturne (Welte roll 2775).

One other issue connects dynamics to playback speed. However dynamics may have been initially recorded, on playback they operate – like everything on a piano roll – by means of timed pneumatics. The perforations that control and activate dynamics thus have to be placed slightly ahead of where they take effect on the roll, to allow the air pressure (or suction) time to act. Exactly how far in advance is crucial: too early or late will distort the effect, for example making dynamics either bloat or lose contrast, or making accents miss their mark. By the same token, so will any difference in roll playback speed.

²⁴ Parisian after-dinner lore still includes an anecdote of Saint-Saëns, after hearing Paderewski rehearse one of his concertos, mischievously asking the conductor which of Paderewski's hands he intended to follow at the concert.

Tempo

Since playback pitch can't confirm the original tempo²⁵, our main guide is the roll manufacturer's stipulated norms for playback speed, or any instructions marked on individual rolls. To ensure steadiness of playback, Welte fitted a heavy flywheel to the motor driving the roll take-up spool, preventing speed fluctuations that could otherwise arise when changes in musical texture or dynamics diverted pneumatic pressure from the spool motor. We can thus be confident that some instantaneous equivalences between quarter-note and half-note on Debussy's roll of *La Cathédrale engloutie* faithfully reflect what he played. (The half-notes through bars 7–12 and 22–83 sound at the same speed as the quarter-note in the rest of the piece, producing a sounding continuity of triple time that solves notorious problems of maintaining a plausible tempo through the piece.) These equivalences, which Debussy omitted to mark on the score, are corroborated by a few witness accounts or historic recordings by pianists who knew Debussy, or who appear to have gleaned the information somewhere.²⁶

As regards overall playback speed, matters are less defined. Although manufacturers usually specified default playback speeds (test rolls were available to check timing over a fixed roll length), speed is controlled through the pneumatic motor that drives the roll's take-up spool. The paper speed itself then progressively increases as the paper winds round the

²⁵ In this chapter I use the term *tempo* for the music itself, as distinct from the word *speed* for mechanical roll playback.

²⁶ See Charles Burkhart, *Debussy plays 'La Cathédrale engloutie' and solves metrical mystery*, The Piano Quarterly 65 (Autumn 1968), pp. 14–16, and Roy Howat, *Debussy's piano music: sources and performance*, in *Debussy Studies*, ed. Richard Langham Smith, Cambridge 1996, pp. 104–5 and *The Art of French piano music*, p. 365 notes 4–5. The metric equivalences were vigorously corroborated in my presence by his stepdaughter Mme de Tinan. Other acquaintances of Debussy who recorded the piece thus include Alfred Cortot, George Copeland and Yvonne Lefébure. Metronome indications supporting these equivalences appear in an orchestration by Henri Busser reportedly commissioned in 1917 and checked by Debussy. The equivalences are shown in some critical editions including Henle and the *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, series 1 vol. 5 (*Préludes*).

spool, increasing its effective diameter. (Correct take-up spool diameter is thus also essential. To minimise the aberration, Welte systems use large-diameter take-up spools.)

Fortunately that effect mostly reproduces itself across recording and playback processes – though not exactly, as it will vary slightly with any difference in paper quality or thickness across copies or generations of a roll. It's also partly (but unpredictably) countered by the way the increasing paper diameter round the take-up spool slightly weakens its torque, and by the built-in drag of the roll's supply spool (essential for keeping the roll tight over the suction bar); the latter meanwhile increases as the paper unwinds, reducing that spool's diameter... Even paper friction over the suction bar varies as changing dynamics and textures alter the intensity of suction, which in turn can affect how tightly the roll winds round the take-up spool, and the degree of air pocketed between paper layers – a recognised factor.

While the mechanism's flywheels can prevent these variables from being locally intrusive, it also makes their underlying effect harder for inexperienced listeners to detect. Add to that any variants of machine tolerance – even different lubricants can affect playing speed or the response to friction or drag – and we can easily understand why, despite all the inbuilt safeguards, two different Welte playbacks on CD, both supervised by specialists, show such variant durations for Debussy's *Cathédrale engloutie* roll as 5'01" (on Kenneth Caswell's Pierian CD of 2000) versus 5'35" (on Denis Condon's Bellaphon CD of 1992), or conversely Caswell's 5'34" for *La soirée dans Grenade* against Condon's 5'05".²⁷ In terms of musical tempo, that's two standard metronome notches apart, enough to

²⁷ *Claude Debussy: the composer as pianist, all his known recordings*, The Caswell collection, 2000, on Pierian 0001; *Debussy: early recordings by the composer*, The Condon collection, 1992, Bellaphon CD (whose rear label misprints the timing of *La Cathédrale* as 5'57"). Unpublished playbacks kindly supplied by Denis Hall in 2016 bring in *La Cathédrale* at 5'30" and *La soirée* at 5'14".

impinge perceptibly on the musical 'affect'.²⁸ Not surprisingly, the more we listen to different playbacks of the same roll (or copies of it), the more differences we hear, in ways that can seriously affect our evaluation of the performance. Some of my own evaluations have fluctuated accordingly, which is why some of what I'm writing here may differ from what I wrote ten or twenty years ago.

Articulation and attack

A first question is how accurately the commercially sold rolls – which for the most part are all we now have – match their original masters. First playback masters, normally prepared on the recorded original, were understandably not subjected to commercial copying but copied to a second master, from which in turn a production master was copied for producing commercial copies. The copying was done by coordinated reading and punching machines, any perforation detected in the source roll prompting one to be punched in the copy.

We can easily envisage the accruing variables, from any speed disparity across reading and punching machines (plus variation in paper thickness) to pneumatic reaction speeds and sampling rates for both reading and punching. As an extra wild card (were it needed), one of Welte's employees claimed decades later that Welte's recording masters ran twice as fast as production masters.²⁹ In an article already cited here, Denis Hall shows facsimiles of copying discrepancies between surviving Welte

²⁸ How a faulty playback can or could gain receptive traction is evident from a widely circulated 1970s LP (Everest 912) containing the 'Ravel' Duo-Art roll of the *Toccata* from *Le tombeau de Couperin* (in reality played by Robert Casadesus, as noted above) on which the roll evidently ran under speed on playback. The resultant plodding tempo convinced many listeners that this represented Ravel's by then deficient piano playing. The late Jean Touzelet ascertained that when played back as instructed (if one looked carefully enough), the roll came out sounding very similar to Casadesus's audio recording of the piece, corroborating his authorship.

²⁹ Lawson, *On the right track, part 1*, pp. 25–26. No Welte first masters are presently traced (most were destroyed in WW2 hostilities), beyond a photograph of part of a now lost first master of a Horowitz roll.

production masters and derived commercial copies.³⁰ These he mostly attributes to inadequate sampling rates on copying machines, which audibly affect the attack and timing we hear on playback. In short, we can't assume that every offset attack or chord spread we hear from a roll is necessarily original to the performance. For related reasons we need to be equally wary when a roll ties two notes not tied in the musical score, or vice versa. While it can be a useful prompt if musical sense suggests an omission or error in the score, issues of sampling and punching rates with perforations also prompt caution, with a few clear cases of corruption on rolls.

Musical sense in these matters is now our only viable guide, sometimes by comparison with what we hear from Debussy's 1904 audio recordings – also remembering that even chord arpeggiations or rhythmic offsets become crisper or more languid at different playback speeds, again impinging on the expressive 'affect'.³¹ On the positive side, attentive monitoring of each of these aspects can help keep the other in sensible range, if only in the unprovable common-sense terms that necessarily rule the art (it really is an art) of playing back rolls. Robert Philip has noted the related issue that the musical sense of any agogics (or local rubato) we perceive on a roll is indissolubly allied to dynamics, and can lose much of their sense when that intimate balance is lost.³²

*

³⁰ Hall, *The reproducing piano – what can it really do?*, p. 22.

³¹ Although eight years separate the rolls from the audio recordings, several accounts suggest Debussy's keyboard skills hadn't deteriorated in the interim; indeed he had by then had also returned to the concert platform to premiere some of his Preludes.

³² See Robert Philip, *Performing music in the age of recording*, New Haven 2004, pp. 31–3 & 165, where Philip specifically notes this issue in Faure's Welte roll of his First Barcarolle.

Debussy's Welte rolls having been musically critiqued elsewhere³³, it seems most apt here to resume some musical points in relation to the mechanical issues just explored. Recent decades have helped by bringing refinement and rediscovery to the science and art of playing back rolls, and playbacks since 1990 from specialists such as Denis Condon, Ken Caswell and Denis Hall have yielded more coherent and convincing results than those that disappointed Mme de Tinan half a century ago, notably in the Preludes *Le vent dans la plaine* and *La Cathédrale engloutie*.³⁴

Some judicious sorting of what we hear becomes viable when 'hearing through' limitations of system mechanics. For example, some ballooning of dynamics early on the second page of *La Cathédrale engloutie* – spoiling the gradual build-up across that page indicated by Debussy – can easily be attributed to a coding glitch on the master. On the other hand that same roll probably conveys Debussy's chordal attacks fairly well over the piece's two opening pages: in bars 1, 3, 5, 14 and 15 the wide-spaced initial chord sounds together, unlike a degree of 'harping' (upward arpeggiation) in closer-spaced chords like those for right-hand from bar 16 onwards. The effects match what we hear from Debussy's 1904 audio recording of his song *Green*, on whose last page the exposed four-part piano chords sound together, in contrast to some rapid harping of the closer-spaced ninth chords that precede them. This roll normally plays *La Cathédrale* back around $\text{♩} = 60–66$, sounding very convincing and comparing with the '66' marked in the only notated source with a metronome indication, the orchestration by Henri Busser that Debussy reportedly checked.³⁵

On Debussy's roll of *La soirée dans Grenade*, the rhythmic treatment already noted in bars 33–36 lies in a larger context of larger-scale tempo fluidity across the piece, starting and ending very relaxedly but working up

³³ See Roy Howat, *Debussy and Welte*, The Pianola Journal 7 (1994), pp. 3–18, plus my review of Kenneth Caswell's Pierian CD in The Pianola Journal 13 (2000), pp. 37–43 and *The Art of French piano music*, pp. 315–18. A contrasted evaluation, albeit that doesn't consider mechanical issues, can be found in Cecilia Dunoyer, *Debussy and early Debussystes at the piano*, in: *Debussy in performance*, ed. James R. Briscoe, New Haven & London 1999, pp. 91–117.

³⁴ The Bellaphon CD omits *Le vent dans la plaine* and *Minstrels*, although Condon did possess these rolls.

³⁵ See Howat, *The Art of French piano music*, p. 365 (note 4).

to some lively tempi in between. This flexibility can safely be attributed to Debussy, matching his parenthesised qualification in the score above bar 1, *Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux*, with the last page's answering *Mouvement du début*.

That conception contrasts with a 1930 audio recording by Debussy's friend Ricardo Viñes (who premiered *La soirée dans Grenade* in 1903). Viñes's more uniformly springy rhythm brings the piece in at under four minutes, as against five or above on most Debussy Welte replays. Such disparity might be partly attributed to Viñes having to fit the piece on a 78rpm side (maximum duration for a 12-inch side was then between four and five minutes), though it could also reflect Viñes's known penchant for lively tempi.³⁶ On the Welte version, an arguable sense of slight ponderousness at the start, countered by apparent scrambling in the quick flamenco interjections (in 3/4 metre) nearer the end, may betray the roll's inability to convey original soft dynamics and lightness of touch that might make better sense of the data. Nonetheless this is the most magical and revealing of Debussy's Welte rolls when well played back (everything depends on that), both for what it does (the large-scale shaping, with some lovely rhythmic timing and gutsy fullness in just the right places), and for its relative straightforwardness, eschewing the sort of overlaid frippery audible on many recordings old and new.

La soirée also suffers least from an otherwise inherent problem on Debussy's rolls of scrappy articulation or rhythm, most pronounced in *D'un cahier d'esquisses*, *Minstrels* and *La plus que lente*, and distracting from a sense of underlying coherence in their larger-scale range of tempo or large-scale 'structural' rubato (see chapter in this book about *La plus que lente*). Ironically, a prime factor in the apparent scrappiness may have been Debussy's fine-honed but individual piano technique. Welte's recording mechanism, digital in concept and action, essentially detects whether keys and pedals are up or down, a system that well served pianists with well drilled fingers and feet (and music that favoured such treatment). Many Welte rolls from even 1905 play back astonishingly cleanly and vividly in those respects,

³⁶ Viñes's disc was issued on Columbia D15.245. Viñes's refusal to play Ravel's *Le gibet* as slowly as Ravel wanted it prompted Ravel to choose Casadesus for the Duo-Art recording: see Orenstein, *A Ravel reader*, p. 219.

and probably do the original performances very proud. What, though, if a pianist's touch, like Debussy's, constantly involved half-pedalling and subtle voicings within lines and chords, working around or within the escapement at low dynamics? Maurice Dumesnil, who was coached by Debussy around 1905, recalled Debussy's habit in low dynamics of bringing fingers down obliquely for maximum control in terms of gearing.³⁷ That sort of touch would intrinsically foil or confuse Welte's up-down detection, even before playback put the data at the mercy of different instruments' thresholds of escapement, hammer throw and damper engagement. This partly explains why the roll of even *La soirée dans Grenade* rarely drops below *piano* if played back on a grand, because of Welte's best-possible allowance for the range of likely playback instruments.

That also goes with Debussy's reported insistence on firm fingers. Dumesnil quotes him saying that 'in pianissimo chords, for instance, the fingers must have a certain firmness, so the notes will sound together.'³⁸ The clean chordal attacks audible on Debussy's 1904 audio recordings bear that out, leaving the frequent untidiness on his rolls suspect in terms of mechanical issues. Rex Lawson and Denis Hall have both opined (in conversation) that Edwin Welte's ideal may have been to produce an optimal playback master, after which the quality of what the public bought may have interested him (and his brother-in-law partner Karl Bockisch) rather less.

Tempo remains the other main unknowable, with particular suspicion falling on the roll of *Children's corner* (Welte 2733, containing all six pieces on one unusually long roll). Played back at normal Welte speed, this roll

³⁷ Dumesnil as quoted in Nichols, *Debussy remembered*, p. 159. Dumesnil came to know Debussy through his unofficial teacher Viñes (his official Conservatoire teacher being Isidor Philipp, who disliked Debussy's music to the extent of once ejecting Dumesnil from a class for having brought a piece by Debussy).

³⁸ *Ibid.*, p. 163. The violinist Egon Kenton, who saw Debussy perform around 1912 (the year of his Welte recordings), recalled that 'his hands never left the keys' (verbal information from Carl Schachter). We can equally imagine the mechanical challenge of encoding what Yvonne Lefébure remembered of Debussy playing the end of *Jardins sous la pluie*, his 'large hand arched like a vault, fingers flexed to the tip of the last phalanx, knead[ing] the keys close in with a sound that was softly mellow yet powerful and radiant' (Yvette Carbou, *La leçon d'interprétation d'Yvonne Lefébure*, Paris 1995, p. 145).

yields some breathless tempi at apparent odds with Debussy's moderate tempo headings, notably playing back the main part of *Doctor Gradus ad Parnassum* (headed *modérément animé*) around $\text{♩} = 168\text{--}76$ (varying a couple of notches either way), and *Serenade for the Doll* (headed *allegretto ma non troppo*) at a headlong $\text{♩} = \text{ca. } 200$ (sometimes well over 208). Although the *Children's corner* score prints no metronome markings³⁹, the ones Debussy supplied in other works consistently convey steadier concepts for similar headings. Even two startlingly lively tempi on Debussy's 1904 audio recordings (for the songs *Il pleure dans mon cœur* and *Green*) don't have the breathlessness of roll 2733 (on the contrary, they help the vocal line breathe naturally).⁴⁰ Add to that Maurice Dumesnil's recollection that Debussy wanted *Doctor Gradus ad Parnassum* and *The snow is dancing* to sound 'not too fast' – the latter 'not fast at all' – and *Serenade for the Doll* to sound 'délicat et gracieux'⁴¹, and we may well assume something's amiss.

Possible answers emerge from internal sources. In the 1920s Welte reissued this roll in 'licensee' format for American instruments, the six pieces now spread over three rolls with perforations proportionately farther apart, yielding more spacious tempi at the specified playback speed. *Doctor Gradus* and the *Serenade* emerge more moderately, and tellingly with more varied tonal voicing. Some scrappy articulation is also more audible, though this could be attributed to inaccuracy from roll copying being amplified by 'decompression' to a slower playback speed. While *Golliwogg's cake walk* isn't altogether implausible on the 1913 'red roll' version (its outer sections playing back around $\text{♩} = 112$), the licensee reissue pulls that back to around $\text{♩} = 80$, interestingly close to Debussy's metronome markings for related ragtime movements in his Cello Sonata and Violin Sonata. Some rag-like or dancelike snapping of the $\text{♩}\text{♩}$ rhythms becomes audible

³⁹ The suite's engraving autograph (viewable online via IMSLP) shows the start of metronome markings above *The snow is dancing* and *Golliwogg's cake walk* which Debussy tantalisingly didn't complete with numbers that might have clarified matters. (On the other hand, maybe they wouldn't, as we'll see with *Danseuses de Delphes* and roll 2738.)

⁴⁰ Mary Garden's (semi-ghosted) memoirs endorse these tempi, verifiable by their playback pitch (Garden & Biancolli, *The Mary Garden story*, pp. 216–17).

⁴¹ Nichols, *Debussy remembered*, p. 162.

at this broader tempo, and the off-beat *sforzati* register much more audibly.

There lies the other crux of internal evidence. Playbacks of the original 1913 'red roll' of *Children's corner* are prone to pedal malfunction (sometimes failing to catch bass notes) and ill-focussed dynamic detail, suggesting that the roll is running faster than was assumed by whoever set the relevant perforations. The problem solves itself in the licensee version, which plays back some remarkably good dynamic nuancing. It all suggests that someone in-house knew or had spotted something and had taken action.⁴² But neither is the reissue above suspicion, for *Jumbo's lullaby* and *The little shepherd* now emerge improbably slow. (*Jumbo* is the one piece that sounds viable on the 1913 red roll, relative to its *moderato* heading in 2/2 metre; *The little shepherd* sounds a touch breathless there relative to its printed alternations of *molto moderato* and *plus mouvementé*. The nub there is that neither of those pieces is marked slow or fast).⁴³ Nor is the percentage tempo difference across the 1913 and 1920s roll issues the same for each piece – understandably, as breaking up the original single roll alters paper diameters on the drive spool. Welte's editors may have worked in some allowance for that, but at best it could only be a part-calculated guess. In sum, we have to be very cautious about any conclusion about tempi on this roll.

A basic question interposes itself here: was the entire *Children's corner* really recorded on one roll (either in a single take or with the roll paused between movements), or were several originals spliced together? We may also recall that audio recording sessions in that era normally involved

⁴² The pneumatic-mechanical problems are not audible on the Caswell replay of *Children's corner* (Pierian 0001), though the vulnerability of just this roll to the problem underscores the point. While all LP or CD recordings so far published appear to be from the original 1913 version of Debussy's Welte rolls, Denis Hall notes in conversation that Caswell's Welte Feurich – which I had the pleasure of hearing live some years ago – is a Licensee instrument, playing back either Licensee versions or adapted copies of the 1913 rolls; the Caswell *Children's corner* plays back near, if marginally under, the tempi usually produced by the 1913 red roll.

⁴³ The autograph of *The little shepherd* omits the *plus mouvementé* qualifications, implying a flowing enough start to make relative sense throughout and allow for *un peu retenu* towards the end. *Jumbo's lullaby* is a gently elephantine ragtime, its title quoted here as corrected in 1911 (from the original misspelling *Jimbo*); see the commentary in *Oeuvres complètes de Claude Debussy*, series 1 vol. 2.

several ‘takes’ of any side (as evidenced by multiple surviving matrices for many published 78rpm discs), not just to minimise fluffs but to let the performer settle into pieces. We don’t know how many takes Welte allowed: it doubtless depended on available time, bearing in mind the large amount he recorded over summer 1912. Rolls, unlike 78s, also allow some fluffs to be repaired, though a serious fluff would really warrant a retake. As researcher Carolina Estrada has noted (in conversation, citing Rex Lawson), if a ‘take’ was aborted because of error, pianists may well have restarted on the same master roll, leaving the faulty portion to be removed later at editing stage; that again would impinge on playback tempo by altering the diameter of accumulated paper on the take-up spool. In sum, long takes would still be hazardous (we may consider here Ravel, a less reliable pianist than Debussy, recording his 15' *Valses nobles et sentimentales* and two movements of his *Sonatine* on two of Welte’s longer published rolls). Unless Welte sanctioned multiple long takes, we need to allow that Debussy (or Ravel) didn’t have the best chance to settle into many of the pieces – a major consideration regarding what we hear.

Alternatively, if *Children’s corner* was indeed recorded in one, might Welte have thought to guard against the recording roll running out (especially if recording masters really did run faster than published copies) by reducing its running speed, with the intention, later overlooked, of re-stretching the data for replay or indicating a reduced playback speed? Significantly, without such correction any published roll would behave pretty well as this one’s 1913 red roll does.

A further wild card here was recently unearthed by Denis Hall, in whose words ‘although received wisdom is that all Welte red rolls play at the same speed, there are in fact quite a few rolls which play at a slower speed.’⁴⁴ This might at least partly answer the *Children’s corner* conundrum. Enter at this point Welte roll 2738, grouping together the Preludes *Danses de Delphes*, *La Cathédrale engloutie* and *La danse de Puck* (a group Debussy had premiered in concert in May 1910, along with *Voiles*). The

⁴⁴ Letter from Denis Hall dated 29 June 2015. Hall’s discovery was prompted by finding ‘two copies of the same roll, one longer than the other’; experiment established that the shorter version had to play back with the roll motor set to 100 rpm, rather than Welte’s norm of 120rpm.

roll starts with an oddly slow *Danseuses de Delphes* (well under the score's $\text{♩} = 44$ marking, rarely rising above the lower 30s), before the convincingly-paced *La Cathédrale*, only to end with a precipitate *Danse de Puck* that starts well above the score's marking. (It's quite exciting, but loses some rhythmic and harmonic colour in an occasional scramble.) Maybe that's indeed how Debussy played them on the day, especially if he had only one stab at all three of them together. But the audible ratcheting up of tempi here across successive pieces does pose the query of whether we're hearing a splice of three original rolls, the playback tempi ratcheting up with the added accumulation of paper on the drive spool. If so, it could have entailed an editor averaging out playback speed through the composite roll as approximate compensation for that extra accumulation. (Without any such averaging out, the first piece, not the second, would play back at the most sensible tempo.)

Against that surmise is the relatively clean articulation and attack audible through *Danseuses de Delphes*, where any slowing of the roll might betray itself in raggedness of attack. We'll probably never know with certainty, but the question matters in a double context, of Debussy's playing both as heard and recounted elsewhere, plus an entrenched ultra-slow tradition of playing *Danseuses de Delphes* that contradicts the piece's origin as well as Debussy's marking. The piece's reported inspiration was a sculpture from the Delphic temple complex, possibly in a plaster copy displayed at the Louvre, of three dancing Bacchic priestesses. Debussy responds with a stately saraband, his tempo heading *Lent et grave* translatable by Debussyan norms as 'stately and dignified', well matched to his metronome marking which lets the musical energy rise aptly to the piece's central C major apex. (Debussy is also on record as insisting this piece be played *absolutely* in time.⁴⁵ His usage of the term *lent* reflects his normal avoidance of very slow tempi, *lent* for him usually denoting the underlying pulse, often in terms of an assumed dancelike idiom (in this case saraband).⁴⁶

⁴⁵ See the reminiscence of Paul Loyonnet in *Paul Loyonnet (1889–1988), un pianiste et son temps: souvenirs réunis et présentés par Pierre Giraud*, Paris 2003, p. 230, also quoted in Howat, *The Art of French piano music*, p. 247.

⁴⁶ See the extended discussion of this topic in chapter 17 of Howat, *The Art of French piano music*.

Nothing tragic is suggested by the piece's language or references, beyond arguable nostalgia in its closing bars for a long gone past.

The heavy interpretative tradition in this piece appears to stem from a *tiefernst* view of slowness as an index of profundity, borne out in treatment of (or reactions to) the piece I've often witnessed in classes, concerts, studios or reviews – even if they embody a philosophy antithetical to Debussy's. The tradition persists to the extent that the pianist Valerie Tryon reported causing consternation in a British recording studio in 1998 by playing *Danseuses de Delphes* at Debussy's marking (as she had learned it in Paris from Jacques Février, famous as a stickler for composers' intentions).⁴⁷ Given also some exaggeratedly slow performing habits in 1900s Berlin that riled Debussy's friend Arthur Hartmann,⁴⁸ we might just wonder if that roll's tempo was editorially slowed down between recording and publication. It would be a very long shot – and again, maybe Debussy was just tired at that point in the day and his tempo dropped. Whatever happened or didn't, we can't make safe prescriptive assumptions about tempo from this roll. Its real plus lies in supplying some important textural corrections, in the form of four added left hand dyads in bars 8–9 plus an octave transposition in bar 25, which the published score omitted through apparent oversights.⁴⁹

Welte roll 2739, pairing *Le vent dans la plaine* with *Minstrels* (which Debussy had premiered in March 1911 along with *Des pas sur la neige*), raises the same query of whether it represents a single take or two original rolls spliced. On a good playback *Le vent dans la plaine* comes across as one of the best and the most virtuoso of Debussy's rolls, whereas the less technically demanding *Minstrels* is oddly scrambled, with ragged attack and

⁴⁷ Recounted in conversation by Valerie Tryon, who recalled that the producer begged her to slow it down and eventually, to her annoyance, used the slowest of her takes for the CD. Février, a friend of composers including Poulenc and Ravel, had played to Emma Debussy with the aim of learning what he could about Debussy's interpretative intentions.

⁴⁸ Arthur Hartmann (of whom more in the chapter about *La plus que lente*) was writing particularly of Bach performances; see *Claude Debussy as I knew him and other writings* by Arthur Hartmann, ed. Samuel Hsu, Sidney Grolnick & Mark Peters, Foreword by David Grayson, Rochester 2003, p. 38.

⁴⁹ See *Oeuvres complètes de Claude Debussy* series 1 vol. 5 (*Préludes*) plus its Durand soft-back offprint.

rhythm (in this of all pieces). Whatever the cause, pianistic or mechanical, step in once more the late Jacques Février, who taught *Minstrels* in strict, moderate ragtime tempo, as he said had been ‘revealed’ to him by his friend and duo partner Poulenc.⁵⁰ Poulenc in turn attributed his interpretation to his teacher Ricardo Viñes, whom Debussy coached to premiere most of his Preludes.⁵¹ The Poulenc-Février view matches the central movement ragtimes of Debussy’s Cello and Violin sonatas, reflecting that ragtime in Debussy’s day, as epitomised by Scott Joplin, was by definition not fast. If, despite that, the tempo of *Minstrels* from normal playback of roll 2739 is what indeed happened at recording (perhaps under time pressure), it’s best viewed in that wider context, one that probably embraces Debussy’s more considered view of the piece.

Our last port of call, *D’un cahier d’esquisses*, is a troubling one, despite the way Welte roll 2374 superficially appears to follow the score. The problem is that the piece’s printed opening heading, *Très lent* in 6/8 metre, is incompatible in practice with the indicated equivalence of (♩ = ♪) leading into the coda, where 6/4 metre takes over (Ex. 3).

⁵⁰ In verbal explanation while coaching the piece in summer 1975.

⁵¹ Francis Poulenc, *J’écris ce que je chante: textes et entretiens réunis présentés et annotés par Nicolas Southon*, Paris 2011, p. 653. Poulenc in his teens reportedly took *Minstrels* to his first lesson with Viñes (when Debussy was still alive). Although Debussy premiered *Minstrels*, Viñes certainly worked on it with him.

The musical score for Debussy's *D'un cabier d'esquisses* features two staves for piano. The top staff begins with a forte dynamic (f) followed by a piano dynamic (p). The bottom staff begins with a pianississimo dynamic (pp). The score includes various dynamics such as ppp and 8va. The music consists of complex chords and eighth-note patterns.

Example 3. Debussy, *D'un cabier d'esquisses*, bars 43–45 (starting midway through the extended cadenza bar 43)

The (♩. = ♩) equivalence (the new quarter-note taking over from the preceding dotted quarter) serves a compositional purpose typical of Debussy, letting the coda bring back the opening motive in rhythmic augmentation, and making lyrical sense of it by opening it out melodically. (Such augmentation is a frequent gambit in Debussy codas.) A *Très lent* opening, however, makes the equivalence impossible to implement (it would leave the coda virtually motionless), as well as dragging out most of the piece in a manner far out of character with Debussy's norms. (The opening texture relates closely to rehearsal figure 9 in the first movement of *La mer*, which Debussy was then composing, where 16 solo cellos launch the liveliest section of the movement. Anyone who has played *La mer* in any of its extant piano reductions might well thus wonder what's happening – or not happening – when almost the same material appears to open *D'un cabier d'esquisses* at less than half of the *La mer* tempo, before being slowed further in the coda.) Many performances of *D'un cabier d'esquisses* deal passively with the quandary by letting the coda's new quarter-note take over instead from the preceding eighth-note of bar 44. Musically, though, that

leaves most of the piece floundering, turning the coda effectively into a structural cop-out by dint of the largely redundant gesture of bringing back the opening motive at the same sounding tempo.

Editorially, all these problems are solved at once if we assume the opening *Très lent* heading is erroneous, or that it was meant for bar 45 (where it makes proper sense) instead of bar 1. (Although a piece's tempo heading is the first thing most performers see, it's often the last thing a composer writes in, often at proof where things can easily go awry.)⁵² This solution is suggested in the *Oeuvres complètes de Claude Debussy*. The piece then comes to life, making structural, narrative and metrical sense and relating audibly to the other music he wrote in those years.

So what does roll 2374 reveal? Surprisingly little, other than a few small textural variants and some arpeggiations of wide-spaced stretches or chords that undoubtedly convey what Debussy did, throwing useful light on similar stretches in other pieces. Some audibly scrappy attack or rhythm is probably attributable to mechanical factors already noted. Most disappointing and puzzling is the slow opening tempo which obliges the transition into the coda to follow a structurally enfeebling ♩ = ♦ equivalence. (That may sound subjective, but as musicians, and in my case a critical editor, it's our business to observe and deal sensibly with that sort of thing, and not leave audiences bored or other performers perplexed.)

The Welte roll is all the more troubling here because, if we're to assume that's how Debussy really wanted the piece to go in 1912, either it deems him a less expert composer than most of his music and writings suggest, or it implies that he'd forgotten by then how the piece went (or could go) and just played by rote. We may then ask, why did he bother to record it, when he could have chosen from several equally viable Preludes or *Images* which he was perfectly capable of playing well? (Nor was *D'un cahier d'esquisses* a technically soft option, as it's not by any means the easiest

⁵² Surviving proofs of many composers show how easily such misplacements can occur; in the course of editing Chopin and Fauré I've seen indications they added at proof misplaced by the engraver on the wrong bar, system or even page. *Doctor Gradus ad Parnassum* and *Jumbo's lullaby* are among various pieces whose tempo indications Debussy added at proof (including the former's closing *accelerando al fine*); for *D'un cahier d'esquisses* we can only guess, its manuscript untraced since 1930.

of the pieces he recorded for Welte.)

It could be tempting to wonder if somehow the roll had slowed down in-house (maybe in a well-meant effort to match the printed score), but here that seems particularly implausible. First, any such slowing would have to apply only to bars 1–44 (bars 45 onwards play back sensibly as they are), entailing complex processes probably well beyond what would have remotely interested Welte. Above all, any attempt to play the entire roll back faster (we tried it as an experiment on Denis Hall's Welte Steinway O) results in a few moments of impossible scramble, notably at the rising chord sequence ending bar 24 (which Debussy too appears to have slightly scrambled, needlessly at the slow tempo). There may lie the key: Debussy perhaps chose the piece to counter its neglect⁵³, but in the event didn't get round to practising it enough. (There's no realistic reason to question whether the roll was indeed played by Debussy: it's clearly the same pianist as the other Debussy rolls, and we have Welte's reminiscence of Debussy in his Paris studio.)

If this relatively puzzling roll is connected with recording conditions – for example insufficient time or takes to let Debussy settle in – we can take it again as warning not to treat it as interpretatively prescriptive. These rolls generally can't reliably supplant the careful mark-up in Debussy's printed scores (his metronome, which survives, appears to have been remarkably accurate), though they do offer some interpretative and textual revelations. Debussy was a human being as well as a great musician – in which regard Arthur Hartmann also conveys, probably accurately, the effects on Debussy's daily life of an awkward and debilitating haemorrhoidal condition that afflicted his last decade or more.⁵⁴ Even more to the point here, some of Debussy's letters dating from July 1912 (when he most probably recorded the Welte rolls) attest to varied personal problems, including depression over his financial circumstances, worries about his wife's health (including an episode of food poisoning), and conflicts with

⁵³ The piece may have been in his mind from Ravel's première of it in 1910, around the same time as Debussy premièred some of his Preludes, and from a reissue of the score by the Brussels publisher Schott Frères in 1911.

⁵⁴ *Claude Debussy as I knew him and other writings* by Arthur Hartmann, pp. 58 & 62–3.

the dancer Maud Allan over his ballet *Khamma*.⁵⁵ How many concert pianists would be at their best in such conditions?

It also boils down to how good a practical musician we think Debussy was. Witness accounts are fairly unanimous in placing him at or near Chopin level for everyday practical musicianship, with high skill as accompanist and astounding at sight-reading. He also recorded these rolls only a month after famously sight-reading *Le sacre du printemps* in manuscript duet form with Stravinsky, to the latter's lifelong amazement.⁵⁶ But we can't expect him to be on top form all the time, given his youthful decision against a concert career, plus various accounts of his sometimes painful personal shyness.

Pierre Boulez was long on record as aiming to 'burn the mists off Debussy', mists that Boulez knew weren't of Debussy's own making. As regards Debussy's piano rolls, mist-burning might equivalently be expressed as myth-busting, for the same purpose of clarifying what the rolls and the scores between them can tell us musically. If this chapter inevitably involves some measured surmise and interpretation, it's often our only option forward, given insufficient surviving documentation to allow anything more solid. It's certainly safer than the unconscious surmise that underlies any technically unaware appraisal of these rolls.

Among more general issues to which this all relates is a wider historical tendency, evident from recordings over a century or more, for slow and fast tempi to be exaggerated in virtuoso performance – a career field Debussy had no interest in tilling, even though by all accounts he couldn't half get around the piano and make it look easy. For me that blend of career disinterest, intense musicality and quietly fluent pianism lies at the nub of what we can most usefully glean from his rolls.

⁵⁵ Claude Debussy, *correspondance (1872–1918)*, ed. François Lesure, Denis Herlin & Georges Liébert, Paris 2005, pp. 1525–1534. Tantalisingly, his correspondence contains no mention of the recording dates or arrangements.

⁵⁶ For details see Howat, *The Art of French piano music*, pp. 27, 313, 374 (note 17) & 348 (note 15).

Der Mythos der Auktorialen Aufführung/Einspielung

Thomas Kabisch

Verschmelzungsfantasien

Eine Aufnahme zu hören, in der ein Komponist eigene Werke spielt, ist ein anrührendes Erlebnis. Eine auktoriale Einspielung ist keine Aufnahme unter anderen, nicht bloß eine Aufnahme, die womöglich besonders gelückt ist. Auch Tonaufzeichnungen, auf denen Glenn Gould Bachs Goldberg-Variationen oder Horowitz Clementi-Sonaten spielt, Bronislaw Huberman das Violinkonzert von Tschaikowski oder Samson François das Konzert für die linke Hand von Ravel, können den aufnahmebereiten Hörer wie ein Blitz treffen und ihm die Ohren öffnen für das, was der Komponist in der Komposition hat sagen wollen. Endlich gelangt man zu vertieftem Verständnis von Stücken, die einem zuvor verschlossen waren oder nur ihre hübsche klangliche Oberfläche zeigten. Doch in der Begegnung mit Bartók-Bartók oder Debussy-Debussy erweitert sich das ästhetische Erleben über den Zuwachs an Verstehen und Einsichten in das Werk hinaus, um eine zusätzliche Dimension.

Aber wen eigentlich hört man spielen, wenn man einer auktorialen Aufnahme lauscht? Die Faszination, die von der auktorialen Einspielung ausgeht, beruht, kurz gesagt, auf einem Quid-pro-quo von mythischer und empirischer Person des Komponisten. Der „Komponisten-Mythos“, der nach der Beobachtung Michael Zimmermanns sowohl fiktiv ist als auch Teil des Musikwerks¹, findet in der auktorialen Einspielung Verkörperung

¹ Michael Zimmermann, *Wie rein ist die Tonkunst? Etappen des Weges zur Ästhetisierung der Musik*, in: NZZ, Wochenendbeilage Literatur und Kunst, 11./12. November 1989, S. 66.

im Realen. Die mythische Figur fusioniert mit der empirischen Person.

Im 19. Jahrhundert wurde „der Komponist (...) zum Tondichter, und wie der romantische Dichter schuf er ausser seinem Werk auch eine öffentliche Person, die seinen Namen trug, als den Autor dieses Werks.“² In diesem Sinn notiert Berlioz: „en écoutant Beethoven, on sent que c'est lui qui chante.“³

Die auktoriale Einspielung beglaubigt die Realität dieses Mythos'. In der Praxis des 21. Jahrhunderts erwacht eine Fiktion zu neuem Leben, die durch Beethoven und Wagner begründet wurde. In der Faszination durch auktoriale Einspielungen erleben Menschen, die der Pluralität und Multiperspektivität (post-)moderner Zeiten ausgesetzt sind, die Präsenz eines fiktiv-realnen Super-Subjekts und die Eindeutigkeit und Geborgenheit, die von einer solchen Instanz ausgeht. In der auktorialen Einspielung wird, so scheint es, das Versprechen eingelöst, das dereinst durch die Metaphysik der Instrumentalmusik gegeben wurde: dass Musik Zugang zum Absoluten schaffe.

Solange der enthusiastische Verehrer auktorialer Einspielungen ein Liebhaber ist, der einem nicht-musikalischen Hauptberuf nachgeht, mag man das alles für einen harm- und folgenlosen Selbstbetrug halten, für ein genussbereitendes Ideologem. Doch ein Teil der Hörer sind selbst Profis, ausführende Musiker oder Musikwissenschaftler, die als Herausgeber tätig sind. In welchem Fall der Zauber, der von auktorialen Einspielungen ausgeht, verhängnisvoll sein kann, sofern er nicht begriffen und durchschaut wird. Im folgenden Beitrag wird versucht, den problematischen Folgen, die aus unkritischer Verehrung auktorialer Einspielungen entstehen können, aufklärerisch entgegenzuwirken.

Die Argumentation wird in drei Teilen entwickelt. Als Ausgangspunkt und Grundlage dient die These, dass die Unterscheidung von Gemeintem und Darstellung grundlegend ist für das Funktionieren des Musikwerks der europäischen Tradition (I.1). Es wird davon abgeraten, eindrucksvollen Eigeneinspielungen aufführungspraktische Details zu entnehmen und diese Details eigenen Interpretationen zu implantieren (I.2).

² Zimmermann ebda.

³ Zitiert nach Zimmermann ebda.

Auktoriale Einspielungen haben – das ist Gegenstand des zweiten Hauptteils – einen historischen Ort und historische Voraussetzungen. Manche, nicht alle Komponisten tendieren dazu, ihre Komponisten-Autorität direkt auch für die Ausführung geltend zu machen. Die Gründe sind in Kompositionstechnik und Musikalischer Poetik der betreffenden Komponisten zu finden (II.1). Der scheinbaren Selbstverständlichkeit, mit der so der Komponisten-Intention Vorrang eingeräumt wird vor dem komponierten Werk als Gebilde, steht die Erfahrung entgegen, dass Autoren und Komponisten das eigene Werk als Ausführende verfehlten können (II.2). Die Hypostasierung der Intention birgt Gefahren über die auktoriale Aufführung hinaus. Während für die ältere Tradition der Ausführung die Unterscheidung von Gemeintem und Darstellung grundlegend ist, gewinnt im Paradigma der durch Richard Wagner begründeten Tradition der „Interpretation“ die „Intention“ die Oberhand (II.3). Doch auch von der Mediengeschichte sind Wirkungen ausgegangen auf die Entwicklung einer Idolatrie der auktorialen Einspielung. Anstatt sie als Monstrosität oder historische Fehlentwicklung zu betrachten, müssen die Bemühungen darauf gerichtet sein, die Probleme zu rekonstruieren, auf die sie eine Antwort zu geben versucht (II.4).

Der dritte und letzte Teil weist hin auf Interventionen von Philosophen, die zur Klärung der Fragen beitragen können, auf die eine Diskussion der auktorialen Einspielung führt. Sinn und realer Klang, die in der Verknüpfung von Gemeintem und Darstellung aufeinandertreffen, gehören unterschiedlichen Ordnungen an. Damit sie ins Verhältnis treten und einem Musikwerk zum Leben verhelfen können, muss der Ausführende das Werk vollziehen. Dazu ist Spontaneität vonnöten. Reproduktion ist Nach-Schaffen, also, so belehrt uns der amerikanische Philosoph Peter Kivy, eine Art von Schaffen, eine Form von Produktivität (III.1). Der polnische Husserl-Schüler Roman Ingarden radikalisiert die Unterscheidung von Gemeintem und Darstellung maximal und gelangt zu einer Theorie der Heteronomie des Musikwerks, das aufgespannt ist zwischen dem „Seinsfundament“ der Partitur und dem „Seinsgrund“ der Aufführung (III.2). Möglich, dass Ingarden in dem Bestreben, Partitur und Aufführung möglichst scharf gegeneinander abzugrenzen, gelegentlich

„über das Ziel hinausschießt“, wie Michael Zimmermann anmerkt.⁴ Doch das kritische Potential seiner Überlegungen zeigt sich gerade angesichts eines Phänomens wie der Idolatrie auktorialer Aufführungen.

I.1 Die verschüttete Unterscheidung: Gemeintes und Darstellung.

Eine auktoriale Aufführung bezieht ihre besondere Autorität und ihr besonderes Prestige daraus, dass man sie nicht für eine Aufführung unter vielen möglichen, sondern in zweifacher Hinsicht für exemplarisch hält. Der Ausführende, der das Stück spielt, aber nicht komponiert hat, bekommt von dem Komponisten, der „sein“ Stück, das „eigene“ Stück, klanglich realisiert, vermeintlich direkte Informationen, „straight from the horse's mouth“ sozusagen. Man unterstellt, dass der Komponist als Ausführender eines eigenen Werkes nicht bloß ein einzelnes Beispiel einer klingenden Lösung liefert, sondern exemplarisch vorführt, wie das betreffende Werk erstens klingt und zweitens, wie es gemeint ist.

Spieler suchen bei auktorialen Aufführungen Hilfe und Orientierung, um Probleme zu lösen, vor die sie im Umgang mit komponierter Musik gestellt sind. Anstatt den musikalischen Sachverhalt mühsam aus der Partitur erschließen zu müssen, bekommt ihn der Hörer einer auktorialen Aufführung durch den Komponisten, so hofft er, sozusagen auf dem Silbertablett serviert. Der Umweg über die Lektüre des Notentextes entfällt. Man erfährt unmittelbar und aus erster Hand, was Sache ist, also alles über: den Charakter eines Stücks, seine thematischen Gestalten und ihr Verhältnis zueinander wie zu ihrer Umgebung, die syntaktische Ordnung durch Gruppierung und Einschnitte; alles über Tempo, Zählzeit und formale Relationen. All diese musikalischen Teilmomente werden nicht bloß (durch eine Partitur) bezeichnet, sie sind vielmehr als Aspekte der klingenden Sache realisiert.

⁴ Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, Kassel u.a. 1984, S. 451.

Mehr noch, vom Komponisten, der die eigene Komposition spielt, erfährt der Belehrung suchende Nur-Instrumentalist auch, welche Darstellungsmittel angemessen sind. Dynamik und Artikulation, die in der Partitur jeweils lediglich als Grade auf einer Skala bezeichnet werden, sind in der auktorialen Aufführung auf jeden Einzelton bezogen und einzeln bestimmt. Neben dem Tempo sind auch Tempomodifikationen durch den ausführenden Komponisten festgelegt – das sog. Abphrasieren am Ende einer syntaktischen Einheit ebenso wie verschiedene Erscheinungsweisen eines *tempo rubato* – und beim Klavier der Pedalgebrauch.

Es gilt freilich, genau zu sein. „Wie ein Werk klingt“ und „wie ein Werk gemeint ist“ – das ist nicht dasselbe. Im einen Fall wird durch die auktoriale Aufführung die Klanggestalt als physischer Klang festgelegt. Ein „Bild“ wird gezeigt. Im anderen Fall wird ein „Schema“ gegeben dessen, was klingen soll.⁵ Im einen Fall wird ein bestimmter Klang fixiert, im anderen ein Raum von Möglichkeiten geöffnet. Es werden Koordinaten angegeben, innerhalb derer mögliche Darstellungen des Gemeinten angesiedelt sind. Vorspielen „wie-ein-Werk-klingt“ mündet – gleichgültig, ob es der verehrte Lehrer oder der Komponist selbst ist, der da vorspielt – in ein Vor-Bild. Man kann es im eigenen Spiel nur nachahmen, nachäffen. Hingegen lassen Hinweise, „wie ein Werk gemeint ist“, unterschiedliche Lösungen der Darstellungsaufgabe nicht nur zu; vielmehr zwingt mich die Konfrontation mit dem Gemeinten, die Darstellungsmittel, die mir individuell zur Verfügung stehen, wohlüberlegt und der je spezifischen Aufführungssituation Rechnung tragend, ins Spiel zu bringen.

Die auktoriale Aufführung und Einspielung unterliegt, wie jede andere Aufführung eines Musikwerks, der Relation von Gemeintem und Darstellungsmitteln. Doch der Popanz eines omnipotenten General-Subjekts, das per Autorintention über Werk, Text und klangliche Darstellung regiert, bringt die Differenz von Text und Aufführung, von Komposition und klanglicher Realisation zum Verschwinden.

Kurz, in der auktorialen Aufführung tritt das „So ist es!“ an die Stelle hermeneutischer Verwicklungen und Unsicherheiten. Und damit wird das Verstehen der Musik gefährdet. Verstehen in der Musik ist gebunden an

⁵ Vgl. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 170 *passim*.

die Unterscheidung von Gemeintem und Darstellung. Die Befreiung von der Doppelaufgabe, das Gemeinte aus der Partitur zu (re-)konstruieren und durch klangliche Darstellungsmittel zu repräsentieren, ist für Musik und Musiker ein Verlust, kein Gewinn.

*

Das Kernproblem der auktorialen Aufführung resp. des Kults, der um diese Aufführungen getrieben wird, liegt darin, dass die Differenz von Gemeintem und seiner Darstellung zum Verschwinden gebracht und unsichtbar gemacht wird. Der Schein einer unmittelbaren Einheit von Bedeutung und Darstellung, einer Einheit von Komposition und Ausführung ruiniert die Innenspannung komponierter Musik. Wenn Bedeutung und Darstellung zusammenfallen, dann gibt es kein Verstehen mehr in der Musik.

Greifbar und wirksam wird die für die Musik existenzentscheidende Unterscheidung von Substanz und Darstellung, von Funktion und Eigenschaften im Prinzip der Substituierbarkeit. Musikalische Bedeutungen gewinnen Realität, weil die Mittel ihrer Darstellung substituierbar sind. Musik ist wesentlich differentiell und komplex. Sie kann nicht identitär sein. Erst unter der Voraussetzung des Prinzips der Substituierbarkeit gewinnt das Musikwerk seinen inneren Reichtum. Der Eindruck von zwingender Logik und Notwendigkeit, den eine geglückte Aufführung hervorruft, beruht darauf, dass alles auch ganz anders klingen könnte. Durch Substituierbarkeit hält die Freiheit des Komponisten und des Ausführenden Einzug in das Musikwerk – Freiheit, nicht als äußerliche und beliebige Wahl, sondern als immer neu vorzunehmende Bestimmung flottierender Relationen.

In der Komposition erscheint die Unterscheidung von Substanz und Darstellung als Differenz von Tonsatz und satztechnischer Darstellung. Der primäre Tonsatz steht in Differenz-Einheit zu seiner satztechnischen Projektion. Substituierbarkeit bedeutet hier zum Beispiel, dass die Funktion der Subdominante durch unterschiedliche Töne, Akkorde und Akkordtypen realisiert werden kann oder dass der Ganzschluss, den ein Viertakter benötigt, um sich als Nachsatz zu qualifizieren, auch in der

Tonart der Dominante stattfinden kann. Nur auf Basis der Unterscheidung von Substanz und Darstellung und dem darin gründenden Prinzip der Substituierbarkeit können Funktionen und Bedeutungen in der Musik hörbar werden.

In der Aufführung erscheint die Unterscheidung von Substanz und Darstellung erstens als Verhältnis von Lektüre des Notentexts und klingender Formung des Einzeltons, als innerer, konstitutiver Widerspruch musikalischer Sachverhalte, die in der Partitur als Beziehungsgefüge bezeichnet, gelesen und verstanden werden müssen, um in der Aufführung als geformte Einzeltöne zum Klingen zu kommen. Der Sprung, den der Ausführende in jedem Augenblick neu von der Welt bezeichneter Zusammenhänge in die Welt bestimmter Einzeltöne vollziehen muss, wäre ohne die Freiheit, die das Prinzip der Substituierbarkeit bietet, nicht möglich.

Zweitens werden durch die Spannung von Substanz und Darstellung die Eigenschaften und idiomatischen Eigentümlichkeiten des Instruments sowie die je individuelle Spielweise und Spielpraxis des Ausführenden Teil des Musikwerks selbst. Wer lediglich „korrekt“ zu spielen bestrebt ist oder dem Irrglauben anhängt, eine Ausführung könne, frei von individueller Perspektivierung, allein darin bestehen, „Struktur zu realisieren“, verfehlt – hörbar – die Anforderungen angemessenen „Vortrags“.⁶

Schließlich umfasst die Aufgabe des Ausführenden, eine Substanz darzustellen, auch die Verpflichtung, die real existierenden Zuhörer unter den jeweiligen kontingennten Bedingungen für die Komposition und für die Musik zu gewinnen und sie in den Raum der musikalischen Eigenzeit, den die Komposition anbietet, hineinzuziehen. Musik ist – auch – Kommunikation, und dadurch und insofern werden auch situative Bedingungen Teil (der Realisierung) des Musikwerks.

Die Differenzen, in denen sich die Spannung von Substanz und Darstellung im Notentext und in der Ausführung darstellt, gehören sämtlich dem Typus „Differenz-Einheit“ an. Sie sind sowohl Differenz als auch Einheit, abständig und verbunden zugleich. Auf das „Zugleich“ kommt es an: auf die Verbindung, die Differenz und Einheit zusammenfasst. Eine

⁶ Vgl. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. IV, Leipzig 1794, Artikel *Vortrag (Musik)*.

solche Einheit zweiten Grades ist das „Musikwerk“.⁷ Sie wird durch das identitäre Denken, das den Mythos der auktorialen Aufführung beherrscht, zerstört.

I.2 Soll man wunderschöne auktoriale Einspielungen nachahmen?

Zum Mythos wird die auktoriale Aufführung in dem Augenblick, da die Eigeneinspielung eines Musikstücks durch den Komponisten als hypostasiertes Ganzes, als kompakte organische Einheit angesehen und behandelt wird. Nur unter der Voraussetzung, dass die auktoriale Aufführung eine vollkommene Einheit von Detail und Ganzem darstellt, sind Details exportfähig. Aus der Voraussetzung, es mit einem durch und durch widerspruchsfreien Ganzen zu tun zu haben, folgt ein mechanistischer Umgang mit verdinglichten Details. Wer als Editor im Bann des Mythos der auktorialen Aufführung lebt, passt den Text der Partitur stellenweise dem Befund der Tonaufzeichnung an. Der Transfer der Details erscheint unproblematisch, weil Ausgangs- und Zielmedien dasselbe Ganze sind. Wer als Instrumentalist dem Charme der auktorialen Aufführung erliegt, ahmt Einzelheiten nach, in denen er die Einheit von Klang und Bedeutung sichergestellt und beglaubigt wähnt, die er als Spieler eigentlich selbst erst herstellen müsste.

Roy Howat fühlt sich durch das hypostasierte Ganze, als das er die auktoriale Aufführung versteht, dazu legitimiert, als Editor der *Cathédrale engloutie* ein – ohne jeden Zweifel wichtiges – Detail der Einspielung des Komponisten als „textfähiges“ oder text-kompatibles Detail zu identifizieren und also der Partitur direkt zu implantieren. Er fragt nicht nach dem Verhältnis von Debussys Text und Debussys Einspielung.

⁷ Vgl. Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962.

Stattdessen verschiebt er Einzelheiten tel quel vom einen Medium ins andere.⁸

Als Spieler der Klavierwerke Debussys lässt Howat sich von Details der Spielweise des Meisters faszinieren und anstecken. Der an der Eastman School of Music lehrende Musiktheoretiker und Pianist Jonathan Dunsby hat mit dem Ergebnis ein Problem:

»Another Romantic technique (...) was the spreading of chords (upwards, rapidly, but obviously, when attended to). It is to be heard in performances by Claude Debussy of his own compositions ('The Condon Collection: Claude Achille Debussy', CD 690.07.011, 1992). It is not a feature that I for one have been able to get used to. However, the sense of harmonic richness it seems to generate is remarkable in those of Debussy's recordings like 'La Cathédrale engloutie' where one can hear the genius at work, some of them such as 'Dr Gradus' from the 'Children's Corner' Suite being rather obviously not up to scratch. The pianist and Debussy scholar Roy Howat has, I presume deliberately, authentically, introduced this spread-chord feature into his own performances where, with respect, I am even less able to get used to it!«⁹

Dasselbe Arpeggieren, das Dunsby im Zusammenhang der persönlichen Spielweise Debussys als sinnstiftend wahrnimmt („the sense of harmonic richness it seems to generate“), ist bei Howat eine äußere Zutat, ein Fremdkörper. Das Implantat wird vom Organismus des Howat'schen Klavierspiels nicht angenommen. Die Übernahme eines von Debussy verwendeten Darstellungsmittels als verdinglichtes Detail, als stilistisches Versatzstück stört den Zusammenhang von Werkstruktur und

⁸ Vgl. meinen Beitrag zur *Cathédrale engloutie* im vorliegenden Band. Man kann die unterschiedliche Einschätzung, was den Quellenwert der Auktorialen Einspielung betrifft, schon an der Position der Fußnote erkennen. Howat verändert und kommentiert in der Durand-Gesamtausgabe den T. 7. In der Bärenreiter-Edition (BA 10818) gibt es gleich eingangs eine Fußnote zur Deutung der metrischen Vorzeichnung des gesamten Stücks.

⁹ Jonathan Dunsby, *Performing Music: Shared Concerns*, OUP 1995, S. 65f.

individueller Auseinandersetzung mit dem Instrument, die Howat leisten müsste, wenn Musik entstehen soll.

II.1 Overprotective parents: Die Angst des Komponisten vor Kontrollverlust.

Komponisten können sich manchmal nur schwer entschließen, ihre geistigen Kinder ins Leben zu entlassen. Manche Komponisten ähneln Eltern, die von Psychologen als „overprotective“ bezeichnet werden, weil sie ihren Nachwuchs gegen Wechselfälle, Veränderungen, Unvorhersehbarkeiten des Lebens absichern wollen, indem sie ihn in Watte packen.

Die Aufführung stellt denjenigen Teil des sozialen Prozesses der Musik dar, auf den Komponisten überhaupt mit einiger Aussicht auf Erfolg zugreifen können. Hingegen sind Deutungen der Zuhörer, Reaktionen des Publikums kaum lenkbar und berechenbar. Bestenfalls kann der Komponist durch musikpublizistische Interventionen oder Beteiligung an ästhetischen Debatten versuchen, die Bedingungen, auf die seine Musik trifft, günstig zu beeinflussen. All diese Maßnahmen, sofern sie überhaupt greifen, erzeugen aber nur indirekte Wirkungen. Hingegen kann der Komponist, solange er lebt, direkt auf den Ausführenden einwirken. Und postmortal hoffen manche, durch exemplarische Einspielungen – die durch den Komponisten selbst oder unter seiner Leitung entstanden sind – das musikalische Denken, Fühlen und Hören kommender Generationen kontrollieren und lenken zu können.

Insbesondere dort, wo – tatsächlich oder vermeintlich – Kontrollverlust durch den sozialen Prozess droht, ergreifen Komponisten Gegenmaßnahmen. Durch auktoriale Aufführungen, durch Kollateraläußerungen und durch auktoriale Einspielungen, denen vom Komponisten selbst oder von interessierten Menschen aus seinem Umfeld Autorität zugeschrieben wird, wird dann nicht nur der sozial sinnvolle, vernünftige Standpunkt des „Habent sua fata libelli“, die soziale Autonomie des Musikwerks unterlaufen. Auch die interne Dynamik des Musikwerks, die

Differenz-Relation von Gemeintem und Darstellung, nimmt durch diese Interventionen Schaden.

Paradoxale Konstellation: Die Sorge, dass die Kommunikation mit den Zuhörern und den Spielern nicht funktioniert, verleitet den Komponisten dazu, die realen Mechanismen dieser Kommunikation zu beschädigen. Er greift in die Autonomie des Ausführenden ein, indem er die Substituierbarkeit der Darstellungsmittel abzuschneiden versucht, und er betreibt so zugleich die Abwertung der Partitur und der Lektüre der Partitur. Sie ist nicht länger ein in sich vollständiges Zeichen für ein Werk, sondern ein Hilfsmittel unter vielen zur Produktion eigenschaftsdefinierter Klänge.

In der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betreffen die Verständigungsprobleme, auf die manche Komponisten durch „overprotection“ reagieren, die Beziehung zu den Spielern wie zu den Zuhörern. Die Probleme haben ihren Ursprung in kompositionsgeschichtlichen Veränderungen. Sie entstehen entweder aus Verschiebungen auf der Ebene der Musiksprache oder aus einer neuartigen Rolle des einzelnen Tons.

Über den ersten Fall, dass die „objects“ der musikalischen Erzählung, also die Elemente, mit denen Syntax und Form arbeiten, neuartig sind, äußert sich Pierre Boulez in einem Gespräch mit Daniel Barenboim.¹⁰ Wenn nicht *a priori* feststeht, welche Zusammenklänge als Einheiten zu begreifen sind, als „chords“, und welche nicht, diese vielmehr als elementare Einheiten erst „identifiziert“ werden müssen,¹¹ dann sind die Ansprüche an die Lektüre der Partitur und in der Folge auch an die Suche nach angemessenen Darstellungsmitteln enorm gesteigert. Doch zieht Boulez aus dieser Feststellung gerade nicht den Schluss, dass Orchester und Dirigent kapitulieren und auf direkte Anweisungen durch den Komponisten zurückgreifen müssten. Vielmehr sei es genuine Aufgabe des Dirigenten und der anderen Ausführenden, Entscheidungen zu treffen. Denn der Dirigent sei ja der erste, „who is in direct contact with the work“.¹² Nicht der Intention des Komponisten wird der Primat

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=EflWJ1TlggQ> (zuletzt abgerufen am 14.09.2022).

¹¹ Zitat ungefähr bei 7'00“.

¹² Zitat ungefähr bei 7'30“.

eingeräumt, nicht die Position des Komponisten wird als privilegiert betrachtet, sondern die Perspektive des Dirigenten, der sich in einer besonderen Position befindet, insofern das Werk als Gebilde, das der Realisierung harrt, vor ihm steht. In Boulez' Verständnis erleidet das autonome Werk durch die Emanzipation des komponierten Produkts vom Prozess seiner Erfindung und von der Person des Komponisten keinen Verlust an Bestimmtheit, sondern erfährt durch Objektivierung einen Zuwachs.

All das gilt, so sagt Boulez ausdrücklich, auch für den Fall, dass der Dirigent ein Werk einstudiert, das er selbst komponiert hat. Auch für den dirigierenden Komponisten konstituiert das Musikwerk sich erst im Projekt seiner Realisierung. Angesichts der besonderen Herausforderungen, vor die Hörer wie Spieler durch Brüche in der Entwicklung musiksprachlicher Konventionen gestellt sind, bekräftigt Boulez also die Relation von Gemeintem und Darstellung.

Der zweite Typ von Friktionen, die im Verhältnis von Komposition und Ausführung auftreten, röhrt aus einer Aufrüstung des einzelnen Tons, der von den höheren Ebenen musikalischer Organisation nicht mehr in traditioneller Weise erfasst und bestimmt wird. In der Musik von Cage, Stockhausen oder Lachenmann findet – auf sehr verschiedene Weise – eine Fokussierung des individuellen Tons statt, die seine funktionale Einbindung in eine Ordnung der Intervalle, der linearen und vertikalen Gestalten und satztechnischer Vermittlungen sprengt. So können Geräusche resp. Töne mit einem Geräuschanteil, auf den es musikalisch ankommt, nicht länger mehr „Rädchen und Schräubchen“ sein innerhalb dieses hierarchischen Gefüges. Doch sind die Konsequenzen, die von diesen Veränderungen ausgehen auf das Verhältnis von Substanz und Darstellung, durchaus verschieden und abhängig von der musikalischen Poetik des jeweiligen Komponisten und seiner Bereitschaft, die Autonomie von Spielern und Hörern als Dimension des Musikwerks zu respektieren.

Wer sich jemals an der Aufführung eines Stücks für präpariertes Klavier von John Cage versucht hat, weiß um die Unwägbarkeiten, die durch die Präparation ins Spiel kommen. Selbst wenn der Pianist über sämtliche Gegenstände und Materialien, die zur Präparation gefordert sind, verfügt

und sie an den vom Komponisten bezeichneten Stellen appliziert hat, wird er feststellen, dass kleinste Veränderungen – etwa des Winkels, in dem ein Radiergummi oder eine Schraube zwischen den Saiten befestigt ist – einen Unterschied ums Ganze machen. Mal hört man mehr Ton, mal ist der Geräuschanteil vordergründig. Mal klingt es „schöner“, mal ist der Klang stark aufgerauht. Entscheidet der Ausführende sich für die „schönen“ Klänge, tendiert das Stück dazu, eine reizvolle, harmonische Welt aus Gamelan-Klängen aufzufalten. Umgekehrt wird das Ergebnis mehr nach „Neuer Musik“ klingen, wenn bei der Feinjustierung der einzelnen Elemente geräuschhaften Varianten der Vorzug gegeben wird.

Doch die Präparation ist zudem von begrenzter Stabilität. Während der Aufführung wird die Position, in der sich eine Schraube oder ein Holzstift befindet, durch die Schwingungsbewegung der Saiten verändert werden. Mit fort dauernder Aufführung treten solche Effekte gehäuft auf. Dieselbe „Tonhöhen“-Angabe in der Partitur und die Betätigung derselben Taste durch den Pianisten führt zu einem anderen klanglichen Resultat.

In das Verhältnis von Gemeintem und Darstellung dringen also in zweierlei Hinsicht Momente von Unbestimmtheit ein. Die Klänge sind geöffnet gegenüber der Welt des Geräusches, und sie werden zweitens durch das affiziert, was im Laufe der Aufführung im Innern des Instruments geschieht. Dennoch bleibt das – musik-konstituierende – Verhältnis von Gemeintem und Darstellung im Grundsatz erhalten.¹³ Cage gibt der Welt seiner Klänge eine schematische zeitliche Rahmung. Eine schematische Rasterung des zeitlichen Verlaufs ermöglicht und trägt die äußere (komponierte) wie die (nur durch grobe Relationen fixierte) innere Bewegung der Klänge. Weil klangliche und zeitliche Struktur aus apriorischer Verschränkung und Wechselbeziehung gelöst sind, können sie aus der gewonnenen Distanz in neuer Weise aufeinander einwirken. Das Wechselverhältnis von Zeit und Klang ist nicht im selben Maße planbar wie unter traditionellen Voraussetzungen. Doch der Ausführende, der aufmerksam ist für die Differenz von Gemeintem und Klingendem, wird das Verhältnis der Klänge sowohl durch seine Präparation wie durch ein

¹³ geschweige denn, dass der Komponist sich durch die Unschärfe zur Intervention in den Bezirk der Performanz herausfordert sähe.

aufmerksam reagierendes Anschlagsverhalten zu balancieren suchen. Es gibt Verschiebungen in der Arbeitsteilung von Komponist und Ausführendem, aber das Verhältnis, die Spannung zwischen beiden bleibt erhalten.

Auf den ersten Blick scheint die Problematik in einschlägigen Werken Helmut Lachenmanns vergleichbar. Lange Jahre hat der Komponist in seinen Instrumentalkompositionen – für Soloinstrumente bis zu Orchesterwerken – verfremdete Klänge nicht nur an exponierten Stellen und als kolorierende Zusätze, sondern als Grundmaterial verwendet. In seiner *Musique concrète instrumentale* und ihren Weiterentwicklungen geht es darum, Klänge von den Restriktionen zu befreien, die ihnen unter den standardisierenden und normierenden Vorgaben des philharmonischen Paradigmas auferlegt waren. Der musikalische Ton soll durch geräuschhafte Anteile aufgebrochen und mehrdimensional, in sich vielfältiger werden. Lachenmann fordert von Streichern an oder hinter dem Steg zu spielen, mit unüblicher Strichrichtung und Bogenhaltung. Auch unübliche Materialien wie Styropor kommen zum Einsatz.

Die Klänge, die dem Komponisten vorschweben, sind reich und reizvoll. Doch besitzen sie diese Qualitäten an sich, nicht durch Bezug auf ein Gemeintes, das mit unterschiedlichen Mitteln realisiert und unterschiedliche klangliche Gestalt annehmen könnte. Seine verfremdeten Klänge besitzen die Identität von Klangindividualitäten. Sie entstehen nicht durch Abgleichung mit anderen Klängen. In dem Maße wie der Eigenwert des Einzeltons gesteigert wird und der Ton nicht bloß Material sein soll, das geeignet ist, sich zu Intervallen, zu horizontalen oder vertikalen Aggregaten zu formieren, wird das Wechselverhältnis von Gemeintem und Darstellung problematisch.

Ihrer identitären Verfassung wegen ist Lachenmann Aufführungen insbesondere seiner Orchesterwerke lange Jahre hinterhergereist, um in der Probenarbeit für das rechte Verständnis und den angemessenen Ernst im Umgang mit ungewohnten Spielpraktiken und Klängen zu sorgen und die Komponistenintention, die auf die Klanggestalt gerichtet ist,

durchzusetzen.¹⁴ Ungeachtet technischer wie ästhetischer Unterschiede trifft er sich darin mit Karlheinz Stockhausen. Stockhausen, der in der Organisation seiner Kompositionen eine deutliche Tendenz zum Zentralismus, zur Unterwerfung der Details unter einen dominierenden Gesamtplan erkennen lässt, war zeitlebens bemüht, auch die Aufführungen seiner Werke zu lenken und zu kontrollieren. Wer seine Kompositionen spielen wollte, wurde nach Kürten geladen und dort eingewiesen. Wichtiger als die Partitur waren – in einem ersten Schritt – schriftliche Spielanweisungen und dann die Unterweisung durch den Meister und durch Instrumentalisten, die zum Kreis der Eingeweihten zählten.

II.2 Ein Autor verfehlt sein Werk. Richard Dehmel als Rezitator.

Dementiert wird der Anspruch auf Verfügungsgewalt über „sein“ Produkt, wie es sich in der overprotection ausdrückt, durch die Tatsache, dass ein Künstler das eigene Werk in der Aufführung verfehlten kann. Das Werk behauptet sich gegen die persistierende und vermeintlich übergeordnete Autorintention, indem es in der Realisierung objektive Ansprüche stellt, die auch vom Autor als Ausführendem erfüllt werden müssen.

Der Romanist Victor Klemperer, Vetter des Dirigenten, berichtet in seiner Autobiographie, wie er im Winter 1911/12, um neue Berufsfelder

¹⁴ Zugleich hatte der Dauerstreit, den Lachenmann während der 1980er Jahre mit Orchestermusikern pflegte, die sich dagegen sträubten, seine Musik zu spielen, und sich im Bedarfsfall widerstrebend und ohne ernsthaftes Interesse der lästigen Pflicht entledigten, Aspekte einer sozialen Performance, darauf gerichtet, in der sich die „Negativität“ seiner Kompositionsweise stets aufs Neue zeigt. Misstrauen gegen die kommunikative Dimension der Musik wurde Teil einer Ästhetik, die gerade ob des Widerstands, den sie bei Uneingeweihten provozierte, von Anhängern als besonders kritisch und gesteigert negativistisch rezipiert wurde. Nicht bloß als „Flaschenpost“, die erst in unbestimmter Zukunft von unbekannten Empfängern verstanden werden wird, erscheint Lachenmanns Musik, sondern als Gebilde, das der Aufsicht und Pflege rund um die Uhr bedarf, um es vor Zerstörungen durch zeitgenössische Vandalen zu schützen. Betreutes Spielen und Hören, Pflegestufe 3.

und Einnahmequellen zu erschließen, planmäßig Rezitationsveranstaltungen besuchte und dabei neben professionellen Vortragskünstlern gelegentlich auch „den Dichter“ selbst hörte. Im Falle Dehmel war das offenbar ein zweifelhaftes Vergnügen.

»Richard Dehmel trug seine eignen Verse vor. (...) Dehmel (...) war offenbar der Überzeugung, die Musikalität seiner Schöpfungen nicht nur stimmlich, sondern mit seiner ganzen Person ausdrücken zu können. Während er die Verse von der ins Meer geworfenen, von den Wellen gewiegen roten Rose mit verzücktem Sopran mehr psalmodierte als sprach, hüpfte er auf die Zehenspitzen gereckt, mit dem weit vorgeworfenen Arm und der offenen Hand die Rose verfolgend, dem Rand des Podiums immer bedrohlicher näher, der schwarze Spitzbart und der blinkende Kneifer hüpfsten zappelnd mit – es war ein rührend tragikomischer Anblick. «¹⁵

Dieser, wie Klemperer schreibt, „peinlichste Abend meiner Serie“ zeigt, dass auktoriale Aufführungen scheitern können. Freilich haben andere Zeitgenossen anders geurteilt über Dehmels Qualitäten als Vortragskünstler eigener Werke. Elisabeth Förster-Nietzsche pries den Dichter-Vortragenden anlässlich einer Lesung, die 1901 im Nietzsche-Archiv in Weimar stattgefunden hatte, in höchsten Tönen.

¹⁵ Victor Klemperer, *Curriculum Vitae. Erinnerungen 1881-1918*, Berlin: Aufbau 1996, Bd. 1, S. 573. Musik und Dichtung sind, was ihre klangliche Realisation und Aufführung betrifft, zu vergleichen, sicherlich nicht gleichzusetzen. Der hauptsächliche Unterschied liegt darin, dass die sprachlichen Gebilde, die man Gedichte nennt, zwar wesentlich klanglicher Natur sind, aber sehr mobil, nicht an öffentliche Aufführungen gebunden. Gedichte werden auswendig gewusst, vom Individuum angeeignet, und begleiten dieses Individuum durch Lebenssituationen, in denen sie auftauchen und durch die sie Färbungen empfangen. Die Zirkulationsweise der dichterischen Klangkunst ist insofern grundverschieden von der sozialen Praxis der musikalischen Klangkunst (Vgl. Alain, *Système des beaux-arts*, Paris: Gallimard 1926). Diese Differenz in Erinnerung behaltend, lässt sich gleichwohl das Wechselverhältnis von Klang und Sinn vergleichen, das in der Verklanglichung des Textes realisiert und durchgeführt werden muss.

»(M)ir kam es vor, als ob ich einer übermächtigen Naturkraft gegenüber stände u. als der Sturm draußen seine Stimme mit tiefem Dröhnen begleitete, wurde der Eindruck noch verstärkt. Aber diese Naturkraft, die hier wirkte, heißt Genie!«¹⁶

Das Interessante an Klempers Schilderung liegt darin, dass er – wie wir es von einer anständigen Kritik jeder Art von Aufführung erwarten – argumentiert. Er wertet auf Basis von Kriterien und macht seine Einschätzung so, auf verschiedenen Ebenen, kritisierbar (wohingegen wir im Fall des Dithyrambus von Nietzsches Schwester nur die Möglichkeit haben, uns von ihrem Enthusiasmus anstecken zu lassen oder abgestoßen zu fühlen).

Nach Klempers Darstellung scheitert die Dehmel'sche Selbstdarstellung einmal an einem generellen Missverständnis, die Möglichkeiten und Aufgaben des Gedichtvortrags betreffend, und zweitens an fehlender Reflexion der eigenen, individuellen Darstellungsmöglichkeiten. Dehmel trägt offenkundig nicht sein Gedicht vor, sondern er steht im Bann der Mitteilung, die er mit und durch die Verse zu übermitteln versucht. Er orientiert seinen Vortrag nicht am objektivierten poetischen Gebilde, sondern geht zurück auf einen poetischen Impuls, der dem Gebilde innewohnt oder in irgendeinem Sinne vorausliegt. Er begibt sich der Orientierungsmöglichkeiten, die dem Einsatz der Stimme aus der dichterischen Struktur und der durchgeführten metaphorischen Arbeit erwachsen. Er sucht stattdessen die Unmittelbarkeit des poetischen Impulses wieder zu gewinnen, der sich – im Sinne Busonis etwa – neben dem Vorzug einer unmittelbareren und stärkeren Wirkung auch durch eine größere Fülle der Mitteilung gegenüber dem ausgearbeiteten dichterischen Kunstwerk auszeichnet. Er als Autor „weiß“, was dem Gebilde „zugrunde liegt“.¹⁷ Dass das fertige Gedicht mehr sein und bedeuten kann als der Autor investiert hat, weil die Sprache mitgedichtet und nicht bloß die Mitteilung des Dichtenden passiv aufgenommen hat – dieser Gedanke

¹⁶ Brief an Harry Graf Kessler vom 14. Dezember 1901. Thomas Föhl (Hrsg.), *Von Beruf Kulturgenie. Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche. Der Briefwechsel 1895–1935*, 2 Bände, Weimar 2013, S. 340, zitiert nach: Ulrich Sieg, *Die Macht des Willens. Elisabeth Förster-Nietzsche und ihre Welt*, München: Hanser 2019, S. 199f.

¹⁷ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916.

kommt ihm offenbar nicht.

Weil er das Dichten nicht als Arbeiten in, an, mit und gegen die Sprache begreift, die Sprache als Medium und nicht als „organe-obstacle“ auffasst, kommt Dehmel nicht zu einem Verständnis von Sprechkunst. Er nimmt Bezug auf das Phantasma der erzeugenden „Idee“ (Busoni) und gibt ihr, am Gedichtkörper vorbei, Präsenz mit den Mitteln des Laienschauspielers.

Ein anderer Grund mag hinzukommen, der zum Scheitern des Autors Dehmel gegenüber dem Anspruch des eigenen Werks führt. Der Sprechkünstler Dehmel traut seinen Nuancierungsfähigkeiten nicht und greift deshalb zur Drastik körperlichen Ausagierens. Er entmächtigt die innere Bewegung des poetischen Bildes, indem er es in buchstäblicher Bewegung ausführt. Das aber tut er, weil er seinem Sprechen nicht zutraut, die innere Bewegung zu realisieren. Reale Defizite und kompensatorische Bemühungen bringen das Gedicht als Gebilde vollends zum Schweigen.

II.3 Interpretation statt Ausführung: „restitutio in integrum der Intention des Meisters“.

»Now, there was no problem of orchestral playing when the professional conductor as we know him did not yet exist (...). However, before he came in and went about his business of stupefying the orchestra and thus making it dependent upon him, orchestral musicians were intelligent enough, had to be, to cope with the problems of ensemble playing and choral playing (i. e. tutti playing, the playing of a part with more than one instrument to it). The conductor's existence is, essentially, superfluous, and you have to attain a high degree of musical stupidity in order to find watching the beat, or the conductor's inane face for that matter, easier for the purpose of knowing when and how to play than simply listening to the music. But such established, collective stupidity is the conductor's very lifeblood, and it must be admitted that his attempts to maintain it at a steady level in order to justify his

existence, his quick and skillful suppression of any sign of intelligence, let alone independent though, have proved brilliantly successful. «¹⁸

Hans Kellers Polemik gegen das halbseidene Gewerbe („phoney profession“) des Dirigenten ist für eine Theorie und Geschichte der musikalischen Aufführung wichtig, weil er auf eine Verschiebung aufmerksam macht, die mit dem Namen Richard Wagner und seiner Kritik am „Kapellmeister“ älteren Stils verbunden ist.¹⁹ Die ältere Art der Orchesterleitung erweise sich als unzureichend und oberflächlich angesichts einer Musik, die auf dem Prinzip des „Adagio im Allegro“, also auf Erkenntnis und Darstellung von Tiefenstrukturen beruht. Zwar waren auch (oder gerade!) in der Musik und für das Bewusstsein der Akteure des 18. Jahrhunderts Differenzen zwischen Latentem und Manifestem wichtig, wurden Grade von Manifestation unterschieden.²⁰ Aber diese Differenzen wurden vermittelt in einer vielschichtig konzipierten

¹⁸ Hans Keller, *Criticism*, London: Faber 1987, S. 22. In Kellers hinreißender Polemik gegen die „phoney profession“ des Dirigenten bleiben, zugunsten des intellektuellen Witzes und der stilistischen Brillanz, Differenzierungen auf der Strecke. Die Aufgaben des Ensemblespiels sind in den verschiedenen Gattungen der Orchestermusik unterschiedlich. Gerade im Solokonzert, das heutigen Tags öfters ohne Dirigenten aufgeführt resp. vom Solisten selbst geleitet wird, lassen sich sachliche, innermusikalische Funktionen benennen, die durch die Verkörperung in der Figur des Dirigenten Profil gewinnen. In der Differenz der „concerto agents“ (Joseph Kerman) und im Zusammenhang des Rollenspiels, auf dem das Solokonzert beruht, wachsen dem Dirigenten in dem Maße Aufgaben zu, wie Grundlagen des musikalischen Satzes, etwa Metrum und Tempo, zum Gegenstand des Kampfs um Diskurshoheit werden (Vgl. Yeol Eum Son und James Conlon, Probe Chopin, Zweites Klavierkonzert, für die Finalrunde des Van-Cliburn-Wettbewerbs 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=4ePWVFTZ0Z8> [zuletzt abgerufen am 14.09.2022]). Kellers Verdikt trifft Musik und musikalische Wahrnehmung der Innerlichkeit, nicht aber Gattungen und Aspekte der Instrumentalmusik, die deutlich geprägt sind durch die Herkunft des Instrumentalen aus der Oper. – Vgl. auch Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2010, S. 468ff. und Thomas Kabisch, *Was dirigiert der Dirigent? Celibidache, Toscanini und die Dialektik des Musikalischen*, in: *Musikforschung* 58, 2005, Heft 1.

¹⁹ Richard Wagner, *Über das Dirigieren* (1869), in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 8. Band, Leipzig: Siegel 1907, S. 261–337.

²⁰ Wagners Konzept des „Adagio im Allegro“ (*Über das Dirigieren*, wie Fn 19, S. 285f, 295, 298 u. ö.) weist bekanntlich in vielerlei Hinsicht Entsprechungen zum „singen-allegro“ des 18. Jahrhunderts auf.

Ausführungshandlung. Vortragslehre der Art, wie Abraham Peter Schulz sie im einschlägigen Artikel des Sulzer-Lexikons konzipiert, ist im Kern Handlungstheorie: eine Theorie, die den Ausführenden instand setzt, musikalische Töne zu produzieren, die im dreifachen Spannungsfeld von musiksprachlicher Organisation der Komposition, sozialer Vorformung der Kommunikation von Komponist, Spieler und Zuhörern sowie schließlich der Beziehung des ausführenden Musikers zu seinem Instrument besteht. Es ist der Einzelton, in dem dieses Dreieck je kausal und individuell zum Ausgleich gebracht wird. Und es ist einzig und allein der einzelne Instrumentalist, der diese Verbindung und Vermittlung leisten kann.

Die Verdrängung des Kapellmeisters durch den Dirigenten werde nötig, weil es Unverträglichkeiten, so Wagners Argumentation, gebe zwischen der „Schreibart“ und den „Intentionen des Tondichters“.²¹ Der Interpret, dem Ideal der „Deutlichkeit“ verpflichtet²², betreibt die „restitutio in integrum der Intention des Meisters“.²³ Bekanntlich hat Wagner zur Behebung dieses Mangels Beethoven’sche Sinfonien retuschiert. „Störungen des deutlichen Verständnisses der Intentionen des Meisters“ seien durch modifizierende Eingriffe in die Partitur, vor allem der Instrumentation zu beheben.²⁴ An die Stelle des dynamischen Dreiecks aus verstehender Partiturlektüre, Kommunikation mit den Zuhörern und der individuell zu erschließenden Materialität des Instruments tritt die asymmetrische Polarität von „Intention“ und „Schreibart“, mit deutlicher Prädominanz der „Intention“. Während das Dreieck der älteren Vortragslehre Werken unterschiedlicher Qualität gilt und ausdrücklich auch schwächeren Produkten zu einiger Wirkung verhelfen kann, zielt der Dualismus von Intention und Schreibart allein auf „Meister“ und

²¹ Richard Wagner, *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens*, in: ders., Gesammelte Schriften und Dichtungen, 9. Band, Leipzig: Siegel 1907, S. 231-257, Zitat auf S. 241. Zum Terminus „Tondichter“ vgl. Albrecht Riethmüller, *Stationen des Begriffs Musik*, in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 1: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt: wbg 1985, S. 59-95, insbesondere Teil III, S. 68-72.

²² Wagner, Neunte Symphonie (wie Fn 21), S. 231, 232 u. ö. Deutlichkeit meint das „drastische Heraustreten der Melodie“ (S. 234).

²³ S. 243.

²⁴ S. 236.

Meisterwerke.

Die „Intention des Meisters“ jenseits der partiell unangemessenen Darstellung zu erschließen, sei Aufgabe der Interpretation. Nicht länger könne es der praktischen Reflexion des Ausführenden überlassen bleiben, Musik zum Klingen zu bringen. Nicht länger bestehe die primäre Aufgabe (und Schwierigkeit) des Musizierens darin, Musik zu machen, musikalische, d.h. zusammenhangfähige oder anschlussfähige Töne hervorzubringen. Wo es der Instrumentalist im älteren Paradigma primär mit der Formung des musikalischen, d.h. beziehungsfähigen Einzeltons, also damit zu tun hatte, dass unter den speziellen Gegebenheiten der einzelnen Kompositionen Musik entsteht, kümmert man sich unter der Herrschaft des Dirigenten-Interpretations-Paradigmas nur mehr um das einzelne Musik-„Stück“, dem durch das Epitheton der „Meister“-haftigkeit eine Würde angedichtet wird, die zuvor allein der Musik insgesamt zukam.

Auf mehreren Ebenen werden im Dirigenten-Interpretations-Paradigma Abwertung und ideologische Überhöhung, Herabsetzung und eine kompensatorische Aufladung mit Bedeutung verschränkt. An die Stelle der „Musik überhaupt“ tritt das einzelne „Stück“, das dann als „Meisterwerk“ zu metaphysischer Würde kommt. An die Stelle des Komponisten, der sich dereinst selbstredend auf „Darstellung“ verstand, tritt die „Intention des Meisters“, der mehr sagen möchte als er kann, aber gerade darin sich als Genie erweist. An die Stelle des Ausführenden, dem sinnvolles Spielen nicht zuzutrauen ist, tritt der Interpret-Analytiker, der weiß, wie es eigentlich gemeint ist.

Es ist wichtig, sich den Unterschied klarzumachen, der Wagners auf dem Intention-Darstellungs-Zwiespalt beruhende Retuschen von instruktiven Ausgaben oder der Praxis der Bearbeitungen trennt, durch die ältere Werke dem aktuellen Hör-Verständnis zugänglich gemacht werden sollen. Czerny geht es in seinen Bach-Ausgaben um die Entfaltung Bachscher Substanz, um die klangliche Darstellung seiner „Schreibart“, nicht um ihre Korrektur. Der Platonismus der „Intention“, den Wagner propagiert und praktiziert und Busoni unverhüllt ausgesprochen hat, ist Czerny fremd. Czerny, der wie Spohr (in seiner *Historischen Symphonie*) überzeugt ist von der Einheit der Musik seit Bach bis zur „neuesten Zeit“, bewegt sich mit

seinen Editionen wie seinen Bearbeitungen im Feld der Darstellung und des Vortrags. Wagners Retuschen hingegen greifen in das Feld der Komposition ein. Das Meister-Werk des Meister-Komponisten kommt erst durch den Meister-Interpreten ganz zu sich selbst.

Dass und wie durch das Dirigenten-Interpretations-Paradigma die „Institution Analyse“ entsteht und Profil gewinnt, ist bekannt und muss hier nicht dargestellt werden. Weniger präsent im allgemeinen Bewusstsein sind die Folgen des Paradigmenwechsels für die Ausbildung von Instrumentalisten. Der Wagner'schen „Intention des Meisters“ korrespondiert im ambitionierten Instrumentalunterricht hinfotan die das Spiel leitende „Vorstellung“ des Interpreten. Intention und Vorstellung kommen darin überein, dass ihnen die reale Klanglichkeit nichts ist als Mittel zum Zweck. Wo Intention, Interpretation und Vorstellung nicht leitend walten, herrsche, so wird versichert, die Prosa des Mechanischen. Das Beste der Musik liegt ab sofort, wie manche Musiker allen Ernstes versichern, nicht in, sondern zwischen den Tönen.²⁵

II.4 Auktoriale Aufführung, authenticity-Bewegung, digitale Verfügbarkeit.

Es sind nicht die Komponisten, die „schuld“ wären an der Idolatrie der auktorialen Aufführung. Die auktoriale Aufführung ist an mindestens zwei Stellen ihrer Karriere mit der Mediengeschichte verbunden und an einer weiteren mit der Geschichte der musikalischen Aufführung im engeren

²⁵ In diesem Sinne äußert sich etwa der Schweizer Pianist Christian Graf (*Die Verwandlung des Klaviers. Ein neuer Schlüssel zur Klavierkunst*, Augsburg: Wissner 2018). - Die Auswirkungen des Intention-Vorstellung-Paradigmas auf den Instrumentalunterricht sind weitreichend. Christa und Tilman Allert haben in einem Artikel, den ich skandalös finde, von einer quasi-psychanalytischen Beziehung zwischen Student und Lehrer an Hochschulen gesprochen. Der Lehrer befreie den Studenten zur Freiheit. So werden strukturelle Asymmetrien, die in Hochschulen gepflegt werden, aber der Sache der Musik ebenso abträglich sind wie der persönlichen Entwicklung der Studierenden, schöngeredet. *Das Arkanum der Institution. Die Musikhochschule als Ort der Professionalitätsschulung*, in: *Musik&Ästhetik*, Heft 64, 16, 2012, S. 5-21.

Sinn. Wer sich anschickt, den Kult der auktorialen Aufführung zu kritisieren, muss sie als historisches Phänomen ernstnehmen und in den Kontext der Medien- und Aufführungsgeschichte stellen. Anstatt einen kompakten Begriff des Musikalischen anzunehmen, an dem unmittelbar Maß zu nehmen wäre, muss die historische Problemstellung aufgesucht werden, auf die die auktoriale Aufführung eine Antwort zu geben versucht. Die Idolatrie des Auktorialen ist Teil der Geschichte der Idee des musikalischen Werks als einer Problemgeschichte.

Der Kult auktorialer Aufführungen ist entstanden mit der Erfindung und der Verbreitung von Tonaufzeichnungen. Er hat durch die Ideologie der Authentizität, die in den 1980er Jahren die vorherrschende Denkform des Early-music-movement war, Fahrt aufgenommen und ist zu voller Blüte gelangt im Zusammenhang mit der Digitalisierung und durch die damit einhergehende universelle Verfügbarkeit von Aufnahmen, losgelöst von Ort und Zeit. Heute haben Aufnahmen eine neue abstrakte Existenzform erlangt und sich zu einem autarken Universum klingender Entitäten formiert, die von der Partitur ebenso unabhängig sind wie von ihren Entstehungsbedingungen. Diese homogenisierten, dekontextualisierten Quellen erst lassen „Interpretationsvergleiche“ zu und sogar „Interpretenvergleiche“ zwischen den Aufnahmen der *Cathédrale engloutie* von Debussy und Arturo Benedetti-Michelangeli.

Die Authentizitäts-Mode der 1980er Jahre ist weniger vergangen, als dass sie in verallgemeinerter und domestizierter Form persistiert. Die propagandistischen Übertreibungen der ersten Jahre wurden abgemildert in dem Maße, wie die Bewegung an Einfluss gewann und „in der Mitte“ der Gesellschaft der Musikfreunde angekommen und akzeptiert ist. Aus der „Authentizität“ als Distinktionsmerkmal einer Historischen Aufführungspraxis, die sich vom mainstream absetzt und so eine Nische im Musikmarkt schafft und besetzt, entstand die sozialverträgliche Form der

Historically-Informed-Performance (HIP).²⁶ Sie fehlt mittlerweile als Gewürz in keiner ambitionierten mainstream-Aufführung und bildet einen organischen Bestandteil auch der Ausbildung an Musikhochschulen. Keine Instrumentalklasse, deren Leiter dem instrumentaldidaktischen Konzept, das er von großen Lehrern ererbt hat und ehrfurchtsvoll wie autoritätsheischend weitergibt, nicht gelegentlich, mit derselben autoritären Geste, historische „authentische“ Fingersätze beimischt.

Im Kult der auktorialen Aufführung drückt sich wie in der Authentizitäts-Mode ein Misstrauen in die Tragfähigkeit des Konzepts des Musikwerks aus ebenso wie mangelndes Vertrauen in die eigene Fähigkeit, die Spannung einer Identität auszuhalten und auszutragen, die Identität und Differenz umfasst. Umgekehrt wird dieses doppelte Misstrauen durch die Allianz von authenticity und Auktorialitäts-Kult in der Erfahrung der Beteiligten ständig reproduziert und befestigt. Entlastungsfunktion für das Subjekt und Trivialisierung des künstlerischen Objekts verbinden sich, so dass die Herausforderungen, die das Kunstwerk stellt, fern rücken. Massierte Präsenz verdrängt die Zumutungen einer Abwesenheit, ohne die Kunst nicht funktioniert.

Dieser kunstfeindliche Präsentismus erfährt weitere Festigung und Vertiefung, wenn durch digitale Verfügbarkeit „aller“ Aufnahmen „aller“ Zeiten die Kategorie des Werks vollends außer Kurs gesetzt wird. Hier bekommt die Idolatrie der auktorialen Tonaufzeichnung den ultimativen Kick.²⁷ Eine Tonaufzeichnung ist defizient, insoweit sie körperloser

²⁶ Joseph Kerman verlegt die Hoch-Zeit des Kults der „authenticity“ – für den angelsächsischen Raum – in die 1950er Jahre. In den 1970ern und 1980ern sei der Ton versöhnlicher geworden (Kerman, *Musicology*, London: Fontana 1985, S. 203). Man kann aber auch argumentieren, dass erst in den 1980ern das Arsenal der „authenticity“-Ideologie sozial wirksam geworden ist, indem es dem early-music-movement half, aus einer (bisweilen belächelten) Nischenrolle herauszutreten und auf dem Musikmarkt zum – kleineren, jüngeren, dynamischeren – Widerpart eines Aufführungs-mainstreams zu werden, der dadurch erst als mainstream kenntlich wurde. Der Übergang zur HIP bedeutete den Einzug der Historischen Aufführungspraxis in den mainstream selbst, ein Erfolg, der nur durch Abstriche am ursprünglichen Programm zu erzielen war.

²⁷ Möglicherweise ist auch der Aufschwung, den die Aufführungsforschung in den zurückliegenden beiden Jahrzehnten genommen, und auch die Richtung, die sie eingeschlagen hat, eine unmittelbare Wirkung der neuen Formen von Verfügbarkeit, denen Ton- und Ton-Bild-Dokumente nun unterliegen.

Schatten der realen Aufführung ist. Ihr wird anderes, neues, fiktives Leben eingehaucht, wenn sie mit anderen Schattenexistenzen vergesellschaftet wird. Auf YouTube herrscht Gleichheit und grenzenlose Vergleichbarkeit. Tonaufzeichnungen, die von unterschiedlichen Spielern bei unvergleichlichen Gelegenheiten eingespielt oder aufgenommen wurden, können gegeneinander gehört werden: Eduard Erdmann vs Alfred Brendel, aber eben auch Bartók vs Zoltan Kocsis oder Debussy vs Benedetti Michelangeli. Die situative Entwurzelung wird zur Tugend. Im YouTube-Reich der lebenden Toten regieren anstelle von Identifizierung und der Relation von Substanz und Darstellung der Geist des Identitären und die absolute Interpretation. Der Komponist als „mythische Figur“ feiert fröhliche Urständ unter der Herrschaft der abstrakten Identität digitaler Verfügbarkeit und Vergleichbarkeit. In der Gesellschaft von Zombies kann er seine Alleinstellungsmerkmale voll ausspielen.

III.1 Die Spontaneität des Ausführenden und die nicht zu hintergehende Pluralität der „authenticities“ (Peter Kivy).

»If we grant that things like realizing a figured bass and ornamenting a melodic line (...) are, at least peripherically, compositional skills, because within certain stylistic and ‚syntactical‘ limits ‚notes are added and changed‘, then I think we must grant that all performance practice, as we know it in the West, has been the same. In sum, then, Western performance practice tout court is the exercise of a peripheral skill of the composer’s art, and its result is therefore the work of art that we call a ‘musical composition’.

Is there a name for this compositional skill? There is indeed: it is the art of musical ‘arranging’; and it results in musical ,arrangements‘. «²⁸

» (...) the arranger, unlike the composer, cannot start from scratch. He or she starts with a preexisting work, of which a version must be contrived; and in order for his or her result to be a version of the work and not a new work in its own right it must be, whatever else it is, a possible, plausible way that work goes. Thus the arranger must have an idea of how the work goes in order to make a credible version of it. He or she must, in other words, have an interpretation, be an interpreter. (...) In seeing performers as akin to arrangers, then, we can accommodate both the notion that performers are ‚creative‘ (...) and the equally ubiquitous notion that they are interpreters, and their performances interpretations.«²⁹

Kivys Vorschlag, den Mechanismus des musikalischen Vortrags mit der Tätigkeit des Bearbeitens zu vergleichen („akin to arrangers“), löst das Problem der Re-Produktion, das Paradox der Re-Produktion, dem die Theorie der Aufführung konfrontiert ist. Der Ausführende ist produktiv, aber er ist es nicht „from scratch“, sondern ausgehend von einem Werk, das vorliegt. Der Ausführende, der sich anschickt, die Tonbeziehungen, die vom Komponisten in der Partitur niedergelegt sind, im Medium des Klangs zu vollziehen und in beziehungsfähigen Tönen zu realisieren, ist auf sich gestellt. Denn der Einzelton, den der Ausführende hervorbringt, ist in der Partitur nur relational, nicht in seinen Eigenschaften bestimmt. Umgekehrt lassen sich Relationen oder Zusammenhänge, die in der Partitur bezeichnet sind, nicht direkt spielen, sondern nur indirekt, als Verhältnisse zwischen Einzeltönen realisieren. Die Partitur ist, um eine Formulierung von Michael Zimmermann aufzunehmen, Text, nicht Kommando. Sie kann nur verstanden, nicht befolgt werden wie eine Gebrauchsanleitung.

²⁸ Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca: Cornell University Press 1995, S. 133.

²⁹ Kivy S. 137-138.

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts war die Bearbeitung in weiten Bereichen der musikalischen Praxis der Normalzustand eines Werks. Weil Bearbeitungen in Klavierauszügen etwa den Normalfall der Begegnung mit Werken des sinfonischen Repertoires oder der Oper darstellten, bestand für die Zeitgenossen Anlass und Gelegenheit, sich einen deutlichen Begriff des betreffenden Werks zu machen als desjenigen Fluchtpunkts, der die unterschiedlichen klanglichen Erscheinungsformen regiert. Die Identität des Werks ist Ergebnis der Pluralität seiner sozialen und klanglichen Darstellungsweisen. Insofern kann man den Rekurs auf die Bearbeitung als Modell zum besseren Verständnis von Aufführung auch historisch rechtfertigen, aus der Struktur zeitgenössischer musikalischer Erfahrung. Kivys positive Bestimmung der Aufführung durch die Analogie zur Bearbeitung ist plausibel unter den Voraussetzungen des gesellschaftlichen Prozesses der Musik im 19. Jahrhundert.

Kivys Vergleich mit der Bearbeitung trägt unmittelbar bei zum Verständnis auktorialer Einspielungen und Aufführungen, indem er verstehen lässt, dass der Komponist denselben Voraussetzungen und Zwängen unterliegt resp. über dieselben Möglichkeiten verfügt wie jeder andere Ausführende/Bearbeitende auch. Als Beethoven sich daran machte, seine Klaviersonate E-Dur op.14, Nr. 1 für Streichquartett zu setzen, wollte er exemplarisch zeigen, dass eine Bearbeitung von der Vorlage abweichen muss, um sinnvoll zu sein und das Werk unter veränderten Darstellungsbedingungen neu zu realisieren. Er hat das Werk als Komposition für Klavier konzipiert und ausgeführt. Nichts spricht dafür, dass er *a priori* über ein Konzept verfügt, das gegen diese Besetzung indifferent ist und also geeignet wäre, einer alternativen Realisation für Streichquartett direkt als Grundlage zu dienen. Auch Beethoven unterliegt, sobald er als Bearbeiter auftritt, dem Zwang der Indirektheit. Er muss in der eigenen Komposition eine Unterscheidung vornehmen, die vorzunehmen zuvor keinerlei Anlass bestand: die Unterscheidung von Gemeintem und instrumentaler Darstellung. Der Prozess der Bearbeitung ist wesentlich differentiell. Das Original entsteht erst als Flucht- und Referenzpunkt unterschiedlicher Realisationen.

Auf der Basis dieser positiven Bestimmung der Re-Produktion unterzieht Kivy die Vorstellung, die „*performing intentions*“ des Komponisten seien das Maß der gelungenen Aufführung eines Werks, einer Kritik.³⁰

»Under the influence of the ‚historical performance‘ movement, appeal to the composer’s performing intentions has taken on such an aura of supernatural invulnerability as to seem to require, now, no further defense. (...) In allowing them [sc. the composer’s performing intentions] to become unquestioned dogma, we have forgotten why we wanted to retrieve them in the first place; and in forgetting that, we have allowed slavish adherence to them (or what we take them to be) at times to defeat the very purpose that such adherence was called upon to serve. It is not enough to say ‘Perform it this way: it is the composer’s way.’ What we will want to know is in what respect the work will sound better played this way than rather some other way.«³¹

Kivy führt John Stuart Mill und seine „*defense of freedom of expression*“ als Kronzeugen gegen den Imperialismus der Komponisten-Intention ins Feld und weist so auf politische und moralische Implikationen im Absolutismus der Komponistenintention hin. Es geht um nicht weniger als um Freiheit, wenn die wesentliche Vielfalt der Aufführung eines Musikwerks auf solche Weise eingeschränkt wird.

Kivys Kritik zielt mitnichten auf eine generelle Abwertung der Komponistenintention. Er bestreitet vielmehr ihren vermeintlich apriorischen Vorrang, ihre vermeintliche Absolutheit. Positiv formuliert, die Komponistenintention muss, um Verstehen zu fördern und Nutzen entfalten zu können, einer – im Wortsinn – Relativierung unterzogen, d.h. in Beziehung gesetzt werden zu anderen Aspekten des Musikwerks. In zweierlei Hinsicht bedarf sie der Abgleichung. Sie muss erstens durch den Filter der Partitur geschickt werden und hat zweitens den situativen Lackmustest der Aufführung vor real existierendem Publikum zu bestehen.

³⁰ Kivy S. 178.

³¹ Kivy S. 175f.

Kivy führt den apriorischen Anspruch, den man der Komponistenintention zuschreibt, auf zwei Axiome zurück: „the composer knows best (CKB)“ und „the delicate balance (DB)“.³² Im ersten Axiom ist die Überzeugung ausgedrückt, dass der Schöpfer des Werks sein intimster Kenner und deshalb auch in der günstigsten Position sei, über die beste klangliche Realisierung Auskunft zu geben.³³ Das zweite Axiom beruht auf der Vorstellung, dass in Meisterwerken kein Detail modifiziert werden kann, ohne dass das Gesamtgefüge Schaden leidet. Gemeinsam zementieren die beiden Axiome den absoluten Anspruch der Komponistenintention.

»The delicate balance, it is believed, is so finely tuned that even the slightest deviation from the composer's performing intentions (broadly speaking) will upset it. (...) local changes are bound, overall, even if they have a favorable local payoff, to upset in the long term the ‚delicate balance‘ and so are never to be entered upon. The composer knows best. Only the composer has the intimate connection with the work that can enable one to contrive and fully comprehend the delicate balance; and to go against the composer's performing intentions, even if it seems an improvement, cannot, in the event, be one. ,Stay close to nurse for fear of something worse. «³⁴

Weil “CKB mit DB steht und fällt“³⁵, konzentriert Kivy seine Argumentation auf den Nachweis, dass DB in Aporien führt. Die Vorstellung, ein musikalisches Kunstwerk sei als Werk wie hinsichtlich auktorialer Aufführungsintention derart perfekt ausbalanciert, dass auch eine lokal überlegene Lösung dem Werk als Ganzem Schaden zufügen würde³⁶, ähnelt der Theorie von der besten der möglichen Welten. Unter der Voraussetzung der Leibniz'schen Theodizee ist auch das Erdbeben von

³² Kivy S. 162.

³³ Kivy S. 162.

³⁴ Kivy S. 162f.

³⁵ Kivy S. 166.

³⁶ Kivy S. 169f.

Lissabon, ohne dass Gründe dafür gefunden werden könnten, notwendiger Bestandteil der besten der möglichen Welten.³⁷

»According to Leibniz, the sum of goodness in the world is the greatest logically possible; and any local change seemingly for the better would, in the long run and from the broadest perspective (...) in fact be perceived to be a change for the worse.«³⁸

Der springende Punkt, der durch den Vergleich der aufführungspraktischen und der philosophischen Konstellation erhellt wird, liegt darin, dass beide „immun sind gegen Falsifizierung“³⁹, gegen empirische Überprüfung. Dass die Analogie zwischen Werk und auktorialer Aufführungsintention einerseits, der Welt als bester der möglichen andererseits nur für herausragende Meisterwerke mit einiger Aussicht auf Erfolg gezogen werden könnte, ist unmittelbar einleuchtend.⁴⁰ (Wie stets bei solcher musikästhetischer Debattenlage erfolgt an dieser Stelle der Hinweis auf Johann Sebastian Bach.) Kivy leugnet keineswegs, dass bei einigen dieser Meisterwerke Abweichungen von den Aufführungsintentionen des Komponisten zu ästhetisch weniger befriedigenden Ergebnissen führen können. Aber das müsse empirisch und kasuell entschieden werden.⁴¹ Durch Ergebnisse aber, die „sometimes, for some works“ Geltung haben⁴², wird die apriorische Geltung des DB als Prinzip unterminiert und damit auch die absolute Geltung von CKB zweifelhaft. Es gibt keinen vernünftigen Grund, den imperialen Anspruch der Komponistenintention aufrecht zu erhalten, den Komponisten als absoluten Herrscher über das Werk zu stellen.

Gibt es Alternativen zur Fixierung auf den Schöpfer-Komponisten? Die Barockviolinistin Marie Leonhardt hat in einem Aufsatz von 1976

³⁷ Kivy S. 172. Adorno hat in der *Negativen Dialektik* (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1966) die Wirkung, die vom Erbeben von Lissabon auf die Philosophie des 18. Jahrhunderts ausgegangen ist, mit der Herausforderung verglichen, die dem Denken durch den Holocaust entstanden ist.

³⁸ Kivy S. 171.

³⁹ Kivy S. 172.

⁴⁰ Kivy S. 171

⁴¹ Kivy S. 173.

⁴² Kivy S. 173.

vorgeschlagen, den Komponisten, wenn es um Aufführungen geht, primär als Zuhörer zu betrachten. Sie selbst, so Leonhardt, versuche, Stücke so zu spielen,

»*that the composer, or a contemporary, would recognize them; at worst, without bewilderment, and at best, with pleasure.*«⁴³

Als Hörer ist der Komponist prinzipiell anderen Hörern gleichgestellt (“or a contemporary”). Das Diktat der „Delicate balance“ weicht einer Skala möglicher Hörer-Reaktionen. Die interne Hierarchie des Hörens umfasst Bedingungen unterschiedlicher Art. Die Minimalbedingung („recognize them“) betrifft Verstehen und Verständlichkeit. Die Skala möglicher und legitimer ästhetischer Reaktionen reicht von „without bewilderment“ bis „with pleasure“. Mit anderen Worten: „with pleasure“ ist ein Glücksfall, auf den man hofft, der sich aber nicht durch Einhaltung irgendwelcher Regeln a priori erzwingen lässt.

Nimmt man Marie Leonhardts Plädoyer für eine Perspektive des Hörens ernst, für ein Hören, das hierarchisch organisiert ist (Vergnügen setzt Verstehen voraus) und zugleich offen für die empirische Vielfalt individueller Reaktionen, dann sind auch für auktoriale Aufführungen relativierende Konsequenzen zu ziehen.

III.2 Die Opposition von „text and act“ denken: Das Musikwerk als Einheit von Einheit und Differenz (Roman Ingarden).

Die Opposition von Gemeintem und Darstellung, die der vorstehenden Auseinandersetzung mit der auktorialen Einspielung zugrunde gelegt wurde, enthält eine Unschärfe, die ausgeräumt werden muss, wenn die aufklärerische Absicht, von der in der Einleitung die Rede war, Aussicht auf Erfolg haben soll. Es geht nicht bloß und nicht direkt um das

⁴³ Marie Leonhardt, *The Present State of Music in Northern Europe, in Particular the Netherlands*, in: Early Music 4, 1976, S. 51, zitiert nach Kerman (wie Fn 26) S. 203.

Verhältnis von „text and act“, wie es in einem suggestiven Buchtitel von Richard Taruskin heißt. Partitur und Aufführung sind zwei Eckpunkte eines Dreiecks, an dessen Spitze das Werk steht. Ohne die dritte Ecke fehlt eine Dimension. Spätestens in dem Augenblick, da man sich entschließt, die Partitur als Text und nicht als „Kommando“ zu betrachten⁴⁴, wird die Erweiterung der bequemen, eindimensionalen Polarität von Vorschrift und Ausführung unausweichlich.

Bequem und irreführend ist die polare Konstellation, weil sie die Diskussion über Aufführungen in Schein-Alternativen lockt: man verteidigt Urtext gegen Ausdruck, Texttreue gegen Interpretengesetz und vice versa. Verhängnisvoll ist das Jonglieren mit der schlicht-binären Text-Aufführung-Verknüpfung aber vor allem deshalb, weil dadurch die soziale und die historische Dimension der Musik aus dem Begriff des Musikwerks exkludiert wird. Der interne Mechanismus des Musikwerks wird abgeflacht. Das Soziale und Historische widerfährt dem solcherweise kastrierten ästhetischen Gegenstand nur äußerlich. Damit ist das Phänomen des Musikwerks verfehlt. Roman Ingarden ist derjenige Philosoph des 20. Jahrhunderts, der sich am konsequenteren gegen diese Verkürzung gestellt hat.

Gegen psychologistische Verkürzungen insistiert Ingarden auf dem Musikwerk als eine besondere Art von Gegenstand.⁴⁵ Gegen die idealistische Hypostasierung des Werks, die ihre Legitimation aus der bis heute ungebrochenen Verehrung für Meisterwerke bezieht, beharrt er auf der inneren Variabilität, die dem Werk sowohl aus der notwendigerweise perspektivierten Lektüre der Partitur, aus der notwendigerweise subjektiven und kontingenten Wahl angemessener Darstellungsmittel und schließlich aus unterschiedlichen Hör-Perspektiven erwächst, die nicht, wie Adorno uns einst glauben machen wollte, in der Fiktion des „Experten-Hörers“ zum Verschwinden gebracht werden können.

Ingarden schreibt über Musik, weil er sich für ein philosophisches Problem interessiert. Kunst, gerade auch Musik, ist ihm Paradigma

⁴⁴ Michael Zimmermann, *Die Partitur – Text oder Kommando*, Referat auf dem Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg/Breisgau 1993.

⁴⁵ Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (wie Fn7), S. 105.

„intentionaler Gegenstände“. Intentionale Gegenstände sind weder real noch ideal. Sie spielen in unserem alltäglichen Leben eine bedeutende Rolle.⁴⁶ Sie werden aber von den Vertretern des philosophischen Idealismus ebenso verfehlt und verkannt wie von den sog. Realisten.

Weil er sich für das Musikwerk als intentionalen Gegenstand interessiert, akzentuiert er vor allem den Abstand zwischen den Eckpunkten des Dreiecks aus Werk, Partitur und Aufführung. Variabilitäten – egal ob sie sich gleichzeitig, zwischen den Schichten des Werks ereignen oder im zeitlichen Abstand, in der Geschichte – widerstreiten nicht der Werkidentität. Im Gegenteil, sie machen die Identität eines solchen Werks erst aus, die auf dem mehrfachen Verhältnis von Schema und Ausführung beruht. Nicht nur die Partitur, auch das Werk ist ein „Schema“⁴⁷, das der Ausführung bedarf, mithin die Differenz von Schema und Ausführungen in sich begreift. Das Musikwerk ist, wie Ingarden formuliert, „seinsheteronom“, weil es in der Differenz von Partitur und Aufführung gründet und deren jeweilige Eigenlogiken voraussetzt.

Ingarden fasst zusammen, welchen Gewinn die Deutung des Musikwerks als „rein intentionaler Gegenstand“ mit sich bringt. Er betont

» die Tatsache, dass das Musikwerk, als Korrelat der Partitur, ein schematisches, mit einer Mannigfaltigkeit möglicher konkreter Gestalten behaftetes Gebilde ist. Kein realer individueller Gegenstand (insbesondere kein reales Ding) kann ein schematisches in verschiedener Hinsicht unbestimmtes Gebilde sein, dem überdies eine Mannigfaltigkeit von möglichen, in individuellen Ausführungen realisierten Gestalten entsprechen würde. Nur das eigentümliche Wesen seinsheteronomer, und insbesondere rein intentionaler Gegenständlichkeiten kann dieser Forderung genügen. Diese reine Intentionalität des Musikwerkes führt mit sich, dass es sozusagen verschiedene Fundamente seines Seins und seines Erscheinens hat, nämlich nicht bloß in den schöpferischen Akten des Verfassers, sondern auch in den Akten, die von dem Virtuosen bei der Ausführung des Werkes notwendig vollzogen werden

⁴⁶ Ingarden S. 105.

⁴⁷ Ingarden S. 130.

müssen, sowie endlich in den Erfassungsakten der Zuhörer. So ist die Entdeckung der verschiedenen konkreten Gestalten des Musikwerkes, die demselben Werkschema zugehören, entweder Sache einer genauen wissenschaftlichen Analyse der betreffenden Partitur oder aber – wenn man so sagen darf – des musikalischen Experiments, das von einzelnen Künstlern durchgeführt wird. Man könnte aber sagen, dass es auch unter den Zuhörern Künstler gibt, die bei der Erfassung eines Werkes auf Grund einer fremden Ausführung zum Vollzug eines solchen ästhetischen Erlebnisses befähigt sind, dass die von ihnen gehörte Ausführung des Werkes eine derartige Gestalt desselben ihnen zur Schau trägt, welche weder der Schöpfer noch der Virtuose im Bewusstsein vorangesehen hat.«⁴⁸

Die Prozesse, in denen Komponist, Spieler und Zuhörer, maximal diversifiziert und individualisiert, agieren und interagieren, kommen darin überein, dass sie Sozialität konstituieren. Das Individuelle begründet das Soziale. Sozialität emergiert aus der Objektivierung individueller Handlungen sämtlicher am Prozess des Musikwerks Beteiligter.

Auch Veränderungen, die dem Musikwerk im Verlauf seiner Geschichte widerfahren, sind ihm, sofern es einer „philosophischen Betrachtung“ unterzogen wird, nicht äußerlich. Die philosophische Analyse löst den Schein auf, der sich „im normalen, alltäglichen Verkehr mit dem Musikwerk“ bildet, dass es sich beim Musikwerk um einen „in historischer Zeit verharrenden Gegenstand“ handle, „der sich langsam, aber doch unvermeidlich ändert.“⁴⁹ Die Variabilität ist Bestandteil der Identität des Musikwerks, nicht seine Auflösung.

Das Resultat, in dem die das Musikwerk konstituierenden Prozesse terminieren, ist ein soziales Gebilde. In der Formulierung Michael Zimmermanns:

⁴⁸ Ingarden S. 130 f. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

⁴⁹ Ingarden S. 128.

»So zeigt sich, dass das musikalische Kunstwerk in seiner vollen Konkretion gar nicht das Werk eines einzelnen (des Komponisten) ist, sondern eine soziale Institution und eine Herausforderung, es immer wieder neu für uns zu entdecken.«⁵⁰

Mit diesem Satz beschließt Zimmermann nicht nur das Ingarden-Kapitel, sondern den Band *Musik zur Sprache gebracht* insgesamt. Ingarden fungiert als Schlussglied in der Folge „Musikästhetische(r) Texte aus drei Jahrhunderten“.⁵¹ Zimmermanns Satz gibt die Bedingungen an, unter denen ein Musikwerk existiert. Das Musikwerk ist nicht überzeitlicher Natur. Insofern es eine soziale Institution ist, hat es einen historischen Ort und – ein Verfallsdatum. Zu den Praktiken und Ideologemen, die das Musikwerk als soziale Institution unterminieren, gehören psychologistische Umdeutungen ebenso wie die objektivistische Hypostasierung von Partituren oder Aufnahmen. In der falschen Alternative von Realismus und Idealismus, gegen die Ingarden angeht, wird es aufgerieben. Unter dem Diktat des Authentischen und des Identitären kommt die innere Beweglichkeit zum Erliegen, die das Musikwerk ausmacht. In diesem Sinne wäre die Idolatrie der auktorialen Einspielung vielleicht weniger zu kritisieren oder zu korrigieren, sondern als Symptom der nachlassenden Strahlkraft des Musikwerks zu betrachten.

⁵⁰ *Musik zur Sprache gebracht* (wie Fn 4), S. 457.

⁵¹ Vgl. auch den Abschnitt *Literaturhinweise zum 20. Jahrhundert* (*Musik zur Sprache gebracht*, S. 462-462), in dem „post-ästhetische“ Beiträge von Hans-Georg Gadamer, Theodor W. Adorno, Umberto Eco, Nelson Goodman oder Hanns Eisler kurz und kundig kommentiert werden.

Interpretationsanalyse an Welte-Mignon Klavierrollen – Ein quellenkritischer Versuch am Beispiel von Debussys Einspielungen

Kai Köpp

Gegenstand der musiktheoretischen Analyse ist ein Notentext, der nach der Bedeutung konkreter Kompositionentscheidungen befragt wird. Die Interpretationsanalyse dagegen beschäftigt sich mit Erscheinungsformen des Musik-Machens und fragt beispielsweise nach Entscheidungen, die bei der Umsetzung einer musikalischen Idee in Klang getroffen worden sind. Gegenstand der Interpretationsanalyse sind also musikalische Zeitgestalten. Diese müssen in irgendeiner Form dokumentiert sein, um analysierbar zu werden, etwa in Form von Notenrollen für Reproduktionsklaviere. Dabei soll die Interpretationsanalyse die Merkmale einer dokumentierten Aufführung nicht nur beschreiben, sondern darüber hinaus verschiedene Arten von Interpretationsentscheidungen unterscheiden. Dokumentierte Aufführungen enthalten nämlich nicht nur bewusst geplante, also intentionale Elemente, sondern auch unreflektierte (zeittypische oder zufällige) Aspekte bis hin zu missglückten Bestandteilen, die für menschliche Aufführungen charakteristisch sind.¹ Selbstverständlich orientieren sich gerade Interpretationsentscheidungen im engeren Sinn an einer notierten

¹ Nach Nicholas Cook gehören die vielgestaltigen Aufführungen ebenso zur Idee eines Werks wie die Partitur, vgl. ders., *Music as Performance*, in Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (Hrsg.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York 2003, S. 204–214. Zum Aspekt der Interpretationsentscheidungen, die einer Aufführung voraus gehen, vgl. Kai Köpp, *Musikalisches Geschichtsbewusstsein um 1900 – Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung*, in: *Gemessene Interpretation*, hg. v. H. Loesch u. S. Weinzierl, Mainz (Schott) 2011, S. 65–82.

Vorlage, und die Interpretationsanalyse kann dazu dienen, die Entscheidungsfindung von Interpretinnen und Interpreten² nachzuvollziehen. Diese Umsetzung einer notierten Vorlage in gestalteten Klang findet in einem historischen sowie ästhetischen Kontext statt, der sich auf die konkreten Interpretationsentscheidungen auswirkt.

Ein Sonderfall tritt ein, wenn der Interpret zugleich der Urheber der Notationsvorlage ist. Ist eine Interpretation dadurch wertvoller, dass sie vom Komponisten stammt? Unter einem konventionellen Werkbegriff kommt einer solchen Interpretation die gleiche untergeordnete Bedeutung zu wie jeder anderen Interpretation desselben Notentextes. Unter einem erweiterten Werkbegriff dagegen, der die Notation nicht als eigenständiges Kunstwerk sondern beispielsweise als Übersetzung einer Klangvorstellung in symbolische Schriftzeichen versteht, kommt der Interpretation des Komponisten eine besondere Bedeutung zu. Der Werkbegriff kann unter diesen Umständen auf die Voraussetzungen des Notationsvorgangs ausgeweitet werden. Wenn der Interpret zugleich der Komponist ist, weist seine Interpretation also eine größere Nähe zur ursprünglichen Klangvorstellung auf, und das Abweichen von dem einmal gefundenen Notentext während einer Aufführung kann als eine Aktualisierung des Kompositionssprozesses angesehen werden. Aus diesem Grund üben Einspielungen von Komponistinnen und Komponisten, die eigene Werke interpretieren, eine besondere Faszination aus.

Das „Welte-Mignon Autograph Piano“

Dies war auch der Freiburger Firma Welte bewusst, als sie 1904 ein Reproduktionsklavier auf den Markt brachte, das erstmals eine künstlerische Interpretation eines nicht anwesenden, menschlichen Pianisten bis in

² Im Folgenden wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit ausschließlich die männliche Form verwendet – sie bezieht sich auf Personen beiderlei Geschlechts. Zur Terminologie: Anders als im deutschen Sprachgebrauch, wo „Interpretation“ im musikalischen Sinne allgemein mit „Aufführung“ gleichgesetzt wird, bezieht sich „interpretation“ im Englischen eher auf intentionale Aspekte, die von Aufführung zu Aufführung – „performance“ – konstant bleiben.

kleinste Details reproduzieren sollte.³ Damit war das technologisch aufwändige Welte-Mignon Reproduktionsklavier von Beginn an als ein Medium konzipiert, denn die Firma Welte legte großen Wert auf die Feststellung, dass es sich bei der Reproduktion um „die getreue Wiedergabe des Künstlerspiels“ handelte und nannte ihre Klavierrollen daher „Künstlerrollen“.⁴ Diese Firmenstrategie prädestinierte das Welte-Mignon für die Wiedergabe von Klavierwerken, die von ihren Komponisten selbst eingespielt wurden – also wertvolle Interpretations-, „Autographe“, die sogar mit einer faksimilierten Unterschrift der Interpreten vermarktet wurden. Gerade im Vergleich mit den auf dem angelsächsischen Markt dominierenden „player pianos“ oder „Tretklavieren“ mit partiturgetreu gestanzten Rollen, bei denen die musikalische Interpretation über pneumatische Tretbälge und kleine Hebel vom Spieler hinzugefügt werden musste, wird das Alleinstellungsmerkmal des Welte-Mignon Reproduktionsklaviers deutlich. Der folgende Werbetext einer amerikanischen Welte-Broschüre aus dem Jahr 1911 sollte die anspruchsvolle Kundschaft auf diese Eigenschaft als Medium aufmerksam machen:

³ Die als „Kunstspielklavier“, „Tretklavier“ oder „player piano“ bezeichneten Vorgängermodelle mussten dagegen immer durch einen Spieler bedient werden, der eigenverantwortlich Dynamik-, Agogik- und Pedaleffekte hinzufügte, weil die Notenrolle lediglich den Notentext enthielt. Damit handelt es sich bei diesem vor allem im angelsächsischen Raum verbreiteten System um eine Art Musikinstrument, das dem Spieler einen weitreichenden Interpretationsspielraum überließ, vgl. Kai Köpp, *Das Reproduktionsklavier – Zwischen Musikinstrument und Medium* in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonografie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hg. v. M. Säxer, Frankfurt/M (transcript) 2015, S. 155–174, mit weiteren Nachweisen.

⁴ Vgl. Peter Hagmann, *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Bern 1984 (zitiert nach der überarbeiteten Online-Fassung 2002, <https://www.freidok.uni-freiburg.de/data/608/> [zuletzt abgerufen am 14.09.2022]), S. 46ff.

»No foot pedals to tax your strength, or intricate levers to try your science. With the introduction of the music roll and the impetus to the motor, the rendition of the composition becomes complete. A few perforations in the music roll supply the expression, the dynamics, the acceleration or decrease of speed; in a word it is a perfect reproduction of any pianist's performance, as perfect as the facsimile of an autograph – in truth it is a tone-autograph.«⁵

Tatsächlich wurde das Reproduktionsklavier bei der amerikanischen Markteinführung von Welte selbst als „Autograph-Piano“ bezeichnet, und in den vorausgegangenen Jahren hatte sich die Firma erfolgreich bemüht, namhafte Komponisten zur Einspielung ihrer eigenen Klavierwerke zu gewinnen. In den Aufnahmestudios in Leipzig und Freiburg waren beispielsweise Edvard Grieg, Max Reger, Gustav Mahler oder Richard Strauss zu Gast, aber offenbar reisten Firmenvertreter mit ihrer Aufnahme-Ausrüstung auch nach Paris und St. Petersburg, um das Repertoire zu erweitern, wie die Einspielungen von Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Enrique Granados, Maurice Ravel sowie Alexander Glazunov und Alexander Scriabin zeigen.⁶ Das Bewusstsein der Beteiligten, ein wertvolles „tone-autograph“ für die Nachwelt konserviert zu haben, zeigt sich in zahlreichen Kommentaren im (werbewirksam veröffentlichten) Gästebuch der Firma, wobei angesichts ähnlicher Wortwahl zu vermuten ist, dass sie nicht selten auf vorgeschlagenen Formulierungen beruhten.

Jedenfalls zeigten sich Pianisten und Publikum gleichermaßen fasziniert von den neuartigen Möglichkeiten des Welte-Mignon Reproduktionsklaviers, das Abbild künstlerischen Klavierspiels wiederzugeben. Insbesondere konnten kleine Abweichungen vom Notentext reproduziert werden, die menschliches Klavierspiel suggerieren oder die für den zeittypischen beziehungsweise individuellen Interpretationsstil charakteristisch waren, wie zum Beispiel Tempofluktuationen,

⁵ *The Welte-Mignon Autograph Piano*, Freiburg/New York [1911], S. [6]

⁶ Vgl. Gerhard Dangel und Hans-W. Schmitz, *Welte-Mignon Klavierrollen: Gesamtkatalog der europäischen Aufnahmen 1904–1932 für das Welte-Mignon Reproduktionspiano*, Stuttgart 2006, online recherchierbar in der Datenbank der Universität Freiburg/Breisgau unter <http://www.welte-mignon.de/kat/> (zuletzt abgerufen am 14.09.2022).

ungleichzeitiges Anschlagen übereinander notierter Töne, rhythmische Veränderungen und Arpeggio-Effekte. Alle diese Ausdrucksmittel sind auf der Notenrolle durch Lochstanzungen festgelegt, und diese Kodierung hat in der Interpretationsanalyse einen großen Vorteil gegenüber der herkömmlichen Notation von Musik: Notenrollen bilden nämlich nicht nur die Höhe und Länge der Töne, sondern auch deren genaue Position im Zeitverlauf ab, die bei jeder Interpretation vom starren Proportionsgefüge der Notenzeichen abweicht. Damit wird neben dem gesamten Tonraum auch die Zeitrelation zweidimensional dargestellt und kann mit etwas Übung sogar intuitiv abgelesen werden.

Die wesentliche technische Neuerung des Welte-Mignon-Systems und seiner Nachahmer gegenüber den älteren „Tretklavieren“ war der Nuancierungsapparat, mit dem die differenzierte Anschlagskultur der eingespielten Interpretationen selbsttätig reproduziert werden konnte. Anstatt aber das ganze Dynamikspektrum in eine Vielzahl von Stufen zu unterteilen wie bei heutigen Digital-Klavieren, wählten die Erfinder des Welte-Mignon eine clevere Alternative: Die Dynamik wurde nicht absolut, sondern relativ unterteilt, das heißt, ein System aus schnellen und langsamem Veränderungen der relativen Lautstärke mit einer zwischengeschalteten „mezzo-forte“-Stufe konnte alle dynamischen Relationen zwischen zwei Tönen in kürzester Abfolge wiedergeben. Die Verteilung dieser Befehle auf die Löcher des Gleitblocks (Abb. 1) wird in einer Wartungsbroschüre der US-amerikanischen Welte-Mignon-Lizenzfirma aus dem Jahr 1924 beschrieben:⁷

⁷ Anonymus, *How to test and regulate the Welte-Mignon (Licensee) reproducing action*, New York 1924, S. 4.

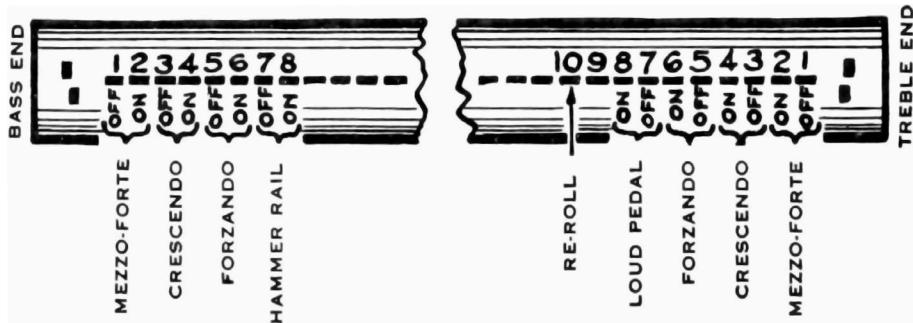


Abbildung 1: Verteilung der Dynamikbefehle auf einem Gleitblock für Welte-Mignon (Licensee), Handbuch 1924, siehe Anmerkung 7.

Der „mezzo-forte“-Befehl (jeweils ganz außen auf der Skala) bewirkt, dass ein Balg die dynamische Bandbreite auf die Hälfte begrenzt (entweder zwischen *p**p* und *mf* oder zwischen *mf* und *f**f*) und so die Differenzierung und Reaktionsgeschwindigkeit innerhalb eines dynamischen Teilbereichs erhöht. Der Befehl „crescendo on“ (jeweils das vierte Loch diskantseitig bzw. bassseitig) bewirkt ein langsames Wachsen der Lautstärke, „crescendo off“ dagegen ein langsames Abnehmen, also eigentlich ein langsames *decrecendo*. Schnelles *crescendo* dagegen wird durch den Befehl „forzando on“ ausgelöst usw. Offensichtlich entsprechen diese von der Firma Welte gewählten Bezeichnungen nicht dem musikalischen Sprachgebrauch, so dass sie irreführend wirken.⁸ Jedenfalls kann durch die Kombination dieser Befehle theoretisch jede gewünschte Anschlagsdynamik für jeden Ton auf der Notenrolle kodiert werden.⁹

Die Abbildung des Gleitblocks zeigt außerdem, dass sich die Dynamik-Kodierung jeweils nur auf eine Tastaturhälfte bezieht, so dass bei zwei genau gleichzeitig angeschlagenen Akkorden auf der linken und rechten

⁸ Offenbar führte dies zu Hockers irriger Meinung, Welte habe ausschließlich *crescendo*-Befehle verwendet, vgl. Jürgen Hocker: *Faszination Player Piano*, Frankfurt/M 2009, S. 181. Eine gewisse Irreführung könnte von den Erfindern aber durchaus beabsichtigt gewesen sein, denn die genaue Funktionsweise des Nuancierungsapparates sollte möglichst verschleiert werden.

⁹ Zur ausführlichen Beschreibung des originalen Welte-Nuancierungsapparates vgl. Hagmann 1984/2002 (wie Anm. 4), S. 97ff. sowie die von Roy Howat zitierten Aufsätze von Rex Lawson und Dennis Hall im Übersichtsbeitrag „Between and beyond the perforations in Debussy's Welte rolls“ in diesem Band.

Tastaturhälfte nicht mehr als zwei verschiedene Dynamikstufen dargestellt werden können: Eine weitergehende dynamische Differenzierung innerhalb der Akkorde ist technisch nicht möglich. Diese auf den ersten Blick gravierende Einschränkung des Systems wirkte sich in der Praxis jedoch weniger aus als vermutet. Da die Töne eines Akkords allein wegen der Handspannung selten exakt gleichzeitig angeschlagen werden, reichte bereits eine geringe zeitliche Versetzung aus, um zwei Tönen eines Akkordes unterschiedliche Dynamikinformationen zuzuweisen – etwa mit Hilfe eines schnellen *crescendo*. Damit spiegelt sich in dieser Technologie auch der arpeggiofreudige und rhythmisch freie Interpretationsstil ihrer Entstehungszeit, denn erst mit dem ästhetischen Wandel um 1920¹⁰ wird Präzision des gleichzeitigen Anschlags zum Ideal erhoben und lässt dieses Konstruktionsmerkmal als einen Mangel erscheinen.

Alle diese Funktionen und Einschränkungen des Nuancierungsapparates sind den Fachleuten bekannt und in der Literatur zu Welte-„Künstlerrollen“ wiederholt beschrieben worden.¹¹ Wenig Aufmerksamkeit erhielt jedoch bislang die Pedalkodierung.¹² Dies hängt sicher damit zusammen, dass auch diese als eine technische und konzeptionelle Schwachstelle des Systems angesehen wird: Für das linke Pedal oder Verschiebe-Pedal („hammer rail on/off“) und die Aufhebung der Dämpfung durch das rechte Pedal („loud pedal on/off“) sind nämlich nur einfache An-Aus-Funktionen vorgesehen, während differenzierende Pedaltechniken wie Halb-, Viertel- oder Flatterpedal usw.¹³ in Weltes System nicht

¹⁰ Vgl. beispielsweise Detlef Giese, „*Espressivo*“ versus „(Neue) Sachlichkeit“: *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin 2006.

¹¹ Vgl. Udo Zilkens, *Debussy spielt Debussy*, Köln 1998, S. 16f. Zum Problem der Dynamikerfassung vgl. (mit weiteren Nachweisen) Ludwig Peetz, *Das Welte-Mignon-T100-Aufnahmeverfahren: Aktuelle Forschungsergebnisse zur Dynamikerfassung*, in: *Das Mechanische Musikinstrument*, April 2004, S. 7-24. Einige Missverständnisse im Text von Peetz werden dankenswerterweise korrigiert von Rex Lawson, *On The Right Track. The Recording of Dynamics for the Reproducing Piano (Part One)*, in: *The Pianola Journal* No. 20 (2009), S. 3–58, insbes. S. 31ff, zu Welte S. 46ff.

¹² Zu Debussy vgl. Roy Howat, *Review*, *The Pianola Journal* 13 (2000), S. 37-44 und Maria Metaxati, *Considerations for pedalling Debussy's piano music* (unpublished DMA thesis, City University London, 2005, <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8449/> (zuletzt abgerufen am 14.09.2022)).

¹³ Zu diesen Pedal-Techniken siehe auch Vlado Perlmuter / Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel according to Ravel*, London 1988, S. 14.

darstellbar sind. Dennoch lassen die Pedalkodierungen auf „Künstlerrollen“ überhaupt eine Aussage über den Pedalgebrauch historischer Interpreten zu, denn auf Schallaufzeichnungen sind diese Informationen fast gar nicht zu identifizieren. Ähnlich verhält es sich mit der als Finger-Pedal oder Überlegato bezeichneten Technik, bei der ein Finger auf der Taste liegen bleibt, während die nächste bereits angespielt wird. Auch diese Fingertechnik ist auf historischen Schallaufzeichnungen nicht von einem Fuß-Pedal zu unterscheiden, während sie auf der Notenrolle sofort ins Auge fällt und sogar erlaubt, Aussagen über die Finger- und Handgelenksbewegungen und die damit verbundenen Fingersätze, also über körperliche Aspekte einer historischen Interpretation zu treffen, wie unten gezeigt wird.

Im Hinblick auf die Interpretationsanalyse besteht der große Vorteil der Welte-, „Künstlerrollen“ (sowie konkurrierender Reproduktionssysteme) darin, dass subtile musikalische Details der Interpretation dank der Lochstreifen-Kodierung nicht nur intuitiv lesbar, sondern auch mit einfachen Mitteln messbar sind. Der folgende Ausschnitt aus Debussys Prélude Nr. 11 „La Danse de Puck“ veranschaulicht das Potenzial für die Interpretationsanalyse:¹⁴ Durch vertikale Linien sind die Taktstriche im Zeitverlauf der Papierrolle gekennzeichnet, die beispielsweise erkennen lassen, dass das Tempo im Signalmotiv T. 69/70 nach kurzer Zäsur deutlich zurückgenommen ist (Abb. 2). Zu Beginn von T. 67 und T. 68 werden übereinander notierte Töne ungleichzeitig angeschlagen – ebenfalls sichtbar gemacht mit Hilfe von vertikalen Linien (im Beispiel grau), die zufällig mit den Taktstrichen übereinstimmen. Besonders in T. 68 erhält der asynchrone Anschlag den Charakter eines Arpeggios, der sich mit dem umliegenden Tremolo auch gut verträgt. Die Länge der Lochung entspricht dem aufgezeichneten Tastendruck, und die durchgängig überlappenden Tastendruck-Längen in der rechten Hand zeigen, wo der Pianist in diesen Takten das Überlegato angewandt hat (ovale Markierung). Zugleich veranschaulichen diese Markierungen die Flexibilität der Phrasierung in der rechten Hand, bei der je unterschiedliche Einzeltöne die Legatolinie unterbrechen.

¹⁴ Vgl. auch die ausführliche Analyse von „La Danse de Puck“ in diesem Band.

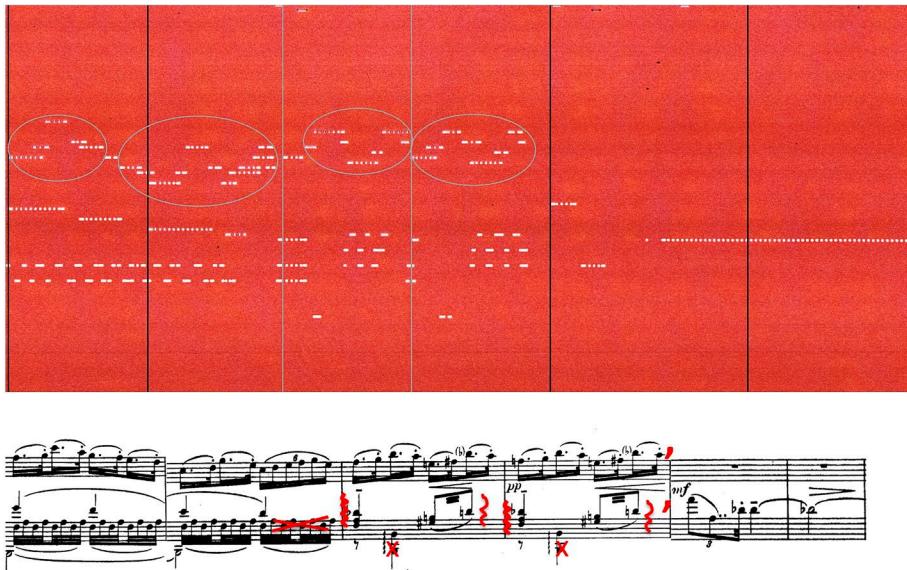


Abbildung 2: Claude Debussy, „La Danse de Puck“, T. 65-70, Welte-Mignon Künstlerrolle Nr. 2738a (Interpret Claude Debussy): Tempowechsel (vertikale Linien), asynchroner Anschlag (helle Vertikale) und Überlegato (ovale Markierung), darunter: Erstausgabe Paris 1910, S. 46f.

Die Dynamik-Kodierung, die an den Außenrändern der Rolle eingestanzt ist, fehlt in dem in Abb. 2 gezeigten Ausschnitt. Sichtbar sind nur die zwei innersten diskantseitigen Spuren neben der höchsten Taste der Klaviatur, auf denen sich die An-Aus-Information des rechten Pedals befindet. Sie belegen eine großflächige Pedalisierung, die weite Hallräume entstehen lässt. Allerdings überdeckt die Dämpfungsaufhebung – falls von Debussy tatsächlich so gespielt – die oben genannten Raffinessen der Artikulation, so dass diese nur lesbar, aber nicht hörbar sind. An diesem kurzen Ausschnitt werden außerdem Abweichungen vom Notentext sichtbar, die bei einer Tonaufnahme allenfalls sehr viel schwieriger zu identifizieren gewesen wären: In T. 66 brechen die ZweiunddreiBigstel der linken Hand schon in der Taktmitte ab, und das ZweiunddreiBigstel-Tremolo in den Folgetakten 67/68 ist nie bis zum Ende ausgespielt. Zu dieser eher andeutenden als notengetreuen Spielweise passt, dass auch die als Arpeggio notierte

Oktave B₁-B, die dem Tremolo voraus geht, in beiden Fällen auf die obere Note reduziert ist.

Sollte dies die „getreue Wiedergabe des Künstlerspiels“ sein – noch dazu die Interpretation von Claude Debussy, der immerhin ein professionell ausgebildeter Pianist war? Oft werden technische Aspekte wie das Überlegato oder die oben beschriebenen Abweichungen vom Notentext nämlich als Merkmale mangelhafter pianistischer Fähigkeit abgetan. Auch der großflächige Pedalgebrauch wirft Fragen auf – ganz zu schweigen von der Dynamik, die in heutigen Wiedergaben auf restaurierten Welte-Reproduktionsklavieren kaum etwas von der farbenreichen Anschlagskultur erkennen lassen, die mit seiner Musik in Verbindung gebracht wird. Die Frage liegt also auf der Hand, ob die Kodierungen der Notenrolle überhaupt als verlässliche Grundlage für eine Interpretationsanalyse herangezogen werden können: Ist nicht die Schallaufzeichnung viel glaubwürdiger als die Kodierung von Notenrollen?

Quellenkritik I: Wiedergabetechnologie und Musikinstrument

Stellvertretend für viele Kenner kam 1964 der einflussreiche amerikanische Musikkritiker Harold C. Schonberg (1915–2003) zu dem Schluss, dass man dem (damals schon in die Jahre gekommenen) Reproduktionsklavier mit Misstrauen begegnen müsse, denn obwohl Welte über das beste Reproduktionssystem verfügt habe, teile es doch die allgemeine Anfälligkeit der Notenrollentechnologie. Zu einfach sei es, die gelochten Informationen zu manipulieren und damit die Interpretation nachträglich zu verändern. Zudem sei das dynamische Spektrum eingeschränkt, Pedal-Effekte könnten nur rudimentär wiedergegeben werden, schnelle Passagen klägen mechanisch und eine subtile Anschlagskultur fehle ganz. Nach Schonbergs Meinung von 1964 wirkten Schallplattenaufnahmen im direkten Vergleich mit Notenrollen (gleicher Interpret und gleiches Stück) immer musikalisch überzeugender. Daher fasst er zusammen: “Basically, then, piano rolls are to be distrusted; and at the very least they must be

approached with great caution. What they can do is to give the scholar and professional musician an index of style.”¹⁵ Zwar spricht Schonberg den Welte-„Künstlerrollen“ ihren interpretationsgeschichtlichen Wert nicht ab, aber sein Verdikt hat wesentlich dazu beigetragen, dass diese Interpretationsdokumente von der Musikforschung nicht als seriöse Dokumente betrachtet worden sind.¹⁶ Aus der Perspektive der Interpretationsanalyse lautet die Frage: Ist die Schallplatte eine geeigneter Quelle für die Erforschung pianistischer Praxis als die Notenrolle?

Die Schonbergsche Medienkritik geht jedoch von einem historisch unpassenden Vergleich mit Mikrophonaufnahmen aus, denn vor der Erfindung des elektrischen Mikrofons 1925/26 bieten auch Schallplattenaufnahmen in den Parametern Dynamik, Nuancierung und Pedaleffekte keine verlässlichen Informationen über das Klavierspiel der aufgenommenen Pianisten. Zwar ist es korrekt, dass bei frühen Schallplattenaufnahmen eine Manipulation des aufgezeichneten Klangs nicht möglich ist (anders als bei der mit der Magnetbandtechnologie eingeführten Schnitttechnik oder eben der Notenrollentechnologie), aber die Manipulation fand bereits bei der Erzeugung des aufzuzeichnenden Klanges statt: Die Spielweise musste dem Medium angepasst werden. Daher lassen die Schallplattenaufnahmen lediglich erahnen, wie die Pianisten mit den Einschränkungen der Aufnahmetechnik umgegangen sind. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Schallplatte vor 1925/26 im Hinblick auf ihren historischen Wert als Interpretationsdokument keinen eindeutigen Vorteil gegenüber der „Künstlerrolle“ hat, sondern dass sich Vor- und Nachteile beider Quellentypen ergänzen.¹⁷ Übrig bleibt die Schonbergsche Kritik an der Wiedergabequalität, denn er argumentiert, das dynamische Spektrum des Reproduktionsklaviers sei eingeschränkt und die differenzierte Anschlags- sowie Pedalkultur der Zeit sei auf den historischen Systemen nicht reproduzierbar – auch nicht auf demjenigen

¹⁵ Harold Schonberg, „From Leschetizky to Gabrilovitch“, High Fidelity 14 (1964) 3, S. 6f.

¹⁶ In seiner wegweisenden Dissertation von 1984 greift Peter Hagmann Schonbergs fünf Kritikpunkte auf und diskutiert sie mit Blick auf die Welte-Technologie, vgl. ders. (wie Anm. 4), S. 49ff.

¹⁷ Vgl. Manuel Bärtsch, *Welte versus Audio. Das vielbesprochene Chopin-Nocturne Fis-Dur op.15/2 im intermedialen Vergleich*, in: Recording the Soul, Konferenzbericht Seewen 2013, hg. von Christoph Hänggi und Kai Köpp, Bern 2017.

von Welte.

Anhand eines einfachen Vergleichs lässt sich überprüfen, ob die elektropneumatische Wiedergabetechnologie des frühen 20. Jahrhunderts dokumentarische Kriterien erfüllt. Eine Gegenüberstellung von Aufnahmen, die auf unterschiedlichen restaurierten Abspielgeräten produziert worden sind, zeigt nämlich, dass die gleiche Welte-„Künstlerrolle“ teilweise eklatant unterschiedlich klingt, obwohl „die getreue Wiedergabe des Künstlerspiels“ doch eine zumindest sehr ähnliche Wiedergabe hätte gewährleisten müssen. Auch ist offensichtlich, dass die elektropneumatische Technologie dort an ihre Grenzen kommt, wo besonders laute oder leise Dynamikwerte reproduziert werden sollen. Aber die Anfälligkeit des Systems geht noch weiter, denn bei einem weniger gut eingestellten Nuancierungsapparat kann sogar gemäßigte Dynamik bis zur Unkenntlichkeit entstellt sein. Dies veranlasste nicht nur Harold Schonberg 1964, die Dynamikwiedergabe der Reproduktionsklaviere – und damit den Anspruch des „Autograph-Piano“ insgesamt – für unglaublich zu erklären. Zudem bewirkt eine entstellte Dynamik, dass auch kleine rhythmische Abweichungen als unnatürlich wahrgenommen werden, obwohl diese vom Reproduktionsmechanismus korrekt wiedergegeben worden sind.¹⁸ Da aber nicht nur die Details von Dynamik und Rhythmus, sondern selbst so zentrale Parameter wie das Tempo (ablesbar schon an der unterschiedlichen Gesamtdauer der aufgenommenen „Künstlerrolle“) deutlich voneinander abweichen, geraten die teilweise sehr enthusiastischen Urteile zeitgenössischer Pianisten über die Wiedergabequalität des Welte-Mignon in den Verdacht einer Selbsttäuschung – wenn nicht gar einer maßlosen Übertreibung.

Kurioserweise ist es gerade die Schallplatte, die solchen Verdacht auszuräumen hilft, denn dank der frühen Mikrophontechnik erlaubt sie Einblicke in die ursprüngliche Leistungsfähigkeit des Welte-Systems – und belehrt damit auch Schonberg eines Besseren. Schon um 1930 sind

¹⁸ Nach jüngsten Untersuchungen wird diese Wahrnehmung jedoch revidiert, sobald dem Rhythmus der Welte-Notenrolle realistische Dynamikwerte digital hinzugefügt werden, beispielsweise aus einer elektroakustischen Aufnahme des gleichen Pianisten, vgl. Nigel Nettheim, *The reconstitution of historical piano recordings: Vladimir de Pachmann plays Chopin's Nocturne in E Minor*, in: Music Performance Research 2013 Vol. 6, S. 97–125. Den Hinweis auf diese Studie verdanke ich Sebastian Bausch.

nämlich Mikrophonaufnahmen von damals noch sehr gut funktionierenden Welte-Reproduktionsklavieren gemacht worden, von denen beispielsweise der Toningenieur Horst Wahl (1916-2000) in seiner „Geschichte der Sprechmaschine“ berichtet:

»1936 überspielte ich in Berlin aus einem Pianohaus an der Gedächtniskirche eine große Anzahl von Klavierrollen für den Rundfunk. Der hierbei benutzte Steinway-Welte-Reproduktions-Flügel war von einer außerordentlich hochwertigen Qualität, die Aufzeichnungs-Apparatur befand sich in erstklassigem Zustand, und was Herr Bockisch [Haupt-Erfinder des Welte-Mignon und Mitinhaber der Firma] bei der Feineinstellung des delikaten Anschlags-Reproduktionsteils leistete, führte zu einer Wiedergabe, wie ich sie vollendet nie von dergleichen Klavierrollen gehört habe.«¹⁹

Leider sind diese Aufnahmen heute verschollen, so dass offen bleiben muss, was Wahl unter der „vollendeten Wiedergabe“ verstand, die nur dank der „Feineinstellung des delikaten Anschlags-Reproduktionsteils“ durch Karl Bockisch zustande kam und an die Nachkriegs-Wiedergaben auf Schallplatte angeblich nicht heranreichten. Wahl war jedoch nicht der Einzige, der Mikrophonaufnahmen von diesem hervorragenden Berliner Welte-Instrument machte. Bereits sieben Jahre zuvor hatte der Berliner Reichsfunk Aufnahmen produziert, bei denen wahrscheinlich ebenfalls der aus Freiburg angereiste Erfinder der Welte-Technologie Karl Bockisch beteiligt war, um die Pneumatik des Flügels einzustellen. Von neun nachweisbaren Rundfunkaufnahmen sind sechs wenig später bei dem Label Odéon veröffentlicht worden und heute auf digitalen Tonträgern zugänglich.²⁰

¹⁹ Vgl. Horst Wahl, *Chronik der Sprechmaschine*, Bd. 1, hg. von Hansfried Sieben, Düsseldorf 1986, S. 40. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Gerhard Dangel.

²⁰ *Piano Rolls and Discs, Selected Comparisons (1927)*, Symposium SYMPCD1211 (2011). Sämtliche Odéon-Aufnahmen weisen ein etwas schnelleres Abspieltempo auf als nach den Regulierungsrichtlinien der Firma Welte angemessen wäre, möglicherweise um die bereits antiquierten Stilmittel historischer Klavierpraxis zu verstecken (freundliche Auskunft von Dennis Hall, London, vom 30.5.2014).

Tabelle: Mikrophonaufnahmen 1929-30 (Welte-Steinway-Flügel, Berlin),
Übernahme durch Odéon

Künstler	Datum, Aufnahme-Nr.	Repertoire	Odéon-Nr.
F. Busoni	19.12.29, 38152/153	Liszt, <i>Valse Caprice</i> Nr. 3 ("Motivs de Donizetti")	--
E. Grieg	14.02.30, 38266	Grieg, <i>Norwegischer Brautzug</i> op.19/2	O-4785a
Th. Carreno	14.02.30, 38267	Carreno, <i>Kleiner Walzer</i>	O-4757a
A. Glazunow	14.02.30, 38268	Glazunow, aus <i>Die Jahreszeiten</i>	--
Kl. Kleeberg	02.04.30, 38399	Chopin, <i>Etude</i> op.10/8	O-04748b
B. Stavenhagen	02.04.30, 38400	Chopin/Liszt, <i>Meine Freude</i> op.74/5	O-4751b
Th. Leschetitzky	29.11.30, 38843	Leschetitzky, <i>Impromptu "Les deux Alouettes"</i>	O-4753b
E. Granados	29.11.30, 38844	Granados, <i>Spanischer Tanz</i> Nr. 5	O-4753a
A. Grünfeld	29.11.30, 38845	Grünfeld, <i>Walzer</i>	--

Bei diesen Aufnahmen ist trotz der frühen Mikrophontechnologie mit ihren typischen Nebengeräuschen eine große Palette von Anschlagsnuancen feststellbar, die im Gegensatz zu heute produzierten Welte-Überspielungen einen Eindruck davon vermitteln, warum Zeitgenossen in den Welte- „Künstlerrollen“ das „getreue Abbild des Künstlerspiels“ wiedererkann-ten.²¹ Diese Aufnahmen sind vor allem zur Analyse der Leistungsfähigkeit der originalen Welte-Technologie, aber auch wegen ihres hohen Wertes als akustische Interpretationsdokumente von großer Bedeutung.²² Bemerkenswert ist außerdem die Auswahl der Stücke: In sechs von neun Fällen

²¹ Vgl. Edoardo Torbianelli und Sebastian Bausch, *Welte-Künstlerrollen als Interpretationsquellen?*, in: Hänggi/Köpp 2017 (wie Anm. 17).

²² Außer in Berlin sind auch am Firmensitz in Freiburg Mikrophonaufnahmen von Welte-Interpretationsdokumenten gemacht worden. Nach dem Aufnahmekatalog der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft hat das Studio Frankfurt am Main am 18.6.1937 acht Aufnahmen auf einem Freiburger Flügel produziert (Katalognummer 6909), von denen heute jedoch nur noch ein Fragment einer Aufnahme in der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv erhalten ist, vgl. Gerhard Dangel, *Archäologie eines Klangs*, in: Hänggi/Köpp 2016 (wie Anm. 17).

spielen die Pianisten eigene Kompositionen, die übrigen betreffen mit Chopin und Liszt ein Repertoire, für das die ausgewählten Pianisten eine besondere Expertise besaßen.

In seinen erst kürzlich für die Welte-Forschung erschlossenen Erinnerungen bietet der Toningenieur Wahl eine wertvolle Einschätzung des „Geheimnisses“ um das Welte-Reproduktionssystem, denn er war ja direkt an den Rundfunkaufnahmen beteiligt und besaß als Ingenieur auch ein analytisches Verständnis für technologische Fragen. Zudem hatte er wahrscheinlich, da er seit den 1950er Jahren in Freiburg wohnte, dort seine Vorkriegskontakte zu Edwin Welte und Karl Bockisch erneuert. Wahl weist darauf hin, dass die Debussy-Aufnahmen besondere Anforderungen an das Reproduktionsklavier stellen:

»Dennoch muß betont werden, daß man eine solche von ersten Künstlern bespielte Pianorolle nicht ohne Aufsicht einfach abspulen lassen kann, die Bedienung des dynamischen Reproduktionsteils erfordert viel Fingerspitzengefühl und peinlich genaue Kontrolle. Die Einstellung der vielen winzigen Ventile, Quecksilber-Röhren und Blasebälge war eine äußerst diffizile Angelegenheit.

Die Gefahr war groß, daß ein mit dieser Technik nicht so vertrauter zwar die Virtuosität eines Busoni oder Reisenauer zu verblüffender Wiedergabe brachte, die Feinheiten des Anschlages von Debussy hervorzubringen aber nicht imstande war. [...]

Hinzu kommt, daß heute [1986] längst nicht mehr jede Apparatur in erstklassigem Zustand ist und daß es entscheidend von der Geschicklichkeit und dem ‚know-how‘ des den Mechanismus Bedienenden abhängt, wie feinfühlig die Tastatur anspricht. Andernfalls hören wir zwar einen großen Virtuosen, aber die Dynamik klingt eingeblendet nach mechanischem Klavier. [...]

In Werbeprospekten und Zeitungs-Besprechungen liest man immer wieder ‚Welte hat sein Geheimnis mit ins Grab genommen‘, aber wenn wir ehrlich sind, so war es sein Wissen um gewisse Unzulänglichkeiten bzw. Einstellungs-Schwierigkeiten, die nur von wenigen bewältigt werden konnten.«²³

Als Zeitzeuge mit professioneller Expertise fasst Wahl zusammen, was sich in der jüngsten Forschung bereits abgezeichnet hatte: Der Regulierung des „dynamischen Reproduktionsteils“ kommt eine zentrale Bedeutung zu, wenn eine Welte-„Künstlerrolle“ heute auf gleichem Niveau wiedergegeben werden soll, wie sie vor rund einhundert Jahren eingespielt worden ist. Damit sind die Ansprüche an eine forschungsgestützte Restaurierung der Welte-Reproduktionsklaviere beträchtlich gestiegen. Zwar kennen Restauratoren, die auf mechanische Musikinstrumente spezialisiert sind, die elektropneumatische Wiedergabetechnologie des Welte-Systems und die damit verbundenen Fragen der Regulierung und Rollengeschwindigkeit sehr genau und wissen, dass die Präzisionsmechanik dieses technischen Wunderwerks aus dem frühen 20. Jahrhundert anfällig ist für Ermüdungen aller Art (Gummierung der Druckluftschläuche, Abdichtung und Federn der verschiedenen Bälge, Reibungsverluste der mechanischen Teile usw.). Aber es fehlt ihnen natürlich jene Innenansicht, die der Erfinder Bockisch in die Regulierung des Systems einfließen ließ. Außerdem haben jüngste Forschungen gezeigt, dass neben der technologischen Expertise auch eine organologische Expertise unerlässlich ist, die das Reproduktionsklavier als historisches Musikinstrument in den Fokus nimmt.

²³ Wahl 1986 (wie Anm. 18), S. 39f.

Quellenkritik II: Klaviermechanik als Interface

Alle bisher zu Welte-„Künstlerrollen“ veröffentlichten wissenschaftlichen Monographien haben den technologischen Fragen viel Raum gegeben,²⁴ denn für die Interpretationsanalyse ist es wesentlich, die Funktionsweise der elektropneumatischen Maschine zu verstehen. Dabei wurde jedoch übersehen, dass der technologische Aspekt sehr eng mit dem Klavier als Musikinstrument verbunden ist. Anders als die Schallplatte ist das System Reproduktionsklavier nicht auf die Wiedergabe von Schallwellen ausgerichtet, sondern darauf, die Hämmer der Klaviermechanik auf bestimmte Weise in Bewegung zu setzen. Die Kodierung ist daher nur mittelbar auf Klang ausgelegt, und folglich hat das Musikinstrument einen nicht unerheblichen Anteil am Ergebnis der Wiedergabe: Es bestimmt nicht nur die Dynamik und Klangfarbe, sondern auch die Qualität von Artikulation und Nuancierung. Für diese wichtigen Parameter einer gelungenen Wiedergabe von Welte-„Künstlerrollen“ ist die Klaviermechanik verantwortlich, denn sie fungiert als Interface zwischen Musiker (bzw. Anschlagsimpuls) und Resonanzkörper.²⁵ Wenn das Musikinstrument genau die gleichen Klangimpulse reproduzieren soll, die bei der Aufnahmesitzung aufgenommen und in die Notenrolle kodiert worden sind, dann muss auch das Wiedergabe-Interface auf die gleiche Weise eingerichtet sein wie bei der Aufnahmesitzung. Dieser eigentlich selbstverständliche Zusammenhang hat jedoch in der bisherigen Forschung keine Rolle gespielt, denn es war zu wenig bewusst, dass die Klaviermechanik in den vergangenen mehr als hundert Jahren der Welte-Geschichte Veränderungen unterworfen war, die zwar äußerlich kaum sichtbar sind, sich aber entscheidend auf die

²⁴ Vgl. Hagmann 1984/2002 (wie Anm. 4), S. 71–148, sowie Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klarieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996, S. 26ff, Ursula Winkel, *Ludwig van Beethovens Mondschein-Sonate auf Welte-Mignon-Künstlerrollen: unter dem Aspekt der Dynamik und des Tempos*, Frankfurt am Main 2002, S. 37ff, 84ff und 133ff.

²⁵ Zum Begriff des User Interface in der Organologie vgl. Kai Köpp, *Historische Streichbögen als Interfaces. Repertoire-spezifische Spieleigenschaften und Direktionsfunktion*, in: *Klang(ohne)Körper*, hg. v. M. Harenberg u. D. Weissberg, Frankfurt/M 2010, S. 147–172.

Klangerzeugung auswirken. Damit verhält sich die Klaviermechanik wie ein typisches organologisches Interface.²⁶

Allerdings liegen bislang keine Forschungsarbeiten über das Regulieren und Intonieren der Klavierhämmere um 1900 vor, denn das künstlerisch-technische Handlungswissen wird außerhalb des akademischen Diskurses unter Klavierstimmern und Klavierbauern weitergegeben. Dabei gibt es durchaus Literatur über diese Handwerkskunst, sogar speziell über klavierbautechnische Fragen bei Selbstspielklavieren, beispielsweise in „Modern Piano Tuning and Allied Arts“ von William Braid White aus dem Jahr 1917. Unter dem Stichwort „Touch“ schreibt er über den Anschlag:

»It is important that the pianist should have a piano with an even feel to the keys; uniform depth of touch and uniform resistance so far as is possible. The practice of makers in this respect has greatly varied since the birth of the piano, but curiously enough the most modern ideas [1917] in regard to depth and resistance are again virtually the same as those of one hundred years ago, having descended from the excessive heights attained in the middle nineteenth century, when piano makers vainly attempted to make pianos large, heavy and loud enough to suit the piano-thumping school of musicians, now happily out of fashion.«²⁷

Leider enthält auch diese historische Anleitung zur Stimmung und Wartung von Klavieren keine Anweisungen, die konkret genug wären, um das auf Erfahrung gegründete Intonieren der Hämmere durch subtile Auflockern der Filze mit feinen Nadeln nachvollziehbar zu machen, so dass sich hier ein neues Forschungsfeld auftut. Dass sich seither die Ideale des Regulierens der Klaviermechanik und des Intonierens der Hämmere weiter verändert haben, ist auch unter heutigen Fachleuten allgemein bekannt,²⁸

²⁶ Vgl. Kai Köpp, *Musikinstrumente in der Interpretationsforschung: Klavierhämmere, Mundstücke, Saiten und Bögen als Interfaces*, in: *Musikalische Interpretation im Dialog: Musikwissenschaftliche und künstlerische Praxis*, hg. v. A. Münzmay u. M. Säxer, München 2017, S. 96–111.

²⁷ William Braid White, *Modern Piano Tuning and Allied Arts*, New York 1917, S. 201.

²⁸ Vgl. beispielsweise Sally Phillips, "The Historical Evolution of Piano Voicing", (www.pianobuyer.com/spring14/w1.html), abgerufen am 5.2.2016

denn im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurde ein deutlich hellerer Klavierklang bevorzugt als zur Zeit der Welte-Aufnahmen. Neue Instrumente wurden daher mit härteren Filzen ausgestattet, und spätestens seit den 1960er Jahren waren diese häufig mit chemischen Zusätzen versehen, die eine begrenzte Haltbarkeit besaßen. Hammerfilze wurden oft noch zusätzlich mit Lack getränkt, nicht nur bei älteren Instrumenten. Auch die Hämmer selbst müssen nach einer gewissen Zeit ausgewechselt werden, schon allein aus Verschleißgründen, bei chemischen Zusätzen auch unabhängig vom Verschleiß. Heute werden jedoch zahlreiche Hammertypen und Filzqualitäten reproduziert, denn in den vergangenen Jahrzehnten ist das Bewusstsein für verschiedenartige Klaviermechaniken gewachsen. Aber selbst wenn beispielsweise in einem hundertjährigen Steinway Flügel die Klaviermechanik mit Hämtern und Filzen ausnahmsweise noch original erhalten sein sollte, ist sie in ihrer Entstehungszeit auf andere Weise reguliert worden als heute (Abstand zu den Saiten, Balance der Hämmer, Intonation der Befilzung usw.) und müsste auf mögliche „Modernisierungen“ untersucht werden. Daraus wird ersichtlich, dass die akustische Wiedergabe von Welte-, „Künstlerrollen“ selbst bei frisch restaurierten Reproduktionsklavieren so viele ungeklärte Fragen aufwirft, dass sie nicht ohne weiteres wie ein Schalldokument als Quelle herangezogen werden kann. – Die akustische Wiedergabe einer Notenrolle ist unter diesen Umständen als Forschungsobjekt leider ungeeignet.

Quellenkritik III: Aufnahmeverfahren und Notenrolle

Da die Forschungen zur Wiedergabetechnologie einerseits und zum Interface des Instruments andererseits noch nicht abgeschlossen sind, ist aber auch die Glaubwürdigkeit der Welte-, „Künstlerrollen“ als Interpretationsdokumente insgesamt noch nicht abschließend geklärt. Wenn aber das klingende Resultat des Abspielvorgangs unter den genannten Vorbehalten steht, die in der Literatur zum Reproduktionsklavier einen großen Raum einnehmen, dann erscheint es sinnvoll, die quellenkritische Untersuchung aufzuteilen und die Kodierung des Informationsträgers gesondert zu

untersuchen. Damit werden die Bereiche Wiedergabetechnologie und Klavier-Interface von der quellenkritischen Untersuchung der Notenrolle getrennt.

Wie aber wurde die Information generiert, bevor sie in die Rollenkodierung übersetzt werden konnte? Zur Aufzeichnung der Interpretationen diente der Firma Welte ein elektropneumatischer Aufnahmeapparat, der nicht nur die Position und Länge jedes Einzeltons durch Tintenspuren auf einer sich abspulenden Papierrolle aufzeichnete. Auch die dynamischen Nuancen wurden nach Angaben der Firma Welte für jeden Einzelton im Aufnahmeprozess simultan aufgezeichnet – eine Technologie, die Welte niemals als Patent anmeldete oder auf andere Weise öffentlich machte.²⁹ In einer Wartungsbroschüre von 1924 legt die amerikanische Welte-Mignon-Lizenzfirma das von ihr angewandte Verfahren zur Erfassung der Einzeltondynamik offen und bildet eine Aufnahmerolle ab.³⁰ Es handelt sich um ein relativ primitives seismographisches Verfahren, wie es technisch bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts bekannt war und daher auch keiner Patentierung bedurfte.³¹ Selbstverständlich mussten diese seismographischen Aufzeichnungen jedoch von einem Editor in die oben genannten Parameter des Nuancierungssystems übersetzt werden, bevor die Aufnahme auf einem Reproduktionsklavier abgespielt werden konnte. Nach Angaben der Firma Welte wurde dieses Verfahren jedoch nicht für die am Freiburger Firmensitz produzierten Aufnahmen angewandt.

Alle bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen zu Welte-Reproduktionsklavieren, die sich notgedrungen mit der Frage des Aufnahmeprozesses auseinandergesetzt haben, mussten mit der

²⁹ Vgl. Ludwig Peetz, *Das Welte-Mignon-T100-Aufnahmeverfahren: Aktuelle Forschungsergebnisse zur Dynamikerfassung*, in: *Das Mechanische Musikinstrument*, April 2004, S. 7-24, zur Frage der Patentierung vgl. S. 13. Einige Missverständnisse im Text von Peetz werden dankenswerterweise korrigiert von Rex Lawson, *On The Right Track. The Recording of Dynamics for the Reproducing Piano (Part One)*, in: *The Pianola Journal* No. 20 (2009), S. 3–58, insbes. S. 31ff, zu Welte S. 46ff.

³⁰ *How to test* (wie Anm. 7), S. 23.

³¹ Zu den seismographischen Versuchen von Binet und Courtier vor 1896 vgl. Wolfgang Auhagen, „*In search of beauty in music*“ – Zur Geschichte der musikpsychologischen Interpretationsforschung, in: Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl (wie Anm. 1), S. 15f, sowie ausführlicher Lawson 2009 (wie Anm. 28), S. 26ff. Der Aufsatz von Binet und Courtier war in der Freiburger Universitätsbibliothek verfügbar und könnte von Carl Bockisch eingesehen worden sein, vgl. Peetz 2004 (wie Anm. 28), S. 12.

Erkenntnis leben, dass keine Aufnahmedokumente von Klavier-Einspielungen erhalten geblieben sind, die wie im Fall von Welte-Mignon (Licensee) das Verfahren offenlegen. Allerdings hat Hagmann bereits 1984 darauf hingewiesen, dass solche Aufnahmerollen für die Welte-Philharmonie-Orgel im Schweizer Museum für Musikautomaten Seewen existieren und dass genaue Untersuchungen dieses Materials eventuell Rückschlüsse auf die Frage der Klavieraufnahmen zulassen könnten.³² Nach der vollständigen Digitalisierung der Seewener Orgelrollen im Zusammenhang mit der Welte-Forschungsserie an der Hochschule der Künste Bern konnten 1116 Rollen für Welte-Philharmonie-Orgel als Aufnahmerollen identifiziert werden.³³ Diese Orgelrollen bestehen in der Regel aus gelblich-weißem Papier, das wie die frühesten Verkaufsrollen von „Welte rot“ mit feinen schwarzen oder roten Linien bedruckt ist, und enthalten zahlreiche Bearbeitungsspuren wie beispielsweise Nachstanzungen und Überklebungen. Da sie außerdem am Papierbeginn verschiedene Vermerke und Stempel der Welte-Mitarbeiter aufweisen, können sie zweifelsfrei dem internen Firmenarchiv zugeordnet werden. Parallel dazu wurde der einzige erhaltene Aufnahmegerät der Firma Welte, der sich heute als Torso im Seewener Museum befindet, im Rahmen der Berner Projektserie eingehend untersucht und unter konservatorischen Gesichtspunkten kontrolliert in Betrieb gesetzt.³⁴ Diese Arbeitsschritte erlaubten es, den von der Firma Welte geheim gehaltenen Aufnahmeprozess erstmals auf wissenschaftlicher Basis zu beschreiben und die Funktion der zahlreichen Editionsmaßnahmen systematisch zu erfassen.

Das Besondere an den Aufnahmerollen für die Welte-Philharmonie Orgel ist, dass alle Stadien der Entstehung von der Aufzeichnung bis zur Vervielfältigungsvorlage verfolgt werden können: Die Aufzeichnung des Aufnahmegerätes ist durch Tintenspuren auf den vorgezeichneten

³² Vgl. Hagmann 1984/2002 (wie Anm. 4), S. 70, und Gottschewski 1996 (wie Anm. 23), S. 41.

³³ Vgl. Kai Köpp, *Das Reproduktionsklavier: Zwischen Musikinstrument und Medium* in: Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phono-grafie, Selbstspielklavier, Film und Radio, hg. v. M. Saxon, Frankfurt am Main (transcript) 2016, S. 173f.

³⁴ Vgl. Hans W. Schmitz: *Der Aufnahmegerät für die Welte-Philharmonie Orgelrollen. Möglichkeiten und Grenzen seiner Technik*, in: Hänggi/Köpp 2016 (wie Anm. 17).

Linien dokumentiert, die selbst auf den Brücken zwischen der Perforation noch sichtbar sind (siehe Abb. 3). Die Tintenspuren halten nicht nur Höhe und Länge der Töne fest, sondern auch deren Lautstärke und Klangfarbe: Es gelang nämlich der Nachweis, dass im Aufnahmeprozess sowohl Orgeldynamik als auch Registrierung tatsächlich simultan aufgezeichnet worden sind.³⁵ Auf die Fixierung der Interpretationsparameter durch den Aufnahmeapparat folgte die Hand-Stanzung, die vom Editor mit Bleistift durch Orientierungslinien und Pfeilspitzen, deren Zwecke leicht rekonstruierbar sind, vorbereitet wurde. Die Hand-Stanzung entspricht dem Zustand beim ersten Abhören, der durch Nachstanzungen und gegebenenfalls Überklebungen editiert wird. Dabei lassen sich Editionsmaßnahmen zweifelsfrei lokalisieren. Aus ihrem Zusammenhang kann in den meisten Fällen rekonstruiert werden, welches Ziel mit der jeweiligen Maßnahme verfolgt wurde.

Immer wieder ist an den Korrekturen erkennbar, dass der Aufnahmeapparat nicht ganz störungsfrei arbeitete (unterbrochener Tintenfluss, Verschiebung der Tintenrädchen usw.). Nachweisbar ist auch die gelegentliche Verbesserung auffälliger Spielfehler, aber dies betrifft nur etwa 2% der identifizierten Editionsmaßnahmen.³⁶ Damit kann die Entstehung einer verkaufsfertigen „Künstlerrolle“ überraschend detailliert rekonstruiert werden. Die firmeninternen Welte-Aufnahmerollen zeigen nicht nur die unmittelbaren Impulse des Aufnahmegeräts, aus denen die tatsächlich eingespielte Interpretation ablesbar ist, sie können geradezu als Protokoll des Editionsprozesses bis zur fertigen Kopiervorlage gelesen werden, wie das Beispiel einer von Max Reger eingespielten Eigenkomposition zeigt.

³⁵ Vgl. Dominik Hennig: *Dynamik auf der Philharmonie-Orgel. Einblicke in den Aufnahmee und Editionsprozess der Firma Welte*, ebenda.

³⁶ In den allermeisten Fällen wurden Pedaltöne künstlich vorgezogen, um die Funktion der sich überschneidenden Manual- und Pedalregister (Multiplex-System) bei der Wiedergabe auf der Philharmonie-Orgel zu gewährleisten. Auch wenn eine Aufnahme für die Wiedergabe auf einem größer dimensionierten Instrument angepasst wurde, ist dies anhand von Editionsspuren nachweisbar, vgl. ebenda.

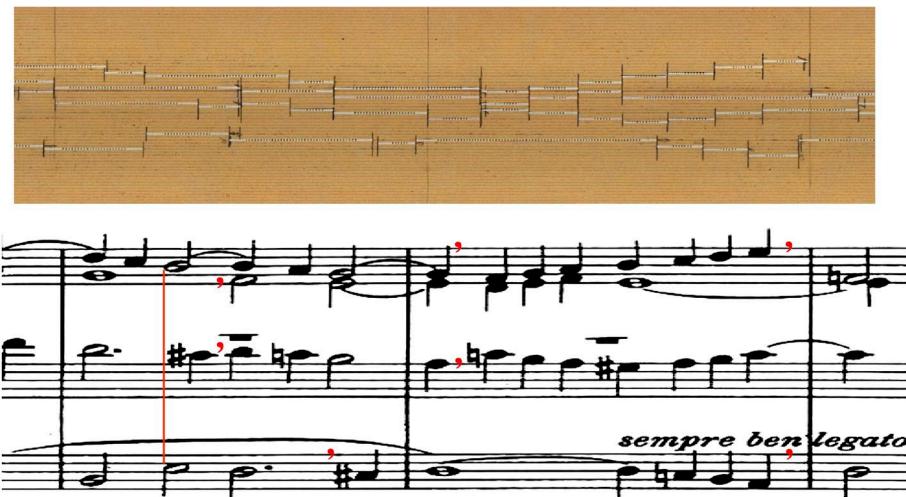


Abbildung 3: Max Reger, Fuge G-Dur, op. 56, Nr. 3, Takt 18-19: Detail der Aufnahmerolle Welte-Philharmonie Nr. 1294, (Interpret Max Reger) mit Eintragungen des Editors, darunter Erstausgabe Wien 1904, S. 6 («gezerrt»).

In die Aufnahmerolle hat der Editor die Taktstriche mit Bleistift eingezeichnet. Anhand der Tintenspuren des Aufnahmeapparates, die um die Lochungen herum erkennbar sind, lassen sich die rhythmischen Details gut erkennen: Reger platziert die Pedaltöne deutlich asynchron vor den Händen (mit Ausnahme der Impuls gebenden zweiten Zählzeit von T. 18), er verkürzt beziehungsweise artikuliert einzelne Durchgangs- oder Wechselnoten, verzichtet aber auf Arpeggio-Effekte, für die eine Fuge auch kaum Gelegenheit bietet. Zugleich haben die Tintenspuren des Aufnahmeapparates im Pedal an sechs Stellen ein Überlegato notiert (vom Aufnahmetechniker mit Bleistift eingekreist), das jedoch schon im ersten Editions-Durchgang – noch vor der Hand-Stanzung – eliminiert wurde. Ob dieser Eingriff aus künstlerischen Gründen vorgenommen wurde oder auf einem Reaktionsdefizit der Tintenräddchen beruhte, lässt sich nicht zweifelsfrei klären. Da allerdings im gleichen Durchgang ein kleines Überlegato in der rechten Hand zu Beginn von T. 18 penibel berücksichtigt wurde, ist es wahrscheinlicher, dass der Aufnahmetechniker diese verlängerte Tintenspur als Artefakt des Aufnahmeapparats angesehen hat (und

nicht etwa als Defizit in Regers Pedaltechnik). Kleine Artikulationspausen, die der Aufnahmeapparat festgehalten und der Editor durch Bleistiftmarkierungen kenntlich gemacht hat, sind offenbar im Anschluss an die erste Hand-Stanzung durch Überstanzen nachträglich getilgt worden, erkennbar an den ursprünglichen vertikalen Markierungen und den korrigierenden Pfeilspitzen (beispielsweise in T. 18 im Manual vor der Taktmitte, in T. 19 vor dem zweiten Viertel und in T. 20 vor dem ersten asynchron vorausgenommenen Pedalton). Da weitere artikulatorische Kürzungen dagegen unberührt geblieben sind (etwa vor dem Auftakt zu Takt 19 im Pedal, auch im großen Septimsprung der rechten Hand zu Beginn von T. 20), wurde dieser Eingriff vermutlich im Anschluss an den ersten Abhörvorgang vorgenommen und könnte mit der Akustik der relativ kleinen Räume erklärt werden, in denen die Welte-Philharmonie-Orgeln gewöhnlich aufgestellt wurden. Möglicherweise gehen diese Entscheidungen auch auf Reger selbst zurück.

Diese protokollartige Quellenlage bei Aufnahmerollen für die Welte-Philharmonie-Orgel erlaubt es, gelegentlich sogar Einblicke in die Motivation von Interpreten zu nehmen: Falls nämlich durch Analyse der Editionsschritte glaubhaft gemacht werden kann, dass die Interpreten selbst bestimmte Änderungen veranlasst haben, eröffnet sich ein Weg, auch intentionale Aspekte der Interpretation – nämlich als nachträgliche Anpassung an ein nicht erreichtes Ideal – in historischen Dokumenten zu belegen. Der erwähnte Nachweis, dass Orgeldynamik und Registrierung simultan aufgezeichnet worden sind und Eingriffe in die musikalische Substanz nur in geringer Zahl auftreten, liefert starke Indizien dafür, dass das „getreue Abbild des Künstlerspiels“ – trotz der bekannten Manipulationen und technologischen Unzulänglichkeiten – tatsächlich zum Kern des Geschäftsmodells der Firma Welte gehörte.³⁷

³⁷ Vgl. ebenso Hagmann 1984/2002 (wie Anm. 4), S. 177-196, und Gottschewski 1996 (wie Anm. 23), S. 158f.

Analysemethoden: Rhythmische Zwischenwerte, Überlegato, Pedalisierung und Embodiment

In dieser Hinsicht sind die anhand der Orgel-Aufnahmerollen gewonnenen Erkenntnisse auf das Repertoire der Welte-Klavierrollen übertragbar. Obwohl für das Welte-Mignon leider keine derartigen Aufnahmerollen erhalten geblieben sind, erscheint der in den „Künstlerrollen“ protokolierte Tastendruck und dessen relative Verteilung im Zeitablauf für eine Interpretationsanalyse hinreichend belastbar. Mit Hilfe dieser Parameter können nicht nur Abweichungen vom Notentext quantitativ analysiert werden: Vor allem lassen sich die eingangs genannten pianistischen Stilmittel des 19. und frühen 20. Jahrhunderts qualitativ beschreiben, etwa das ungleichzeitige Anschlagen der Hände, nichtnotiertes Arpeggieren, Flexibilität des Tempos sowie rhythmische Veränderungen und Zwischenwerte aller Art.³⁸ Über diese rhythmischen Stilmittel hinaus, die bereits zum Standard der pianistischen Interpretationsanalyse gehören, können auch die auf der Rolle kodierten Ton-Enden sowie Pedal-Impulse ausgewertet werden. Dadurch eröffnen sich wichtige neue Perspektiven für die Interpretationsanalyse an Welte-„Künstlerrollen“.

Dank der Forschungsergebnisse zum Orgel-Aufnahmeverfahren ist anzunehmen, dass die Impulse für Klavierpedal während einer Welte-Klavieraufnahme mit einer ähnlichen Technologie aufgezeichnet worden sind wie bei den Schweller-Positionen der Philharmonie-Orgel. Daher gibt es kaum Zweifel an der Annahme, dass es sich auch hier um simultane Aufzeichnungen handelt. Allerdings sind die Pedal-Impulse, wie eingangs erwähnt, nur als An-Aus-Informationen kodiert, so dass ausgefeilte Pedaltechniken nicht abgebildet werden können. Immerhin lassen sich aber Informationen ablesen, die aus Schallaufzeichnungen nicht erschlossen werden können, nämlich die genaue Platzierung des Pedal-Impulses und das Verhältnis zum klanglich verwandten Überlegato. Diese Befunde können mit historischer Literatur zur Pedalisierung in Beziehung gesetzt

³⁸ Vgl. Neal Peres da Costa, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012.

werden, aus denen hervor geht, dass einige Pianisten des 19. Jahrhunderts anstelle des heute üblichen „Nachtretens“ den Impuls des rechten Pedals zugleich mit dem Anschlag der Töne gesetzt haben.

Das Überlegato schließlich, das aus dem Protokoll der Ton-Enden ablesbar ist, gehört ebenfalls zu den historischen pianistischen Techniken, über deren Art und Ausmaß bislang nur schriftliche Quellen zugänglich waren. Dank der Kodierung von Interpretationen in Notenrollen kann untersucht werden, auf welche Weise dieses pianistische Ausdrucksmittel konkret angewandt und mit der Dämpfungs-Aufhebung in Beziehung gesetzt wurde. Auch wenn der Orgel-Aufnahmeapparat gelegentlich Probleme damit hatte, das Ende der Pedaltöne korrekt zu erfassen, sind diese technischen Schwierigkeiten offenbar während des Aufnahmevergangs von den anwesenden Technikern vermerkt und bei der Weiterverarbeitung der Aufnahme kompensiert worden. Auch könnte es sich um ein Spezialproblem des Orgelpedals handeln, das natürlich viel größere Hebel betrifft als eine Klaviertaste. Jedenfalls lassen sich daraus keine grundsätzlichen Zweifel an dem Vorsatz der Welte-Techniker ableiten, auch beim Welte-Mignon das Ende der Töne so genau wie möglich wiederzugeben. Dank dieser Aufzeichnungsmethode ist auch die Aufhebung ganzer Akkorde ablesbar, die letztendlich sogar Rückschlüsse auf Spielbewegungen der Hände erlaubt.

Solche Erkenntnisse zu den körperlichen Bedingungen des Klavierspiels, die über die Grenzen der Textanalyse weit hinaus gehen, können mit der neuen Methode des „Embodiment“ wissenschaftlich erschlossen werden. Dabei werden die empirisch gewonnenen Erkenntnisse in körperliche Bewegungen übersetzt, um gewissermaßen am physikalischen Widerstand zu überprüfen, welche pianistischen Techniken eine konkrete Klangwirkung hervorbrachten. Selbstverständlich muss hierfür ein gewisses Maß an pianistischer Expertise vorausgesetzt werden. Als Werkzeug für diese Methode dient beispielsweise ein digitales Klavier, das die Tastendruck-Informationen aufzeichnet und in Midi-Format umwandelt. Diese können wie eine Klavierrolle dargestellt und mit den Lochungen auf der Welte-, „Künstlerrolle“ verglichen werden. Auf diese Weise lässt sich die körperliche Bewegung, die ein bestimmtes Lochbild und damit einen bestimmten Klangeffekt erzeugte, experimentell rekonstruieren. Dabei

zielt diese Methode auf die technische und stilistische Seite der Klangerzeugung, die zwar durch die klangerzeugende Person unausweichlich eine individuelle Komponente enthält, aber nicht mit den verschiedenen Konzepten der sogenannten „künstlerischen Forschung“ verwechselt werden darf, da es sich um exakt reproduzierbare Experimente in einem kontrollierten Umfeld handelt.³⁹ Die „Embodiment“-Methode ist somit ein Analysewerkzeug, das ein Interpretationsdokument darauf befragt, wie ein bestimmter Klang mit Hilfe einer bestimmten instrumentalen Technik von einem bestimmten Interpreten erzeugt worden ist.

Dies kann an einem kurzen Beispiel aus Debussys Einspielung des Préludes „La Cathédrale engloutie“ veranschaulicht werden (Abb. 4). Die hier eingetragenen vertikalen Unterteilungen entsprechen den Taktstrichen und dienen der schnelleren Orientierung, während die feinen horizontalen Linien die Pedalkodierung hervorheben. Unten (bassseitig) ist die Steuerung für das Verschiebe-Pedal kodiert, die in diesem Ausschnitt nur einen Impuls aufweist: Auf der dritten Zählzeit von Takt 62 (bei „molto dim.“) ist der Befehl „hammer rail on“ zu sehen. Oben (diskantseitig) befindet sich das rechte Pedal mit den „loud pedal on/off“-Befehlen. Dabei entspricht die obere Zeile dem Symbol „*Ped.*“ und die untere dem Ende der Dämpfungsaufhebung „*“. Die Position der Pedalbefehle ist durch feine vertikale Linien markiert.

³⁹ Kai Köpp, *Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung*, in: Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute, hg. v. T. Gartmann und D. Allenbach, Schliengen (Argus) 2019, S. 28–48 (https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.14/HKB14_03_Koepf_28-48.pdf [zuletzt abgerufen am 14.09.2022]).

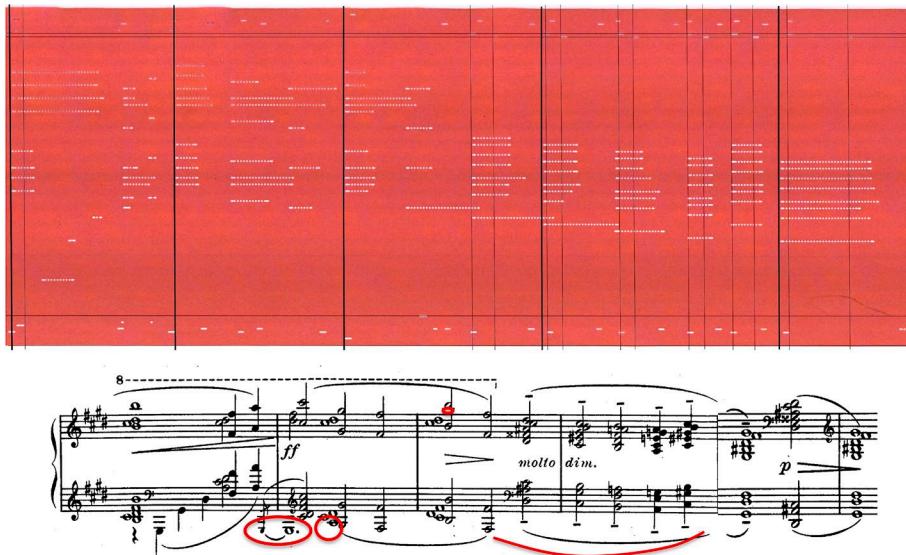


Abbildung 4: Claude Debussy „La Cathédrale engloutie“, T. 60-64, Welte-Mignon „Künstlerrolle“ Nr. 2738a (Interpret Claude Debussy): Taktstriche, Koordinaten für Dämpfungsaufhebung und Verschiebedal, darunter: Erstausgabe Paris 1910, S. 41.

Wie bei Mixturklängen und Farb-Oktavierungen nicht anders zu erwarten, verzichtet Debussy in diesen fünf Takten auf Arpeggio-Techniken. Anhand der Rolle ist unschwer erkennbar, dass Debussy in der linken Hand von T. 61 die Töne Gis₁ und a auslässt. Zu Beginn von T. 62 wiederum greift er in der rechten Hand zusätzlich ein dissonantes g², das als ein Spielfehler identifiziert werden kann. Dieser falsche Ton verschwindet jedoch in dem großen Hallraum, der die ersten drei Takte des Ausschnitts verbindet. Die absteigenden Mixturen ab der dritten Zählzeit von T. 62 werden jedoch alle einzeln durch das Pedal abgedämpft. Anders als ältere deutsche Pianisten wie beispielsweise der 1824 geborene Carl Reinecke, dessen Welte-Einspielungen einen Pedal-Antritt zusammen mit dem Akkordanschlag aufweisen, verwendet Debussy das rechte Pedal nachschlagend, wie es auch heute üblich ist. Debussy lässt die ersten drei Mixturklänge mit dem Pedal leicht überblenden, denn er dämpft den ersten Akkord erst ab, nachdem er den nächsten angeschlagen hat. Dies trifft sich mit dem auffälligen Überlegato in der Basslinie von Takt 62 bis 63, das möglicherweise

durch einen Fingerwechsel 5-4 zustande kam. Debussy beginnt damit sogar schon auf dem tiefsten fis in T. 62, also bereits eine Zählzeit bevor er die Akkorde mit Tenuto-Strichen bezeichnet hat.

Aus dem ungleichen Aufheben der Finger in den Mixturklängen ließe sich mit der „Embodiment“-Methode Debussys Fingersatz weiter konkretisieren. Jedenfalls ist deutlich erkennbar, dass Debussy in T. 64 beide Hände von der Diskantseite her abrollt, offenbar um die tiefe Lage des folgenden Akkordes anzusteuern (nicht im Bild). Hier lässt sich aus der Kodierung der „Künstlerrolle“ eine Handgelenksbewegung ableiten, deren Geschwindigkeit und gestische Qualität sogar rekonstruiert werden könnte. Außerdem ist ablesbar, dass Debussy den Bass-Aufgang in T. 60 mit einem Überlegato des fünften Fingers beginnt und die in Halben notierten Töne in T. 61/62 – trotz Pedal – mit den Fingern länger liegen lässt. Hier wäre zu untersuchen, ob Debussy in Takten wie diesen etwa einen besonderen Pedaleffekt angewandt hat, der vom Aufnahmeapparat nicht erfasst werden konnte, um eine Erklärung für die aufwändige Überlegato-Technik zu erhalten, die bei einer durchgehenden Dämpfungsaufhebung für das Klangergebnis irrelevant wäre.

Ähnlich große Hallräume finden sich beispielsweise auch in Debussys Einspielung des elften Prélude „La Danse de Puck“ (Abb. 5). Auf einer Schallaufzeichnung fließen daher die Klänge derart ineinander, dass ein Spektrogramm (hier der Sonic Visualiser) im Vergleich mit der Notenrolle nur eine ungenügende Analysegrundlage bietet. Auf der Notenrolle ist nämlich nicht nur der Anschlag gut zu erkennen, sondern er kann auch von der Dämpfungsaufhebung unterschieden werden, die Debussy vor der zweiten Zählzeit von T. 33 neu betätigt. Die Position dieser Pedal-Zäsur belegt, dass er hier weiterhin den Puls des 2/4 Taktes zugrunde legt, obwohl er schon im Takt zuvor einen Dreivierteltakt notiert hat. Auf dem Spektrogramm bleibt außerdem verborgen, wo Debussy innerhalb des Hallraums das Überlegato einsetzt. Dank des Tastendruck-Protokolls der „Künstlerrolle“ wird jedoch das Aufheben der Tasten sichtbar, aus dem auch hier ein Fingersatz rekonstruiert werden kann. Offensichtlich führt Debussy die Mixturklänge von der tiefsten Note aus, denn ähnlich wie im vorangegangenen Beispiel wird die Basslinie häufig durch ein Überlegato bis zum Akkordwechsel durchgehalten.

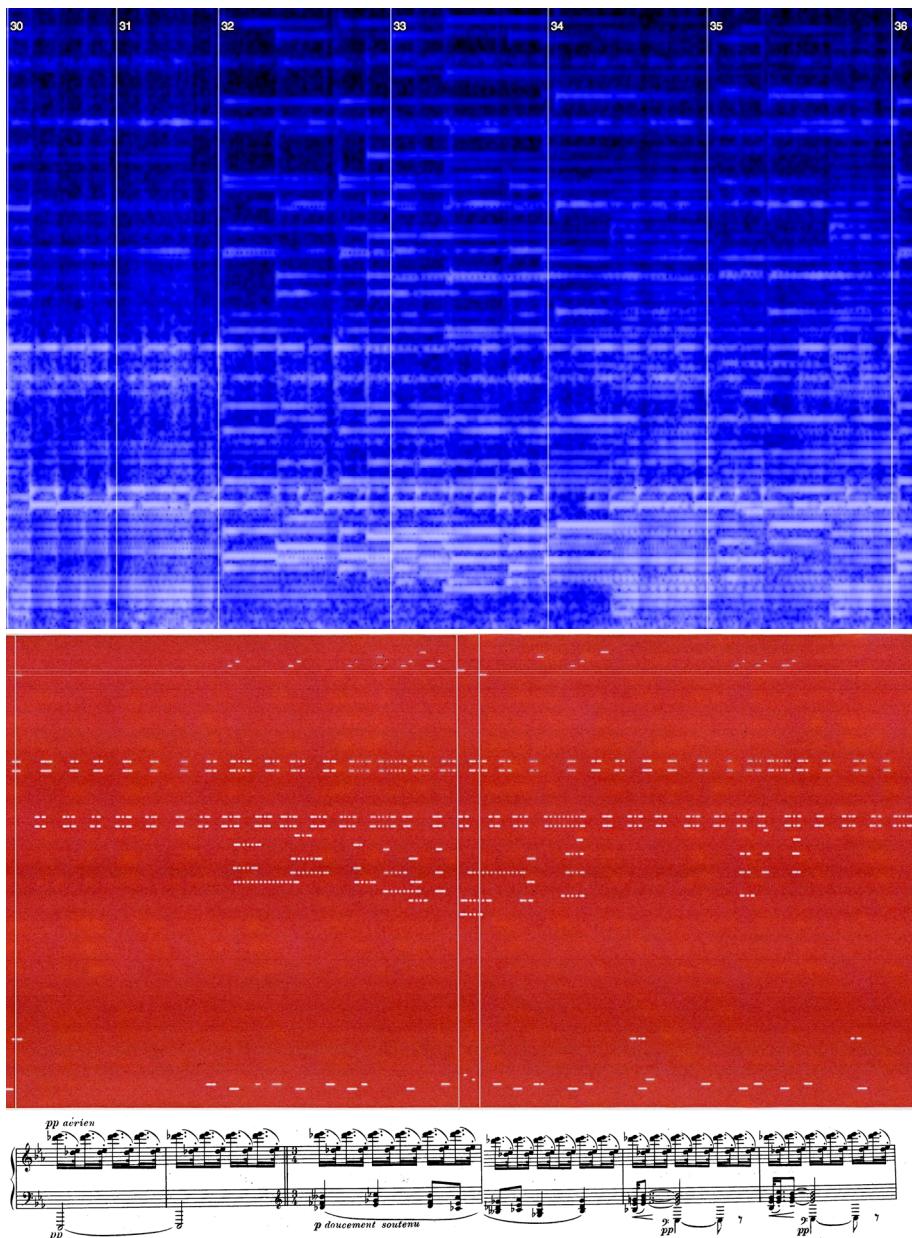


Abbildung 5: Claude Debussy, „La Danse de Puck“, T. 30-35, Vergleich Welte-Mignon „Künstlerrolle“ Nr. 2738a (Interpret Claude Debussy) mit akustischer Wiedergabe (Tacet Welte-Mystery, Sonic Visualiser), darunter: Erstausgabe Paris 1910, S. 44.

Nach der „Embodiment“-Methode lässt sich der Fingersatz der linken Hand in der Mixturmelodie T. 32/33 (*p doucement soutenu*) wie folgt darstellen:⁴⁰

p doucement soutenu

1	1	1	1	1	1	2	1
3	2	2	2	3	2	4	3
5	4	3	4	5	4	5	5

Außerdem wird erkennbar, dass Debussy innerhalb der Achtel eine 3:1 Artikulation herstellt, die dem Druckbild widerspricht, denn mit Überlegato bindet er die ersten drei Achtel-Akkorde und separiert den vierten, obwohl er diesen mit dem vermuteten Fingersatz über 5-4 ebenfalls hätte anbinden können. Dies wird jedoch durch die Dämpfungsaufhebung des Welte-Reproduktionsapparates verschleiert und könnte wiederum auf Debussy's ursprünglichen Einsatz von Halb-Pedal hinweisen.

In rhythmischer Hinsicht legt die Notenrolle den asynchronen und arpeggierten Anschlag Debussys offen: Obwohl die flirrende Schüttelbewegung der rechten Hand eine korrekte Anzahl von 32 Impulsen aufweist, bewegt sich die Mixturmelodie asynchron darunter. Dabei beschleunigt Debussy die Mixturmelodie so stark, dass der Beginn von T. 34 in der linken Hand mit dem letzten Achtel von T. 33 der rechten Hand zusammenfällt. Die in der Mixturmelodie gewonnene Zeit lässt Debussy in den Takten 34/35 wieder verstreichen, und die beiden Basstöne Es₁ kommen deutlich zu spät – in T. 35 sogar um ein ganzes Viertel. Da Debussy die Dämpfung aber bis zur zweiten Zählzeit von T. 37 aufhebt (nicht im Bild), wirkt diese Verspätung wie eine Phrasenverschränkung, in der die Wiederholung der Mixturmelodie aus T. 32/33 gefühlt „zu früh“ einsetzt, obwohl sie gemessen an der flirrenden Begleitung metrisch korrekt beginnt. Aber auch die begleitende Schüttelbewegung ist ihrerseits rhythmisch ungenau und scheint im Taktübergang 33/34 sogar auf dem letzten Achtel ausgesetzt zu sein, um der – mehr als ein Achtel zu früh einsetzenden –

⁴⁰ Für die pianistische Diskussion der Fingersätze danke ich Sebastian Bausch.

lombardischen Figur Raum zu geben. Dies könnte als Hinweis darauf verstanden werden, dass Debussy diese Figur als motivisch kontrastierendes Material versteht, etwa in Bezug auf eine Puck-Narration.⁴¹

Die letzten zwei Mixtur-Akkorde in T. 33 versieht Debussy mit einem leichten Arpeggio. Dank der „Embodiment“-Methode wird aus dem oben rekonstruierten Fingersatz erkennbar, dass die arpeggierende Rotationsbewegung des Handgelenks über den 2. Finger verläuft, der durch ein Überlegato mit den folgenden Arpeggio-Tönen überlappt. Mit Hilfe eines Disk-Flügels, der die Tastendruck-Informationen in eine Midi-Darstellung übersetzt, kann diese Rotationsbewegung und ihr Ablauf im zeitlichen Zusammenhang experimentell an die von Welte dokumentierte Spielweise Debussys so weit angenähert werden, dass auch über die Spielbewegung, die zu den analysierten Gestalten führte, konkrete Aussagen gemacht werden könnten.

Das Arpeggio in T. 34 schließlich färbt auch auf die Gestalt in T. 35 ab, deren lombardische Notation dadurch allerdings nicht hörbar wird. Es scheint, als habe Debussy mit der Crescendogabel und dem lombardischen Rhythmus ein spätplatziertes Arpeggio notieren wollen, denn dies ist der Höreindruck, der sich bei seiner Aufnahme einstellt. Im folgenden Takt 35 dagegen hat Debussy den zweiten Akkord des Motivs neu anschlagen, so dass der genannte Arpeggio-Effekt im vorhergehenden Takt auch als Unfall eingestuft werden könnte oder aus haptischen Gründen die Arpeggio-Rotationsbewegung der vorausgehenden Mixtur-Akkorde fortsetzt. Auch diese Frage kann mit Hilfe der „Embodiment“-Methode und einem Midi-Aufzeichnungstool beantwortet werden, um die pianistische Innensicht Debussys zu rekonstruieren. Aus dieser Perspektive können einzelne Beobachtungen in einen größeren Kontext zusammengefasst werden, so dass die Interpretationsanalyse zu Ergebnissen gelangt, die verallgemeinert werden können.

⁴¹ Vgl. die ausführliche Analyse zu „La Danse de Puck“ in diesem Band.

Schlussbetrachtungen: Musikalische Idee und komponierter Text

Im Fall der von Debussy eingespielten Welte-Interpretationsdokumente zeigten die analytischen Befunde, dass sich der Komponist in seiner Interpretation überall Freiheiten gegenüber seinem eigenen Notentext erlaubt. Viele dieser Freiheiten sind zeittypisch, etwa die Unabhängigkeit der Hände, die nicht notierbaren rhythmischen Zwischenwerte oder die verschiedenen Arpeggiotechniken. Oft ist auch eine gewisse Ungenauigkeit im Detail festzustellen, die aber damit im Zusammenhang steht, dass diese Details Klangeffekte erzeugen sollen und weniger strukturelle Bedeutung haben. Da gezeigt werden konnte, dass die akustische Wiedergabe von Welte-„Künstlerrollen“ einerseits eines aufwändig restaurierten und kenntnisreich feinregulierten elektropneumatischen Apparates bedarf und andererseits ein historisches Klavier-Interface voraussetzt, das der Hammer-Regulierung und Filz-Intonation aus der Entstehungszeit der Aufnahmen entspricht, erweist sich der Klangeindruck heutiger Aufnahmen leider als wenig brauchbar für eine quellenkritische Interpretationsanalyse. Die Unzuverlässigkeit der akustischen Wiedergabe kann nur dadurch kompensiert werden, dass die Dynamik-Kodierung direkt von der quellenkritisch stabilen Notenrolle abgelesen wird. Diese Fähigkeit ist erlernbar (auch für eine digitale Emulation des Reproduktionsapparates, die derzeit in Bern entwickelt wird) und weist den bislang einzigen Weg, um sich eine Vorstellung von der pianistischen Qualität der Welte-Einspielungen Debussys zu verschaffen.

Die Genauigkeit, mit der Welte-„Künstlerrollen“ den Tastendruck dokumentieren, entlarvt zudem Auslassungen und Zusatztöne, die als echte Fehler identifiziert werden können und daran erinnern, dass man Debussys Einspielungen heute als „Live-Mitschnitte“ bezeichnen würde. Aus einer Untersuchung der Tastendruck-Aufhebung sowie der Pedal-Befehle ergeben sich neue Aspekte der Interpretationsanalyse. Zugleich treten in einer quellenkritischen Untersuchung auch die technologischen Grenzen der Welte-Pneumatik offen zu Tage, denn die besondere Raffinesse von Pedal-Techniken und Anschlagsnuancen, die Debussy

zugeschrieben wird, ist in keinem der historischen elektropneumatischen Reproduktionssysteme darstellbar. Im Fall großräumiger Pedalbefehle, wie sie auf Debussys Welte-Einspielungen häufig dokumentiert sind, besteht immerhin die Möglichkeit, diese beispielsweise als Halb- oder Flatterpedal zu interpretieren, das die hohen Frequenzen zu Gunsten der Bassline schrittweise abdämpfen soll, aber von der damaligen Aufnahmetechnologie nicht erfasst werden konnte. Dagegen dürften die ebenfalls auf den Rollen analysierbaren Klangwellen, die durch ungedämpfte Läufe, Arpeggien und Figurationen entstehen und als ein für Debussy typisches Gestaltungsmerkmal gelten,⁴² als intentional einzustufen sein.

Auch wenn Debussy fremden Interpretationen seiner eigenen Werke prinzipiell offen gegenüber stand (sofern sie bestimmte Mindestanforderungen erfüllten), dienen die von ihm eingespielten Welte- „Künstlerrollen“ als wertvolle Dokumente für die ursprüngliche musikalische Idee des Komponisten Debussy, die dem Notationsprozess voraus ging. Sein freier Umgang mit dem Notentext lässt Rückschlüsse darauf zu, welche der in der Notation fixierten Elemente für ihn wesentlich zu dieser musikalischen Idee gehörten und welche weniger wesentlich oder aus seiner Sicht vielleicht sogar austauschbar waren. Diese Sichtweise ist dadurch gerechtfertigt, dass Debussy selbst sehr bewusst zwischen einer klanglichen Vorstellung und ihrer Übersetzung in symbolische Schriftzeichen unterschieden hat. Dabei legte er großen Wert darauf, dass die musikalische Idee „vom Ohr des Hörers spontan aufgenommen werden“ kann, ohne von der Schriftlichkeit der Komposition aufgehalten zu werden:

⁴² Maurice Dumesnil, *How To Play and Teach Debussy*, New York 1932, S. 12.

»Man hat viel *zu sehr* das Schreiben von Musik im Auge, man macht Musik für das Papier, dabei ist sie für die Ohren bestimmt! Man misst dem Tonsatz, der Form und dem Handwerk *zu große* Wichtigkeit bei! Man kombiniert, man konstruiert, man ersinnt Themen, die Ideen ausdrücken sollen, man treibt Metaphysik, aber man macht keine Musik. Musik muß vom Ohr des Hörers spontan aufgenommen werden können, er darf nicht die Mühe haben, in den Mäandern einer komplizierten Entwicklung die abstrakten Ideen *zu erkennen*.«⁴³

Die Interpretationsanalyse kann Bewusstes, Unreflektiertes, Zufälliges und Missglücktes unterscheiden. Wenn der Komponist zugleich der Interpret ist, gibt er gewissermaßen den Blick auf seine musikalische Idee frei, von der sowohl seine Notations- als auch seine Interpretationsentscheidungen beeinflusst sind und die den Absolutheitsanspruch des Notentextes gegenüber der Klanggestalt relativiert.⁴⁴ Hierin liegt nicht nur die Attraktivität der Interpretations- „Autographe“ Debussys sondern zugleich eine besondere Chance für die Interpretationsanalyse.

⁴³ Vgl. Claude Debussy, *Monsieur Croche, Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. v. François Lesure, aus d. Französischen übertragen von Josef Häusler, Stuttgart 1974, S. 286. Den Hinweis auf dieses Zitat sowie viele anregende Diskussionen verdanke ich Michael Lehner.

⁴⁴ Ganz in diesem Sinne werden Debussys Notation und Welte-Einspielung beispielsweise von Jocelyn Ho als gleichwertige Grundlagen ihrer gestischen Musikanalyse behandelt, vgl. *Towards an Embodied Understanding of Performing Practices. A Gestural Analysis of Debussy's 'Minstrels' According to the 1912 Piano Rolls*, in: *Revue musicale OICRM*, 2 (1) 2014, S. 40–58.

Zweiter Teil

Eintauchen

Debussy, der Spanier: *La soirée dans Grenade* im Spiegel seiner Interpretation

Hannes Oberrauter und Gesine Schröder

Die drei *Estampes* für Klavier stehen zeitlich ungefähr in der Mitte von Debussys Œuvre und bilden das Ende einer Schaffenskrise, die den Komponisten nach dem Erfolg seiner Oper *Pelleas et Mélisande* im Frühjahr 1902 ereilt hatte. Debussy komponierte die *Estampes* im Juli 1903 während eines Sommeraufenthalts in Burgund. Roy Howat zufolge drückt sich im Titel Debussys Liebe zu japanischen Drucken aus, die im Französischen als *estampes* bezeichnet werden.¹ Zumindest die Überschriften der ersten beiden Stücke, *Pagodes* und *La soirée dans Grenade*, verweisen auf fremde Länder, was Debussy mit der ihm eigenen Ironie kommentierte. An den mit ihm befreundeten Dirigenten André Messager schrieb er: „J’ai écrit trois morceaux de piano dont j’aime surtout les titres... Quand on n’a pas le moyen de se payer des voyages, il faut y suppléer par l’imagination“² („Ich habe drei Klavierstücke geschrieben, an denen ich vor allem die Titel mag... Wenn einem die Mittel fehlen, um wirkliche Reisen zu machen, dann muss man diese durch die Fantasie ersetzen“, Übersetzung der Verfasser). Die Uraufführung des Zyklus durch Ricardo Viñes fand am 9.1.1904 in Paris statt. Das Werk wurde wohlwollend aufgenommen und fand bald Eingang in das Repertoire vieler Pianisten.

Die Welte-Rolle mit Debussys Interpretation von *La soirée dans Grenade* trägt die Katalognummer # 2735 und beinhaltet keine anderen Stücke. Als Hauptquelle für die folgende Interpretationsanalyse dient eine Aufnahme, die am 22. Februar 2014 im Technischen Museum Wien

¹ Vgl. Roy Howat (Hg.), *Claude Debussy. Estampes*, Paris 2006, Vorwort.

² François Lesure, *Debussy et le syndrome de Grenade*, in: *Revue de Musicologie* 68 (1982), S. 101–109.

angefertigt wurde.³ Das Wiedergabeinstrument ist der „älteste in zentral-europäischem Museumsbesitz befindliche Steinway-Flügel mit Selbstspieleinrichtung“.⁴ Im Jahr 1913 erbaut, wurde er in den neunziger Jahren unter Mitwirkung zahlreicher Fachleute einer gründlichen Restaurierung unterzogen.

Der Vergleich unterschiedlicher Digitalisierungen der Debussy-Einspielung mit dem Mitschnitt im Technischen Museum zeigt, dass die Laufzeiten erheblich voneinander abweichen. Die Aufnahme aus dem Technischen Museum dauert 4 Minuten und 43 Sekunden. Eine Übertragung einer Rollenkopie des texanischen Sammlers Kenneth Caswell, 2001 unter dem Label Pierian auf CD erschienen, dauert 5 Minuten und 29 Sekunden – ein Unterschied von 16 Prozent! Die Digitalisierung der sogenannten Condon Collection, welche von Roy Howat als Sekundärquelle für die neue Debussy-Gesamtausgabe berücksichtigt wurde, liegt mit der Laufzeit von 5 Minuten und 5 Sekunden etwa in der Mitte zwischen den beiden zuerst genannten.

Welche Quelle ist nun die verlässlichste? Laut Peter Donhauser und Ingrid Prucha, den Spezialisten für Musikinstrumente im Technischen Museum Wien, wurde die Abspielgeschwindigkeit mithilfe einer sogenannten Skalarolle festgelegt. Wie Hermann Gottschewski in einer großangelegten Studie über Welte-Aufnahmen nachwies, ist dieses Verfahren zwar nicht ganz genau, die Schwankungsbreite sollte allerdings nicht mehr als 5 Prozent betragen.⁵ Bei den anderen Digitalisierungen fehlen die technischen Hintergrundinformationen weitgehend. Deshalb wird im vorliegenden Text die Aufnahme aus dem Technischen Museum als Hauptquelle verwendet und auch in die untenstehende Tempo-Auswertung einbezogen. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass exakte Aussagen über das Aufnahme-Tempo nur unter Vorbehalt möglich sind.

³ Freundlicherweise kaufte das Museum eigens für diese Forschung eine Kopie der Rolle an und übernahm sie in seinen Bestand.

⁴ Ingrid Prucha, *Das Projekt Steinway-Welte-Flügel*, in: Peter Donhauser (Hg.), Restaurieren/Renovieren/Rekonstruieren. Methoden für Hammerklaviere, Wien 1997, S. 34–37.

⁵ Vgl. Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996, S. 42.

Nicht nur in Bezug auf das Tempo, sondern auch auf klanglicher und dynamischer Ebene kann es beim Welte-Verfahren zu einem beträchtlichen Authentizitätsverlust kommen. Dafür ist zum einen das Prinzip selbst verantwortlich: Aufnahme und Wiedergabe finden in der Regel an unterschiedlichen Klavieren statt, womit die Abstimmung der Interpretation auf das Instrument und die raumakustischen Gegebenheiten wegfällt. Zum anderen ist der technische Zustand des Wiedergabe-Instruments von entscheidender Bedeutung für das klangliche Resultat. Auch in dieser Hinsicht zeigen sich große Unterschiede zwischen den verschiedenen Übertragungen der Rolle.

Als Konsequenz aus diesen Erwägungen rückt vor allem die Gestaltung des Zeitverlaufs in den Fokus der analytischen Betrachtung. Temporelationen innerhalb der Interpretation, die rhythmische Gestaltung von Motiven, der Einsatz von Agogik – all diese Themenfelder sind von großer Relevanz, und die Welte-Aufnahme bietet eine durchaus verlässliche Quelle für deren Untersuchung. Ein unvoreingenommener Blick auf die Tempobezeichnungen des Stücks verspricht in dieser Hinsicht einige Brisanz. Wie zu zeigen sein wird, sind diese nämlich alles andere als eindeutig und werfen eine Reihe von Fragen auf. Nicht zuletzt machen sie auf Debussys eigene Tempogestaltung neugierig.

Die in diesem Beitrag präsentierten Ergebnisse beruhen auf wiederholter und jeweils wechselnden Parametern gewidmeter Höranalyse sowie auf Messungen mit der Software Sonic Visualiser. Dieses Programm erwies sich vor allem für die Vergleichbarkeit unterschiedlicher Tempi als sehr hilfreich. Zu diesem Zweck wurde zunächst jede Schlagseinheit (=Viertelnote) mit einem Messpunkt versehen. Die Messpunkte wurden während des Hörens manuell festgelegt und in einem zweiten Durchgang einer genauen Feineinstellung unterzogen. Da es sich um ein manuelles Verfahren handelt, sind kleine Ungenauigkeiten nicht ausgeschlossen. Jeder Messpunkt wurde daraufhin automatisch ein Tempowert zugewiesen, der sich aus dem Abstand zum vorangegangenen Messpunkt ergibt. Die Tempokurven in den grafischen Darstellungen resultieren aus der Verbindung der einzelnen Messpunkte. Im Text selbst werden sämtliche Metronomwerte auf ganze Zahlen gerundet.

Um der Frage nachzugehen, inwieweit Debussys Spiel als zeittypisch

gelten kann, ist ein Interpretationsvergleich mit dem Spiel seiner Zeitgenossen sehr aufschlussreich. Glücklicherweise sind gleich mehrere historische Aufnahmen dieses Stücks erhalten und konnten für die vorliegende Untersuchung als Quellen genutzt werden.

Eine davon ist die Welte-Rolle # C-1450, eingespielt von dem amerikanischen Pianisten Ernest Schelling (1878–1939). Sie ist die einzige andere jemals hergestellte Welte-Rolle mit diesem Stück, datiert aus dem Jahr 1907 und ist damit sogar etwas älter als die Debussy-Aufnahme. Zwei weitere relevante Quellen sind die Klavierrollen, welche Elie Robert Schmitz (1919) und Harold Bauer (1923) für den amerikanischen Hersteller Duo-Art einspielten. Beide Pianisten hatten persönlichen Kontakt zu Debussy: Schmitz studierte mit ihm gemeinsam am Pariser Konservatorium und schrieb 1950 das Buch *The piano works of Claude Debussy*, während Bauer unter anderem für die Uraufführung von *Children's Corner* verantwortlich zeichnete. Schließlich wurde auch eine Grammophon-Aufnahme von Ricardo Viñes (1929), dem von Debussy sehr geschätzten Pianisten der Uraufführung, ausgewertet.

In zahlreichen Kommentaren zu *La soirée dans Grenade* wird Debussys Fähigkeit hervorgehoben, eine genuin spanische Musik zu komponieren, ohne das Land persönlich zu kennen. Sein einziger kurzer Aufenthalt in Spanien datiert aus dem Sommer 1880, als er in San Sebastian einem Stierkampf beiwohnte.⁶ Eine der am häufigsten zitierten Würdigungen des Werks stammt aus der Feder des gebürtigen Andalusiers Manuel de Falla:

⁶ Vgl. Lesure, *Debussy et le syndrome de Grenade* (Anm. 2), S. 101.

»Die in *La soirée dans Grenade* konzentrierte Kraft der Beschwörung grenzt an ein Wunder, wenn man bedenkt, daß diese Musik von einem Ausländer geschrieben wurde, der allein von der Vision seines Genies geführt wurde. Hier sind wir weit entfernt von jenen Serenaden, *Madrileños* und *Boleros*, mit denen uns die Fabrikanten sogenannter spanischer Musik bis jetzt beschenkt haben! Was uns hier dargeboten wird, das ist Andalusien: die Wirklichkeit ohne Authentizität, möchten wir sagen, weil kein einziger Takt unserer Folklore entliehen wurde, und dennoch atmet das ganze Stück bis in die kleinsten Einzelheiten Spanien.

«⁷

Anders als etwa im dritten Stück der *Estampes* (*Jardin sous la pluie*), in dem ein französisches Kinderlied auftaucht, verwendet Debussy in *La soirée dans Grenade* keine direkten Zitate. Stattdessen kombiniert er in raffinierter Weise folkloristische Elemente unterschiedlicher Provenienz und erzeugt dadurch die süßlich-schwelende Atmosphäre einer spanischen Sommernacht. Da ist zunächst der fast ständig präsente Habanera-Rhythmus: Durch die Tempobezeichnung des Stücks angekündigt („Mouvement de Habanera“), wird er in einer sechstaktigen Einleitung exponiert, sekundiert dann in der Oberstimme den ersten melodischen Hauptgedanken und ist in weiterer Folge zumeist in den Bass verlegt. Seine ständige Präsenz hält das mosaikartig angelegte Werk zusammen und hüllt die wie Bilder vorbeiziehenden musikalischen Gestalten ein. Wie ihr Name verrät, ist die Habanera als Tanz allerdings nicht spanischen Ursprungs, sondern entstand aus der kubanischen Contradanza und verbreitete sich erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa. Die Komposition von Stücken „im Habanera-Stil“ entwickelte sich in weiterer Folge zu einer regelrechten Modeerscheinung, deren berühmteste Resultate wohl Sebastián de Yradiers Welterfolg *La Paloma* (1863) und die Habanera aus George Bizets *Carmen* (1875) darstellen. Eine Auswertung verschiedener Aufnahmen von Habanera-Kompositionen sowohl aus dem Bereich der populären Musik wie jenem der Kunstmusik ergab folgenden Befund: Fast alle Werke im

⁷ Revue musicale. Numéro spécial. Claude Debussy (1920), S. 207, zit. n. Theo Hirsbrunner, *Debussy und seine Zeit*, Laaber 1981, S. 107f.

Habanera-Stil teilen den 2/4-Takt, den charakteristischen und meist als Begleitformel realisierten Rhythmus sowie eine darüber erklingende Kantilene. Ein auch nur ansatzweise verbindliches Habanera-Tempo existiert hingegen nicht. Im Gegenteil lässt sich eine verblüffende Bandbreite an Tempi ausmachen, die sich zum Teil bereits an so unterschiedlichen Metronom-Angaben wie MM 40 (Maurice Ravel: *Rhapsodie espagnole*) und MM 104 (Camille Saint-Saëns: *Havanaise* op. 83) manifestiert.

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht weiter, dass auch Debussy seine Tempoangabe „Mouvement de Habanera“ überaus divergent umgesetzt wird. Abbildung 1 visualisiert einen Tempovergleich der oben vorgestellten Einspielungen.

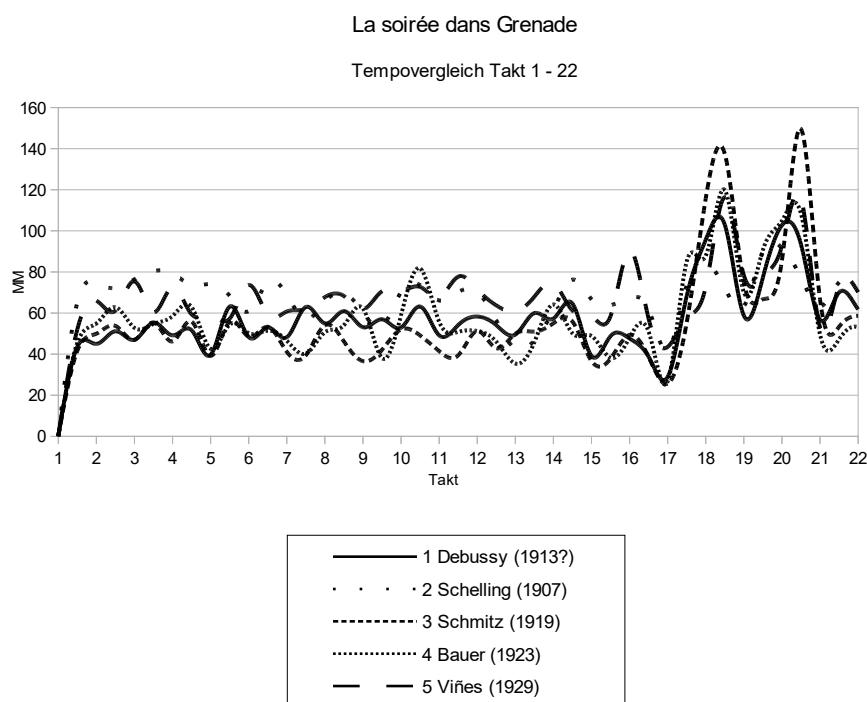


Abbildung 1

Wie unschwer zu erkennen ist, schwanken die Grundtempi der einzelnen Interpreten zwischen MM 45 und MM 75. Debussys eigene Einspielung weist in der sechstaktigen Einleitung das langsamste Tempo der untersuchten Interpretationen auf. Ab T. 7 wird das Tempo ein wenig beschleunigt und liegt dann etwa im Mittelfeld. Berücksichtigt man, dass es sich bei der ausgewerteten Debussy-Aufnahme um die vergleichsweise schnellste Übertragung der Welte-Rolle handelt, so ist das Ergebnis recht deutlich: Debussys Tempovorstellung von einer Habanera ist tendenziell „auf der langsamen Seite“ angesiedelt, und am Beginn des Stückes kehrt er nicht gleich das tänzerische Moment des Habanera-Rhythmus hervor, sondern lässt ihn allmählich anlaufen.

Eine Besonderheit von Debussys Rhythmusgestaltung lässt sich anhand der regelmäßigen Wellen in seinem Tempograph (Abbildung 1) erkennen: Er neigt dazu, nach dem punktierten Achtel des Taktbeginns ein wenig „zu früh“ weiterzuspielen. Besonders deutlich ist dies in den Takten 3, 5 und 7. Somit wird die erste Takthälfte meist in kürzerer Zeit durchmessen als die zweite.

Nach der Einleitung ertönt ab T. 7 eine von der linken Hand gespielte Melodie, die Elemente der spanischen Volksmusik durchschimmern lässt. Das Tonmaterial dieser Melodie, die alterierte diatonische Skala cis-d-eis-fis-gis-a-his, setzt sich aus zwei gleich gebauten, durch einen Ganztonschritt getrennten Tetrachorden zusammen. Während diese Skala im Kontext der europäischen Kunstmusik exotisch anmutet, ist sie im Flamenco-Gesang sehr verbreitet. Der maurische Einfluss auf die andalusische Musik spielt hierbei vermutlich eine Rolle: Die Skala bildet unter dem Namen *Hijazkar* einen Maqam der arabischen Musik.⁸

Debussy scheint diese Melodie gegenüber der Begleitung dynamisch hervorzuheben. Technisch ist dies allerdings nicht möglich, da Melodie und Begleitung fast ständig in derselben Tastaturhälfte liegen, innerhalb derer die Lautstärke auf Welte-Instrumenten nicht abgestuft werden

⁸ Vgl. Amnon Shiloah, Art. *Arabische Musik* in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht Juni 2015, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11658> (zuletzt abgerufen am 14.09.2022).

kann.⁹ Zum Teil beruht die Illusion wohl auf der Tatsache, dass er die nicht zusammenklgenden Töne (auf den schwachen Taktzeiten) dynamisch besonders deutlich voneinander abhebt. Zudem spielt er das markante cis⁴ auf den Takt-Einsen in den Takten 9, 11 und 12 nicht zusammen mit dem cis³, sondern nachschlagend. Wollte er damit absichtsvoll die technischen Beschränkungen des Aufnahmeverfahrens umgehen? „Tricksereien“ dieser Art waren durchaus nicht unüblich, wie etwa der englische Pianist Harold Bauer bezeugt.¹⁰ Wahrscheinlicher ist es jedoch, dass das spielerisch wirkende Arpeggieren einem allzu starren Eindruck des Habanera-Rhythmus entgegenwirken sollte. Dieser Absicht entspräche auch die Zusatzanweisung des Beginns „dans un rythme nonchalamment gracieux“.

Die melodische Linie wird nach einer kurzen Überleitung in T. 17 von einem Motiv unterbrochen, das wie ein kurzer Einwurf dazwischenfahrt und im Verlauf des Stückes immer wieder auftaucht. Satztechnisch bildet es einen Kontrast zur vorangegangenen Melodie, teilt mit dieser jedoch das folkloristische Idiom. Parallel verschobene Dominantseptakkorde evozieren die Vorstellung von Gitarren, und die Verwendung des phrygischen Tetrachords (cis-d-e-fis) ist wiederum charakteristisch für den Flamenco.

Anhand seiner Interpretation der Takte 17–20 lässt sich exemplarisch beobachten, dass es Debussy mit den dynamischen Vortragsbezeichnungen nicht allzu genau nimmt. Trotz des vorgeschriebenen „pp“ akzentuiert er die Bass-Oktave in T. 17 sehr deutlich. In T. 19 ergänzt er – in der neuen Gesamtausgabe als Ossia-Variante abgedruckt – das große Cis mit der unteren Oktave. Dadurch ergeben sich zwei aufeinander folgende, völlig identische Zweitakter. Debussy spannt jeweils einen deutlichen Phrasierungsbogen über die beiden Takte und versieht sie mit einem starken Accelerando. Die Crescendo-Gabel beginnt jeweils am Ende des ersten der beiden Takte und reicht bis zum letzten Achtel des zweiten Taktes. Debussy hingegen erreicht bereits am Ende des ersten Taktes einen hohen dynamischen Grad. Die vier repitierten Sechzehntel-Akkorde des zweiten Taktes diminuieren bereits wieder.

⁹ Vgl. Kai Köpp, in diesem Band.

¹⁰ Vgl. Harold Bauer, *His Book*, New York 1948, S. 175.

In T. 21 kehrt Debussy zum Grundtempo zurück, womit eine mögliche Unklarheit hinsichtlich der Anweisung „Tempo giusto“ über T. 17 beseitigt ist. Diese ist wohl nur auf das „Gitarrenmotiv“ gemünzt und soll vielleicht neben dem schnelleren Tempo auch eine gewisse rhythmische Freiheit in der Gestaltung der Akkorde andeuten. Da in T. 21 der Habanera-Rhythmus zurückkehrt, erübrigts sich in Debussys Augen offenbar ein Hinweis wie „Tempo I“.

Auch die Angabe „Tempo rubato“ über dem folgenden, überleitungsartig wirkenden Abschnitt ab T. 23 sowie der Parallelstelle ab T. 61 muteträtselhaft an. Ist damit die Lizenz zu einer nicht näher bestimmten Tempomodifikation – im Sinne des „modernen“ Rubato – gemeint? Debussys eigene Interpretation bestätigt diese Vermutung nicht: Er spielt das Triolenmotiv in T. 23 zwar sehr breit aus und verstärkt dadurch die bremsende Wirkung der Triolen. Zudem erscheint der Habanera-Rhythmus etwas schärfer punktiert als in den ersten 16 Takten. Solche geringfügigen Temposchwankungen ziehen sich jedoch durch die ganze Aufnahme. Warum also nur hier „Tempo rubato“ vorgescriben ist, bleibt unklar. Denkbar ist es, dass sich Debussy auf einen älteren Rubato-Typus bezieht, bei dem nur die Melodie rhythmisch frei interpretiert wird, während die Begleitung strikt im Takt bleibt.¹¹ Diese Bewegungsform ist hier ohnehin auskomponiert – „freie“ Achteltriole gegen stabilen Begleitrhythmus, und vielleicht wollte Debussy sie durch die Tempoangabe verdeutlichen. Dafür spricht auch eine minimale und dennoch klar wahrnehmbare Asynchronität auf der Eins von T. 25: Die linke Hand erklingt in Debussys Aufnahme vor der rechten. Dass es sich dabei um kein Verssehen oder eine ungenaue Stanzung in der Notenrolle handelt, beweist die Parallelstelle: Auch die Eins von T. 63 spielt er asynchron.

Nach neuerlichem Erklingen des Gitarrenmotivs und einer kurzen Fortspinnung beginnt in T. 42 der erste längere zusammenhängende Abschnitt des Werks. Die Tonart A-Dur ist klar definiert, das Tonmaterial vorwiegend diatonisch und die konstante Habanera-Begleitung im Bass

¹¹ Vgl. Richard Hudson, *Rubato*, in: NgroveD, London 2001, Bd. 21, S. 832–835.

sorgt für rhythmische Stabilität. Im Auftakt zu T. 42 setzt im fortissimo eine stolze, in Oktaven gespielte Melodie ein, deren höchster Ton d gleich am Beginn steht. Dann fallen sowohl die Tonhöhen als auch die Dynamik kontinuierlich ab. In T. 57–60 laufen die zackigen Sechzehntel in „runde“ Triolen aus, und eine weiche Überblendung in die klangliche und harmonische Sphäre des Beginns erfolgt.

Diese Stelle ist ein Paradebeispiel für Debussys zusammenfassende Gestaltung langer Phrasen. Der Pianist Debussy unterstreicht hier die mutmaßliche Absicht des Komponisten Debussy, indem er die absinkenden Parameter „Tonhöhen“ und „Dynamik“ noch um den Parameter „Tempo“ ergänzt. Was die Dynamik betrifft, so entspricht Debussys Interpretation dem Notentext. Er setzt allerdings bereits auf der Eins von T. 38 einen starken Akzent und erreicht – nicht zuletzt aufgrund ganztaktiger Pedalisierungen – schon vor dem Einsatz der Melodie einen sehr hohen Lautstärkegrad. Ab T. 50 wird der eckige Rhythmus durch die Einführung von Triolen aufgeweicht. Äußerst auffallend ist, dass Debussy mit einer deutlichen Tempoverlangsamung auf die Triolen reagiert. In T. 48/49 liegt das Tempo noch bei MM 65. Nach dem Auftauchen der Triolen pendelt es nur noch um MM 45 und entspricht damit in etwa dem Tempo I. Die Dynamik- und Tempounterschiede lösen einen starken Stimmungswechsel aus: Die kraftvolle Melodie erhält ab T. 51 ein nachdenkliches und introvertiertes Echo. Abbildung 2 zeigt eine Kombination von Tempo- und Dynamikgraph der entsprechenden Stelle. Neben dem Parallelauflaufen der beiden Graphen sticht vor allem der markante Tempoknick in T. 49/50 ins Auge. All diese Momente – fallende Tonhöhen, fallende Dynamik, weicher werdende Rhythmisik und sich verlangsamendes Tempo – sorgen in ihrem Zusammenwirken für eine eindrucksvolle und plastische Wirkung.

La soirée dans Grenade - Einspielung von Claude Debussy

Tempo und Dynamik, Takt 38 - 60

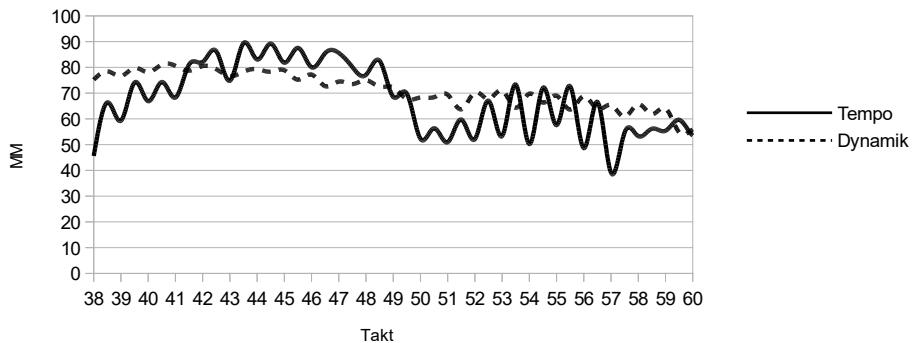


Abbildung 2

Ähnliches gilt für den längeren Abschnitt von T. 67–91, der in Fis-Dur steht und in welchem sich über der Habanera-Begleitung ein neuer melodischer Gedanke entfaltet: Auch hier achtet Debussy auf einen langen Phrasierungsbogen. Die Differenzierung der kleingliedrigen Einheiten fällt dem langen Atem teilweise zum Opfer, so spielt er etwa über die kleinen Bögen und vorgeschrivenen Dynamikwechsel ab T. 84 hinweg.

In den Takten 46 bis 49 weicht Debussy mehrfach vom Notentext ab. Es handelt sich jeweils um die Terzen der Mittelstimme: In T. 46 spielt er auf der Eins f¹ statt fis¹. In den Takten 48 und 49 lässt er die Terz nicht liegen, sondern rhythmisiert sie analog zu T. 45 und 46: Viertel-Achtel-Achtel. In T. 47 dagegen ist der Rhythmus – vermutlich unbeabsichtigt, da nur in diesem Takt – zu Viertel-Viertel geändert. All diese Abweichungen sind nicht in die neue Gesamtausgabe eingetragen. Entweder wurden sie also übersehen oder als unbeabsichtigt eingestuft und deshalb ignoriert – was allerdings keine allzu konsequente Vorgehensweise wäre und eines Kommentars bedürft hätte.

Das zweite Erscheinen der A-Dur-Melodie (T. 98–106), eingeleitet durch das sequenzierte Gitarrenmotiv, ist in pianistischer Hinsicht wohl die herausforderndste Stelle des ganzen Werks, da sie überaus dicht gesetzt ist und gleichzeitig ein hohes Maß an klanglicher Transparenz verlangt.

Debussy gelingt in seiner Interpretation eine sehr deutliche dynamische Abstufung der beiden Ebenen, Melodie und Habanera-Akkorde. Dies ist erstaunlich, da die Oberstimme der Melodie und die begleitenden Akkorde weitgehend in derselben Tastaturhälfte geführt werden, innerhalb derer eine dynamische Differenzierung gleichzeitig erklingender Töne nicht möglich ist. Die Auswertung einer Video-Aufnahme der ablaufenden Rolle, ebenfalls am 22. Februar 2014 im Technischen Museum durchgeführt, ergibt einen aufschlussreichen Befund: Darauf ist zu erkennen, dass die Lochstanzungen der begleitenden Akkorde an mehreren Stellen (Taktbeginn von T. 98, 101, 103 sowie letztes Achtel von T. 99 und 102) um eine Nuance gegenüber den gleichzeitig ertönenden Tönen der linken Hand versetzt sind. Diese Asynchronitäten sind zwar akustisch kaum wahrnehmbar, ermöglichen aber eine dynamische Abstufung, die bei exakt in einer Reihe liegenden Löchern nicht möglich wäre.

Die Abweichungen sind so minimal, dass es äußerst schwierig gewesen sein dürfte, sie bewusst auszuführen. Eine Möglichkeit ist, dass es sich dabei um eine unbewusste Spielpraxis handelt. Nicht auszuschließen ist auch, dass die Rolle an dieser Stelle nachträglich bearbeitet wurde, um den Dynamikunterschied zu ermöglichen. Wiederum ist es Harold Bauer, der von solchen Editionspraktiken berichtet:

»The second thing that I learned from the mechanical player was that it was best, in accentuating a single tone contained within a chord, to allow this tone to precede the other tones by a fraction of a second, instead of insisting that all tones be played simultaneously. This had to be done in correcting the paper rolls of the mechanical record. The illusion of simultaneity was perfect, and it sounded better that way, so I introduced this method into my technical practice.«¹²

Das musikalische Kaleidoskop von *La soirée dans Grenade* wird in T. 109–112 und T. 115–118 um ein letztes neues Motiv bereichert: Vorbeihuschende Dreiklangsmixturen deuten eine heitere Melodie an, brechen jedoch schnell wieder ab. Der Effekt ist ein räumlicher: Es scheint, als

¹² Harold Bauer, *His Book* (Anm. 8), S. 176.

würde sich kurz ein Fenster öffnen und der Wind die Klänge aus einer entfernten Gasse herübertragen.

Von besonderem Interesse ist hier wiederum die Tempomodifikation. Gemäß der Anweisung über T. 109 und T. 115 soll sich das Tempo der Viertel während des Motivs genau verdoppeln. In den meisten Interpretationen des Stückes ist das auch in etwa der Fall. Debussy beschleunigt das Tempo (bzw. dessen Mittelwert) jedoch von MM 60 auf MM 180, was einer Verdreifachung entspricht.

Diese Temporelation dürfte nicht zufällig gewählt worden sein: Das Motiv ist mit dem einzigen Taktwechsel des Stückes – von zwei Vierteln auf drei Viertel pro Takt – verbunden. Durch die Verdreifachung des Tempos wird ein ganzer Takt also so lang wie ein Schlag des umgebenden Zweivierteltakts. Da das Motiv jeweils vier Takte umfasst, entspricht dessen Länge genau zwei Zweivierteltakten. Damit erreicht es in Debussys Interpretation etwa die gleiche Dauer wie die Passagen, die es einleiten (T. 106–107), unterbrechen (T. 113–114) und ablösen (T. 119–120). Es ergibt sich also eine gewisse Symmetrie, die von Debussy noch dadurch verstärkt wird, dass er die Fermaten in T. 112/113, 114/115 und 118/119 nicht als Zäsuren, sondern nur als kurzes Innehalten interpretiert und den Klang dabei nicht abreißen, sondern im Pedal liegen lässt. Das neue Motiv wirkt also trotz des Kontrasts sehr organisch in sein Umfeld eingebettet.

Mögen dem ersten Höreindruck nach vielleicht die interpretatorischen Freiheiten auffallen, mit welchen Debussy gegen die in der gegenwärtigen pianistischen Praxis vorherrschende Auffassung von Texttreue verstößt, so lässt ein Vergleich mit den zeitgenössischen Aufnahmen seine Interpretation in einem anderen Licht erscheinen. Diese gehen zum Großteil noch weitaus freier mit dem Notentext um.

Unter dem Tempo-Aspekt kann vor allem die Einspielung von Ernest Schelling als Gegenpol zu Debussy genannt werden: Große Unruhe, bedingt durch ein sehr schnelles Grundtempo und starkes Rubato, kennzeichnet dieses Tondokument. In den Aufnahmen von Schelling und Harold Bauer ist außerdem eine Spieltradition konserviert, die im 19. Jahrhundert sehr verbreitet war und erst nach der Jahrhundertwende allmählich verschwand: Linke und rechte Hand sind über weite Strecken nicht zusammen, sondern schlagen die Töne zeitlich versetzt an. Auf diese

Weise gelingt Harold Bauer eine interessante Umsetzung der „Tempo rubato“-Vorschrift in T. 23: Er versieht den jeweils ersten Akkord in den Takten 23 und 25 sowie den Akkord auf dem zweiten Schlag von T. 23 mit einem langsam abrollenden Arpeggio und verwischt dadurch das Metrum beträchtlich. Auf diese Weise wird trotz des stets weiterlaufenden Habanera-Rhythmus der Eindruck großer rhythmischer Freiheit erzeugt.

Dass die Praxis des asynchronen Spiels keineswegs von allen Pianisten der Zeit gepflegt wurde, beweisen neben Debussys Welte-Rolle auch die Aufnahmen von Schmitz und Viñes. Bei diesen beiden Interpretationen finden sich so gut wie keine Asynchronitäten zwischen linker und rechter Hand. Dennoch leistet sich vor allem Schmitz im Hinblick auf die Zeitgestaltung große Freiheiten, die wohl einer von der Debussys völlig abweichenden Auffassung des Stückes geschuldet sind: Der Habanera-Rhythmus erscheint bei ihm in den ersten vier Takten nahezu doppelt punktiert, wodurch die Einleitung einen zackigen, majestätischen Charakter erhält. Diesem Gestus entspricht auch die als pathetische Deklamation interpretierte Melodie in T. 7–14. Das Gitarrenmotiv hingegen ist als extremer Kontrast dazu angelegt: Schmitz spielt es sehr trocken und beschleunigt das Tempo in geradezu grotesker Weise.

Vor diesem Hintergrund fällt das verbindende Moment in Debussys Spielweise besonders auf. Er akzentuiert nicht so sehr die einzelnen Elemente, sondern achtet auf ein harmonisches Gesamtbild. Selbst das kontrastierende Motiv in T. 109 und T. 115 wird durch die Art der Temporelation und die daraus resultierende Dauer organisch in die Struktur eingeordnet. Dem zusammenfassenden Gestus entspricht auch der Pedalgebrauch. Dieser ist bei Debussy tendenziell höher als bei den Vergleichs-Interpreten.

Charakteristisch für Debussys Interpretation ist weiters das ruhige und vergleichsweise konstante Tempo und der weitgehende Verzicht auf individuelle Zusätze wie Asynchronitäten, nicht notiertes Arpeggieren und extreme agogische Freiheiten.

Mit dieser Erkenntnis ist wohl auch die landläufige Meinung widerlegt, nach der die persönliche bzw. berufliche Bekanntschaft zwischen Komponist und Interpret zwangsläufig zu einer „originalgetreuen“ Interpretation führe. Gerade die Aufnahmen jener Pianisten, welche Debussy

persönlich kannten – in erster Linie Schmitz und Bauer – sind sehr weit von dessen eigener Interpretation entfernt. Etwas anders liegt der Fall bei Ricardo Viñes, dem Pianisten der Uraufführung. Wie Debussy verliert er sich nicht in Details, sondern betont die größeren Zusammenhänge. Ein großer Unterschied zwischen den beiden liegt allerdings in der Wahl des Tempos: Viñes spielt das Stück durchweg sehr zügig. Der Habanera-Rhythmus erscheint bei ihm als permanent vorwärtstreibendes Moment. Dadurch gerät die Interpretation sehr schnörkellost und wirkt wie aus einem Guss, von der Ruhe und Gelassenheit der Debussy-Aufnahme ist jedoch nichts zu bemerken.

Abschließend sei auf einige spezifische Merkmale in Debussys Interpretation hingewiesen. Triolen spielt er an vielen Stellen nicht mathematisch, sondern „zu langsam“. Bisweilen scheinen die Triolen sogar absichtsvoll als retardierendes Moment einkomponiert worden zu sein, etwa in T. 23, 50, 61 und 78. An all diesen Stellen verstärkt Debussy die bremsende Wirkung noch durch seine Spielweise. Auch die Sechzehntetriolen in T. 9 und 124 erscheinen bei Debussy rhythmisch verzerrt, da der erste Ton länger ausgehalten wird.

Sehr ernst nimmt Debussy die Tenuto-Striche. Während andere Interpreten darüber hinweg spielen, reagiert er oftmals mit einer hörbaren Dehnung der entsprechenden Töne darauf. Ein Beispiel dafür sind die Melodietöne auf der Eins von T. 47, 48 und 49. In diesem Zusammenhang kann womöglich eine kleine editorische Unklarheit beseitigt werden: In T. 50 weist das Autograf im Gegensatz zur Erstausgabe auf der Takt-Eins der linken Hand einen Tenuto-Strich auf. Dieser wurde in der neuen Gesamtausgabe übernommen, in den Ausgaben anderer Verlage, etwa Henle, jedoch nicht.. Hier spricht Debussys Einspielung eindeutig für den Tenuto-Strich, denn gerade an dieser Stelle bremst er merkbar ab und setzt eine Zäsur.

Alles in allem sind die Freiheiten, welche sich Debussy gegenüber dem Notentext leistet, im Vergleich zu seinen Zeitgenossen überschaubar,

und seine Spielweise wirkt geradezu „modern“.¹³ Der Pianist Debussy ordnet sich gewissermaßen dem Komponisten unter. Gerade deshalb lohnt sich auch aus heutiger Sicht ein genauer Blick auf seine Interpretation. Vieles, etwa die konsequente Behandlung wiederkehrender Elemente, spricht dafür, dass die Aufnahme nicht völlig spontan aus dem Moment heraus entstanden, sondern wohl durchdacht ist und eine klare Vorstellung des Werks widerspiegelt.

Trotz aller Vorbehalte, bedingt durch die zahlreichen Reibungsverluste des komplexen Aufnahme- und Wiedergabeverfahrens, ist diese Einspielung weit mehr als eine faszinierende Kuriosität. Sie verdient durchaus den Rang einer zusätzlichen Quelle neben dem Notentext, nicht zuletzt auch als eine wertvolle Entscheidungshilfe in Fragen der Interpretation.

¹³ Dieser Eindruck wird auch durch einen kurSORischen Vergleich mit einigen in den letzten Jahren entstandenen Einspielungen des StÜckes bestätigt: In vielen wesentlichen Merkmalen – konstantes Tempo, Verzicht auf individuelle „Zusätze“ – sind diese Aufnahmen näher an Debussys eigener Interpretation angesiedelt als die oben vorgestellten historischen Tondokumente.

for Richard S. Parks, in memoriam

'So Free as to Seem Improvised': Rhythmic Revisions and Kinetic Form in Debussy's Recording of *D'un cabier d'esquisses*

Alan Dodson

D'un cabier d'esquisses ('from a sketchbook') is a one-movement piano piece that Debussy composed in January 1904 and published the next month in the magazine *Paris illustré*.¹ Sometimes described as a preliminary study for the first movement of *La mer*, with which it shares some textural and thematic similarities, *D'un cabier d'esquisses* consists of an introduction, two thematic episodes that begin similarly but unfold differently, a cadenza (marked '*ad libitum*'), and a coda that begins with the head motive from the introduction.² According to Ravel's biographer Roland-Manuel, Debussy once explained the work's unusual title to the pianist Ricardo Viñes by speaking of a 'dream of composing music whose form is so free as to seem improvised' and of producing 'works that sound as if torn from the pages of a sketchbook [*arrachées aux pages d'un cabier d'esquisses*].'³ Roy Howat explains that this formal freedom 'comes from the way each of the sections is allowed to follow a quite independent course, until the coda steers the piece to a firm conclusion, quoting from the cadenza (which in turn was

¹ Centre de documentation Claude Debussy: https://web.archive.org/web/20180715094052/http://www.debussy.fr/encd/catalog/works_112.php (accessed 14 September 2022). An edition by Schott Frères, also published in 1904, is available online through the International Music Score Library Project at imslp.org (accessed 14 September 2022).

² Roy Howat, *Debussy in Proportion*, Cambridge 1983, pp. 138–39.

³ [Alexis] Roland-Manuel, *À la gloire de Ravel*, Paris 1938, p. 65, qtd. and trans. in Roy Howat, *En Route for 'L'isle joyeuse': The Restoration of a Triptych*, in: *Cahiers Debussy* 19 (1995), p. 42.

derived from an earlier accompanying figure).⁴ Debussy heightens the impression of freedom and improvisation in his 1913 piano roll recording by taking great liberties with the score, especially in the domain of rhythm.⁵ In this essay, I shall use the term 'rhythm' broadly to encompass all aspects of musical time, including note values (crotchets, quavers, and so on), metric patterns, grouping structure, formal proportions, and tempo. Debussy's deviations from the notational rhythm are so extensive that his recording seems more like a revised version of the piece than a mere interpretation. Like an improvisation, such a revisionary recording blurs the line between performance and composition.

The goal of this essay is to explain how the rhythmic revisions in Debussy's recording relate to the unusual form of the piece. My analysis proceeds in three parts. Part I centers on two of the most striking rhythmic revisions in the recording, namely those at the beginning and end of the coda, as well as the relationship between these rhythmic revisions and the proportional structure of the piece as described by Roy Howat. Part II introduces the concept of kinetic form, a term coined by Richard Parks in *The Music of Claude Debussy*,⁶ and considers the effect of tempo modifications in the coda and first episode upon certain wavelike rhythmic patterns within these sections. Finally, Part III explores more localised rhythmic revisions within the introduction, second episode, and cadenza that create processes of metric fluctuation similar to those with which Debussy experimented in several compositions dating from the period in which the recording was made.

I shall describe rhythmic details in Debussy's recording using both empirical and experiential methods of analysis. To prepare the empirical descriptions, I used Sonic Visualiser to locate the onset of each note or chord in the recording, a total of 498 events, and then calculated their

⁴ Howat, *Debussy in Proportion* (note 2), p. 138. The motivic relationship described near the end of this quotation concerns bars 34, 43, and 50–51.

⁵ Some of the discrepancies between the score and recording are listed in Roy Howat, *Critical Notes*, in: *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, Ser. I, Vol. 3, ed. Roy Howat, Paris 1991, pp. 159 and 174. I expand on Howat's list in the analysis below, which takes as its object Kenneth Caswell's CD reissue of Debussy's piano roll: *Claude Debussy: The Composer as Pianist*, Pierian 0001, 2000, track 14.

⁶ Richard S. Parks, *The Music of Claude Debussy*, New Haven 1989, pp. 223–55.

durations using an Excel spreadsheet.⁷ The experiential descriptions are based on my embodied sense of the rhythms and accents in the recording after listening to each phrase repeatedly, imitating it vocally and at the piano, and attempting to write out a transcription. Though subjective, such an experiential description enriches the analysis by identifying musical effects beyond those captured by the timing graph, including alterations of the notated rhythmic values and metric patterns. Conversely, the process of preparing an empirical analysis inevitably sharpens one's aural sensitivity to rhythmic details in a given recording and, on a more practical level, allows one to isolate short segments of the recording easily for repeated playback, thereby facilitating and enriching the experiential description. For these reasons, I consider my empirical and experiential methods of performance analysis to be complementary.⁸

An online supplement to this essay (www.rptm.ca/essays/cahier) contains a series of examples cited at relevant points below. These include several audio clips and analytical animations. The supplement also includes the Schott edition of the score (with bar numbers and section labels added), the Sonic Visualiser markup file and timing data, and a transcription of the entire recording.

I. Proportional structure and the coda

In a 1997 essay on Debussy's piano music, Howat points out that *D'un cahier d'esquisses* is among the composer's least performed piano pieces, and

⁷ Sonic Visualiser can be downloaded free of charge: <http://www.sonicvisualiser.org/download.html> (accessed 14 September 2022). See also Nicholas Cook and Daniel Leech-Wilkinson, *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*, London 2009: www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html (accessed 14 September 2022). The metric irregularities described below (in Part III) precluded the use of an automated beat-tracking algorithm, so I located the onsets manually using a spectrogram display and click track.

⁸ Ethnomusicologists might consider my empirical and experiential descriptions to be examples of 'phonetic' and 'phonemic' transcription, respectively. See Ter Ellingson, *Transcription*, in: *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers, Vol. 1, London 1992, p. 135.

he attributes this neglect to the inordinately slow tempo of the coda, noting that if the pianist observes both the *Très lent* at the beginning of the piece and the 'dotted crotchet equals crotchet' (hereafter DC=C) marking at bar 45 (Ex. 1) then the coda's tempo will be 'more than funereal.'⁹ Howat's solution to this dilemma is to begin the piece at the tempo of a 'flowing barcarolle' and save the *Très lent* for the coda itself.¹⁰ He justifies this unorthodox approach as follows:

» Since the piece's autograph is lost, and its main source a magazine publication of 1904, it may be that Debussy had less control than usual over proofing, and that a sub-editor innocently moved a tempo indication from bar 45 to where it could more easily be seen at bar 1! (Experience of editing has shown that worse things happen.) «¹¹

Thus Howat goes so far as to question the authenticity of the opening tempo marking in order to develop a performance strategy that both accommodates the DC=C marking at bar 45 and avoids an excessively slow tempo in the coda.

Howat's ideas on the performance of *D'un cahier d'esquisses* are surely influenced by his own analysis of the piece in *Debussy in Proportion* (Ex. 2)¹², where he shows that the beginning of the coda aligns perfectly with the Golden Section (GS), dividing the piece's total duration, as measured in dotted-crotchet beats, in such a way that 'the ratio of the shorter portion to the larger portion equals the ratio of the larger portion to the entire length'.¹³ Howat also shows that the beginning of the second episode (bar 29) aligns with the secondary GS – 'secondary' because the shorter portion now precedes the longer one¹⁴ – and that, on a smaller scale, the beginning of the first episode (bar 11) falls at the secondary GS within bars 1–28. He calls the resulting pattern an 'expanding GS

⁹ Roy Howat, *Debussy's Piano Music: Sources and Performance*, in: *Debussy Studies*, ed. Richard Langham Smith, Cambridge 1997, p. 96.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Howat, *Debussy in Proportion* (note 2), pp. 138–39.

¹³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

sequence' and points out that the same type of pattern exists within the first movement of *La mer*, such that the relationship between the two works encompasses not only their surface design but also their proportional structure.¹⁵ More broadly, he contends that such GS relationships are musically significant because they infuse Debussy's often unconventional forms with a 'dynamic ebb and flow,' a metaphor that seems especially compelling in the case of works from the period of *La mer*.¹⁶

Howat's analysis hinges on the DC=C equivalence, on the basis of which he counts each of the coda's 6/4 bars as equivalent to three bars of the preceding 6/8. The GS relationships that he identifies would not exist if the performer were to avoid a 'funereal' effect simply by disregarding the DC=C equivalence and playing the coda at a more moderate tempo – and that is exactly what Debussy does in his recording. As the timing analysis in Ex. 3 shows, the crotchets of the coda last approximately half as long as the preceding dotted crotchets, and this relationship is tightest at the boundary of bars 44 and 45, where the rhythmic ratio is precisely 2:1. Thus Debussy plays the coda twice as quickly as the notation indicates, producing a 'dotted crotchet equals minim' relationship in place of the DC=C prescribed in the score.

Howat explains how such a tempo revision affects the proportional structure in his analysis of Debussy's recording of *La cathédrale engloutie*. Debussy also doubles the tempo at points of metric change in that recording, namely at bar 7 and in other places where the metre implicitly shifts from 6/4 to 3/2 (Ex. 4).¹⁷ Logically enough, Howat counts each of the slow 6/4 bars as equivalent to two of the fast 3/2 bars, and this transforms the proportional structure of the score, in which 'no consistent proportional tendency whatever is visible,' into one that has GS relationships on three levels.¹⁸ By the same logic, each 6/4 bar of Debussy's recording of *D'un cabier d'esquisses* should count as only one and a half (not three) bars of the preceding 6/8, which means that the coda has considerably less

¹⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12. An analysis of *La mer* is the centrepiece of Howat's monograph.

¹⁷ Howat, *Debussey in Proportion* (note 2), pp. 159–62. These tempo changes were first discussed in Charles Burkhart, *Debussey Plays "La cathédrale engloutie" and Solves Metrical Mystery*, in: Piano Quarterly 65 (Fall 1968), pp. 14–26.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 159 (quotation) and 160 (GS relationships).

proportional weight in the recording than in the score.¹⁹

Debussy shortens the coda further by compressing the rhythmic values in the last two bars of the piece (Ex. 5): bars 52 and 53 together last only as long as the second half of bar 51, and the last crotchet in bar 51 and the first dotted minim in bar 52 are nearly equal in duration. Thus the dotted crotchets of bar 51, the dotted minims of bar 52, and the dotted semibreve of bar 53 are more or less isochronous, such that the last two 6/4 bars in the score are transformed into a single 3/4 bar in the recording.

The rhythmic revisions at the beginning and end of the coda reduce the number of beats in the section by more than half relative to the score and thus have a drastic effect on the proportional structure. Other parts of the recording contain subtler rhythmic revisions that will be discussed below, and the combined effect of these changes is that they eliminate all of the GS-based proportional relationships found in the score (Ex. 6).²⁰ Nonetheless, the rhythm of Debussy's recording strongly evokes Howat's metaphor of a 'dynamic ebb and flow,' and in the remainder of this essay I shall try to account for this wavelike effect by exploring fluctuations of tempo, grouping, and metre within each of the five sections of Debussy's recording.

II. Grouping and tempo in the coda and first episode

The most conspicuous way in which Debussy conveys a feeling of ebb and flow in his recording of *D'un cabier d'esquisses* is by adjusting the tempo in ways that highlight the flexibility of the grouping structure. This occurs

¹⁹ An alternative proportional reading can be derived from Howat, *Critical Notes* (note 5), p. 159, which states that in Debussy's recording, the crotchets of bar 45 are approximately equal to the quavers of bar 44. On this hearing, each 6/4 bar should count as only *one* of the earlier 6/8 bars.

²⁰ The primary and secondary GS fall in the middle of bars 37 and 17, respectively, neither of which is near a large-scale formal boundary. Expressed as percentages of the recording's entire length in quavers, the sections' lengths are 16.1% (introduction), 31.6% (first episode), 23.4% (second episode), 7.9% (cadenza), and 21.0% (coda), and these proportions do not align with the GS values of approximately 61.3% (primary GS) and 38.7% (secondary GS).

in two of the main sections, namely the coda and first episode. In the case of the coda, it is helpful to compare the effect of Debussy's recording to the one by Fou Ts'ong, who observes the DC=C marking in the score (Ex. 7).²¹ Moving at such a glacial pace, Fou draws the listener's attention to the extreme foreground of the coda's rhythmic structure, an almost hypnotically uniform succession of crotchet beats and triplet quaver subdivisions. By doubling the prescribed tempo, Debussy makes the multi-beat groupings considerably more salient, such that we can readily follow a pattern of expansion and contraction that emerges over the course of the coda (Ex. 8): a six-beat pattern is established as a baseline at the outset, expands to nine beats briefly near the middle, and contracts to three beats at the end. These segments mostly correspond to the notated metre, but I consider them to be groups rather than bars for two reasons: first, because they are longer than 5 to 6 seconds, which is considered the outer limit of human metric entrainment,²² and second, because there is no audible alternation of strong and weak beats at the dotted minim level anywhere in the coda. Thus I hear (and transcribe) the coda in 3/4 throughout.

Patterns of expansion and contraction like the one in Ex. 8 play a central role in Richard Parks's account of *kinetic form* in Debussy's compositions. For Parks, kinetic form 'addresses the sense of vitality that we perceive in music, and it treats the disposition of musical events as metaphors for *motion*: acceleration versus deceleration, ebb versus flow, building towards versus receding from.'²³ These effects arise from patterns in the pacing of events, such as 'a series of entrances separated by ever-shorter durations; of ever-expanding registral extremes across a fluctuant registral field; or of ever contracting formal units'.²⁴ Parks's approach to the analysis of kinetic form encompasses a wide range of musical parameters but concentrates mainly on variations in the lengths of successive

²¹ Fou Ts'ong, Debussy: *Images Oubliées, Estampes, Images I and II*, Collins CLN0001-2, 2011, track 7.

²² Justin London, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, Oxford 2004, p. 33. On the basic distinction between grouping and metre, see Fred Lerdahl and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge Massachusetts 1983, pp. 12–24.

²³ Parks, *Music of Claude Debussy* (note 6), p. 203.

²⁴ *Ibid.*, p. 233.

groups, and he shows that many of Debussy's compositions – including, as it happens, the first movement of *La mer*²⁵ – feature cycles of expansion and contraction similar to the one shown in Ex. 8, often on several levels simultaneously. He differentiates kinetic form from *morphological form*, which encompasses GS and other proportional relationships and 'conceives the disposition of events in time in terms of spatial metaphors: balance versus imbalance, regularity versus irregularity, symmetry versus asymmetry, contrast versus return.'²⁶

In Parks's terminology, Debussy's performance strategy for D'un cahier d'esquisses could be described in the following way: he plays as if he is willing to *sacrifice* the proportions of the morphological form for the sake of the clarity and vitality of the kinetic form. The 'as if' is important here, because music analysis does not give us access to a composer's or a performer's actual thoughts or artistic intentions. Rather, my account of Debussy's performance strategy is an 'analytical fiction,' a speculative interpretation that allows us to make sense of, and hear sense in, a set of performance choices that might otherwise seem unrelated and unintelligible.²⁷

In the first episode, Debussy again manipulates the tempo in ways that make the flexibility of the grouping structure more apparent than it would be in a performance that complies with the tempo markings.²⁸ The main tempo change indicated in the score is the marking '*En animant peu à peu*' at bar 20 (Ex. 9), which presumably remains in effect until the '*Retenu*' in bar 28. In the recording, however, the tempo is relatively steady after bar 20, but in bars 15–16 it increases by more than 50% relative to the

²⁵ *Ibid.*, pp.234–40.

²⁶ *Ibid.*, p. 203.

²⁷ Marion Guck, *Analytical Fictions*, in: Music Theory Spectrum 16 (1994), pp. 217–30; Michael Polanyi, *Sense-Giving and Sense-Reading*, in: Philosophy 42 (1967), pp. 301–25, esp. pp. 307–08.

²⁸ Here and at several points in my analysis, 'Debussy' refers not to the man himself, but to a fictional agent inferred from details in the recording. Thus, within my 'analytical fiction' about the recording, I am constructing a fictional performer analogous to the fictional composer often encountered in traditional, score-based analytical discourse. Examples of the latter trope are discussed in Seth Monahan, *Action and Agency Revisited*, in: Journal of Music Theory 57 (2013), pp. 329–32; see also pp. 352–53 (on 'avatars of the analyst').

preceding four bars (Ex. 10). By accelerating at bar 16, Debussy draws attention to the place where the two-bar grouping pattern is disrupted for the first time in the section; the new accompaniment figure enters a bar early relative to this pattern. No such acceleration is indicated in the score, where a brief '*Rubato*' in bar 15 is followed by a return of the prevailing tempo ('*au Mouf!*') at bar 16. The only other disruption of the two-bar pattern, namely an expansion to three bars in bars 20–22, is highlighted by a subtler acceleration in the recording. Another small acceleration within bar 24 intensifies the momentum into bar 25, the episode's high point in terms of register, dynamic level, and metric complexity.

In the coda and first episode, Debussy departs from the tempo markings in ways that enhance the salience of grouping irregularities that are themselves latent within the score, so it would be fair to say that these tempo revisions merely 'clarify' or 'bring out' the kinetic form rather than manipulating it or creating it anew.²⁹ The same could not, however, be said of the rhythmic revisions at the end of the coda, because they compress a twelve-beat group into a three-beat group that cannot be construed as latent within the score, such that they *change* the kinetic form in a subtle but structural way. Further rhythmic revisions in the introduction, second episode, and cadenza are also structural in this sense, although they now transform not the grouping structure but instead the domain Parks calls 'experiential meter,' that is, 'the meter that a listener may infer from the sound of a passage in contrast to the meter that one sees in the score according to the way a passage is barred and beamed.'³⁰ Debussy's performance choices in these three sections reflect the increasing importance of processes of metric change, by 1913, within his evolving approach to kinetic form.

²⁹ In other words, a traditional 'page-to-stage' model of musical communication underlies my account of Debussy's performance of the coda and first episode. On the limitations of such an approach to performance analysis, see Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford 2013, pp. 49–55.

³⁰ Richard S. Parks, *Structure and Performance: Metric and Phrase Ambiguities in the Three Chamber Sonatas*, in: *Debussy in Performance*, ed. James R. Briscoe, New Haven 1999, p. 280. Parks's essay concerns the metric experience of the score-reading performer, not (as here) that of the listener. I shall address some key differences between these two modes of metric experience, which are often conflated by metric theorists, in a separate article.

III. Metric fluctuation in the introduction, second episode, and cadenza

In a letter to his publisher Jacques Durand, written in 1907, Debussy declares that music 'n'est pas par son essence une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés.'³¹ Jann Pasler explains this rather enigmatic statement as follows:

» [In] Debussy's letter to Durand the real clue to a new concept of form lies in an understanding of its last word. We can read the adjective 'rythmés' as modifying not only 'temps' but also 'couleurs.' In this case, the statement means 'form is the rhythmicization of sections, each with their own color and sense of time' (rather than 'form is composed of colors and rhythmic moments of time'). Such a definition suggests a new attitude toward form based on a rhythm of sections whose organization is the organization of form. «³²

Pasler's 'rhythmicization of sections' closely resembles Parks's concept of kinetic form, except that it now involves patterns of change in the domain of metre rather than grouping, and she illustrates this principle by exploring the relationship between metric fluctuation and form in the ballet *Jeux* (1912), in which Debussy juxtaposes different metres and combines them in ways that build tension and directed motion, thereby generating what Pasler calls a 'form of constant flux' that is 'not conceivable in the spatial terms of geometry and architecture'.³³

A more recent essay by Simon Tresize, entitled *Debussy's Rhythmicised Time*, explores the role of metric fluctuation in several other pieces from the last decade of Debussy's life, including Prelude No. 6 (*Des pas sur la neige*, composed 1909), Etude No. 3 (*Pour les quartes*, 1915), and *Gigues* from

³¹ Debussy, *Lettres à son éditeur*, Paris 1927, p. 55.

³² Jann Pasler, *Debussy: 'Jeux': Playing with Time and Form*, in: 19th-Century Music 6 (1982), p. 72.

³³ *Ibid.*, p. 74.

Images for orchestra (1909–12).³⁴ In each case, Tresize explains the formal significance of a process of metric change, such as a progression from metric ambiguity to clarity or from an opposition to a synthesis of conflicting metres.

The work of Pasler and Tresize suggests that Debussy became fascinated with metric fluctuation as a means of generating kinetic form by around 1909 and that this technique may have been part of his basic rhythmic sensibility by the time he recorded *D'un cahier d'esquisses* in 1913.

To illustrate the role of metric fluctuation in the recording, I shall draw upon some terms and symbols from Christopher Hasty's *Meter as Rhythm*³⁵, which offers a robust theory of experiential metre that has proven useful for the analysis of recorded music in a wide variety of styles.³⁶ Grounded in Alfred North Whitehead's *Process and Reality* and other philosophical writings on time, Hasty's approach concentrates on dynamic and emergent aspects of metric experience. For Hasty, the essence of metre is *projection*, the felt sense that a musical duration will be reproduced (Ex. 11a): when one timespan is completed and a second one begins, we expect the second timespan to last as long as the first – in other words, we expect it to be bounded by a third event at a specific future moment.³⁷ A *compound projection* (Ex. 11b) occurs when one long projection is coordinated with a group of two or more shorter projections. Within a compound projection, Hasty draws a distinction between the *dominant beginning* (|) and the continuation (\\): the dominant beginning is 'a beginning that remains active when the...first beat is past and inactive,' while the

³⁴ Simon Tresize, *Debussy's 'Rhythmicised Time'*, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Tresize, Cambridge 2003, pp. 232–55, esp. pp. 248ff.

³⁵ Christopher Hasty, *Meter as Rhythm*, Oxford 1997.

³⁶ Some examples: Matthew Butterfield, *The Power of Anacrusis: Engendered Feeling in Groove-Based Musics*, in: Music Theory Online 12.4 (2006), paragraphs 48–52 (on a Herbie Hancock recording); Cook, *Beyond the Score* (note 29), pp. 167–70 (on a Chopin recording by Ignaz Friedman); John Roeder and Michael Tenzer, *Identity and Genre in Gamelan Gong Kebyar: An Analytical Study of 'Gabor'*, in: Music Theory Spectrum 34 (2012), pp. 104–08 (on a recording of a contemporary Balinese composition).

³⁷ Hasty, *Meter as Rhythm* (note 35), pp. 84–86. My examples 11–18 use animations to represent the kinds of metric phenomena that Hasty defines, an approach suggested in John Roeder, Review of *Meter as Rhythm* by Christopher Hasty, in: Music Theory Online 4.4 (July 1998), paragraph 2.4.

continuation has the effect of 'not-beginning' in relation to the larger event...[that is still] in the process of becoming.³⁸ Anacrusis (/), a third metric category not shown in Ex. 11, arises when a continuation is 'released from its dependency on a prior beginning' and is instead 'directed toward a future event.'³⁹ By defining the basic elements of metre entirely in reference to past, present, and future events, Hasty is able to distance his theory from the conventional *spatial*/conception of metre as a hierarchy of durationless strong and weak beats, an inflexible grid superimposed upon musical time.

Hasty's theory encompasses several moment-to-moment processes of metric change, four of which are relevant to my analysis of Debussy's recording. *Denial* (Ex. 12a) occurs when a timespan does not fulfill its projected duration and instead launches a new projection substantially shorter or longer than the one before it.⁴⁰ A related process, *deferral* (Ex. 12b), happens when an extra continuation postpones a dominant beginning and thus alters the metric type, for instance by shifting from duple to triple metre.⁴¹ *Interruption* (Ex. 12c) occurs when a projected duration is cut off before reaching its target; its ending is preempted by a new, early beginning.⁴² Finally, *hiatus* (Ex. 12d) is a temporary suspension of the metric process, a gap between the end of one projection and the beginning of the next.⁴³

In Debussy's recording, each phrase of the introduction conveys an arc of increasing and decreasing metric stability (Ex. 13). The more or less equal dynamic stresses of the first two chords leave the listener in doubt as to the location of the first downbeat. The second chord's durational accent tips the balance in favour of hearing it as the downbeat, and another durational accent three beats later signals the emergence of a repeating rhythmic pattern that projects a dactylic 3/8 metre (long–short–short), labelled as B–B' in Ex. 13. However, B' is interrupted by a strong dynamic

³⁸ Hasty, *Meter as Rhythm* (note 35), p. 104.

³⁹ Ibid., p. 120; see also Butterfield, *Power of Anacrusis* (note 36), paragraphs 6–16.

⁴⁰ Hasty, *Meter as Rhythm* (note 35), pp. 88–89.

⁴¹ Ibid., pp. 133–35.

⁴² Ibid., pp. 87–88.

⁴³ Ibid., p. 88.

accent at C, which shifts the metre to an amphibrachic 3/8 (short–long–short) and ushers in a zone of relative metric stability that lasts for three bars (C through D') and suggests a possible underlying 9/8 (E). Near the end of the first phrase, however, the metre is destabilised by the absence of a new event at the beginning of D', and this moment of indeterminacy, together with an easing of the tempo, dissipates the projective potential E, rendering the emerging 9/8 meter tentative and unstable.

Durational determinacy returns briefly at the opening of the second phrase, where an unambiguous downbeat restores the amphibrachic 3/8 (F–F'). However, after only one 3/8 bar we hear a series of *four* consecutive quavers, the second of which is accented slightly. These details vaguely suggest an interruption of F' and the launch of a new triple-metre projection (G–G') at the second quaver. A slight deceleration adds to the instability here. Metric determinacy is restored at H–H', where Debussy projects a clear triple metre continuous with G–G' and increases the tempo in such a way that an underlying duple metre (I–I') can easily be felt, thereby establishing a compound duple (6/8) metre for the first time in the recording. After three bars of this 6/8 material, the second phrase – like the first – concludes with a decelerating 9/8 bar whose projective potential dissipates as the tempo slows.

The score paints a much more static picture of the introduction's metre than the recording (Ex. 14). The amphibrachic accentuation is not reserved for the middle of the first phrase, nor is the 6/8 metre reserved for the middle of the second. Both of these features are, instead, present in the score from the very beginning. Two rhythmic details in the score, namely the half-bar of rest in bar 4 (omitted in the recording) and the dotted quavers in bar 5 (played as *undotted* quavers), allow the 6/8 metre to continue unimpeded until the change to 9/8 at bar 10. The tempo is also more uniform in the score than in the recording; there is neither a deceleration at the end of the first phrase nor an acceleration in the middle of the second. Thus the undulating experiential meter elicited by the recording is completely independent of the notational metre, which more closely resembles a waveless and perhaps frozen body of water until the last bar of the introduction.

The 6/8 meter returns at bar 11 and continues throughout the first

episode in both the score and the recording. The next instance of metric fluctuation comes at the beginning of the second episode (Ex. 15), where a deferral of the second downbeat (B–B') suggests a possible change to 9/8 (C). Immediately thereafter, the prevailing 6/8 metre is restored and continues for another four bars. An interruption (at L) then yields a bar of 5/8 that helps energise the buildup to the episode's climax at N–N', which leads to a sustained chord that effects a brief metric hiatus. The anomalous 9/8 and 5/8 bars are both followed by decelerating 6/8 bars, a succession that conveys a wave of intensification and relaxation in each case, as metric stability is lost and regained. Between these two waves, two 6/8 bars at a steady tempo (H–H') provide an island of stability, and this is where we first hear the new countermelody that returns in the cadenza and coda.⁴⁴ In the score (Ex. 16), Debussy highlights this important moment through the opposite performance strategy, namely by maintaining a steady tempo at the beginning of the episode and then accelerating in bar 33 (*'En animant'*), within a passage that remains in 6/8 time throughout.

The remainder of the second episode forms a bridge to the cadenza, which is mostly unmeasured in the score (Ex. 17).⁴⁵ The cadenza includes two melodic fragments based on the new motive from bar 34, each of which is preceded by a rapid ascending passage. These fragments are notated in a way that suggests the prevailing dotted-crotchet pulse is still relevant, but within the first fragment there are three extra semiquavers, an irregularity that momentarily disrupts the pulse.⁴⁶ In the recording (Ex. 18), Debussy regularises the rhythm of the first melodic fragment, reiterates the bass F# before the second ascending passage, and maintains a relatively steady pulse aside from a ritard at the end of the cadenza. Collectively, these changes give the cadenza a much higher level of metric determinacy in the recording than in the score. After the initial bass F#, which is clearly a beginning, the first melodic fragment projects two continuations—another instance of deferral—and thereby suggests an

⁴⁴ See note 4.

⁴⁵ Only the last two beats of the cadenza are measured in the score (see bar 44).

⁴⁶ Howat considers the pulse to be suspended throughout bar 43, which he counts as equivalent to only four or five dotted crotchets in total. This reading is based in part on the rhythmic values in the bass but disregards those in the treble. Howat, *Debussy in Proportion* (note 2), p. 19.

emerging 9/8 metre (D) that is projected forward when the second F# sounds (D'). The second melodic fragment is three beats long, not two, suggesting the possibility of a further deferral, but the tempo is too slow for a 12/8 bar to be perceived here.⁴⁷ Instead, the earlier 6/8 metre resumes (E–E') as the 9/8 projection (D') dissipates.⁴⁸ And as the tempo slows after this point, even the duple-metre projections become less salient, until they fade away entirely at the beginning of the coda (H'). Overall, then, Debussy's rendition conveys not only a process of metric expansion and contraction but also a progression from deeper to shallower levels of projection as the cadenza flows into the coda.

Conclusion

With its many striking deviations from the rhythmic values, tempo markings, and time signatures in the score, Debussy's piano roll of *D'un cahier d'esquisses* may be counted as one of his most improvisatory recordings, as befits the evocative title of the piece and the dream of formal freedom that allegedly inspired it. As the foregoing analysis has shown, however, a unifying artistic sensibility can be discerned beneath these improvisatory rhythmic practices, whose cumulative effect is to infuse each section of the recording with the kinds of dynamic, wavelike rhythmic processes that are at the heart of Parks's conception of kinetic form.

⁴⁷ These four beats last over 9 seconds in total, well above the 5- to 6-second limit on human metric entrainment (see note 22).

⁴⁸ Hasty considers this type of attenuation process a weak form of denial and notes that 'it is not at all clear "when" the projected potential...becomes exhausted.' Hasty, *Meter as Rhythm* (note 35), p. 89.

Children's Corner

Daniella Gerszt und Michael Zink

Obwohl der Titel *Children's Corner* vielleicht zu der Annahme verleiten mag, es handle sich dabei um ein pädagogisches Werk Debussys im Sinne einer Klavierschule, ist die zwischen 1906 und 1908 entstandene Klaviersuite vielmehr ein musikalisches Kaleidoskop der frühen Kindheit von Debussys Tochter Claude-Emma, die er liebevoll Chouchou nannte. Fünf der insgesamt sechs Stücke tragen englische Titel – unter Umständen auch der Gegebenheit geschuldet, dass Chouchou eine englische Gouvernante hatte – und beziehen sich auf Spielsachen des kleinen Mädchens. So werden in *Children's Corner* Miniaturen von Debussy geschaffen, die eine spielerisch-kindliche Stimmung pointiert einfangen und höchst differenziert und kunstvoll in Musik übertragen.

Im Folgenden werden die jeweiligen Stücke der Klaviersuite genauer betrachtet. Dabei wird insbesondere Debussys eigene Welte-Mignon Einspielung aus dem Jahre 1913 im Zentrum stehen. Anhand verschiedener Parameter (Tempo, Dynamik, Artikulation, Texttreue etc.) werden so interpreten- bzw. werkspezifische Besonderheiten herausgearbeitet und mit Aufnahmen verschiedener Interpreten verglichen.

Doctor Gradus ad Parnassum

Die Stufen zum Parnass: ob diese in Claude Debussys erstem Stück aus der Suite *Children's Corner* erklossen werden müssen, bleibt zunächst

offen. Die möglichen Auslegungen des Titels sind vielfältig¹: In der griechischen Mythologie gilt der Berg Parnass als Sitz der Musen, und auch der Montparnasse in Paris – über lange Zeit Debussys Wohn- und Schaffensort – verdankt seinen Namen dem griechischen Berg. Doch *Gradus ad Parnassum* ist auch der Titel des berühmten Kontrapunktlehrbuchs von Johann Joseph Fux², sowie eines 1868 erschienenen Etüdenbandes von Muzio Clementi.³

So verschieden die Anspielungen in Debussys Titelwahl sein mögen, so sehr sticht im Stück der Bezug zu Klavieretüden heraus. Auf der einen Seite erinnert bereits Debussys Wahl der Grundtonart C-Dur an die Eröffnung vieler Klavierzyklen und Etüdenbände; andererseits besticht aber auch die Tatsache, dass *Doctor Gradus ad Parnassum* beinahe ausschließlich aus durchgehenden Sechzehnteln, deren Sequenzen, Versetzungen und Entwicklungen besteht, und damit in vielen Momenten Klavieretüden nachzeichnet.⁴ Debussy selbst legt in einem Brief an seinen Verleger Jaques Durand sogar den Vergleich mit morgendlicher Gymnastik nahe.⁵

Doctor Gradus ad Parnassum prägt eine dreiteilige Form mit Coda aus⁶ und im ganzen Stück fällt eine hoch differenzierte Notation von Tempi, Artikulationen und dynamischen Angaben auf.

Betrachten wir zunächst Debussys Tempoangaben: Mit *modérément*

¹ Vgl. hierzu Paul Roberts, *Images: The Piano Music of Claude Debussy*, Portland 1996, S. 207f.; Nikolai Koptschewski, „Children's Corner“ von Claude Debussy. Stilistische Parallelen und Probleme der Interpretation, in: Jahrbuch Peters 1978, Aufsätze zur Musik (1979). Klemm, Eberhardt (Hrsg.), S. 173-209.

² Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmässigen musikalischen Komposition*, Wien 1725.

³ Muzio Clementi, *Gradus ad Parnassum* op. 44, Leipzig 1868.

⁴ William Andrew Burnson sieht einen direkten Bezug und weist darauf hin, dass Debussys Hauptthema - durch die an Fingerübungen erinnernden durchgehenden Sechzehntelbewegungen in der rechten Hand – an vielen Stellen im Stück große Ähnlichkeit mit der Klavieretüde Nr. 53 aus *Gradus ad Parnassum* von Muzio Clementi aufweist. William Andrew Burnson, *A Functional Analysis of Claude Debussy's Doctor Gradus ad Parnassum from the Children's Corner Suite*, Illinois 2009, S. 1f.

⁵ „Doctor Gradus ad Parnassum ist eine Art hygienischer und fortschreitender Gymnastik: man sollte es jeden Vormittag auf nüchternen Magen spielen, moderato beginnen, um lebhaft zu enden.“ Brief an Jaques Durand vom 15. Oktober 1908, in: Hans Rutz, Claude Debussy. *Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München 1954, S. 112.

⁶ A T. 1-32, B T. 33-44, A' T. 45-56, Coda T. 57-81.

animé wird zu Beginn ein zwar belebtes, aber nicht zu schnelles Grundtempo angegeben, welches in Takt 22, zu Beginn des B-Teils in Takt 33, sowie am Anfang der Reprise in Takt 45 wiederkehrt. Untersucht man die Tempi bei Debussys Einspielung⁷, fallen an den genannten vier Stellen einige Schwankungen auf: Anfangs wählt Debussy ein durchschnittliches Tempo von Viertel = 164⁸; zu Beginn des B-Teils ist er aber mit Viertel = 142 merklich langsamer, und steigert bei Takt 37ff. weiter auf Viertel = 147. Die deutlichste Abweichung vom ursprünglichen Grundtempo ereignet sich dann beim Eintritt der Reprise in Takt 45: hier schlägt Debussy Viertel = 178 an und spielt somit im Verhältnis zum Beginn deutlich schneller. Ähnliche Temposchwankungen zeigt auch Walter Gieseckings Einspielung⁹ aus dem Jahre 1951: beispielsweise spielt er den Beginn des B-Teils mit Viertel = 107 bedeutend langsamer als den Beginn des Stücks (Tempo 122); und auch der Reprisenbeginn wird mit Viertel = 145 – wenn auch nicht ganz so auffallend wie bei Debussy – merklich schneller gespielt. Die Temposchwankungen können also als werkimmanent betrachtet werden, da sie in eindrücklicher Weise den dramaturgisch-formalen Werkaufbau bekräftigen.

Stärkere Tempomodifikationen zeigen sich bei Debussy allerdings innerhalb der einzelnen kleineren Abschnitte¹⁰ und sind für den Formteil A bis Takt 32 in folgender Tabelle dargestellt.

⁷ Die Analysen von Debussys Interpretation beziehen sich jeweils auf die CD *Claude Debussy. The composer as Pianist. All His Known Recordings*, Pierian 2000 (= The Caswell Collection Vol. 1).

⁸ Alle Metronomangaben sind jeweils auf ganzzahlige Werte gerundet und wurden für die Stücke *Doctor Gradus ad Parnassum*, *The little Shepherd* und *Goliwogg's Cakewalk* mit der Software LARA (Lucerne Audio Recording Analyzer) ermittelt.

⁹ Walter Gieseking, *Debussy: Complete Piano Works*, Warner Classics 2012.

¹⁰ Vom motivischen Aufstieg der Sechzehntelgruppen geleitet, schwankt das Tempo bei Debussy bereits in den ersten sechs Takten zwischen Viertel = 126 und einem maximalen Wert von Viertel = 196. Exemplarisch zeigt sich dies auch später in den Taktien 7-11 anhand untenstehender Tabelle:

Takt	7	8	9	10	11
Ø	172	170	169	176	190

Abschnitt	1-6	7-11	13-16	17-20	22-32
Ø	164	175	183	184	157

Zu Beginn von *Doctor Gradus ad parnassum* notiert Debussy die Spielanweisung *égal*¹¹ *et sans sécheresse* (gleichmäßig und nicht trocken), scheint selbst aber die damit geforderte pianistische Gleichmäßigkeit nicht umsetzen zu können: Besonders in den ersten drei Takten hört man Ungleichmäßigkeiten der Sechzehntelgruppen, die eine gewisse Unruhe in das erste Motiv bringen, welches sich wie ein *Perpetuum mobile* fortbewegt. Die gleiche Unschärfe zeigt Debussys Spiel in den Takten 13-16, wodurch die Zweistimmigkeit dieses Abschnitts (insbesondere in Takt 13 und 16) für den Hörer kaum mehr wahrnehmbar wird. Die Sechzehntelgruppierungen des Abschnitts bis Takt 22 sind rhythmisch oft unpräzise und wirken gehetzt, was einerseits an der technischen Schwierigkeit der sehr nahe beieinanderliegenden Hände in diesen Takten liegen mag, andererseits aber scheint Debussy vielmehr die harmonischen Wechsel¹², sowie die insistierend wirkenden Tonwiederholungen deutlich heraus heben zu wollen. Bei der Wiederaufnahme vom Hauptthema ab Takt 22 (insbesondere in den Takten 24ff.) wird der Ton e^2 durch die Beschleunigung zu ihm hin zusätzlich betont, während die Figuration in der Taktmitte im Tempo konstant bleibt. Das *crescendo* in Takt 28ff. wird zudem von Debussy durch ein leichtes Hinauszögern unterstützt, sodass die Wirkung des energetischen Entladens der folgenden Takte zusätzlich verstärkt wird. Es zeigt sich also, dass Debussys Spiel im A-Teil weniger etüdenhafte Gleichmäßigkeit, als vielmehr die Betonung motivisch und harmonisch wichtiger Stellen anstrebt.

Der expressive B-Teil ist geprägt durch die Augmentation des Kopfmotivs zu Achteln und der tonartlichen Rückung in die weit von der Grundtonart entfernten Tonarten B-Dur und später Des-Dur. Insgesamt dreimal wird hier die Spielanweisung *expressif* notiert, und Debussys Spiel

¹¹ Die Angabe *égal* verweist möglicherweise erneut auf Etüden, welche als technische Übung so gleichmäßig wie möglich gespielt werden sollten.

¹² Besonders deutlich hebt Debussy beispielsweise den Farbwechsel von Takt 17f. und Takt 19f. hervor.

in den Takten 33-43 scheint erneut mehr vom Ausdruck, als einer konstanten Tempovorstellung inspiriert zu sein: Wie bereits erwähnt ist der Mittelteil mit Viertel = 142 deutlich langsamer als der Beginn des Stücks, und wird bei Takt 37ff. (*animez un peu*) auf Viertel = 147 gesteigert. Allerdings zeigen diese Takte bis zum *retenu* in Takt 43f. große Unterschiede in den Tempi: der langsamste gemessene Wert von Viertel = 103 steht einem maximalen Wert von Viertel = 183 gegenüber. Es scheint fast so, als wäre Debussy in diesem Mittelteil vom Etüdenhaften erschöpft, in Gedanken zerstreut den vergangenen Klängen nachhörend. Auch die Untersuchung der kleineren Abschnitte der Reprise zeigen erhebliche Unterschiede der Tempi im Vergleich zum Formteil A, obwohl keine weiteren Tempomodifikationen angegeben sind.¹³ Das höchst gemessene Tempo erreicht Debussys Spiel dann in der Coda (Viertel = 267), welche mit *en animant peu à peu* umschrieben ist.

Debussys Tempowahl in *Doctor Gradus ad Parnassum* steht demnach oft in Widerspruch mit seinen eigenen Angaben in der Partitur. Die notierte Gleichmäßigkeit der vermeintlichen Etüde wird von Debussy an dramaturgisch und motivisch wichtigen Stellen bewusst zugunsten eines enthusiastischen und entdeckungsfreudigen Spiels vernachlässigt. Er unterstützt dadurch den formalen Aufbau und die dramaturgische Gesamtanlage des Stücks. Ein Vergleich mit anderen Einspielungen zeigt außerdem, dass Debussy selbst die schnellste Aufnahme liefert: Mit der Dauer von 1:15 ist sie bedeutend kürzer als die Aufnahmen von Walter Giesecking¹⁴ (2:21) und Arturo Benedetti Michelangeli¹⁵ (2:12) oder auch als die Einspielung von Gordon Fergus-Thompson¹⁶ aus dem Jahre 1990 (2:12).

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Artikulations- und Dynamikangaben in *Doctor Gradus ad Parnassum* sehr differenziert angegeben sind. Selbst kleinste Unterschiede scheinen Debussy äußerst wichtig

¹³ Die Takte 45-50 sind in einem durchschnittlichen Tempo von Viertel = 178 gespielt, während der Abschnitt von Takt 51-56 einen Wert von Viertel = 186 aufweist.

¹⁴ Giesecking, 2012 (Anm. 9).

¹⁵ Arturo Benedetti Michelangeli, *Claude Debussy: Images 1 & 2 & Children's Corner*, Deutsche Grammophon 1971.

¹⁶ Gordon Fergus-Thompson, *Debussy: Solo Piano Music*, Decca 1990.

und daher notiert worden zu sein. So zeigt auch die Notation der Parallelstellen Takt 7ff. und Takt 51ff. einen kleinen, aber feinen Unterschied: Bei Takt 7ff. ist der Basston *F* jeweils mit einem *tenuto* versehen, während dieses in Takt 51f. fehlt. Bei Debussys Einspielung ist aber dennoch sehr klar eine Akzentuierung auf dem *F* in Takt 51ff. wahrnehmbar. Ein weiteres Beispiel ist in den Takten 3f. und 5f. zu finden: hier wird die Melodiestimme zunächst in *portato* Achteln, dann in *legato* Vierteln notiert und somit deutlich voneinander differenziert.¹⁷ Trotz der unverkennbar unterschiedlichen Notation kann man auch an diesen Stellen bei Debussys Spiel kaum eine differenzierte Gestaltung wahrnehmen.

Abschließend sollen noch einige exemplarische Stellen für die Umsetzung der dynamischen Angaben in Debussys Einspielung von *Doctor Gradus ad Parnassum* gezeigt werden. Im A-Teil ist in Takt 7ff. ein dynamischer Wechsel vom anfänglichen *p* zu *pp* notiert, wobei Debussys Spiel aber erstaunlich gleichförmig in der Dynamik bleibt. Eine ähnliche Beobachtung zeigt sich in Takt 20: eigentlich mit *più piano* versehen, spielt er hier sogar etwas lauter und crescendiert innerhalb des Taktes. Auch im B-Teil, wo der erste Abschnitt ab Takt 33 mit *p*, der zweite ab Takt 37 jedoch mit *pp* überschrieben ist, zeigt sich bei Debussy die gleiche Diskrepanz zwischen Notation und Ausführung der Dynamik. Auch im weiteren Verlauf des Stücks ist Debussys Spiel von dynamischen Ungenauigkeiten geprägt, welche in Widerspruch zu den sehr differenzierten Angaben stehen. Bemerkenswert unterschiedlich (obwohl deren Anlage identisch ist), spielt er jedoch die Takte 1-10 und 45-55: Die Sechzehntel ab Takt 45 sind von Beginn weg gleichmäßig und die Mehrstimmigkeit ab Takt 47 ist klarer artikuliert; zeigen sich hier die ersten Erfolge des Etüden-Übens? Dass Debussy durchaus die pianistischen Fähigkeiten besaß, um seine eigenen Angaben umzusetzen, zeigt sich in der Coda besonders durch die dramatische Beschleunigung auf das Spitzentempo von Viertel = 267. Zum allerersten Mal in *Doctor Gradus ad Parnassum* wird die Dynamik mit *f* angegeben, und auch vom Register ist dieser Abschnitt deutlich höher gesetzt und bringt in Takt 58 mit *f* den Spitzenton des gesamten Stücks. Debussy

¹⁷ Eine ähnliche Umgestaltung zeigt T. 24f. mit T. 26f., wo das Thema zu einer Dreistimmigkeit weiterentwickelt wird (Bass, durchgehende Sechzehntel und Melodietöne).

hebt die *tenuto* Viertel ab Takt 57 zwar etwas ungleichmäßig, aber dennoch mit einer Konstanz bis Takt 67 stets heraus. Die Akzente in Takt 68 und Takt 70, welche in den großen Abstieg ab Takt 71 führen und zusätzlich noch mit *crescendo* unterstützt werden, sind trotzdem kaum von den *tenuti* der Melodiestimme davor unterscheidbar.¹⁸ Mit *più forte* mündet das Stück in eine plagale Kadenz im *ff.* Auffällig betont Debussy in Takt 74 die Terz *H/d*, die neben den anderen Klängen so besonders hervorsticht: Erneut scheint Debussy die Betonung eines Farbwechsels – selbst unmittelbar vor Schluss – besonders wichtig zu sein.

Es könnten sowohl zu Temporelationen, Artikulation und Dynamik noch weitere Stellen angeführt werden, doch ist ihnen etwas gemein: So anspruchsvoll Debussy als Komponist mit diesen Parametern umgeht und selbst kleinste Nuancen in *Doctor Gradus ad Parnassum* differenziert – was die Interpretation, unter dem Gesichtspunkt einer Etüde nur noch schwieriger machen dürfte – so sehr lässt er sich in seiner eigenen Interpretation große Freiheiten. Vielmehr als eine texttreue Wiedergabe fällt eine – im positiven Sinne – durchaus übermütige, vielleicht sogar kindlich überhaschte Freude in Debussys Spiel von *Doctor Gradus ad Parnassum* auf. So erinnert Debussys Aufnahme in vielen Momenten tatsächlich an ein Etüden übendes Kind¹⁹, musikalisch vom Eifer und der reinen Spielfreude getrieben.

Jimbo's Lullaby

Doux et un peu gauche: „Sanft und ein wenig linkisch“, so lautet die Vortragsbezeichnung, mit der die eröffnende Bassmelodie von *Jimbo's Lullaby* versehen ist. Auch wenn der Titel „nur“ auf ein Plüschtier anspielt – in dieser Melodie sind in musikalischer Übersetzung die etwas schwerfällige

¹⁸ Erneut scheint Giesecking sich genauer an den Notentext zu halten, da sich in seinem Spiel sämtliche Akzente ab Takt 68 deutlich von den anderen Artikulationsunterscheiden.

¹⁹ Sherry Lyn Yu-Chen, *Debussy's Children's Corner: A Pedagogical Approach*, Houston 2001, S. 17.

wiegenden und doch zarten Bewegungen eines Elefanten portraitiert. Die in den ersten vier Takten lediglich im Umfang einer Quinte um die zentrale Terz *f/d* kreisende Diastematik mit ihrer durch Syncopen bestimmten Rhythmisik, unterstrichen durch den 2/2-Takt, die tiefe Lage und die leise Dynamik verbinden sich zu einer Melodie, die das leichte Schwanken, das Gleichgewichtthalten des Dickhäters fabelhaft nachzeichnet. Debussys Interpretation tut ein Weiteres, indem er die Achtel keineswegs gleichmäßig spielt, sondern von den beiden Achteln zu Beginn von Takt 2 das erste verlängert, das zweite dagegen verkürzt. Gleichermaßen gilt für das Achtelpaar in Takt 3, den Auftakt und das erste Achtelpaar von Takt 6 und Takt 8. Diese Unregelmäßigkeiten im Rhythmus, gleichsam ein *Jeu inégal*, die außerdem nur noch in Takt 23 mit Auftakt und in Takt 65 auftreten, scheinen keiner zwingenden Logik oder Regularität sondern vielmehr spontaner Intuition zu folgen – weder lässt sich sagen, in welcher melodischen Verbindung sie auftreten (bevorzugt aber nicht ausschließlich (vgl. etwa den Auftakt zu Takt 6), wenn das Achtelpaar stufenweise verbunden ist), noch über ihren metrischen Ort (vornehmlich auf die betonte Taktzeit, aber nicht immer). Unter den neueren Einspielungen bezieht Jean-Efflam Bavouzet²⁰, möglicherweise inspiriert von Debussy, *Notes inégales* in seine Interpretation von *Jimbo's Lullaby* ein. Anders als dieser spielt er jedoch die beiden Achtel im Auftakt zu Takt 2 sowie die auftaktigen Achtel und das Achtelpaar auf der eins von Takt 3 inegal.

Hinsichtlich der dynamischen Gestaltung scheint bemerkenswert, dass Debussy in den Takten 33 bis 38 die ostinate Basslinie stark hervorhebt²¹, während die Akkorde in der rechten Hand merklich in den Hintergrund treten und gleichsam nur zu Färbungen der Basstöne geraten – dies im Gegensatz zu allen dem Autor zugänglichen späteren Einspielungen, die der in Takt 33 nur rhythmischen, in Takt 34 dann auch melodischen Beziehung zu dem Motiv in Takt 30 und außerdem der Bedeutung der rhythmisch-diastematischen Gestalt dieser Takte Rechnung

²⁰ Jean-Efflam Bavouzet, *Debussy, Complete Works for Piano*, Vol. 3, Chandos 2008.

²¹ Vgl. Hierzu Kyung-Ae Lee, *A Comparative Study of Claude Debussy's Piano Music Scores and His Own Piano Playing of Selections from His Welte-Mignon Piano Roll Recordings of 1912*, Austin 2001, S. 94 und S. 102, die in den gesamten Welte-Mignon-Einspielungen Debussys einen (zu) lauten Bass konstatiert, dessen Ursache sie in dem zur Aufnahme verwendeten Instrument sieht.

tragen, die in Varianten den weiteren Verlauf des Stückes durchzieht, namentlich in den Takten 47f., 54 bis 58, zu Beginn des dritten Formteils in Takt 63 als Kontrapunktierung der Initialmelodie, schließlich in den letzten 12 Takten unter Abspaltung und Augmentation einer Variante des Motivs aus Takt 30.

Debussy scheint dagegen vielmehr an der Betonung des ostinat kringenden Bassmotivs gelegen, das durch den Kontext der latenten Fauxbourdon-Struktur in der rechten Hand, in der dessen Töne ja ebenfalls enthalten sind, jeweils anders beleuchtet wird: In Takt 33 und 35 als Terz eines Dur- und eines Mollsextakkordes, in Takt 34 als Quinte eines Moll- und Durquartsextakkordes, im letzten Viertel von Takt 36 schließlich auch als Terz eines Mollseptakkordes.

In diesem Zusammenhang sei auf zwei Abweichungen in Debussys Interpretation gegenüber dem Notentext der Henle-Urtextausgabe, die sich auf das Autograph und die Originalausgabe stützt, hingewiesen:²² In Takt 37 spielt Debussy in der rechten Hand zunächst *es/ges/b* und erst in Takt 38 *e/g* mit dem aus Takt 37 übergebundenen *b*.²³ Gemeinsam mit dem Basston *as* ergibt sich ein Dominantseptnonakkord zu Des, der sich einerseits enger an das Material der Takte 33 bis 36 anschließt, andererseits im harmonisch-tonartlichen Changieren dieses Abschnitts einen weiteren Akzent setzt.

Auf die grundsätzlich schnellen Tempi in Debussys Einspielung der *Children's Corner* wurde bereits mehrfach hingewiesen.²⁴ Auch im Falle von *Jimbo's Lullaby* ist seine Interpretation die schnellste, jedoch sind die Unterschiede zu den anderen zum Vergleich herangezogenen Aufnahmen weniger groß als etwa in *Doctor Gradus ad Parnassum* oder *Serenade for the Doll*: Am meisten bei der Einspielung von Arturo Benedetti Michelangeli, die mit der Dauer von 3:29 23 Sekunden länger ist als die Debussys. Die Tempowahl anderer Pianisten, wie etwa die Walter Giesekings (1937) oder Jean-Efflam Bavouzets (2008), deren Aufnahmen lediglich vier bzw.

²² Außer der Abweichung in Takt 37 spielt Debussy die beiden letzten Basstöne in Takt 78 bis 81, im Notentext zweimal ein *Subkontra-B*, eine Oktave höher.

²³ Ebenso Alain Planès in seiner Einspielung von *Children's Corner* für *harmonia mundi* aus dem Jahr 2005.

²⁴ Vgl. Udo Zilkens, *Claude Debussy spielt Debussy. Estampes, Children's Corner, Préludes und anderes*, Köln-Rodenkirchen 1998, S. 42 und S. 76.

zwei Sekunden länger sind, ist dagegen der des Komponisten sehr ähnlich. Bezuglich der Tempomodifikationen innerhalb des Stückes scheinen die Angaben der Partitur eindeutig: Das Grundtempo *assez modéré* gilt bis Takt 38, ein Mittelteil (Takt 39 bis 62), der mit einem auf Material der Ganztonleiter basierendem Abschnitt beginnt, ist dagegen verhältnismäßig bewegter (*un peu plus mouvementé*), die Takte 63 bis 81 kehren, eingeleitet durch das *retenu* ab Takt 61 zum Anfangstempo (*Tempo I*) zurück, das unverändert bis zum Schluss beibehalten werden sollte – dies unterstreicht die Angabe *sans retarder* in Takt 75.²⁵ Eine Untersuchung der Temporelationen in Debussys Aufnahme zeichnet dagegen ein weitaus komplexeres Bild. Bereits in den ersten drei Takten schwankt das Tempo, jedoch lässt sich jeweils für die Einheit eines Taktes, also von einem metrischen Schwerpunkt zum nächsten, ein Tempo eruieren: Im ersten Takt Halbe = 40, im zweiten Takt 44, im dritten dagegen 39.

Die Takte 4 und 5, deren Temporelation sich durch die Überbindung und den damit fehlenden Impuls zu Beginn des 5. Taktes nur gemeinsam betrachten lässt, fallen zunächst durch ihre Diskrepanz zwischen Notenbild und klanglicher Realisierung auf. Die notierte Viertelpause scheint im Verhältnis zu den vorausgehenden Takten und zu den notierten fünf Vierteln bis zum nächsten Impuls viel zu lang. In der Tat ergibt die Annahme eines verlangsamten Tempos (das die Dauer der notierten Viertelpause zunächst suggeriert) keinen Sinn, denn die Takte 4 und 5 sind zudem insgesamt kürzer als zwei Takte des Durchschnittswertes der ersten drei Takte. Tatsächlich steht die Dauer von Beginn des Taktes 4 bis zum Einsatz der Sekunde *f/g* und die Dauer vom Impuls des Sekundklangs in Takt 5 bis zu Beginn des folgenden Taktes im Verhältnis 2:3. Offensichtlich spielt Debussy – entsprechend den Parallelstellen in Takt 9f. und 15f. – die Sekunde *f/g* im vierten Takt auf das dritte Viertel, im fünften dagegen bereits auf das zweite.²⁶ Die Dauer vor dem ersten und nach dem zweiten Sekundklang entspricht dem Tempo Halbe = 44, allerdings kürzt Debussy die eigentlich zwischen den beiden Impulsen liegenden drei Viertel, so dass die Gesamtdauer der Takte 4 und 5 (bei Halbe = 44) annähernd

²⁵ Die Bezeichnung *morendo* in Takt 76f. ist hier wohl ausschließlich dynamisch zu verstehen.

²⁶ Vgl. Lee, *A Comparative Study* (Anm. 21), S. 97.

sieben Viertel und zwei triolische Achtel beträgt.

Der Beginn der zweiten Phrase zeigt eine ähnliche, aber näher beieinanderliegende Tempoentwicklung wie derjenige der ersten, insgesamt ist die zweite Phrase etwas schneller als die ihr vorausgehende. Die dritte Phrase (Takt 11 bis 14) ist durch eine weitere Beschleunigung gekennzeichnet, während die vierte und letzte des ersten Teils ab der Phrasenmitte durch ein deutliches Ritardando bestimmt wird, das mit einem noch langsameren Tempo als dem der ersten Phrase endet. Die Tempomodifikationen im Einzelnen können folgender Tabelle entnommen werden, als Mittelwert ergibt sich bis zur Fermate in Takt 18 Halbe = 44. Sie bestätigen anschaulich Debussys Äußerung, Metronomangaben seien nur innerhalb eines Taktes gültig, mit der er auf die Bitte seines Verlegers Jacques Durand antwortete, der ihn um Metronombezeichnungen für die Erstausgabe der *Études* bat.²⁷

Takt	1	2	3	4f.	6	7	8	9f.
Halbe	40	44	39	44	43	44	42	44
11	12	13	14	15	16-17.2	17.3	18	18.3
47	50	42	47	44	50	44	37	28

Wie im ersten Teil, so ist Debussys Spiel auch im weiteren Verlauf des Stücks von fortwährenden, mehr oder weniger deutlichen Tempowechseln geprägt. Dabei lässt sich einerseits jeweils ein deutliches Grundtempo, das einem Mittelwert entspricht, für Abschnitte bzw. Formteile erkennen, andererseits eine Tempodramaturgie, die wesentlich über die Angaben der Partitur hinausgeht, diesen zum Teil sogar entgegensteht und gleichzeitig dem formalen Aufbau entspricht und ihn unterstützt, die gewissermaßen

²⁷ „Vous savez mon opinion sur les mouvements métronomiques: ils sont justes pendant une mesure, comme „les roses l'espace d'un matin“, seulement, il y a „ceux“ qui n'entendent pas la musique, et qui s'autorisent de ce manque pour y entendre encore moins! Faites donc comme il vous plaira.“ Brief an Jacques Durand vom 9. Oktober 1915, in: Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris 2005.

einen Spannungsbogen aufbaut, der die Architektur von *Jimbo's Lullaby* trägt.

Die aus Debussys Tempowahl resultierenden Abschnitte, deren Grundtempi (als Mittelwerte), und ihre jeweils langsamste und schnellste Modifikation werden in folgender Tabelle für das gesamte Stück dargestellt.

	1. Teil (Takt 1 bis 18)				2. Teil (Takt 19 bis 38)		
Abschnitt	1-5	6-10	11-14	15-18	19-28	29-32	33-38
∅	42	43	46	46, <i>rit.</i>	52	55	56
∅	44				54		
max. Mod.	$\text{♩} = 28$ in Takt 18, $\text{♩} = 50$ in Takt 12 und 16f.				50 in Takt 21, 58 in Takt 37		

3. Teil (Takt 39 bis 62)					4. Teil (Takt 63 bis 81)			
39-42	43-46	47-52	53-56	57-62	63-66	67-69	70-73	74-81
63	65	63	64	57, <i>retenu</i>	59	61	58	<i>rit.</i> 55 → 35
62					59			43
49 in Takt 62, 69 in Takt 46					35 in Takt 78f., 61 in Takt 67f.			

Im Ganzen wird die Tempodramaturgie durch ein kontinuierliches Accelerando bis zum ersten Drittel des dritten Teils (etwas mehr als die Hälfte des gesamten Stücks) bestimmt, danach sinkt das Tempo wieder, allerdings in geringerem Umfang und bleibt bis Takt 73 deutlich über dem Anfangstempo. Mit Takt 74 beginnt ein zweites, stärkeres Ritardando, das bis zum Schluss andauert und taktweise verlangsamt, um schließlich unter dem Ausgangstempo anzukommen.

Serenade for the Doll

Das dritte Stück der Suite entstand als erstes und trug zunächst den französischen Titel *Sérénade à la poupée*. Debussy komponierte es bereits 1806 auf Wunsch von Octavie Carrier-Belleuse für deren *Méthode moderne de piano*, die allerdings erst 1810 erschien, zwei Jahre also nach *Children's Corner*. Nach Vorgabe von Carrier-Belleuse hätte es ein didaktisches Stückchen von nur etwa 20 Takten Länge werden sollen²⁸ – die *Sérénade* wuchs aber schließlich auf das Fünffache. Vielleicht hatte sie, im Gedanken an die Pädagogen, die künftig nach ihrer Klavierschule unterrichten sollten, auch den Wunsch nach einer Metronomangabe geäußert, doch Debussy, der sich auch sonst nur ungern und wohl auf Druck seines Verlegers Jaques Durand auf Metronomzahlen festlegte,²⁹ versah weder *Serenade for the Doll* noch die anderen Stücke aus *Children's Corner* mit entsprechenden Angaben, sondern überschrieb sie jeweils nur mit relativen Tempoindikationen: Im Fall der *Serenade* mit *Allegretto ma non troppo*, einer Bezeichnung, die ein breites Spektrum von Realisierungen zulässt. Dies spiegeln denn auch verschiedene Aufnahmen des Stücks wider, denn im Gegensatz zu *Jimbos Lullaby*, bei dem die Tempi der einzelnen Interpretationen relativ nah beieinander liegen, weisen sie bei *Serenade for the Doll* dagegen erhebliche Unterschiede auf. Debussys Einspielung ist in der Übertragung des Dal segno-Labels mit 1:36 die schnellste, Walter Giesekings Aufnahme von 1951 dauert mit 2:55 fast doppelt so lange. Eine Auswahl der untersuchten Einspielungen gibt folgende Übersicht wieder, die das verhältnismäßig breite Spektrum der Tempi veranschaulichen mag.

²⁸ Vgl. Debussys Brief an Carrier-Belleuse vom 27. Dezember 1805, in: Debussy, *Correspondance 1872- 1918* (Anm. 27), S. 932f.

²⁹ Vgl. hierzu Roy Howat, *Debussy's piano music*, in: *Debussy Studies*, hrsg. von Richard Langham Smith, Cambridge 1997, S. 89.

Interpret	Dauer	Interpret	Dauer
Debussy (1912/dal segno)	1:36	Benedetti Michelangeli (1971)	2:12
Debussy (1912/Caswell)	1:43	Bavouzet (2008)	2:17
Cortot (1928)	1:45	Giesecking (1937)	2:54
Cortot (1947)	1:52	Giesecking (1951)	2:55

Aus Debussys Interpretation spricht klar das Empfinden ganztaktiger Einheiten, die zu Taktgruppen zusammengefasst werden, Gieseckings Auffassung hat dagegen die Viertel zur Grundlage. Fluss und Agilität, zuweilen auch Hektik und Überstürzung bei Debussy steht Gieseckings betont mechanisch wirkendes Spiel gegenüber, gewissermaßen ein Abbild der etwas kantigen Beweglichkeit der Puppe.

Das Tempo übersteigt offenbar Debussys technische Fähigkeiten und legt Schwächen seines Klavierspiels offen. Die artikulatorische Realisierung etwa bleibt häufig hinter den feinen Differenzierungen des Notentextes zurück, beispielsweise ist vom Staccato der Achtel in den Takten 61f. – eine Allusion des gezupften Gitarrenklangs, eines Serendentopos – nichts zu hören, die Frage nach dem Unterschied von mit Punkten, Strichen, Strich und Punkt bzw. ohne spezielle Artikulation bezeichneten Noten in der Hauptstimme der Takte 3 bis 13 beantwortet auch Debussys eigene Interpretation nicht. Neben mangelnder Artikulation bringt das übersteigerte Tempo aber auch rhythmische Unebenheiten mit sich, wie etwa in den Läufen in Takt 61f. oder in 102 bis 105, die sich deutlich von den intentionalen *Jeu inégal* unterscheiden, das, wie in *Jimbo's Lullaby*, auch in *Serenade for the Doll* vereinzelt auftritt und zwar in den Taktten 39 bis 41 und 69ff.

Die starken dynamischen Kontraste der Partitur, etwa der Wechsel von *pp* zu *f* in Takt 7f. wie auch die dynamischen Entwicklungen, beispielsweise das Decrescendo vom *f* zum *p* in Takt 27, das sich in Takt 28 weiter fortsetzen sollte, werden von Debussy kaum umgesetzt. Dies mag teilweise dem von Debussy verlangten Gebrauch des Una corda-Pedals für das gesamte Stück geschuldet sein, dennoch lässt sich eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der sehr präzise bezeichneten Dynamik nicht

leugnen, etwa in den Takten 106 bis 114, in denen Debussy das *p* immer lauter spielt als das *mf*. Debussys Interesse gilt vielmehr auch in diesem Stück der Modifikation des Tempos als Mittel musikalischer Gestaltung.

In der folgenden Übersicht sind die Modifikationen als gerundete Näherungswerte zusammengefasst. Einige Abschnitte sind mit *rit.* bzw. *accel.* gekennzeichnet und mit dem Anfangs- und Schlusstempo versehen – auch hier verläuft die Beschleunigung bzw. Verlangsamung keineswegs linear, sondern ebenfalls mit Schwankungen.

Takte	1-13	14-23	24-29	30-34	35-38	39-42	43-52
$\text{d.} \approx$	66	74	<i>rit.</i> 81 → 57	76	70	63	77

53-60	61-64	65 ³⁰ -68	69-72	73-76	77-83	84-88
<i>acc.</i> 71 → 82	<i>rit.</i> 87 → 60	70	72	77	76	74

89-92	93-97	98-101	102f.	104f.	106-114	115-118	119-124
79	76	81	79	85	83	87	75

The Snow is dancing

Nach der Zuwendung zu dem Plüschelefanten *Jimbo* und einer Puppe, fällt nun der Blick, vielleicht eines kleinen Mädchens – wie Debussys eigener Tochter Chouchou –, durch die Fensterscheiben des Kinderzimmers nach draußen und verliert sich im gleichmäßigen Muster des in scheinbar unbewegter Zeitlosigkeit fallenden Schnees. Ein Stimmungsbild – so beschrieb Debussy selbst das Stück und charakterisierte es mit den Adjektiven *brumeux, triste, monotone* (neblig, traurig, eintönig).³¹ Seinen Rat, das Tempo

³⁰ Debussy verkürzt die Pause zwischen T. 64.3 und T. 66.2 um ca. ein Viertel.

³¹ Dumesnil, *Coaching with Debussy* 10-13, zitiert nach Lee (Anm. 21), S. 99.

nur bloß nicht zu schnell zu nehmen³², haben die meisten Interpreten nach ihm deutlicher beherzigt als Debussy selbst, dessen Aufnahme mit 2:05 – wie bereits in *Serenade for the Doll* – zu den schnellsten Einspielungen zählt.

Wie in den beiden vorausgegangenen Stücken aus *Children's Corner* kennzeichnet Debussys Spiel auch in *The Snow is dancing* ein ausgesprochen freier Umgang mit dem Tempo. Während die Partitur nach der anfänglichen Indikation *modérément animé* ein konstantes Tempo nahezulegen scheint, das lediglich in Takt 34 und 44 leicht verlangsamt wird (*cédez un peu*), um bereits in Takt 36 bzw. 46 zum Grundtempo zurückzukehren (*au mouvement*) und dessen Einhaltung bis zum Schluss durch die Aufforderung *sans retenir* in Takt 72 unterstrichen wird, geraten Debussys Modifikationen des Tempos einmal mehr auch in diesem Stück zu einem interpretatorischen Mittel formaler Gestaltung. Dabei ist bemerkenswert, wie die aus Debussys Einspielung resultierende „Zeitform“, die aus Abschnitten mit relativ konstantem Tempo und beschleunigenden bzw. verlangsamenden Abschnitten sowie gestuften bzw. stufenlosen Tempowechseln entsteht, einerseits Zäsuren der notierten Form des Stücks, einer Reihung von Abschnitten, die sich hinsichtlich ihres Materials und ihrer Struktur unterscheiden und unter denen einigen durch wörtliche, variierte oder nur anspielende Rückbezüge besondere formale Bedeutung zu kommt, verdeutlichend hervorhebt, andererseits relativ kontrastierende Abschnitte durch ein gemeinsames Tempo (das nun seinerseits mit anderen Tempi der „Zeitform“ kontrastiert) zusammenfasst.

Der erste Takt steht strukturell und seinem Tempo nach (Viertel = 105) für sich. In ihm wird ein im Weiteren mit α bezeichnetes Motiv eingeführt und wiederholt: Eine mit diatonischen Stufen ausgefüllte, steigende Quarte, bei der die kleine Sekunde das unterste Intervall bildet. Die folgenden fünf Takte werden von einem Ostinato von α bestimmt, das nun eine Oktave tiefer erscheint und jeweils um ein Sechzehntel versetzt in der Originallage imitiert wird. Dazu treten ab Takt 3 ganze Noten, die erst mit dem *cis* in Takt 6, das im folgenden Takt unmissverständlich in ein *d* auflöst, den bis dahin verschleierten Tonartbezug zu d-Moll präzisieren. Tatsächlich entsprechen dem Übergang von Takt 1 zu 2 und von

³² Ebd.

Takt 6 zu 7 in der „Zeitform“ zwei deutlich gestufte Zäsuren von Viertel = 105 auf 121 sowie von 136 auf 141, während Debussy innerhalb des von einem einzigen Phrasierungsbogen zusammengehaltenen Abschnitts stetig von Viertel = 121 auf 136 beschleunigt, gleichsam auf die Klärung der Tonart und die erste harmonische Zäsur zuspielt, nach der außerdem das Ostinato von α durch die Verbindung von dessen Krebs und Originalgestalt, in der zweiten Takthälfte beide eine Stufe abwärts versetzt, abgelöst wird. Zudem verstärkt die Gestaltung des Tempos die bildhafte Wirkung des Beginns: Anfänglich einzelne Flocken (α in Takt 1)³³ verdichten sich zunehmend zu Schneetreiben (ab Takt 7). In der „Zeitform“ fasst Debussy die Takte 7 bis 21 – mit zum Teil erheblichen Binnenschwankungen – unter einem durchschnittlichen Tempo von Viertel = 143 zusammen. Der strukturellen Zäsur dieses Abschnitts in Takt 11, in dem ein neues Motiv eingeführt wird und der tonartlichen, dem Wechsel nach Ges-Dur in Takt 14, trägt Debussy durch geringfügige Verlangsamungen Rechnung, deren Wirkung allerdings im Kontext des beständig von Takt zu Takt leicht modifizierten Tempos relativiert wird.

Spürbar langsamer geraten dagegen die mit einem Ganztonfeld beginnenden und mit der Vortragsbezeichnung *doux et triste* überschriebenen Takte 22 bis 29 (durchschnittlich Viertel = 134), die in Takt 22f. ein lang gezogenes, dreitoniges Melodiefragment einführen, das in den folgenden beiden Takten rhythmisch variiert und in Takt 26 bis 29 eine Stufe abwärts sequenziert wird.

Von den Takt 30 und 31 geht eine besondere formale Wirkung aus, da sie Takt 7f. eine Oktave tiefer wiederholen und damit auch zur Grundtonart d-Moll zurückkehren. Debussys Tempo entspricht ebenfalls durchschnittlich dem der Takte 7 und 8 (Viertel = 143), das allerdings bereits für Takt 29 gilt, so dass eine deutliche Zäsur in der „Zeitform“ vermieden wird. Anders in den beiden folgenden Takten, die α nach c-Moll transponieren, mit einem neuen Bass versehen und deren

³³ Auf den Anklang der *danse silencieuse des gouttes de rosée* im 2. Bild des 3. Aktes aus Jules Massenet's Oper *Cendrillon* von 1899 zu Beginn von *The Snow is dancing* und damit auch auf den Ursprung des Motivs α und der Struktur der Takte 2f., die bei Massenet Tautropfen darstellen, wies Roger Nichols im Begleittext zur CD-Einspielung von Jean-Efflam Bavouzet hin (s. Anm. 20).

rhythmische Struktur (eine Überlagerung von Achteln und synkopierten Achteln gegenüber den bisher sich ablösenden Sechzehnteln) flächiger erscheint. Takt 32 spielt Debussy schneller (Viertel = 150), während die Wiederholung dieses Taktes mit Viertel = 125 merklich langsamer gerät. Nun folgt, wie bereits erwähnt, die erste in der Partitur bezeichnete Tempoveränderung (*cédez un peu*). Sie bezieht sich auf die Verbindung einer leicht hervorgehobenen Melodie (*un peu en dehors*) im Diskant, die – über einer c-Moll-Transposition von α mit nachschlagendem c-Orgelpunkt in der linken Hand – Achtel-Triolen als neues Strukturelement einführt. Tatsächlich beginnt Debussy Takt 34 mit Viertel = 128 geringfügig schneller als Takt 33, Takt 35 verlangsamt dagegen mit Viertel = 104 gleichsam auf das Tempo des ersten Taktes. Im folgenden Abschnitt (Takt 36 bis 43), der laut Partitur *au mouvement* zu spielen wäre, kehrt Debussy nicht zum vorherigen Tempo zurück, sondern überbietet dieses mit durchschnittlich Viertel = 151 noch leicht, wobei auch hier gilt, dass das Tempo von Takt zu Takt variiert. Den zweiten *Cédez*-Abschnitt, der die Melodie von Takt 34f. wiederholt, nimmt Debussy mit Viertel = 113 und 99 noch langsamer als den ersten, während das Tempo ab *au mouvement* (Takt 46ff.) nochmals leicht auf durchschnittlich Viertel = 154 gesteigert wird. Dieser Abschnitt enthält mit dem *f* der Takte 49 bis 52 den einzigen dynamischen Ausbruch des im Übrigen in gedämpftem *p* bis *pp* gehaltenen Stücks – gleichsam, als würde ein jäher Windstoß in die ruhig tanzenden Schneeflocken fahren, die sich darauf in den überleitenden Takten 53 bis 56 zu ihrem ursprünglichen Muster ordnen, das sich mit der Reprise der Takte 7 bis 13 in Takt 57 bis 63 wieder einstellt. Debussy unterstreicht die Bedeutung dieser Stelle mit einer deutlichen Zurücknahme des Tempos in Takt 56 bis 58, das mit durchschnittlich Viertel = 144 dem der Takte 7ff. und 30f. gleichkommt. Mit Takt 59 ist eine deutliche Tempozäsur verbunden: Debussy erreicht das bis zum Schluss geltende, schnellste Tempo (durchschnittlich Viertel = 157), das neben den typischen taktweisen Binnenveränderungen zwei stärkere Modifikationen in Takt 66 (Viertel = 143) und 69f. (Viertel = 140 und 149) aufweist.

The little Shepherd

An eine einfache Hirtenweise³⁴ erinnert das fünfte Stück im Zyklus: *The little Shepherd*. Formal lässt es sich in drei Strophen und einer harmonisch variierten und verkürzten Wiederholung der ersten gliedern.³⁵ Die Strophen gleichen sich, mit Ausnahme der letzten, auch in ihrem kleineren Aufbau: der jeweils einstimmige Hirtengesang (in der Folge als α bezeichnet) wird gefolgt von einem tänzerischen Motiv (β), welches durch sanfte Klänge der linken Hand begleitet wird, und mündet in eine Kadenz (γ).³⁶ α und β unterscheiden sich jedoch bedeutend in ihrem Charakter: Während die einstimmige Hirtenweise sowohl schmerzlich, als auch durch die immer neu erfundenen Motivformen suchend und aufgrund der immer wieder abbremsenden rhythmischen Anlage gleichsam stockend wirkt, sind die β -Abschnitte geprägt von einem vorwärtsdrängenden punktierten rhythmischen Motiv, welches auch durch die vielen Motivwiederholungen und dem vorherrschenden kleinen Ambitus tänzerisch und leicht wirkt.³⁷ Das unterschiedliche Wesen von α und β wird in der ersten und dritten Strophe zugleich durch die von Debussy verwendeten Tempoangaben deutlich. Zusätzlich sind sämtliche kleinere Einheiten jeweils mit neuen Angaben zu Tempo und Dynamik versehen und setzen sich so klar voneinander ab (siehe Tabelle).

³⁴ Dass die Hirtenweise eine große Ähnlichkeit mit dem Flötenthema aus *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* hat wurde bereits von Roberts aufgezeigt. Roberts, *Images* (Anm. 1), S. 213.

³⁵ A T. 1-11, B T. 12-18, C T. 19-26, A' T. 27-31.

³⁶ Die Kadendenzen in Takt 9ff., Takt 16ff. und T. 29ff. sind konventionell in ihrer Harmonik und drücken in A-Dur resp. E-Dur eine II⁷ V⁷ I Kadenz aus. In Takt 24f. wird die Kadenz durch ein Tonika-Dominant Pendel in ais-Moll vermieden.

³⁷ In der zweiten Strophe wird das tänzerische punktierte Motiv durch Triolen-Sechzehntel ersetzt; Begleitstruktur, Motivwiederholungen und der kleine Ambitus bleiben im Charakter allerdings gleich.

α		β		γ	
T. 1-4	<i>Très modéré</i>	T. 5-7	<i>plus mouvementé</i>	T. 9ff.	<i>cédez</i>
	<i>p und très doux et délicatement expressif</i>		<i>p</i>		<i>più p</i>
T. 12f.	<i>Au mouvement</i>	T. 14f.		T. 16ff.	<i>cédez</i>
	<i>p</i>		<i>p</i>		<i>più p</i>
T. 19f.	<i>Au mouvement</i>	T. 21-25	<i>plus mouvementé, später poco animato</i>		
	<i>un poco più forte</i>		<i>p</i>		
		T. 27f.	<i>un peu retenu, en conservant le rythme</i>	T. 29	<i>cédez</i>
			<i>pp</i>		<i>pp</i>

Besonders ist auch Debussys differenzierte Verwendung der Phrasierungsbögen. In den β -Abschnitten werden Phrasierungen niemals genau wiederholt. β wird zunächst zweitaktig, dann halbtaktig, viertelweise und schlussendlich in Takt 27 sogar als Viertel-Viertel-Halbe phrasiert. Auch die Hirtenmelodie α wird in ihrer Phrasierung beinahe bei jedem Wiederauferscheinen neu erfunden.

Am augenfälligsten scheint die dritte Strophe ab Takt 19 zu sein: Es ist der einzige Abschnitt, welcher mit *un poco più forte* lauter beginnt und mit *plus mouvementé* und *poco animato* bei β den deutlichsten Zug nach vorne aufweist. Zudem ist es auch die einzige Strophe ohne den kadenzierenden und jeweils mit *cédez* verlangsamenden γ -Abschnitt. Das Pendel zwischen Ais-Moll und Dis-Dur lässt den Hörer harmonisch in der Schwebe, zusätzlich wird an dieser Stelle mit *mf* auch noch die höchste dynamische Stufe im ganzen Stück erreicht: die dritte Strophe erweckt also in vielerlei Hinsicht den Anschein, die Kulmination in *The little Shepherd* zu sein.

Gordon Fergus-Thompson wählt in seiner Einspielung³⁸ als Anfangstempo *très modéré* Viertel = 41 aus und steigert bei *plus mouvementé* sukzessive auf Viertel = 68.³⁹ Bemerkenswert ist seine lyrisch freie Gestaltung von α ,

³⁸ Fergus-Thompson, 1990.

³⁹ Takt 6 ist mit dem Tempo Viertel = 49 jedoch deutlich gestreckt.

die sehr legato und transparent im Klang gespielt wird. Fergus-Thompson spielt bei der Wiederaufnahme der Hirtenmelodie in Takt 12 deutlich langsamer als zu Beginn (Viertel = 34), und steigert im β -Abschnitt bis hin zu Viertel = 63, wenngleich Debussy an dieser Stelle keine Tempoveränderung angegeben hat.⁴⁰ In der dritten Strophe ab Takt 19, mit *au mouf* überschrieben, spielt Fergus-Thompson mit Viertel = 50 bedeutend schneller als beim zuvor gewählten Grundtempo und beschleunigt bei *poco animato* weiter auf Viertel = 61. Unmittelbar vor dem harmonischen Pendel in Takt 24f. verlangsamt Fergus-Thompson das Tempo aber sehr stark (Viertel = 38), womit er das langsamste Tempo im gesamten Stück erreicht. Im Widerspruch dazu steht eigentlich Debussys Notation, die von Takt 22-26 keine weitere Tempomodifikation vorsieht. Das Pendel in a-Moll wirkt durch sein tonartliches Verhältnis (fünf Quinten entfernt) zur Grundtonart A-Dur entrückt: Kunstvoll dazu die sanfte, echoartige Interpretation von Fergus-Thompson.

Dynamisch führt diese Stelle wie bereits erwähnt zum Höhepunkt *mf*, welches von Fergus-Thompson zwar deutlich abgehoben, aber immer noch sanft angespielt ist. Ab Takt 27 bis zum Schluss wird dann, trotz des *un peu retenu*, ein durchschnittliches Tempo von Viertel = 46 gewählt. Ungemein feinfühlig ist denn auch die Gestaltung des Schlusses, wo Fergus-Thompson ein malerisches *pp* anschlägt und das Stück so ausklingen lässt, als würde man sich langsam von der Szenerie der Hirtenflöte entfernen.

Der Vergleich mit Debussys Aufnahme von *The little Shepherd* zeigt mit Viertel = 62 bereits zu Beginn ein schnelleres Grundtempo. Die ersten Takte sind mit *très doux et délicatement expressif* überschrieben, und so wird auch das im dritten Takt vermerkte *mf* bei Debussys Spiel nur äußerst sanft hervorgehoben. Merklich schneller (Viertel = 108) folgt darauf der tänzerische β -Abschnitt, welcher mitunter (bspw. in Takt 6) auch etwas übereilt ist. Gleichsam betört und verzaubert von der Hirtenweise scheint Debussy bei der Kadenz in Takt 10 zu sein, wo der Terzton *cis*³ der rechten Hand in seinem Spiel kaum mehr wahrnehmbar ist. Die Wiederaufnahme von α findet bei Debussy mit Viertel = 64 fast exakt wieder im Anfangstempo

⁴⁰ Da es sich vom Charakter her um den α -Abschnitt handelt ist diese Tempomodifikation aber durchaus nachvollziehbar.

statt. Den folgenden β -Abschnitt – welcher wie zuvor erwähnt als einziger β -Abschnitt im Stück keinen Vermerk zur Temposteigerung enthält – gestaltet Debussy sehr frei und die Motivwiederholungen mit Rubati, das Tempo wird aber – auch im Vergleich zu Fergus-Thompson – nicht gesteigert. Debussys Tempowahl in der dritten Strophe ist mit Viertel = 75 auch schneller als zuvor und wird bei *plus mouvementé* und *poco animato* bis zu Viertel = 109 gesteigert. Auch Debussy verleiht dem harmonischen Pendel zwischen ais-Moll und Dis-Dur in Takt 24f. durch ein deutlich verlangsamtes Tempo (Viertel = 56) Nachdruck, er kann jedoch die Mittellage nicht makellos kontrollieren: so ist der Dis-Dur Akkord, welcher jeweils mit einer leiseren Dynamik versehen ist, deutlich betonter als der ais-moll Akkord. Die gleiche Ungenauigkeit hört man in Takt 29, wo das *pp* im Vergleich zum *p* im vorherigen Takt zu stark betont wird.

Gerade in *The little Shepherd* zeigt der Vergleich der beiden Einspielungen, dass Debussy in der Tempogestaltung viel entschiedener ist als andere Interpreten.⁴¹ Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht aller Temporelationen der beiden Referenzaufnahmen.

Debussy:

α		β		γ	
T. 1-4	62	T. 5-7	108		
T. 12-15	64	T. 14f.			
T. 19f.	75	T. 21-23	109	T. 24f.	56
		T. 27f.	92		

⁴¹ Vgl. dazu auch die Aufnahme von Michelangeli, 1971.

Fergus-Thompson:

α		β		γ	
T. 1-4	41	T. 5-7	108		
T. 12-15	34-63	T. 14f.			
T. 19f.	50	T. 21-23	61	T. 24f.	37
		T. 27f.	63-46		

Die sowohl bei Debussy als auch bei Fergus Thompson auffallend freie Interpretation, insbesondere in der Wahl der Tempi, scheint der im Kern parataktisch angelegten Komposition nahezuliegen. Jedes musikalische Element wird im Kontext des Vergangenen neu belebt und beleuchtet, und wird so stets wandelbar. Damit ist in besonders eindrücklicher Form die etymologische Bedeutung von „Weise“ als „Art und besondere Erscheinungsform“⁴² auch aus interpretatorischer Sicht umgesetzt.

Golliwogg's Cakewalk

Beinahe rätselhaft mutet zunächst der Titel des finalen Satzes aus *Children's Corner* an: *Golliwogg's Cakewalk*. Etwas rätselhaft mag unter Umständen auch Debussys eigene Interpretation beim ersten Hinhören wirken: der Komponist spielt teilweise inkonstant in den Tempi, ist an vielen Stellen äußerst ungenau in der Ausführung der Artikulations- sowie Dynamikzeichen, und verspielt sich zuweilen sogar.⁴³ Die genauere Beobachtung des Titels und dessen Hintergründe ist einer weiteren Auslegung und Interpretation von Debussys Spiel sicherlich dienlich.

Golliwogg bezeichnet eine von den amerikanischen Minstrel-Shows inspirierte Kinderpuppe mit samt-schwarzem Gesicht, weiß umrandeten

⁴² Wolfgang Pfeifer et al. (Hg.) *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, München 2003, S. 759.

⁴³ Bspw. Takt 36 *e¹* statt *es¹*, oder auch Takt 54 *b/des¹* an Stelle von *Ces/des*.

Augen und wild vom Kopf abstehenden Haaren.⁴⁴ Das Titelblatt der Erstausgabe von *Children's Corner* – liebevoll von Debussy selbst gestaltet – zeigt die Golliwogg-Puppe als Ballon an einem Faden, gehalten vom Elefanten Jimbo.⁴⁵ Die Bedeutung von Cakewalk Aufführungen, Ragtimes und anderer afro-amerikanisch beeinflusster Musik im Paris des frühen 20. Jahrhunderts, sowie Debussys Auseinandersetzung mit dieser Musik, wurde bereits ausführlich diskutiert.⁴⁶ Die historische Entwicklung des Cakewalk könnte man als „Parodie der Parodie“ bezeichnen: ursprünglich als Tanz der Sklaven, um ihre Besitzer zu parodieren, entwickelte der Cakewalk sich bei seiner Ankunft in Frankreich zum Freizeitvergnügen der Bourgeois.⁴⁷ Davinia Caddy geht noch einen Schritt weiter und konstatiert, dass sich in Debussys Stück eine Art doppelte Parodie finden lässt.⁴⁸ Auch die Verwendung des Motivs aus Wagners Tristan und Isolde, welches zu Beginn und im Mittelteil von *Golliwogg's Cakewalk* erscheint, wurde bereits eingehend besprochen.⁴⁹

Betrachten wir *Golliwogg's Cakewalk* zunächst genauer: Die dreiteilige Form⁵⁰ bedient sich einiger stereotypischer Ragtime⁵¹ Elemente. Dazu

⁴⁴ Ursprünglich von der britischen Illustratorin Florence Kate Upton für eine Serie von Kinderbüchern erfunden, entwickelte sich die Puppe, durch den großen Erfolg der Kinderbücher, rasch zu einem der populärsten Kinderspielzeuge und war auch im Besitz von Debussys Tochter Chouchou. Elizabeth de Martelly, *Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's „Golliwog's Cakewalk“*, in: Current Musicology No. 90 (2010), S. 7-34.

⁴⁵ Claude Debussy, *Children's Corner (Coin des enfants)*, Paris 1908.

⁴⁶ Vgl. dazu Ann McKinley, *Debussy and American Minstrelsy*, in: The Black Perspective in Music Vol. 14 No. 3 (1986), S. 249-258; Davinia Caddy, *Parisian Cakewalks*, in: 19th-Century Music Vol. 30 No. 3 (2007), S. 288-317.

⁴⁷ Martelly, *Signification* (Anm. 44), S. 8.

⁴⁸ „Also, we might bear in mind a further, more covert equation, one that emerges from a sense of double parody haunting the score. As mentioned earlier, the cake walk originated as a parodic display with black plantation slaves taking off the mannerisms of their white masters. Debussy, then, parodies Wagner in a parody dance. His ironic quotation aligns Wagner not only with popular culture (be it a “fashionable triffler” or not), but also with ‚the master‘, mocked and scorned by the folk.“, in: Caddy, *Parisian Cakewalks* (Anm. 46), S. 310.

⁴⁹ Vgl. dazu Gregory Marion, *Crossing the Rubicon: Debussy and the Eternal Present of the Past*, in: Intersections Vol. 27 No. 2 (2007), S. 36-59.

⁵⁰ A T.1-46, B T.47-89, A' T. 90-128.

⁵¹ Zur Verschmelzung der Begriffe Ragtime, Cakewalk u.a. siehe: Jürgen Hunke-möller, *Was ist Ragtime?*, in: Archiv für Musikwissenschaft (1985) 42. Jahrg., H.2, S. 69-86.

gehört die periodische Gliederung des Hauptthemas ab Takt 10⁵² in sogenannte Strains, die Darstellung der linken Hand als Stride Piano mit klarer Begleitfunktion, 2/4 Takt in mäßigem Tempo, sowie die charakteristischen Syncopierungen der rechten Hand.⁵³ Hunkemöller weist weiter darauf hin, dass Ragging aber durchaus auch als Spielart zu verstehen war.⁵⁴

Children's Corner: Goliwogg's Cakewalk Takt 10-13ff.

Wie das Notenbeispiel oben zeigt, gibt es bereits in den eröffnenden vier Takten einen außergewöhnlichen Reichtum an Artikulations- und Dynamikzeichen, der sich durch das gesamte Stück zieht. Zu Beginn werden motivisch und rhythmisch gleichbleibende oder verwandte Stellen nie mit der gleichen Dynamik oder Artikulation notiert.⁵⁵ Der Mittelteil des Stücks, welcher das Motiv aus Wagners Tristan und Isolde enthält, ist in seiner formalen Gestaltung viel freier und mutet beinahe wie eine träumerische Gegenüberstellung des Motivs und tänzerischer Cakewalk-Einwürfe an. Beginnend mit der Tempoangabe *un peu moins vite*, dem zarten *p* und der tonartlichen Rückung nach Ges-Dur bereitet Debussy den neuen Charakter vor.

⁵² Bei Debussy in A und A' in sechzehn plus fünfzehn Takten.

⁵³ Hunkemöller, *Was ist Ragtime?* (Anm. 51), S. 71.

⁵⁴ „Das Ragging ist also eine Spielart und als solche dem Prinzip nach ein extemporiertes Verfahren, das im Wesentlichen auf den Rhythmus zielt. So lässt es in seiner improvisationsgebundenen, europafremden Rhythmisik auf schriftlose Ursprünge der Ragtime-Komposition schließen, genauer: auf ihre Verankerung in den Konventionen der afro-amerikanischen Musik. Ragtime-Kompositionen [...] wären demnach Amalgame schwarzer und weißer Traditionen in den USA, die durch europäische Prägemodelle determiniert worden sind“. Ebd., S. 77.

⁵⁵ Vgl. dazu Takt 1 mit Takt 2, Takt 3 mit Takt 4, sowie Takt 6-9.



Children's Corner: Goliwogg's Cakewalk Takt 61-64.

Mit *cédez* und *avec une grande émotion* wird das Wagner-Motiv umschrieben und wirkt wie eine Karikatur: Einerseits durch Debussys Einbindung in den unbezähmbar wirkenden Cakewalk, sowie andererseits durch die jeweils unterschiedlichen und trivialen Auflösungen des Wagner-Motivs. Jeder der vier Auftritte des Motivs mündet immer wieder in Ragtime-Elemente, welche sowohl dynamisch als auch vom Ambitus beinahe so wirken, als würden sie versuchen, das Wagner'sche aus dem Cakewalk zu drängen. Der B-Teil lebt zudem von unzähligen Tempoveränderungen. Hinauszögernde Angaben und *a tempo* stehen sich fast durchwegs in zweitaktigen Einheiten gegenüber, bis das Cakewalk-Motiv wieder in den Vordergrund rückt und unmerklich, durch *tonjour retenu* noch kaschiert, wieder in die Reprise in Takt 90 führt.

Zu Beginn fällt an Debussys Einspielung auf, dass die Takte 3 und 4, sowie die Parallelstellen in Takt 33 und 40, jeweils nicht im Grundpuls Viertel = 87, sondern merklich schneller gespielt und bis zu Viertel = 133 beschleunigt werden. Sehr frei zielen die drei Sechzehntel jeweils auf den zweiten Schlag im Takt hin; beinahe so, als wären sie bloße improvisatorische Verzierungen. Hunkemöllers Aussage *Ragging* sei als Spielart zu verstehen, scheint damit bekräftigt.⁵⁶ Gesamthaft betrachtet zeigt Debussys Spiel im A-Teil von *Goliwogg's Cakewalk* einige Tempomodifikationen – mit größeren und kleineren Schwankungen auch innerhalb der Abschnitte – obwohl das vorgegebene *Allegro giusto* bis Takt 47 bestehen bleibt. So scheint Debussy eher das charakteristisch wilde Moment des Ragtime herauszuarbeiten, als sich an ein konstantes Tempo zu halten. Die

⁵⁶ Vgl. dazu Anm. 54.

Tempowechsel sind in folgender Tabelle dargestellt.

Abschnitt	1-4	6-9	10-25	26-40	41-46
∅	87	89	105	108	93

Die Umsetzung der dynamischen Angaben im ersten Formteil weicht stark von deren eigentlicher Notation ab. Beispielsweise sind die dynamischen Ausbrüche ins *ff* in Takt 12 und 20 bei Debussys Spiel nicht zu hören. In den Takten 14f. vermutet man sogar eine andere Notation der Dynamik: Am Ende des Taktes ist jeweils ein *decrescendo* notiert, Debussy spielt aber jeweils crescendierend auf die Taktmitte hin (zum *c¹* resp. *c²*). Auch bei der Wiederaufnahme des Cakewalk-Themas in Takt 18 ändert Debussy die Dynamik nicht ins *f* (zuvor in Takt 10 *mf*), sondern schafft lediglich durch die Verwendung des Pedals einen klanglichen Kontrast.⁵⁷ Auch die erwähnte Vielzahl und Differenziertheit der Artikulationszeichen im ersten Formabschnitt, besonders die unterschiedlichen Notationsweisen der Akzente stechen hervor. Diese werden von Debussy Spiel jedoch kaum herausgearbeitet und nur sehr selten hervorgehoben; exemplarisch zeigt sich dies in den Takten 22-25⁵⁸, oder auch in den Takten 38f.

Wie bereits bemerkt sind die Tempoangaben im B-Teil viel freier und Debussy wählt für diesen Abschnitt das Tempo Viertel = 93. Sämtliche Cakewalk-Einwürfe (die alle mit *a tempo* versehen sind) sind bei Debussys Spiel merklich im Grundtempo gesteigert und wirken dadurch sehr leicht und neckisch. Wie in folgender Tabelle ersichtlich, sind die Cakewalk-Einwürfe bei fast jedem Erscheinen im Tempo gesteigert und wirken dadurch noch impulsiver.

⁵⁷ Die Anweisung *très net et très sec* beim Einsatz des Cakewalk-Themas in Takt 10 wurde von Debussy durch einen vorerst sehr sparsamen Pedalgebrauch bis Takt 26 umgesetzt.

⁵⁸ Hier wird von Debussy auch das *crescendo* kaum eingehalten.

Takt	63f.	67f.	75	78
MM	106	112	123	120

Unten im Vergleich dazu dieselben Stellen in der Einspielung von Michelangeli⁵⁹, die größere Schwankungen und Abweichungen vom Grundtempo zu Beginn des Stücks zeigt (Viertel = 113).

Takt	63f.	67f.	75	78
MM	114	121	107	131

Debussy gelingt es imträumerischen Mittelteil den Charakter der Cakewalk-Einwürfe wieder einzubinden. Außerdem wird in Debussys Spiel jede der vier Auflösungen des Tristan-Zitats betont, als ob er auf die eigentliche Nebensächlichkeit der möglichen Auflösung hinweisen wollte. Im kulminierenden Teil ab Takt 69f., sowie der Parallelstelle in Takt 79f.⁶⁰, erhöht Debussy zwar nicht in großem Maße die Dynamik (wie in der Notation vermerkt), spielt aber deutlich ausufernd: Das Tempo wird beschleunigt und die Abfolge der Töne überschlägt sich. Das humoristische Element an diesen Stellen wird damit wunderbar verdeutlicht. Die Gegenüberstellung der Cakewalk-Einwürfe mit dem Tristan-Motiv wurde zuvorträumerisch genannt: Wie in Gedanken versunken scheint Debussy auch das Pedal im Mittelteil einzusetzen. So lässt er an gewissen Stellen das Pedal liegen und verwischt damit die Grenzen der beiden musikalisch so kontrastierenden Elemente (beispielsweise Takt 63f., Takt 68f. und Takt 78f.). Frei im Tempo und beinahe über den weiteren Weg sinnierend wirken die Takte 85-89, welche auch rhythmisch etwas unkontrolliert gespielt werden und den Hörer so kaum auf die Wiederaufnahme des Ragtimes in Takt 90 vorbereiten. Mit dem deutlichen Anheben des Pedals findet Debussy in die Reprise, welche im Grundtempo (Viertel = 106)

⁵⁹ Michelangeli, 1971.

⁶⁰ Hier werden nicht nur die Spitzentöne α^2 und β^3 des Mittelteils erreicht, es folgt durch das Cakewalk-Thema zudem die Wiederaufnahme des humorvollen Subjects aus dem A-Teil und damit des dominierenden Charakters.

deutlich schneller als der Beginn des Stücks ist und den humorvollen Cakewalk noch unbändiger scheinen lässt. Alle Eigenheiten bezüglich Temposchwankungen, Artikulation und Dynamik behält Debussy auch in der Reprise bei, einzig die Akzente scheinen von Debussy nun deutlich differenzierter gespielt zu werden (vgl. bspw. Takt 104, Takt 113 oder auch 120). So scheint Debussys Spiel, zu Beginn rätselhaft genannt, in jedem Moment vom energetischen Verlauf der Musik getrieben zu sein: Es entstehen musikalische Wirkungsbereiche, welche die notierte Musik durchfluten. Debussys Interpretation wird gewissermaßen zur „Parodie“ seiner eigenen Komposition.

Der Titel *Children's Corner* fasst in wunderbarer Weise zusammen, was Debussy dem Hörer und Interpreten darbietet. Es ist eine Sammlung im Kern parodistisch, schelmisch und kindlich angelegter Kleinode, eine Spielzeugkiste sondergleichen. Schlichte, im Detail aber äußerst kunstvolle, subtile und stark nuanierte Musik.

Debussys eigene Interpretation vermag dieser charakterlichen Vielfalt viel abzugewinnen. Dabei steht interesseranterweise nicht die Texttreue im Vordergrund: Vielmehr versucht Debussy den Grundcharakter eines jeden Stücks zu transportieren, in jedem Moment auf die Musik reagierend. Darunter leidet stellenweise die Konstanz der Tempi oder die Regelmäßigkeit rhythmischer Gruppen, dem Kunstvollen, vielleicht sogar kindlich Neugierigen tut dies aber keinen Abbruch.

Danseuses de Délphes: Rubato Revisited

Tihomir Popović

In dem vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, Bezüge zwischen Debussys Kompositionstechnik und seiner pianistischen Interpretation eigener Werke am Beispiel von *Danseuses de Délphes*, seinem ersten Prélude für Klavier, zu prüfen. Bei diesem Versuch revidiert der Verfasser seine frühere Analyse des Stückes¹: Wurden in dieser früheren Analyse Beobachtungen ala zu Debussys Klavierspiel ausschließlich anhand des eigenen Gehörs gemacht, so konnte bei der Revision dieser Beobachtungen eine computergestützte Interpretationsanalyse zu Rate gezogen werden.² Diese Analyse bildet den Ausgangspunkt aller Äußerungen in Bezug auf die Interpretation in dem vorliegenden Text.³

Dass in Debussys erstem Prélude für Klavier das Archaisierende eine konstitutive Rolle spielt, mutet selbstverständlich an, suggeriert doch bereits der auf die klassische Antike bezogene Titel die Sinnhaftigkeit einer solchen Deutung. Berühmt ist auch der Bericht Louisa Liebichs, wonach Debussy bei der Titelwahl von *Danseuses de Délphes* seine Eindrücke von einer im Louvre sich befindenden, griechischen Säule wiedergegeben haben soll.⁴ In dem Stück sah auch der frühe Debussy-Biograph Léon Vallas

¹ Tihomir Popović, *Das Rubato der apollinischen Tänzerinnen. Gedanken zu Claude Debussys Danseuses de Délphes*, in: *Musik und Ästhetik* 69 (2014/1), S. 69–78.

² Diese Analyse ist in Olivier Senns Beitrag im vorliegenden Band zu finden. Zu methodischen Grundlagen dieser Analyse s. ebd.

³ Die in diesem Beitrag unternommene Revision betrifft in erster Linie die Interpretationsanalyse. Hinsichtlich der Beobachtungen zur Kompositionstechnik und ihrer Deutung, folgt der Beitrag weitestgehend der früheren Analyse des Verfassers: Popović, *Das Rubato der apollinischen Tänzerinnen* (Anm. 1).

⁴ Vgl. etwa Roger Nichols (Hg.), *Claude Debussy im Spiegel seiner Zeit. Porträtiert von seinen Zeitgenossen, zusammengestellt von Roger Nichols*, Zürich u.a. 1993, S. 230f. Eine genauere Untersuchung zu dieser anzunehmenden ikonographischen Vorlage, den 1894 von Forschern der École Française d’Athènes entdeckten „drei Tänzerinnen“, findet bei Nectoux statt (Jean-Michel Nectoux, *Aux sources des Danseuses de Délphes*, in: *Musique, images, instruments: Revue française d’organologie et d’iconographie*

poetisierend „die drei Bacchantinnen mit ihrer edlen Tanzgebärde, die man in den Ruinen einer antiken Stadt in Stein gehauen an der Spitze einer Säule wiedergefunden hat [...].“⁵ Auch wenn die drei „Danseuses de Delphe“ wohl keine Bacchantinnen sind, die Gruppe vielmehr charakteristische Merkmale des Apollon-Kultes trägt⁶, zeigen die beiden Berichte deutlich die Konstruktion einer imaginierten Antike sowohl im Prozess der Entstehung als auch in der frühen Rezeption von Debussys *Danseuses de Delphe*.

Aus musikanalytischer Sicht gilt es zu prüfen, inwiefern archaisierende Bezüge auch in den verwendeten kompositionstechnischen Verfahren zu finden sind. In dem vorliegenden Beitrag wird es jedoch nicht lediglich um die Erscheinungsformen des musikalisch Archaisierenden in *Danseuses de Delphe* gehen⁷, sondern insbesondere um die

musicale, 10 [2008] S. 134-141). Ob die Zahl der Tänzerinnen mit der Gliederung des Stückes in drei Abschnitte von fast gleicher Länge in Verbindung zu bringen ist, soll angesichts der allgemeinen Präsenz der ternären Formen in der Musik vorerst dahingestellt sein. Zur Frage der Form bei Debussy allgemein s. etwa die Studie Bernnats (Andreas Bernnat, *Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy*, Tutzing 2003). Den Aspekten der Proportionen in der Formbildung Debussys hat sich insbesondere Howat gewidmet (Roy Howat, *Debussy in proportion: a musical analysis*, Cambridge u.a. 1989).

⁵ Léon Vallas, *Claude Debussy und seine Zeit*, München 1961, S. 333.

⁶ Vgl. hierzu Nectoux, *Aux sources des Danseuses de Delphe* (Anm. 4), S. 138 und *passim*.

⁷ In den bisherigen Forschungsbeiträgen zu *Danseuses de Delphe*, etwa in denen von Casanova (Fermina Casanova, *Volviendo a Danseuses de Delphe de Debussy*, in: *Música e investigación: Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”* 1 [1], 1997, S. 143-154) und Oravitz (Michael Oravitz, *Metric patterning and its effects on phrasing and form in selected Debussy preludes*, Ann Arbor 2005 [= UMI Microform Nr. 3198889, Dissertation Indiana University 2005]) sowie in den auf das Stück bezogenen Anmerkungen von Decsey (Ernst Decsey, *Debussys Werke*, Graz und Wien 1948), S. 43f., Porten (Maria Porten, *Zum Problem der „Form“ bei Debussy*, München 1974 [= Schriften zur Musik, Bd. 28]), S. 45, Beyer (Richard Beyer, *Organale Satztechniken in den Werken von Claude Debussy und Maurice Ravel*, Wiesbaden 1992 [= Neue musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 19]), S. 68, 285-287, Roberts (Paul Roberts, *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, Portland 1996), S. 234, Bruhn (Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*, Stuyvesant, NY 1997 [= Aesthetics in Music, Bd. 6]), S. 5-8 sowie Fuhrmann (Gregor Fuhrmann, *Tonale „Klisches“ als Ausdrucksmittel. Reminiszenzen an traditionelle Harmonik in Claude Debussys Préludes I & II*, Frankfurt a. M. 2005 [= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Bd. 242]), S. 73-77 wird der Antike-Bezug ebenfalls angesprochen. Zu Debussy und Antike allgemein s. Theo Hirsbrunner, *Claude Debussy und seine Zeit*,

Bedeutung kompositorischer Behandlungsweisen von solchem – und auch kontrastierendem – Material⁸ sowie um Claude Debussys Art, mit diesem Material als Pianist umzugehen.⁹

Hinsichtlich der Interpretation wird im vorliegenden Beitrag Debussys Rubato im Fokus stehen, ein Merkmal seiner Aufnahme von *Danseuses de Délphes*, auf das zwar schon Richard Langham Smith und Sachi Patricia Hirakouji aufmerksam gemacht haben¹⁰, ohne es aber mit Debussys Kompositionstechnik in Verbindung zu bringen: Dies soll im vorliegenden Aufsatz stattfinden, in welchem das „Wie“ der Interpretation mit dem „Was“ der Kompositionstechnik in Bezug zu setzen ist.

Der Tanz, der Choral und die Barform en miniature

Ist es plausibel, den Anfang von *Dansenses de Délphes* mit einer – in diesem Fall wiederholten und bei der Wiederholung „reorchestrierten“¹¹ –

⁸ Laaber 2002, S. 111-124.

⁹ In seinem Zugang zur musikalischen Analyse hinsichtlich der Frage der „Bedeutung“ weiß sich der Verfasser durch Nicholas Cooks Reflexionen beeinflusst (Nicholas Cook, *Musikalische Bedeutung und Theorie*, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. v. Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt a.M., S. 80-182).

¹⁰ Der Beitrag versucht in dieser Hinsicht, an die etwa von Todd (Neil Todd, *A model of expressive timing in tonal music*, in: *Music Perception* 3/1985, S. 33-58) und Clark (Eric F. Clarke, *Generative principles in music performance*, in: *Generative processes in music – The psychology of performance, improvisation, and composition*, hg. v. John A. Sloboda, Oxford u.a., S. 1-26; Ders., *Expression and communication in musical performance*, in: *Music, language, speech, and brain – Proceedings of an international symposium of the Wenner-Gren Center, Stockholm*, 5-8. September 2008, hg. v. Johan Sundberg, Rolf Carlson und Lennart Nord [= Wenner Gren international symposium series, Bd. 59], Basingstoke 1991, S. 184-193) vertretene These anzuknüpfen, die Interpreten „westlicher“ Musik verdeutlichen in ihrer Interpretation ihren Blick auf die Struktur musikalischer Kompositionen.

¹¹ Vgl. Richard Langham Smith, *Debussy in Performance: Sound and Unsound Ideals*, in: *Debussy in Performance*, hg. v. James R. Briscoe, New Haven und London 1999, S. 3-27, hier S. 21 sowie Sachi Patricia Hirakouji, *The “Piano without Hammers”: Reconsidering Debussy’s Pianism*, Ann Arbor 2008 (= UMI Microform Nr. 3318190, Dissertation University of Washington 2008), 80f.

¹² Die Hauptlinie in der Mittelstimme wird oktaviert, während die Akkorde auch eine Oktave höher erscheinen und synkopiert gesetzt sind.

Barform *en miniature* zu vergleichen? Jedenfalls folgt auf zwei wellenartig aszendierende, miteinander rhythmisch verknüpfte Gedanken (T. 1-4 sowie T. 6-9) ein „Abgesang“ (T. 4f. sowie T. 9f.), den man beim Wort nehmen kann. Ist schon diese Gestaltungsart als ein Archaismus oder gar eine Anspielung auf die Antike zu verstehen? Zwar wird der Barformbegriff mit dem Mittelalter und nicht mit der Antike in Verbindung gebracht, jedoch hat schon Alfred Lorenz die Form mit dem antiken Chorlied und seiner Gliederung in Strophe, Antistrophe und Epodos verglichen¹²: ein Bezug, der für *Danseuses de Délphes* nicht irrelevant erscheint.

Lent et grave $\text{♩} = 44$
doux et soutenu

Notenbeispiel 1: Debussy, *Danseuses de Délphes*, T. 1-5

Die geschilderte Gliederung, die den ersten Abschnitt charakterisiert, wurde von dem Pianisten Debussy durch unterschiedliche Spielweisen deutlich hervorgehoben. Interessanter als die interpretatorische Demonstration der formalen Anlage erscheint aber die Tatsache, dass Debussy die

¹² Vgl. Johannes Rettelbach, Artikel *Barform, Bar*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearbeitete Auflage, hg. v. Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1994-2008, Sachteil, Bd. 1 (1994), Sp. 1219-1227, hier Sp. 1219.

„reorchestrierte“ Wiederholung (T. 6-10) auf eine andere Weise vorträgt als die erste Gestalt des Anfangsgedankens (T. 1-5).¹³ Zwar ist in Debussys Interpretation beide Male eine deutliche Differenz zwischen „Auf-“ und „Abgesang“ wahrzunehmen, es handelt sich aber jeweils um eine andere Art Differenz: Beim ersten Mal spielt der Pianist die ersten dreieinhalb Takte rhythmisch etwas freier als beim zweiten Mal, wobei seine Agogik einer kleinformatigen Wellenform entspricht¹⁴, während der „Abgesang“ dagegen zunächst ein markantes Accelerando, dann ein ebensolches Ritardando erfährt: eine bedeutend größere agogische Welle, als jene im „Aufgesang“. Das scheint eine Vortragsart zu sein, welche den satztechnischen Kontrast zwischen den beiden Gedanken und dadurch wohl auch die semantische Ebene des kompositorischen Aufbaus unterstreicht: Der von Debussy mit kleinen agogischen Wellen vorgetragene, gedämpft-tänzerische, chromatisierte und komplex artikulierte¹⁵ Eröffnungsgedanke im 3/4-Takt dürfte zu dem Titelbegriff *Danseuses* in Bezug stehen, der von Henri Gonnard als „‘procession’ d’accords parfaits“ beschrieben¹⁶, in einer großen agogischen Welle gespielte, satztechnisch choralartige, diatonische „Abgesang“ im 4/4-Takt, der den vorausgegangenen, chromatisierten Tanz durchbricht, zu den mystischen *Danseuses de Délphes*, die Marguerite Long treffend „plus prêtresses que danseuses“ genannt hat.¹⁷ Dieser „Abgesang“ scheint dabei für die Simulation einer archaischen – und, bezogen auf den Titel, womöglich auch einer als „apollinisch“ zu verstehenden – (Klang)welt zu stehen, die nicht nur im Hinblick auf das Register, die Satztechnik und schließlich auch die Bewegungsrichtung, sondern auch – um hier den Terminus sehr frei nach seiner antiken

¹³ Als Grundlage für Kommentare zu Debussys Interpretation diente als Tonträger die CD *Claude Debussy. The composer as Pianist. All His Known Recordings*, Pierian 2000 (= The Caswell Collection Vol. 1), Pierian PIR0001. Zu Aspekten der Welte-Technik in Bezug auf Debussy vgl. Kai Köpps Beitrag im vorliegenden Band.

¹⁴ Diese Differenz ist in der Analyse Olivier Senns deutlich auszumachen (s. Senns Beitrag im vorliegenden Band).

¹⁵ Zu dieser Artikulation des Anfangsgedankens s. etwa Claude Abravanel, *Symbolism and Performance*, in: *Debussy in Performance*, hg. v. James R. Briscoe, New Haven und London 1999, S. 28-44, hier S. 36.

¹⁶ Henri Gonnard, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris 2000 (= Musique – Musicologie, Bd. 33), S. 233, Anm. 20.

¹⁷ Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris 1960, S. 103.

Bedeutung zu verwenden – hinsichtlich des „Tongeschlechts“, des *genos*, einen Kontrast zum Eröffnungsgedanken aufweist: auf der einen Seite der „Aufgesang“ mit seiner wellenartigen, chromatisch-aszendierenden, *legato* vorzutragenden Hauptlinie (in T. 1f. sowie 6f.), der punktierten Rhythmisik und der verhalten-polyphonen Satztechnik mit dem *motus contrarius* der Hauptlinie und des Basses sowie mit mehreren deutlich wahrzunehmenden Dissonanzen, auf der anderen Seite der in hoher Lage beginnende, deszendierende „Choral“ in demonstrativ anmutender, homophoner und konsonanter Diatonik, ohne jegliche rhythmische oder klangliche Anspannung.

Bei der „reorchestrierten“ Wiederholung (T. 6-10) ändert der Pianist seine Rubato-Strategie: Auch hier wird der „Abgesang“ auf eine andere Art als der „Aufgesang“ vorgetragen: Dieser wird nun dynamisch auf einer höheren Ebene als beim ersten Mal gespielt¹⁸, während gleichzeitig das Rubato etwas reduziert wird und der ganze Abschnitt (T. 6-9) dadurch deutlicher als beim ersten Mal einen tänzerischen Charakter aufweist, wozu sicherlich auch die synkopierten Begleitakkorde beitragen.¹⁹ Dagegen wird diesmal der „Abgesang“ (T. 9f.) mit einem früher als beim ersten Mal einsetzenden Ritardando vorgetragen.²⁰ Dadurch entsteht nicht nur ein Kontrast zwischen dem „Aufgesang“ und dem „Abgesang“ innerhalb der größeren formalen Einheiten, sondern auch ein Gegensatz zwischen diesen Einheiten selbst (T. 1-5 und T. 6-10): ein übergeordneter Kontrast der größeren Formteile, welcher das ursprüngliche Kontrastieren der kleineren Abschnitte – des „Auf- und Abgesangs“ – zu erfrischen und zu unterstreichen scheint. Durch diese differenzierte pianistische Interpretation wird sowohl die Form des Prélude als auch der Charakter der kleineren Formteile deutlicher.

¹⁸ Der Pianist Debussy ergänzt in T. 8f. seinen eigenen Notentext (vgl. hierzu etwa Roy Howat, *Debussy and Welte*, in: *Pianola Journal* 7 (1994), S. 2-16, hier S. 6f.). Ob dies auch dazu berechtigt, den aus dem Manuskript Debussys stammenden Notentext entsprechend der einmaligen Welte-Mignon-Aufnahme zu ergänzen, bleibt zumindest fraglich. Entsprechend kritisch äußert sich auch Dunoyer (Cecilia Dunoyer, *Debussy and Early Debussy* 1999, in: *Debussy in Performance*, hg. v. James R. Briscoe, New Haven und London 1999, S. 91-118, hier S. 97).

¹⁹ Olivier Senn sei für die Suggestion gedankt.

²⁰ Diesen Unterschied im Vortrag der Parallelstellen durch Debussy hat bereits Langham Smith hervorgehoben (Langham Smith; *Debussy in Performance* [Anm. 8], S. 21).

Ein apollinischer Triumph?

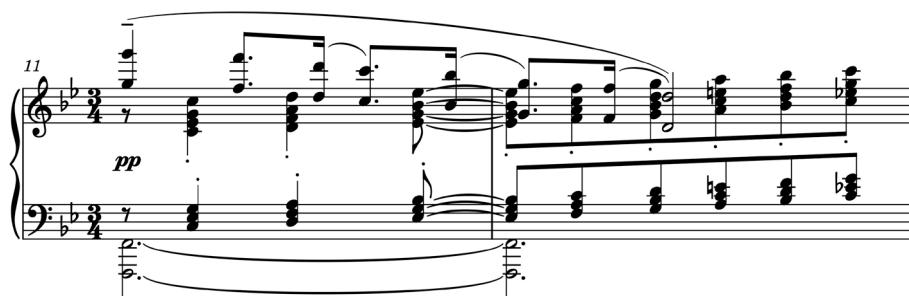
Der zweite Abschnitt von *Danseuses de Délphes* (T. 11-20) beginnt mit einer Fusion der Elemente aus dem ersten Abschnitt: Auf einem F-Orgelpunkt findet eine Gegenbewegung einer vorerst diatonisch angelegten, dorischen²¹, „tonalen“ Mixtur²² im mittleren Register und einer pentatonischen Oberstimme, die angesichts ihrer punktierten Rhythmisierung einen Bezug zur Hauptlinie des „Aufgesangs“ aufweist.²³ Die größtenteils diatonische, hauptsächlich auf einer pseudoantiken Skala basierende Mixtur im mittleren Register kann dabei als eine gedankliche Fortsetzung des „Abgesang-Chorals“ aus dem ersten Abschnitt gedeutet werden.²⁴

²¹ Gemeint ist pseudoantikes Dorisch mit Finalis *c*. Das einmalige *e* (T. 12) tritt womöglich aus klanglichen Gründen auf: Um den „dominantischen“ Charakter des Klänges mit Grundton *F* zu vermeiden (vgl. Richard Beyer, *Organale Satztechniken in den Werken von Claude Debussy und Maurice Ravel*, Wiesbaden 1992 [= Neue musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 19], S. 285-287) und andererseits, um in der Mixtur nur konsonante Akkorde zu verwenden.

²² Richard Beyer bezeichnet sie als „sprunglose tonale Dreiklangsparaphonie“ (Beyer, *Organale Satztechniken* [Anm. 22], S. 285).

²³ Auch Porten bespricht die hier geschilderten Schichten im Mittelteil von *Danseuses de Délphes*, ohne dabei jedoch den Bezug zur Eröffnung des Stücks herzustellen und die Frage des Archaisierenden anzusprechen (vgl. Porten, *Zum Problem der „Form“ bei Debussy* [Anm. 7], S. 45).

²⁴ Wenn die Skala als (pseudoantikes) Dorisch identifiziert wird, unterstreicht dies den anzunehmenden „apollinischen“ Charakter der Schicht. Zwar entspricht die Skala bekanntlich der antiken phrygischen Oktavgattung und ist dadurch gerade gegensätzlich konnotiert; dies dürfte aber im vorliegenden Fall sowohl produktions- noch rezeptionsgeschichtlich kaum von Relevanz sein.



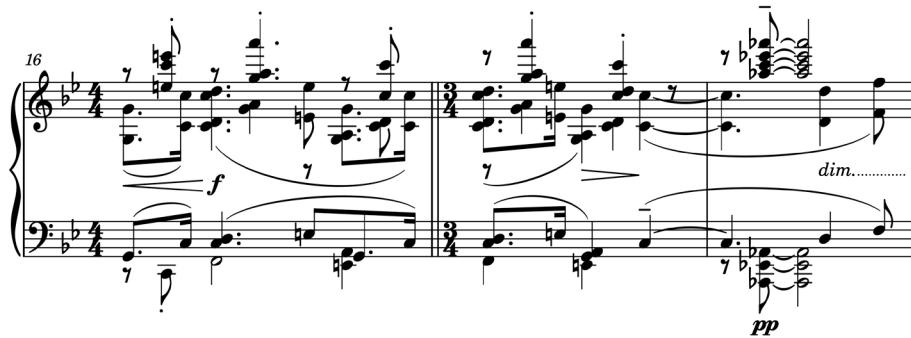
Notenbeispiel 2: Debussy, *Danseuses de Délphes*, T. 11f.

Allerdings tragen diesmal mehrere Aspekte der beiden Elemente umgekehrte Vorzeichen als im ersten Abschnitt. So sind hier die Bewegungsrichtungen der Stimmen umgekehrt: Die anfangs diatonische Mixtur steigt auf, während die mit der Motivik aus dem „Aufgesang“ verbundene Linie im oberen Register diesmal fällt. Auch ist diese Linie hier diatonisch, während sich in der Mixtur auch Chromatik finden lässt (T. 12, T. 14). So kommt es zu einer inneren Durchdringung der im ersten Abschnitt vorgestellten Elemente.

Wie im ersten Abschnitt spielt Debussy die eröffnenden vier Takte des zweiten Abschnitts (T. 11-14) weise kontrastierend: Im ersten Zweitakter des Abschnitts (T. 11f.) verwendet er ein kleines Accelerando, solange er die obere Linie vorträgt. Danach interpretiert er die aszendierende Mixtur auf eine präzise, quasiobjektive Art und schließt mit einem großzügigen Ritardando. Bei dem zweiten Zweitakter des Abschnitts (T. 13f.) ist zunächst ein Accelerando, dann ein Ritardando (T. 14) festzustellen. Dadurch werden auch in diesem Abschnitt vergleichbar aufgebaute aber unterschiedlich positionierte Takte unterschiedlich konnotiert.

Mit T. 15-17 folgen drei Takte, die man als eine Synthese der Gedanken aus dem ersten Abschnitt betrachten kann, die in den Eröffnungstakten des zweiten Abschnitts (T. 11f.) quasipolyphon durchgeführt wurden. In T. 15 dominiert vorerst das Prinzip des „Aufgesangs“: Der chromatische Gedanke aus T. 1 kehrt in großer Eindeutigkeit zurück, während die Mixtur, die man ja auf den zweiten Gedanken, den diatonischen „Abgesang“ des Eingangsabschnitts zurückführen konnte, durch Chromatik eine neue Prägung erhält. In den folgenden zwei Takten (T.

16f.) ändert sich die Situation: Hier werden sowohl die aus dem „Aufgesang“ stammende melodische Hauptlinie in der Mitte des Satzes als auch die „Begleitakkorde“ diatonisch. Sogar mehr – beziehungsweise weniger – als das: Die Takte beruhen – bis auf das *F* im Bass, das bereits am Anfang des Abschnitts als Orgelpunkt verwendet worden war (T. 11-14) – auf Pentatonik. Dabei finden hier sowohl der dynamische als auch der melodische Höhepunkt des Stückes statt. An dieser Stelle schreibt Debussy *forte* vor (T. 16), und nur hier erreicht die oberste Linie den Ton *a'''*. Das diatonische Prinzip – das hier womöglich nicht nur als „archaisierend“ zu verstehen ist, sondern auch mit dem Apollinischen in Verbindung gebracht werden kann (wobei diese beiden Bedeutungsebenen nicht zwingend aufeinander bezogen werden müssen) – scheint zu triumphieren, zumindest vorläufig: Die beiden Hauptgedanken des Stückes vereinigen sich unter der Ägide der hier in einer radikalen Form präsentierten Diatonik. Die *Danseuses* sind nun als *Danseuses de Delphes* erkennbar: Das Apollinische gehört den Tänzerinnen Apollons.



Notenbeispiel 3: Debussy, *Danseuses de Delphes*, T. 16f.

In T. 15 und 17 verwendet der Pianist Debussy ein quasiobjektives, durch wenig Rubato ausgezeichnetes Spiel.²⁵ Die drei Takte, die den Abschnitt abschließen (T. 18-20) werden dagegen rhythmisch überaus frei vorgetragen. Auch hier geht die Veränderung des Interpretationsmodus mit einem

²⁵ In T. 16 wird diese Spielart durch eine sehr markante Beschleunigung am dynamischen Höhepunkt in der Mitte des Taktes unterbrochen (vgl. auch hierzu den Beitrag von Olivier Senn im vorliegenden Band).

Kontrast Diatonik-Chromatik einher: T. 18-20 werden, obwohl selbst nicht entscheidend chromatisch geprägt, durch einen chromatisch sich von dem vorangegangenen pentatonischen Abschnitt, der ein markantes a''' als Höhepunktston beinhaltete, distanzierenden As-Dur-Akkord eingeleitet.

Zögernde „Gegenschritte“

Der Schlussabschnitt des Stückes (T. 21-31) basiert anfangs auf einem Modell, das, obgleich von Debussy als „reale Mixtur“ mit jeweils vorgegriffener Akkordterz gesetzt, eine große Ähnlichkeit mit kontrapunktischen „Gegenschritten“ des 15.-17. Jahrhunderts aufweist.²⁶ Die Erscheinungsform in *Danseuses de Délphes* (die ersten vier Akkorde von T. 21f.) ist beispielsweise mit der von Gegenschritten und gleichzeitigen Querständen geprägten Endung von Lassos berühmter Motette *Timor et tremor* (Secunda pars, T. 34-36) vergleichbar: ein Vorgang, der – ganz gleich ob eine Verbindung zu Lasso intendiert war oder nicht – den Archaismus des Stücks unterstreicht. Angesichts der grundsätzlich affirmativen Rezeption einiger „Alter Meister“ – namentlich auch Lasso²⁷ – durch Debussy, erscheint die Verbindung nicht vollkommen willkürlich.

²⁶ Zu „Gegenschritten“ vgl. etwa Folker Froebe, *Satzmodelle des „Contrapunto alla mente“ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4 (1-2), 2007, Online-Ausgabe: <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/244.aspx> (zuletzt abgerufen am 14.09.2022).

²⁷ Vgl. etwa Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hg. v. François Lesure, übers. v. Josef Häusler, Stuttgart 1974, S. 32.



Notenbeispiel 4: Debussy, *Danseuses de Délphes*, T. 21f.

Notenbeispiel 5: Orlando di Lasso, *Timor et Tremor*, Secunda pars,
T. 34-36

Möglicherweise ist es bezeichnend, dass exakt die gleiche Form von Gengenschritten (Terzsprung aufwärts, Quartsprung abwärts) auch in den Sequenzierungen des „Glaubensmotivs“ in Wagners *Parsifal* zu finden ist²⁸: Die Parallele zu *Parsifal* ist nicht nur hervorzuheben, weil die Gengenschritte auch hier offensichtlich als Elemente einer archaisierenden Kompositionstechnik verwendet werden, sondern weil Debussy von allen Werken Wagners gerade zu *Parsifal* – den er „eines der schönsten

²⁸ Diese Sequenzierungen kommen im *Parsifal* naturgemäß mehrmals vor; hier sei beispielhaft T. 15f. des ersten Aufzugs genannt (Morgengebet Gurnemanz' und der Knaben).

Klangdenkmäler, die zum unvergänglichen Ruhm der Musik errichtet worden sind“, nannte²⁹ – einen zumindest hinsichtlich der kompositorischen Aspekte sehr starken Bezug hatte.³⁰

Notenbeispiel 6: Richard Wagner, *Parsifal*, erster Aufzug, T. 15-17

Der musikalische Satz von *Danseuses de Delphes* scheint an dieser Stelle ideale Elemente beider Hauptgedanken des Stückes in sich zu vereinigen: Obwohl hier Medianten mit (querständig eingesetzter) Chromatik verwendet werden, hat der Vorgang durch seinen klanglichen Reduktionismus und die den Kontrapunkt des 15.-17. Jh. evozierende Stimmbewegung, einen archaisierenden Charakter.

In Debussys Interpretation wird der erste Quint-Oktav-Klang (T. 21) rhythmisch recht präzise angeschlagen, während beim zweiten ein diskretes Rubato wahrzunehmen ist. Dieser pianistische Vorgang überträgt sich in der Fortsetzung (T. 23f.) auf die ganze aus den Akkorden der „Gegenschritte“ entfaltete Mixtur: Die Akkorde werden hier mit hoher rhythmischer Präzision vorgetragen, nur am Ende der Mixtur ist ein deutliches Zögern des Pianisten wahrzunehmen.³¹

²⁹ Debussy, *Monsieur Croche* (Anm. 27), S. 126.

³⁰ Ebd, S. 124-127. Zu Wagner und Debussy s. etwa Theo Hirsbrunner, *Wagner und Debussy*, in: *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez: Essays*, hg. v. Theo Hirsbrunner, Anif/Salzburg 1997, S. 35-57. sowie Hirsbrunner, *Claude Debussy* (Anm. 7), S. 135-144.

³¹ Zu erwähnen ist die durch die Analyse Olivier Senns (s. seinen Beitrag im vorliegenden Band) deutlich gewordene Beschleunigung am Ende von T. 22: Es entsteht

Die letzten Takte der Komposition bringen eine Komprimierung der zuvor vorgetragenen Elemente: In T. 25f. wird wieder der Anfangsgedanke aus T. 1 aufgegriffen, nun aber in einer durchchromatisierten Form, als eine „variable“ Mixtur, wobei nur der erste Akkord ein Durakkord ist, während die anderen übermäßig sind, was als eine akkordische Explizierung, Vereinfachung und Kristallisierung des Anfangsgedankens (T. 1f.), in dem die übermäßigen Klänge auch präsent waren, verstanden werden kann und den chromatischen Gehalt dieses Gedankens noch unterstreicht: Nun ist der ganze Akkordsatz, nicht nur eine zentrale Melodiestimme von chromatischen Bewegungen geprägt. Auch beinhaltet der Penultima-Klang auf der V. Stufe in T. 25 und 26 eine hochalterierte Quint (und ist dadurch übermäßig, wie auch die vorigen drei an der Mixtur beteiligten Akkorde). Dagegen bringt der zuerst *forte* und dann *pianissimo* vorgetragene, im Bass durch einen Quartstieg erreichte Schlussakkord³² wieder die klangliche Einfachheit, die den choralartigen Abgesang-Gedanken charakterisiert hatte: Die ursprünglichen Elemente – die chromatische, punktierte Linie und der diatonische „Choral“ stehen im Schlussabschnitt nebeneinander da, jedoch steht der zweite Gedanke, oder vielmehr sein Rest, nunmehr am Ende der ganzen Komposition, nicht als eine einfache Antwort, sondern gewissermaßen als das Ergebnis, die Auflösung, des ersten. Den B-Dur-Schlussakkord als einen Rest des am Anfang vorgetragenen „Chorals“ (T. 4f.) zu verstehen, mag als Überinterpretation betrachtet werden. Allein ist die Schließung mit solcherart „klassisch“ gesetzten Akkorden, wie in *Danseuses de Délphes*, keineswegs zwingend in Debussys Préludes, und der Kontrast vom Ende des Stücks entspricht in seiner Natur jenem von seinem Anfang – in komprimierter Form.

Von interpretatorischem Interesse ist im Schlussabschnitt von *Danseuses de Délphes* das Accelerando, das nach T. 26 festgestellt werden konnte: Es scheint, dass hier die beruhigende Tendenz des Schlusses von Debussy durch Verwendung immer längerer Notenwerte

hier – wie auch in T. 16 – der Eindruck einer gewissen Freiheit in der Behandlung längerer Notenwerte: eine Tendenz, sie nicht den Ablauf des Stückes anhalten zu lassen.

³² Einige Gedanken zum Vortrag dieser Schlussakkorde finden sich bei Abravanel, *Symbolism and Performance*, (Anm. 15) S. 31f.

„auskomponiert“ wurde; er unterstreicht als Pianist dieses auskomponierte Ritardando jedoch nicht mit zusätzlichen agogischen Mitteln; im Gegenteil: Die letzten Takte trägt Debussy beschleunigend vor, wodurch der Kontrast zu dem vorhergehenden, durch kürzere Notenwerte geprägten Abschnitt weniger extrem wirkt. So findet man in Debussys Interpretation von *Danseuses de Délphes* nicht nur Beispiele der Verdeutlichung von kompositionstechnischen Kontrasten, sondern auch einen Fall von Ausgleich dieser Kontraste, wenn sie zu groß zu werden drohen: Bei einem Musiker und Musikdenker, für den bekanntlich „der Geschmack“ eine der zentralen ästhetischen Kategorien bildete und dem er einen seiner berühmtesten Texte widmete³³, überrascht der Vorgang nicht.

Wolfgang Fuhrmanns Einordnung von *Danseuses de Délphes* zur „Evokation des Versunkenen“³⁴ trifft – wie wohl jeder solcherart generalisierende Versuch – nur bedingt zu. Es ist vielmehr ein musikalischer Konflikt des „Archaischen“ und des „Zeitgenössischen“ dasjenige, das das Stück konstituiert. Man könnte angesichts des Titels einerseits und des geschilderten, konstitutionellen Kontrastes der Chromatik und Diatonik andererseits auch versucht sein, in diesem Konflikt den Kampf zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen zu sehen – ohne dass diese Kategorien mit den zuvor vorgeschlagenen gleichgesetzt werden müssen³⁵: In diesem Fall hätte das letzte Wort hier – am imaginären Ort des bedeutendsten Apollon-Orakels der Antike überrascht das wenig – das Apollinische.

In der pianistischen Interpretation des Komponisten scheinen diese Ideen zum Ausdruck zu kommen. Debussy verfällt dabei als Pianist nicht einem banalen musikalischen Manichäismus, sondern nutzt, wie dieser Beitrag zu demonstrieren versuchte, sowohl das „Archaisierende“ als auch das „Zeitgenössische“ – oder, wenn man die oben gewagte Parallelie akzeptiert, sowohl das Apollinische als auch das Dionysische – als dynamische Kategorien des Komponierens und Interpretierens.

³³ Debussy, *Monsieur Croche* (Anm. 27), S. 199-201.

³⁴ Fuhrmann, *Tonale „Klischees“* (Anm. 7), S. 73.

³⁵ Es soll im Übrigen nicht vergessen werden, dass auch Dionysos seinen Platz in Delphi gehabt hat. S. hierzu im Kontext eines Artikels über *Danseuses de Délphes* Nectoux, *Aux sources des Danseuses de Délphes* (Anm. 4), S. 136.

Artful Destabilization: Tempo Rubato in Claude Debussy's Welte-Mignon Recording of *Danseuses de Delphes*

Olivier Senn

Introduction

“Expressive Timing” – deviation from strict metronomic time – has long been recognized as a major interpretative device used by performers of Western Art Music. The concept of “expressive timing” is largely congruent with *tempo rubato*, a term that, according to several contemporary sources, has been coined by Frédéric Chopin.¹ In the 1980s, researchers suggested that expressive timing communicates structural aspect of the performed piece to the listeners²; and this hypothesis has remained a leading paradigm in music performance studies to the present day. Analyses³

¹ Constantin von Sternberg, *Tempo Rubato and Other Essays*, New York 1920.

² L. Henry Shaffer, Eric F. Clarke, Neil Todd, *Metre and rhythm in piano playing*, in: *Cognition* (20), 1985, p. 61–77.

Eric F. Clarke, *Generative principles in music performance*, in: Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition, Oxford 1988, p. 1–26.

³ Nicholas Cook, Structure and performance timing in Bach's C major prelude (WTCI): An empirical study, in: *Music Analysis* 6 (3), 1987, p. 257–272.

Bruno H. Repp, Expressive timing in a Debussy Prelude: A comparison of student and expert pianists, in: *Musicae Scientiae* 1 (2), 1997, p. 257–268.

Bruno H. Repp, *Variations on a theme by Chopin: relations between perception and production of timing in music*, in: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 24 (3), 1998, S. 791–811.

Jörg Langner, Werner Goebel: *Visualizing expressive performance in tempo-loudness space*, in: *Computer Music Journal* 27 (4), 2003, p. 69–83.

have consistently shown that the connections between timing patterns and certain features of the composition are so stable that listeners implicitly expect to hear them when listening to a performance and that the timing patterns help listeners to understand the structure of the piece.⁴ The stability of these connections allowed researchers to create rule systems to derive timing profiles from analytic observations, based on formal aspects of the score.⁵ These rule systems concern different dimensions of a performance like timing/tempo, dynamics, articulation, intonation and others. They have, however, been specified most explicitly for the timing domain.

If the performer's conception of a piece's musical structure has an impact on her/his performance of the piece, we may as well reverse the argument: by studying performance features we can try to draw conclusions about the musician's understanding of the composition. This implies that musical compositions may be conceived as structurally ambiguous and that the performance history of a composition reflects musicians' changing perspectives on the piece.⁶ In an earlier paper, this technique of drawing conclusions on structure from a performance was called "inverse interpretation".⁷

Johan Sundberg, Attempts to reproduce a pianist's expressive timing with Director Musices performance rules, in: *Journal of New Music Research* 32 (3), 2003, p. 317–325.

Werner Goebel, Elias Pampalk, Gerhard Widmer, *Exploring expressive performance trajectories: six famous pianists play six Chopin pieces*, in: Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition, Adelaide 2004.

⁴ Bruno H. Repp, Obligatory expectations of expressive timing induced by perception of musical structure, in: *Psychological Research* 61 (1), 1998, p. 33–43.

⁵ Neil Todd, *A computational model of rubato*, in: *Contemporary music review* 3, 1989, p. 69–89.

Jan Beran, Guerino Mazzola, Timing microstructure in Schumann's "Träumerei" as an expression of harmony, rhythm, and motivic structure in music performance, in: *Computers and Mathematics with Applications* 39, 2000, p. 99–130.

Anders Friberg, Roberto Bresin, Johan Sundberg, *Overview of the KTH rule system for musical performance*, in: *Advances in Cognitive Psychology* 2 (2), p. 145–161.

⁶ Nicholas Kenyon, *Performance Today*, in: Colin Lawson, Robin Stowell (Hg.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge 2012, p. 3–34.

⁷ Olivier Senn, Lorenz Kilchenmann, Marc-Antoine Camp, A turbulent acceleration into the stretto: Martha Argerich plays Chopin's Prelude op. 28/4 in E minor, in: *Dissonance* (120), 2012, p. 31–35.

The magnitudes of timing deviations in a performance are a matter of taste, and they are regularly discussed in reviews of recorded performances, particularly with respect to the piano repertoire from the 18th to the 20th century.⁸ Performances with too little expressive timing are perceived as mechanical, lifeless, boring, or lacking emotion. Performances with too much expressive timing may be heard as exaggerated, sentimental, or corny. From an information theory point of view, we may argue that the ‘right’ amount of expressive timing depends on the listener: if for example the listener is familiar with the piece, she/he might perceive expressive timing as excessive, because it emphasizes information on the structure of the composition that was already well understood by the listener. If the listener is not familiar with the piece, stronger expressive timing might offer welcome signposts for the understanding of the composition. Consequently, the different tastes of performers, listeners and critics leave a large margin of possibilities – timing is one of many dimensions in performance that explains why so many different recordings of the Western art music repertoire do exist on the music market.

Recorded performances played by composers themselves are double-edged: for one, they are an authoritative source in the sense that the composer gives a reading of the score that is supposed to represent his or her intentions regarding the composition. On the other hand, composers’ performing abilities may not match their intentions. For example, Stravinsky’s recordings of his own works rarely capture the vivid sense of rhythmic precision and vitality that his scores call for (Huber, 2009).⁹ Further, a performance that bears the seal of authority implicitly precludes the work from having a performance history in the sense of being freely read and interpreted by other musicians according to their own taste and current vision of the piece. Fortunately, performers have often challenged the composer’s authority and given their own new perspective on the piece, thus creating new meaning that might not have been on the composer’s

⁸ Elena Alessandri, Victoria J. Williamson, Hubert Eiholzer, Aaron Williamson, *Beethoven recordings reviewed: a systematic method for mapping the content of music performance criticism*, in: *Frontiers in Psychology, Performance Science* 6, 2015, p. 57.

⁹ Jürg Huber, *Das Erbe der Moderne weitergeben: Pierre Boulez dirigiert das Lucerne Festival Academy Orchestra*, Zürich 2009.

mind.

There are several accounts of Debussy being an accomplished pianist with an unmannered style of playing and a subtle control of timbre.¹⁰ We can assume that he had the technical resources necessary to play his music according to his own intentions. Further, Debussy has been reported to be very strict with his piano students with respect to the faithfulness of the performance to the notated score.¹¹ Under this premise, his renditions of his own piano music for the Welte-Mignon Reproduktionsklavier, presumably recorded in Paris in 1912¹², bear the mark of the composer's authority. This, of course, depends on the question whether the Welte recording and playback mechanism was able to reproduce the details of his playing with satisfactory precision. Debussy answered this question in a short note that he sent to Edwin Welte on November 1, 1913: "It is impossible to achieve a more perfect reproduction than the one offered by the Welte apparatus. What I heard leaves me in admiration, and I am happy to confirm it in these few words."¹³

This remark must be understood on the background of contemporary music reproduction technology: in 1910, audio recordings were acoustically far from satisfactory (the electric microphone that would present a major technological advance in terms of sound fidelity was not in use before 1925), and the Welte-Mignon certainly was the most advanced brand of player pianos, since it not only played back the score, but it also reproduced performance timing and dynamic features of the original performance rather faithfully. In the 1910 context, Debussy's appraisal of

¹⁰ Roy Howat, *The art of French piano music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, New Haven 2009, p. 312f.

Karstein Djupdal, *Debussy ved pianoet: en studie av Claude Debussys stil som pianist*, Oslo 2004.

Sachi Patricia Hirakouji: The «piano without hammers»: reconsidering Debussy's pianism, Ann Arbor, Mich 2008, pp. 19–32.

¹¹ Djupdal, *Debussy* (note 10), p. 51.

¹² For the recording year and location, see Howat, *The art of French piano music* (note 10), p. 376 (Appendix 3, note 2).

¹³ „Il est impossible d'atteindre à plus la perfection dans la reproduction que celle des appareils Welte. Ce que j'ai entendu me laisse émerveillé et je suis heureux de vous l'affirmer dans ces quelques mots.“ Note reproduced in the liner notes of: *Claude Debussy – The composer as pianist* (= The Caswell Collection, Vol. 1), Pierian CD 0001. Translated from French by OS.

his Welte-Mignon recording appears to be emphatic enough to support the claim that it captures the pieces as the composer wanted them to be played in sufficient detail (even though Howat mentions that Welte's impending check to Debussy might also have played a role¹⁴). We can assume that this is also true for Debussy's recording of "Danseuses de Delphes," the first piece of his first volume of Préludes.

What is the benefit of studying Debussy's Welte recordings of his own pieces? The present paper is not about analyzing the features of Debussy's performance in order to derive guidelines for today's performers. Rather, this paper discusses the composer's vision of "Danseuses de Delphes" which manifests itself in two sources, the printed score and the Welte-Mignon recording. The analysis will try to establish, to what extent the composer's vision is uniform across these two sources. In particular, we will discuss to what extent Debussy's use of *tempo rubato* mirrors the notation of the score (in the sense that the timing adheres to certain rules yet to be defined) and we will also try to identify passages where the timing of the recording and the score offer different and potentially conflicting perspectives on the piece instead. Debussy's Welte-Mignon recordings give us the unique opportunity to analyse the liberties the composer took when he was playing his own work. This may inform performers today, not about how the piece must be played, but what kind of liberties might legitimately be taken when performing it.

Method

Sources

The present analysis relies on two principal sources: one is Kenneth Caswell's audio recording of "Danseuses de Delphes," published in 2000.¹⁵ The CD presents playbacks of all Welte-Mignon rolls based on performances by Claude Debussy (totally 14 tracks on six rolls). Caswell

¹⁴ Howat, The art of French piano music (note 10), p. 317.

¹⁵ *Claude Debussy – The composer as pianist* (= The Caswell Collection Vol. 1), Pierian CD 0001.

played back the rolls on his restored 1923 Feurich-Welte upright piano in Austin, Texas. “Danseuses de Delphes” is the first piece on Welte roll No. 2738, which also features “La Cathédrale Engloutie,” and “La Danse de Puck” from the first book of Préludes. On the CD, the fourteen Welte-Mignon tracks are complemented by Debussy’s 1904 Gramophone & Typewriter acoustic recordings of excerpts from “Pelléas et Mélisande” and the “Ariettes oubliées” with singer Mary Garden.

The second relevant source for this paper is the score of the piece which, surprisingly, is somewhat more precarious than the Welte recording: Debussy’s first book of Préludes was first published by Durand in 1910, some years prior to the Welte recordings. The autograph of “Danseuses de Delphes” is dated to December 7, 1909.

We may think that the Durand score is authoritative for Debussy’s Welte performance. However, this is only partly true: Debussy changed several notes in his Welte performance of “Danseuses de Delphes”, when compared to the published score from 1910. Most of these changes have been observed by Roy Howat and reported in the critical report to his Debussy *Oeuvres Complètes* edition of 1985.¹⁶

In 2014, the author had the opportunity to reassess the changes during a visit at the Augustinermuseum in Freiburg im Breisgau. Roll No. 2738 is in the collection of the museum, so a special playback session on Edwin Welte’s private and carefully restored Welte-Steinway grand piano was arranged. Gerhard Dangel, curator of the Augustinermuseum and Welte expert, operated the playback of the roll on the instrument. Mr. Dangel stopped the playing on each chord.¹⁷ And since the playback not only struck the hammers but also moved the keys, this allowed to check every note played by Debussy optically on the keyboard. Howat’s observations from 1985 were all confirmed, but in addition, a small number of additional changes were found. The score excerpts¹⁸ used in this paper are based on the Durand first edition where it does not conflict with the

¹⁶ Claude Debussy, *Préludes* [= Oeuvres Complètes de Claude Debussy], Roy Howat (Hg.), Paris (1985).

¹⁷ Many thanks to Gerhard Dangel for his kind cooperation and smooth operation of Edwin Welte’s personal Welte-Steinway grand piano.

¹⁸ Many thanks to Richard Beaudoin for typesetting the score.

recorded performance. In case of conflict, the excerpts represent the notes of the Welte-Mignon performance, and the changed notes are marked.

Timing measurements and visualization

From the Pierian recording, onset times for each event have been measured with a method previously developed by the author¹⁹ using the LARA analysis software.²⁰ In a first step, events have been marked in the time domain using a sonogram, in a second step, the timing measurements were refined using an oscillogram. This two-phase method allows for high measurement accuracy. The precision is estimated by the author to be between –5 and +5 ms off from the real physical onset of the note. Most of the events in “Danseuses de Delphes” are chords containing several notes. From each chord, only the onset of the earliest sounding note was measured. The resulting dataset had 171 timing markers, each corresponding to the onset of one note or chord.

The note onsets are visualized using Nested-Squares-Diagrams (or NSDs), as can be seen in **Figure 4**, above the score.²¹ The NSDs show the actual timing of an event as a vertical line on a horizontal timeline. Each onset is horizontally adjusted to the respective note or chord in the score. The squares represent Inter-Onset Intervals (IOIs) between different note onsets, and the duration of these intervals are given numerically in milliseconds. The nesting of the squares visualizes the nesting of metrical units in the score: the largest squares (with durations of roughly 6000 ms) stand for the bar durations. Smaller squares (approximately 2000 ms) represent the durations of the quarter notes, and even smaller squares represent the durations of metric units below the quarter note level. It is quite straightforward to see in the NSDs how expressive timing modifies the

¹⁹ Olivier Senn, ...mieux citron que jamais: Thelonious Monk plays “Body and Soul”, in: Five perspectives on “Body and Soul” and other contributions to music performance studies, Zürich 2011, p. 77–91.

²⁰ LARA (Version 2.6.3). LARA has been developed by Lorenz Kilchenmann. The software can be downloaded for free through www.hslu.ch/lara (retrieved 10 May, 2023).

²¹ NSDs were first presented in: Olivier Senn, Tonaufnahmen als Objekt der Analyse: Rhythmische Koordination und musikalische Spannung in Sarah Vaughans Einstellung des Musicalhits My Favorite Things, in: Acoustical Arts and Artefacts (2), 2005, p. 97–109.

IOIs: Squares on the same metrical level get smaller or larger across the performance. The variations in IOI duration are connected to *tempo rubato*: generally, the shortening of IOIs is related to *accelerando*, whereas the lengthening of IOIs is associated with *ritardando*.

Tempo estimation in previous research

The estimation of local tempo from performance timing data is not straightforward. Tempo is not an objective feature, but a perceived quality of music.²² Tapping experiments showed that listeners adjust the pace of their tapping in function of IOI changes in a regular sequence of events.²³ But this adaptation process seems to be multifaceted: Bruno Repp found that listeners adapt the period of their tapping response quickly to a change in stimulus tempo, instead they compensate the phase shift between stimulus and tapping only slowly.²⁴ This suggests that changes in tempo may be perceived by listeners quite immediately, but they adapt their bodily reactions rather slowly. This is in accord with other findings²⁵ reporting that the perceived pulse of music has a tendency to remain stable and that tempo changes are generally perceived as smooth and gradual.²⁶ How can we measure such a subjective quality from discrete performance data only?

²² Edward W. Large, *Resonating to Musical Rhythm: Theory and Experiment*, in: Simon Grondin (Hg.), *The Psychology of Time*, West Yorkshire 2008, p. 189–231. See p. 190, in particular.

²³ Bruno H. Repp, Detecting deviations from metronomic timing in music: effects of perceptual structure on the mental timekeeper, in: *Perception & Psychophysics* 61 (3), 1999, p. 529–548.

²⁴ Bruno H. Repp, Processes underlying adaptation to tempo changes in sensorimotor synchronization, in: *Human Movement Science* 20 (3), 2001, p. 277–312.

²⁵ Justin London, Hearing in time: psychological aspects of musical meter, Oxford 2004.

David Epstein, *Shaping time: Music, the brain, and performance*, New York 1995.
Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (MA) 1985.

Maury Yeston, *The stratification of musical rhythm*, New Haven 1976.

Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, Princeton 1968.

²⁶ Simon Dixon, Werner Goebel, Emilios Cambouropoulos, *Perceptual smoothness of tempo in expressively performed music*, in: *Music Perception* 23 (3), 2006, p. 195–214.

Nadine Pecenka, Peter E. Keller, *The role of temporal prediction abilities in interpersonal sensorimotor synchronization*, in: *Experimental Brain Research* 211 (3–4), p. 505–515.
DOI: 10.1007/s00221-011-2616-0.

Several algorithms²⁷ have been proposed to perform automatic beat and tempo extraction from audio or MIDI data.²⁸ They solve the problem of superimposing a metric structure on a sequence of events without knowledge of the score that would define the metric structure. These algorithms are not helpful for the problem at hand: they rely on the premise that tempo is stable during an analysed passage. One algorithm uses a Bayesian approach to estimate discrete, stepwise tempo changes.²⁹

Considering these previous efforts, any attempt at creating a perceptually realistic tempo curve from performance data alone is necessarily heuristic. Eric Clarke's analysis of performances of a Chopin Prelude does not explicitly address the topic of the tempo estimation method, but the tempo graphs in the paper indicate that a note-by-note tempo estimate has been carried out, based on the IOIs.³⁰ For each note, a local tempo was calculated from the note's duration and rhythmic value. These tempo graphs are generally very volatile. Other authors propose a procedure with moving averages that provides smoothness.³¹ In one of the author's own paper, tempo estimations were given for larger discrete units (measures),

²⁷ Paul Brossier, *Automatic Annotation of Musical Audio for Interactive Applications*, London 2006.

Daniel P. W. Ellis, *Beat Tracking by Dynamic Programming*, in: *Journal of New Music Research* 36 (1), p. 51–60. DOI: 10.1080/09298210701653344.

Anssi P. Klapuri, Antti J. Eronen, Jaakko T. Astola, *Analysis of the meter of acoustic musical signals*, in: *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing* 14 (1), p. 342–355. DOI: 10.1109/TSA.2005.854090.

Miguel Alonso, Gaël Richard, Bertrand David, *Accurate Tempo Estimation Based on Harmonic + Noise Decomposition*, in: *EURASIP J. Appl. Signal Process.* 2007 (1), p. 161–161. DOI: 10.1155/2007/82795.

Matthew E. P. Davies, Mark D. Plumley, *Context-dependent beat tracking of musical audio*, in: *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing* 15 (3), 2007, p. 1009–1020.

Simon Dixon, *Evaluation of the audio beat tracking system BeatRoot*, in: *Journal of New Music Research* 36 (1), 2007, p. 39–50.

²⁸ All algorithms have participated in the 2006 Music Information Retrieval Evaluation eXchange (MIREX) competition for beat extraction, held 11-12 October, 2006, at the University of Illinois at Urbana-Champaign.

²⁹ Geoffroy Peeters, *Rhythm classification using spectral rhythm patterns*, in: *Proc. Int. Conf. Music Inf. Retrieval (ISMIR)*, London 2005, p. 655–647.

³⁰ Eric F. Clarke, *The semiotics of expression in musical performance*, in: *Contemporary Music Review* 17 (2), 1998, see particularly p. 95.

³¹ Dixon, Goebl, Cambouropoulos, *Perceptual smoothness* (note 26).

instead of a continuous tempo curve.³²

Quantifying microtiming deviations

The present paper presents and explores a newly developed method for quantifying and evaluating *tempo rubato* in a recorded performance. To quantify expressive timing deviations from strict metronomic timing is straightforward when a metronomic reference is given – for example a click track that a performer listened to while playing.³³ No such reference exists in the case of the Debussy Welte-Mignon recording (and in the case of most recorded performances of the Western Art Music repertoire). The timing-related aspects of the performance must be deduced from the score and from the onset times of the performed events alone. How can this be achieved? The general idea is to model a deadpan performance of “Danseuses de Delphes” which lacks expressive timing entirely but is as close to the timing of Debussy’s Welte-Mignon recording as possible. The timing deviations between this deadpan performance and the originally recorded performance will subsequently be interpreted as the performance’s expressive timing.

A deadpan (or completely quantized) performance is defined by the fact that notes with equal rhythmic value have the exact same duration in performance, and relative durations between notes on different levels are precisely as encoded in the score (e.g. the duration of a quarter note is double the duration of an eighth note etc.).

Finding the deadpan performance timing that is closest to Debussy’s performed timing is an optimization problem that can be solved by statistical regression analysis.³⁴ This type of statistical analysis allows to describe the relationship between two or more variables. In our case, there are two variables: *Metrical Time* (the position of each event in the metric/rhythmic fabric of the composition, measured in beats) and *Physical Time* (the onset time of each event in Debussy’s Welte-Mignon performance, measured in

³² Senn, Kilchenmann, Camp, *A turbulent acceleration into the stretto* (note 7), p. 31–35.

³³ For an example see: Lorenz Kilchenmann, Olivier Senn, *Microtiming in Swing and Funk affects the body movement behavior of music expert listeners*, in: *Frontiers in Psychology* 6, 2015. DOI: 10.3389/fpsyg.2015.01232.

³⁴ Michael Kutner, Christopher Nachtsheim, Joh Neter, William Li, *Applied Linear Statistical Models*, Boston 2004.

milliseconds).

Table 1: Encoding of score events for Bars 1 and 2, linear regression analysis.

Score	Performance		Linear Regression	
<i>BarBeat</i>	<i>Metrical Time</i> x_i (beats)	<i>Physical Time</i> y_i (ms)	<i>Fitted Time</i> \hat{y}_i (ms)	<i>Residuals</i> $y_i - \hat{y}_i$ (ms)
1 ₁	0.00	371	337	34
1 ₂	1.00	2271	2311	-40
1 _{2.75}	1.75	3653	3791	-138
1 ₃	2.00	4296	4284	12
2 ₁	3.00	6396	6257	139
2 ₂	4.00	8296	8230	66
2 _{2.75}	4.75	9650	9710	-60
2 ₃	5.00	10280	10204	76
2 _{3.75}	5.75	11607	11684	-77
3 ₁	6.00	12164	12177	-13
<i>Root Mean Squared Error (RMSE) = $\sqrt{\frac{1}{n} \sum_{i=1}^n (y_i - \hat{y}_i)^2}$ = 78</i>				

Table 1 presents data regarding the first ten events (notes or chords) of Debussy's Welte-Mignon recording of "Danseuses de Delphes." The first column describes the position of the event in the sequence of the score (bar 1, beat 1 is referred to as Bar 1₁) and the second column encodes this position on the *Metrical Time* scale. The first beat of the first bar has value 0.00 on the *Metrical Time* scale and the second beat has value 1.00; the 16th note before the third beat is referred to as 1.75. (Note that the unit of the *Metrical Time* scale is the beat, so decimal numbers are used to refer to offbeat events.)

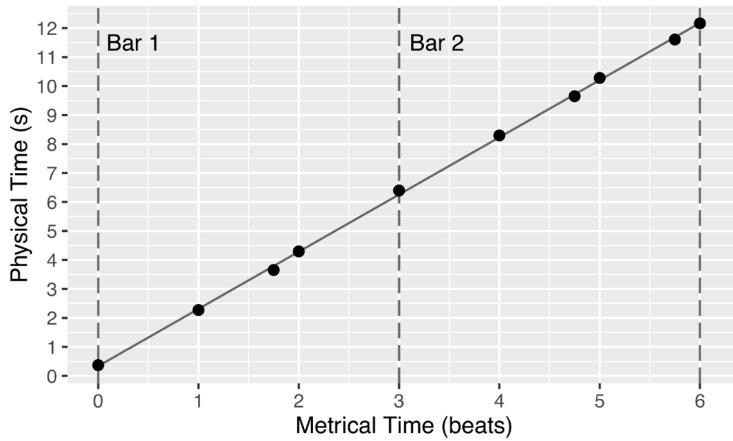


Figure 1: *Metrical* vs. *Physical Time* scatterplot of bars 1+2 with regression line.

The third column, *Physical Time*, represents the precise onset times of the ten events that were considered in this analysis, measured with the method specified in the previous subsection. The values of *Metrical Time* and *Physical Time* for each of the ten events are represented as points in the scatterplot of **Figure 1**.

Linear regression identifies the straight line model that minimizes the squared vertical distance of the data points from the line. This line of best fit is also shown in **Figure 1**. The fourth column in **Table 1** shows the *Fitted Time* values of the linear model; they are the values of *Physical Time* predicted by the linear model for each of the values of *Metrical Time*. The *Fitted* values represent the timing of the deadpan performance of Bars 1–3₁. The strict linear relationship between *Metrical Time* and *Fitted Time* ensures that notes of a specific metrical duration (eighth notes, quarter notes) have the same physical duration in the deadpan performance.

The last column, *Residuals*, finally represents the prediction error, the vertical difference between the model line and the data points. In other words, the *Residuals* represent the timing deviations between the deadpan performance defined by the linear model and the actual timing of Debussy's performance. Since the *Residuals* have been minimized by linear regression, we can assume that the *Fitted* values define the deadpan

performance that is least different from Debussy's Welte-Mignon performance with respect to timing and tempo.

Figure 1 shows that the linear model fits the data quite closely, and **Table 1** informs us that the *Residuals* are small. The *Residuals* are quite informative on their own: we can observe that the *Residuals* of the offbeat sixteenth notes (*Metrical Time*: 1.75, 4.75, 5.75) all have negative sign. This means that the actually played event took place earlier than the time predicted by the linear model. We can conclude from this that Debussy anticipated those 16th notes in performance.

The *Root Mean Squared Error* is a summary estimate of the average residual within the passage – a value that we may consider to summarize the overall quantity of microtiming deviations within a passage of music. From the slope of the regression line, we can finally calculate a mean tempo value for the passage. During the two first bars, the linear model predicts that the IOI of two adjacent beats is 1973 milliseconds; this translates into a mean tempo of 30.4 bpm.

***Tempo Rubato* vs. random microtiming**

In the above section, a method was described that allows to estimate the quantity of microtemporal deviations in the absence of an explicit metronomic frame of reference. Regression analysis was proposed as a method of choice to create a deadpan timing model that is as close as possible to the performed timing. The *Residuals* between the performed timing and the deadpan performance were introduced as a measure for the microtiming deviations within Debussy's playing.

In a next step, we would like to partition these deviations into “systematic” and “random” components. Systematic microtiming variations refers to timing deviations that are patterned throughout a performance. These patterns can either be recurrent in the sense that they repeat every measure and thus are a performative expression of meter: Bengtsson and Gabrielsson showed in a groundbreaking study that the quarter notes of a measure in the Viennese Waltz usually follow a long-short-short pattern.³⁵ Alternatively, the microtiming patterns may be associated with the

³⁵ Ingemar Bengtsson, Alf Gabrielsson, Alf: *Methods for analysing performance of musical rhythm*, in: Scandinavian Journal of Psychology 21, 1980, p. 257–268.

properties of a particular repeated rhythm: Hellmer and Madison found that repeated patterns played on a drumset have a recurring microtiming profile.³⁶ Kilchenmann and Senn found consistent microtiming patterns in drumset performances that depended on the different instruments of the drumset (Bass drum, snare drum, HiHat etc.).³⁷

Another kind of systematic timing variations is of great importance for most of Western Art Music performance: *tempo rubato* or expressive timing, which results from tempo fluctuations, often associated with structural features of the music. A frequently observed occurrence of *tempo rubato* is a *ritardando* at the end of a phrase.³⁸

When the music accelerates, Inter-Onset-Intervals (IOIs) associated with the same rhythmic duration become shorter, and when the music slows down, the IOIs become longer. Bars 4+5 of Debussy's performance show *tempo rubato* in an exemplary way: The sequence of descending eighth-note chords starting with Bar 4₂ starts with an IOI of 929 ms – this can be observed in the Nested-Square-Diagram of **Figure 4** (top). IOIs become shorter until Bar 4₄ (803 ms); such a systematic shortening of IOIs is associated with increasing tempo. Starting with Bar 4_{4.5}, the IOIs become longer until the end of Bar 5, which we may associate with a decrease of tempo.

Translated into the linear regression framework, *tempo rubato* manifests itself as a short-term autocorrelated pattern in the residuals. A high degree of autocorrelation manifests itself in the similarity between subsequent values, which is quite typical for many time series: today's temperature is likely to be close to yesterday's temperature (compared to the temperature 6 months ago), today's stock prices are likely to be similar to yesterday's stock prices. Accordingly, the linear residuals presented in **Table 2** and **Figure 2** are likely to be similar to the previous residuals: We observe that

³⁶ Kahl Hellmer, Guy Madison, *Quantifying Microtiming Patterning and Variability in Drum Kit Recordings*, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 33 (2), p. 147–162. DOI: 10.1525/mp.2015.33.2.147.

³⁷ Lorenz Kilchenmann, Olivier Senn, *Play in time, but don't play time: Analyzing timing profiles of drum performances*, in: *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2011*, Utrecht 2011, p. 593–598.

³⁸ See Friberg, Bresin, Sundberg, *Overview of the KTH rule system for musical performance* (note 5), p. 145–161.

the residuals against the linear model are positive at first (starting with +339 ms in Bar 4_{2.5}) and consistently decrease after that. They are far negative in Bar 5₂ (-385 ms) before they start increasing again and move to the positive direction (ending far behind at +869 ms on Bar 6₁). So, we see a run of positive values, followed by a run of negative values. This pattern is indicative of autocorrelation.

Table 2: Encoding of score events of Bars 4 and 5, Linear Regression and Splines.

Score	Performance		Linear Regres-		Splines		
	Bar _{Beat}	Metrical Time (beats)	Physical Time (ms)	Fitted Time (ms)	Residuals (ms)	Fitted Time (ms)	Residuals (ms)
4 _{2.5}	10.50	21194	20855	339	21213	-19	35.3
4 ₃	11.00	22082	21817	265	22061	21	35.6
4 _{3.5}	11.50	22908	22780	128	22894	14	36.4
4 ₄	12.00	23723	23742	-19	23712	11	36.8
4 _{4.5}	12.50	24527	24704	-177	24530	-3	36.3
5 ₁	13.00	25368	25666	-298	25371	-3	34.9
5 _{1.5}	13.50	26291	26629	-338	26258	33	32.7
5 ₂	14.00	27206	27591	-385	27215	-9	29.8
5 _{2.5}	14.50	28208	28553	-345	28288	-80	26.2
5 ₃	15.00	29478	29515	-37	29506	-28	23.3
6 ₁	16.00	32309	31440	869	32244	65	21.3
<i>Root Mean Squared Error (RMSE)</i>					364	37	

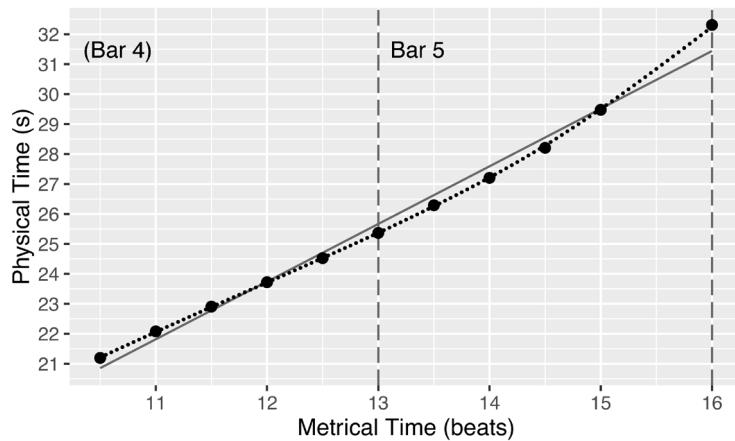


Figure 2: Metrical vs. Physical Time scatterplot of descending eighth note chords (bars 4+5) with linear (straight line) and spline (dotted line) models fitted to the data.

How can we interpret the results of regression analysis as a tempo development? The approach used in this paper relies on the principles of *Functional Data Analysis*³⁹ or *FDA*, which have previously been used successfully to study aspects of music performance.⁴⁰ The main idea of *FDA* is to study the relationship between two (or more) variables that were measured at finite points, by approximating it with continuous mathematical functions and then using methods of calculus (mainly derivatives) to describe the relative behaviour of the variables.

Linear regression may be regarded as a special case of *FDA* that is restricted to linear functions. By calculating the slope of the linear regression line (which is equal to its first derivative) and interpreting it as a tempo information, we have already applied a core idea of *FDA*. The slope of a linear function is equal for all values of the independent variable (in our case *Metrical Time*), so all we can deduce from a linear model is an average

³⁹ James O. Ramsay, Bernard W. Silverman, *Functional data analysis*, New York 2005.
James O. Ramsay, Giles Hooker, Spencer Graves, *Functional data analysis with R and MATLAB*, New York and London 2009.

⁴⁰ Werner Goebel, Caroline Palmer, *Finger motion in piano performance: Touch and tempo*, in: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009, Utrecht 2009, p. 65–70.

tempo value.

In order to create tempo curves that represent the *tempo rubato* of a passage, we need to use more flexible functions with variable slopes. *Spline* functions do have these properties, and they are frequently used in *FDA*. Splines are piecewise defined functions that are composed of sections from polynomial functions, often of third degree (cubic splines). The coefficients of these polynomial functions are chosen such that they approximate the data points, and that they not only have the same value at the cutpoints, but also the same first and second derivatives. This ensures that the transition from one to the next polynomial function is as smooth as possible. Splines allow to calculate interpolations between data-points, and by taking the first derivative of the spline, we can calculate a tempo value for each point in the performance.

Table 2 gives *Fitted Time* values, *Residuals*, and an estimated *Tempo* for a spline model fitted to the eleven data points of Bars 4 and 5. We observe that the residuals of the spline ($RMSE = 37$ ms) are much smaller than the residuals of the best linear model ($RMSE = 364$ ms), so the spline has a better fit with the data than the linear model. This can also be seen in **Figure 2**, which shows the approximating spline as a dotted line.

We observe that the fit of the spline is not perfect: some portion of the residuals are still present in **Table 2**. The fit of a spline model is governed by a smoothing parameter which negotiates between the fit of the model and the curvature of the line. One extreme is to have a perfect fit but a rather wiggly curve (smoothing parameter = 1); the other extreme is to have a poor fit, but minimal curvature (smoothing parameter = 0) – this would be equivalent to the linear model. The smoothing parameter allows us to choose a model which balances between fit and curvature.

But what are the criteria for balancing fit and curvature? Our goal is to use spline models that strike an optimal balance between fit and curvature such that we can interpret the slope of the spline as “systematic” timing variation contributing to *tempo rubato*, and the remaining residuals as “unsystematic” variation. If the fit was perfect, all variation would influence the estimated local tempo and thus be considered to be “systematic”. If the fit is poor and the spline model is equal to the linear model of best fit, all variation is considered to be “unsystematic”, and we

get only an average tempo value.

Finding the optimal smoothing parameter was the most challenging methodological feature of this paper. Its core idea is to choose the smoothing parameter such that the residuals are unpatterned in the sense that they resemble white noise as much as possible. This is implemented by creating a series of models using a wide range of the smoothing parameter (between 0.00 and 1.00, by steps of 0.01) and testing these models for serial correlation (Ljung-Box test) and normality (Shapiro-Wilk test) of the residuals. The likelihood that the residuals are white noise is calculated as the product of the Ljung-Box and Shapiro-Wilk test significance probabilities.

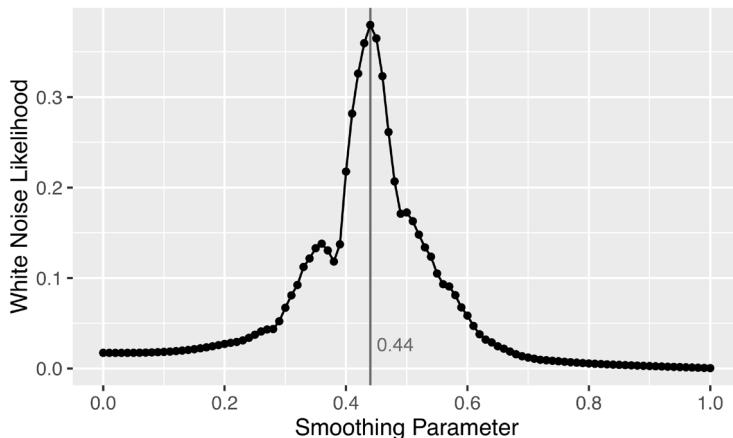


Figure 3: White noise likelihood as a function of the smoothing parameter for the data of **Table 2**. The likelihood is maximized when the smoothing parameter is 0.44.

The smoothing parameter that maximizes white noise likelihood is chosen for the analysis – but what is the rationale behind this? The key idea is that white noise is unstructured: except for the generic distribution features of the normal model (constant mean and variance), the values are purely random and independent; there is no way of predicting the next value of the series from the most recent value or of any other value of the series. So, if a series of residuals is white noise, no more information can be drawn

from it. This means that all systematic information must have been absorbed by the spline model.

Local tempo is then calculated for every event in the score by taking the first derivative of the slope and converting it to a tempo value. The spline's first derivative indicates the slope of the spline at every event of the score. The results are estimated local tempo values (given in **Table 2**), which support the above description that the performance first accelerates slightly (starting at 35.3 bpm and going up to 36.8 bpm in Bar 4₄). Then it slows down considerably towards the end of the passage, closing with 21.3 bpm at Bar 6₁).

This new method is explorative with respect to several aspects: firstly, it gives a statistical (or information theoretical) solution to a perception-related problem. It is unclear, whether the method adequately models a listener's sensation of *tempo rubato*. But such a common sense of expressive timing is questionable in any case. For example, several studies have shown that musical experts are more sensitive to expressive timing than non-expert listeners.⁴¹ The structure of the music and the listener's knowledge on how this structure usually is performed, can further create a bias or expectation in the listener that may render expressive timing imperceptible.⁴² Also, the music's overall tempo seems to influence the perception of *tempo rubato*.⁴³

The spline modelling does not measure listeners' sense of *tempo rubato* directly. Rather, it attempts to find a model that accounts for most (or potentially all) of the information in the data that we believe to be relevant

⁴¹ Cecilia Chu Wang, Rita S. Salzberg, *Discrimination of Modulated Music Tempo by String Students*, in: Journal of Research in Music Education 32 (2), 1984, p. 123–131. DOI: 10.2307/3344979.

Christopher M. Johnson, *Musicians' and Nonmusicians' Assessment of Perceived Rubato in Musical Performance*, in: Journal of Research in Music Education 44 (1), 1996, S. 84–96. DOI: 10.2307/3345415.

Kilchenmann and Senn, *Microtiming in Swing and Funk*, 2015.

Olivier Senn, Lorenz Kilchenmann, Richard von Georgi, Claudia Bullerjahn, *The effect of expert performance microtiming on listeners' experience of groove in swing or funk music*, in: Frontiers in Psychology 7, 2016. DOI: 10.3389/fpsyg.2016.01487.

⁴² Bruno H. Repp, Obligatory expectations of expressive timing induced by perception of musical structure (note 4), p. 33–43.

⁴³ Desain, Peter; Honing, Henkjan, *Does expressive timing in music performance scale proportionally with tempo?*, in: Psychological Research (56), 1994, p. 285–292.

for our sensation of *tempo rubato*, regardless of our individual capacity of perceiving it. The modeling differs substantially from actual auditory tempo perception: in perception, the music unfolds in time, and the listener figures out the tempo through mechanisms of recollection and expectation (see the theory of dynamic attending by Large and Jones⁴⁴). In regression modeling, all data is taken into account simultaneously. The regression models output an estimated tempo value for all events, even the very first (from a perception point of view, the first event cannot have a tempo, because it takes at least two events to define a metric reference).

Another explorative aspect is that so far the method has only been applied to the Debussy Welte-Mignon material of “Danseuses de Delphes.” The white noise likelihood had a distinct maximum for all sections of the performance we were interested in. But this is not guaranteed to happen under every circumstance and with respect to other performances or other timing data. After taking note of these provisos and caveats, we will now explore the output of the method, hoping that it offers some relevant insight into the general principles and the finer grain of Debussy’s use of *tempo rubato*.

Analysis

In this chapter, we will apply the methods for timing and tempo analysis outlined above to Debussy’s Welte-Mignon recording of “Danseuses de Delphes.” We proceed by analyzing sections of four or five bars that constitute meaningful formal units (check the partitioning in **Figures 4–9**). Analytical comments about the composition will be restricted to those aspects that are necessary to consolidate our observations about timing. The score of “Danseuses de Delphes” has been analyzed extensively and from

⁴⁴ Edward W. Large, Mari Riess Jones, *The dynamics of attending: How people track time-varying events*, in: Psychological Review 106 (1), 1999, p. 119–159. DOI: 10.1037/0033-295X.106.1.119.

Mari Riess Jones, *Musical Time*, in: Susan Hallam, Ian Cross, Michael Thaut (Ed.): Oxford Handbook of Music Psychology, 2011.

different perspectives in other studies.⁴⁵ Two previous studies by Udo Zilkens and Kyung-Ae Lee have also analyzed Debussy's Welte-Mignon performances of his own works, and they also discuss his performance of "Danseuses de Delphes".⁴⁶ Their results will be considered as we proceed through the analysis.

In order to discuss timing phenomena in Debussy's performance of "Danseuses de Delphes," we would like to differentiate between observations that can commonly be made about performances of works from the classical/romantic tradition, and other observations that are more specific to this performance. The KTH rule system for musical performance offers an explicit description of common associations between composition and performance.⁴⁷ It addresses different aspects of performance (timing/tempo, dynamics, articulation, intonation and others). We will focus on those few rules that are concerned with tempo and timing (the rule numbering is not in the original paper):

- *KTH 1:* A musical phrase normally shows an arch-like tempo pattern with an *accelerando* at the beginning and a *ritardando* at the end.
- *KTH 2:* The end of the piece shows a *ritardando*.

⁴⁵ Elie Robert Schmitz, Merle Armitage, *The piano works of Claude Debussy*, New York 1950.

Edward Lockspeiser, Harry Halbreich, *Debussy: sa vie et sa pensée*, Paris 1980.

Paul Roberts, *Images: the piano music of Claude Debussy*, Portland 1996.

Siglind Bruhn, *Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen*, Stuyvesant 1997.

Olli Väisälä, *Prolongation in early post-tonal music: analytical examples and theoretical principles*, Helsinki 2004.

Roy Howat, *The art of French piano music* (note 10).

Tihomir Popović, *Danseuses de Delphes: rubato revisited* [this volume].

⁴⁶ Udo Zilkens, *Claude Debussy spielt Debussy: Estampes, Children's Corner, Préludes und anderes mit einer Diskographie zum gesamten Klavierwerk Debussys*, Köln-Rodenkirchen 1998.

Kyung-Ae Lee, *A comparative study of Claude Debussy's piano music scores and his own piano playing of selections from his Welte-Mignon piano roll recordings of 1912*, Ann Arbor 2002.

⁴⁷ Friberg, Bresin, Sundberg, *Overview of the KTH rule system for musical performance* (note 5), p. 145–161.

KTH stands for Kungliga Tekniska Högskolan (Royal Institute of Technology) based in Stockholm, Sweden.

- *KTH 3*: Upward melodic motion is associated with an increase in tempo.
- *KTH 4*: Contrasts between note durations are diminished in performance.
- *KTH 5*: The duration ratio for two notes with a nominal value of 2:1 is decreased.
- *KTH 6*: Long-short duration patterns are introduced into a series of equal note values.

Whether and to what extent these rules are applicable in practice depends on the musical context of a piece and its performance (for example the genre of the piece or the musical taste of a time in history). *KTH 6* for instance is relevant for contexts as diverse as the *notes inégales* in baroque musique or the swing eighth phenomenon in jazz, but they may not be relevant for “Danseuses de Delphes.”

Bars 1–5

Figure 4 show Bars 1–5 of the “Danseuses de Delphes” score, among several visualizations of performance timing. As discussed earlier, the score is based on the 1910 Durand first edition, but it has been corrected to contain all and only the notes actually played by Debussy on the Welte recording. These changes will be mentioned in footnotes as we proceed through Debussy’s performance of the piece. In Bars 1–5, Debussy did not change any of the notes.

The piece starts on the tonic B_b and it reaches a first formal caesura with a cadence on the dominant F in Bar 5₃.⁴⁸ We distinguish two different formal sub-units: Bars 1₁–4₂ moves mostly in quarter notes; a rising melody with dotted rhythm starts as a middle voice (Bars 1+2) and then moves up to the upper voice (Bars 3₁–4₂). The second sub-unit (Bars 4_{2.5}–5₃) shows a very different musical fabric: the melody descends in eighth note chords towards the cadence on F.

The timing of Debussy’s Welte-Mignon performance of Bars 1–5 is

⁴⁸ For a harmonic analysis of „Danseuses de Delphes“ see Gregor Fuhrmann, *Tonale «Klischees» als Ausdrucksmittel: Reminiszenzen an traditionelle Harmonik in Claude Debussys «Préludes I & II»*, Frankfurt am Main 2005 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 36, Musikwissenschaft).

also represented in **Figure 4**. Above and below the score, these plots illustrate the timing patterns from several perspectives. The Nested-Squares-Diagram (NSD) is placed above the score and vertically aligned with it – the diagram allows to study the time intervals between note onsets (Inter-Onset-Intervals). Below the score, and also vertically aligned with it, you find a diagram with tempo plots. These plots offer estimated tempo values for each event according to different spline models. Local tempo is estimated using the slope of the spline. The tempo diagram contains the best spline model for the whole passage (solid bullet points, in the foreground). Additionally, it shows two or three best spline models for subsections of the passage (empty bullet points, in the background); the subsections are also chosen to represent meaningful formal units. The tempo estimates for the whole passage and the estimates from the partial models do not always agree: this is a reminder that tempo curves are not simply “the truth” about our perception of tempo (Desain & Honing, 1993, p. 136).

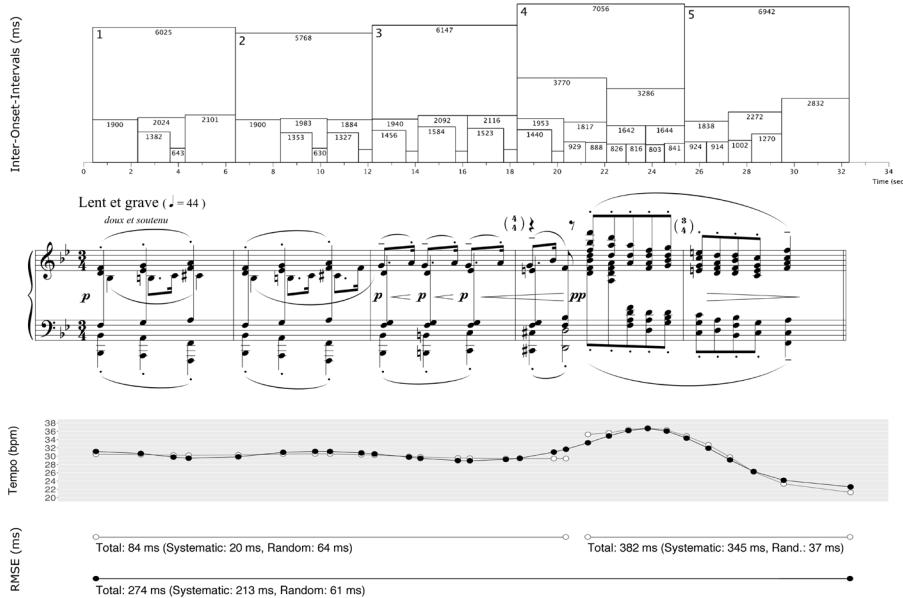


Figure 4: Timing analysis of bars 1–5 with Nested-Squares-Diagram (NSD, top), score, tempo curve and Root-Mean-Squared-Errors (RMSE, bottom).

Information about the fit of the models is provided in the RMSE section at the bottom of **Figure 4**. Total RMSE represents the Root-Mean-Squared-Error of the linear model, or rather the average deviation of the onsets from the best-fitting deadpan performance. Systematic RMSE represents the portion of the linear residuals that is accounted for by the spline model. In other words, it represents the portion of the timing deviation that contributes to *tempo rubato*. And finally, Random RMSE are the residuals of the spline model. This is the portion of the residuals that can be considered to be white noise. All RMSE values are measured in milliseconds.

Let us now turn to the analysis proper. As a first surprise, Debussy starts his performance with a tempo of approximately 31.1 bpm, according to the spline model of Bars 1–5. This is considerably slower than indicated by the score (44 bpm).⁴⁹ This large tempo difference raises a basic question: Do the Welte-Mignon procedure in general and the Pierian recording in particular render Debussy's tempo accurately?⁵⁰ No direct proof can be offered to answer this question, but some circumstantial evidence can be presented: We may assume that the playback that Debussy heard played on a Welte instrument in 1913 was accurate in terms of tempo, otherwise he would not have praised the quality of the reproduction so highly in his November 1, 1913, note to Edwin Welte. The Welte Company shipped user manuals with their Welte-Mignon instruments that describe the

⁴⁹ This discrepancy has been noted in the past:

Udo Zilkens, *Claude Debussy spielt Debussy* (note 46), p. 64.

Sachi Patricia Hirakouji, *The «piano without hammers»* (note 10), p. 80.

⁵⁰ This question has been raised by Roy Howat in the past, but his conclusions remain somewhat ambiguous. Howat observed that playbacks/recordings of the same (but not identical) Welte-Mignon rolls („La cathédrale engloutie“ and „Children's corner“) by different experienced operators resulted in considerable differences of playback time. But on other occasions he found the playback time to be quite compatible. He concluded that „we can safely take the sounding tempo equivalences on the roll of ‚La cathédrale‘ as what Debussy played“ (Howat, *The art of French piano music* [note 10], p. 317). We may extrapolate this statement to „Danseuses de Delphes,“ since the two pieces were featured on the same Welte roll, no. 2738.

handling and calibration of the playback mechanism in considerable detail.⁵¹ Thus, in general and when handled competently, the Welte apparatus must have rendered tempo correctly.

This shifts the focus from the machines in general to the setting and calibration of the particular apparatus used for the Pierian recording. In his liner notes, Kenneth K. Caswell (the Welte operator for the Pierian recording) outlines the care he has taken to reproduce the music on his restored 1923 Feurich-Welte upright piano. Also, Caswell is well connected with the scene of Welte enthusiasts. For example he was in close contact with the late Richard Simonton, who, after World War II, worked with Edwin Welte and Karl Bockisch to save as many Welte master rolls as possible from destruction. We can expect Caswell's recorded playback to be highly competent. Finally, during my visit in the Augustinermuseum Freiburg i. Br. on June 23, 2014, Mr. Dangel played "Danseuses de Delphes" on the museum's Welte-Steinway grand. He handled the Welte apparatus confidently and with obvious competence. He also communicated that the mechanism had undergone extensive revision in the recent past. Finally, he measured the playback speed of the apparatus prior to the playback using a stop watch in order to set the playback speed right. I recorded the performance that followed; and in this recording, the piece starts with an initial tempo of 30.4 bpm, which is very close to the initial tempo measured in the Pierian recording. So, two playbacks, recorded on two different instruments, operated by two different Welte experts on two continents resulted in initial tempi that are less than 1 bpm apart. This is quite strong circumstantial evidence to support the claim that the playback speed of the Pierian recording is quite accurate. From all this, we can conclude that Debussy played his music considerably slower than indicated in the Durand 1910 score. Debussy, in a letter to editor Jacques Durand from October 1915, confirmed that he did not place much importance on

⁵¹ Two of these documents are available online: the technical manual „Welte-Mignon Reproduktionsklavier“ and the „Welte-Mignon Skala-Rolle 98,“ a playback roll with user description necessary for calibration of the apparatus, can be downloaded from http://www.pianola.org/reproducing/reproducing_welte.cfm (accessed 10 May, 2023). These documents describe the use of the Welte-Mignon playback apparatus produced during the 1920s.

tempo markings in his scores.⁵²

The tempo of the performance in the Pierian playback is approximately stable at about 31 bpm for Bars 1–4₂. According to the partial spline model for this passage (empty bullet points in **Figure 4**), only very little timing variation contributes to *tempo rubato* (Systematic RMSE = 20 ms), most variation is unsystematic (Random RMSE = 64 ms). This unsystematic variation is mostly due to one particular microtemporal phenomenon: as noted before, Debussy anticipates the sixteenth notes on Bars 1_{2.75}, 2_{2.75}, 2_{3.75}, and 3_{1.75} and thus prolongates the duration of these notes. For example, the duration of the sixteenth note at Bar 1_{2.75} was measured to be 643 ms, which is 31.8% (instead of 25%) of the 2024 ms duration measured for the quarter note on Bar 1₂. So, Debussy underdots this sixteenth note and plays it more like an eighth note triplet; he treats the other sixteenth notes in Bars 1–3 similarly. He prolonged sixteenth notes on the expense of the preceding dotted eights in Bars 1–3. This can be understood to be an instance of *KTH 4* (note duration contrasts are reduced in performance).

Bars 4_{2.5}–5₃ show a completely different timing pattern. The notated rhythm is simple; it consists of a series of descending eighth note chords leading to the cadence on F. Debussy plays this passage with a great quantity *tempo rubato* (Systematic RMSE = 345 ms). The expressive timing forms an impressive *ritardando* from 36.8 bpm in Bar 4₄ to approximately 24 bpm in Bar 5₃. Debussy's performance timing shows only little random noise (Random RMSE = 37 ms), so he plays with considerable *tempo rubato*, but without much unsystematic variation. This timing represents an instance of *KTH 1*: Debussy ends the first formal unit of Bars 1–5 with a *ritardando*.

The complete spline model of Bars 1–5 (solid black bullet points) treats the transition between the two parts (approximately Bars 4₁–4_{2.5}) as a gradual *accelerando*, whereas the partial spline models estimate that the tempo jumps up suddenly between 29.4 bpm (Bar 4₂) to 35.2 bpm (Bar 4_{2.5}). Which perspective is more accurate? The NSD of Figure 4 allows us to make an argument for the first view: we observe a decrease of quarter note durations from Bar 3₃ (2116 ms) through Bar 4₁ (1953 ms), 4₂ (1817

⁵² François Lesure, Roger Nichols (Ed.), *Debussy letters*, London 1987, p. 305.

ms), to Bar 4₃ (1642 ms), which indicates an *accelerando* throughout this passage, as the complete model would indicate.

We can summarize that Debussy plays Bars 1–3₂ with little tempo variation but some unsystematic microtiming that is associated to Debussy's interpretation of the sixteenth notes to a considerable degree. Bars 3_{2.5}–5₃ show a distinct *accelerando/ritardando* pattern. Most of the variation in this second half is systematic and contributes to *tempo rubato*, only very little variation is idiosyncratic or random.

Bars 6–10

Bars 6–10 are a variation of Bars 1–5 with additional chords on the offbeats (see **Figure 5**). In his Welte performance, Debussy changes some of these offbeat chords with respect to the Durand first edition.⁵³ As the tempo diagram shows, the overall shape of the *tempo rubato* has some similarities to Bars 1–5 in the sense that it begins with a tempo around 32 bpm, and it ends with a *ritardando*. The details of this development, however, differ markedly: The tempo increases slowly in several waves throughout Bars 6₁–9₃. The performance of the passage reaches its peak tempo of 36.4 bpm at Bar 9₃. This means that the maximum tempo is achieved at the very beginning of the cascading eighth note chords, and the *ritardando* starts immediately in Bar 9_{3.5} (unlike the first iteration, where the peak tempo is reached relatively later, in Bar 4₄).

⁵³ In the Welte recording, Debussy adds f₄, g₄ in Bars 81.5, 82.5, 83.5, and 91.5 compared to the Durand 1910 first edition (see numbers [1, 2, 3, 5] in **Fig. 5**). These changes have been considered in Howat, 1985. Debussy additionally plays f₅ in Bar 83.5 [4].

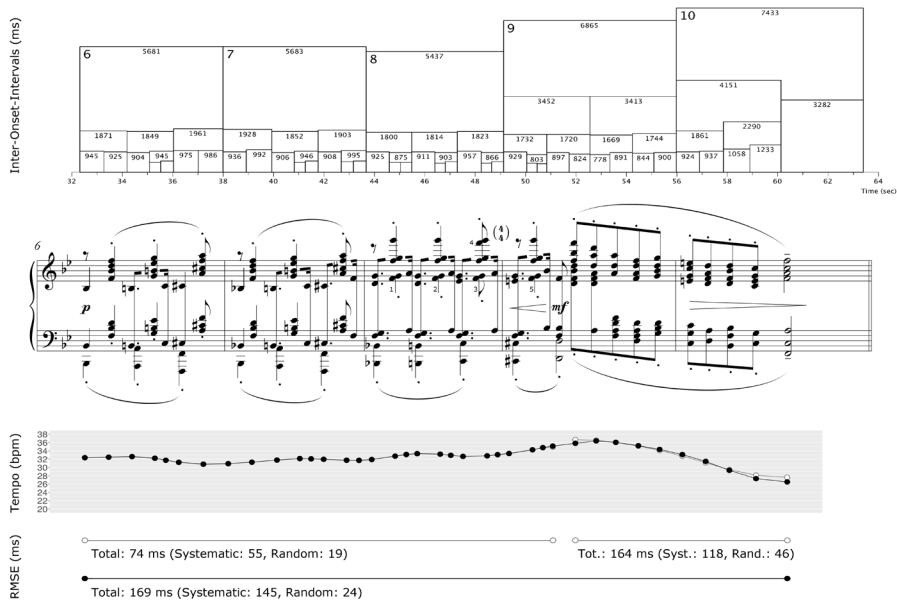


Figure 5: Timing analysis of bars 6–10 with Nested-Squares-Diagram (NSD, top), score, tempo curve and Root-Mean-Squared-Errors (RMSE, bottom).

We observe that the complete spline model extending from Bar 6₁ to Bar 10₃ (filled points in the tempo diagram of **Figure 5**) agrees very well with the two partial models Bar 6₁ to 9₂ and Bar 9_{2.5} to 10₃ (empty points in the background). The tempo curves show practically no difference. The complete model has an excellent fit with very little random variation (Random RMSE = 24 ms) and a large portion of the variation (Systematic RMSE = 145 ms) contributes to *tempo rubato*.

The small Random RMSE value indicates, that we will not find much unsystematic variation like the lengthening of the sixteenth notes that we observed earlier in Bars 1–5. The NSD of **Figure 5** confirms this assumption: we do not observe any substantial lengthening of the sixteenth notes between Bars 6₁ and 9₂. Instead, Debussy produces quite a regular rhythmic pattern. This is probably due to the higher rhythmic density of the passage compared to Bars 1–5. With the many offbeat chords, the sixteenth notes on Bars 6_{2.75}, 7_{2.75}, 7_{3.75} etc. cannot be lengthened without

introducing disruptive rhythmic irregularities. Furthermore, given the quite extensive hand movement necessary to place the offbeat chords, lengthening some of the chords would imply that the hand movement must be sped up considerably for some of the movements. So, unlike the parallel case in Bars 1–5, the sixteenth notes in Bars 6–10 do not constitute an instance of *KTH 4* (contrasts between note durations are diminished in performance).

In summary, Bars 1–5 and 6–10 are similar in terms of the general outline with the stable tempo at the beginning and the *ritardando* at the end. But the two passages are different insofar, as Bars 1–5 divide more clearly into two distinct parts: Bars 1₁–4₂ show static tempo and a softened dotted rhythm; Bars 4_{2.5}–5₃ show an *accelerando/ ritardando* arch. Bars 5–10 seem to be more unified in the sense that the *accelerando* takes place during the first section (Bars 5₁–9₂) already. We can conceive of Bars 6–10 as one larger *accelerando/ ritardando* arch, according to *KTH 1*.

Bars 1–5 and 6–10 show one subtle notation difference: Bar 5 is in 3/4 time, and the final chord is notated as a quarter note, whereas Bar 10 remains in 4/4 time with the final chord notated as a half note. How should a performer interpret this? When we go back to Bar 5 (NSD of **Figure 4**), we observe that Debussy lengthens his performance of the eighth note and quarter note chords such that each of the subsequent quarter note durations is longer than the previous duration: from 1838 ms (Bar 5₁) through 2272 ms (Bar 5₂) to 2832 ms (Bar 5₃), thus creating a distinct final *ritardando*.

Bar 10₃, however, is not notated as a quarter note, but as a half note. What is the intended duration of this half note? We observe (NSD of **Figure 5**) that Debussy plays the half note of Bar 10₃ considerably longer (3282 ms) than the quarter note of Bar 10₂ (2290 ms), but he does not double the duration. The half note of Bar 10₃ is considerably shorter than the duration of this bar's first two quarters (Bars 10₁ and 10₂) combined (4151 ms). From these observations we can conclude that Debussy does not interpret the notated difference between Bars 5₃ (quarter note) and 10₃ (half note) in a literal way.

To the listener who does not know about the notational difference, the *ritardando* in Bar 10 is stronger than the one in Bar 5. It is a well-

known phenomenon in performance science that the magnitude of a phrase's final *ritardando* is equivalent to the importance of the caesura.⁵⁴ The formal caesura at the end of Bar 10 is stronger than the caesura in Bar 5, since Bar 10 ends the larger formal unit of Bars 1–10, and the music will continue differently in Bar 11. So, it might well be that the peculiar notation of Bar 10₃ as a half note is nothing more than a very explicit way to indicate that this *ritardando* must be larger than the first *ritardando* in Bar 5. However, Debussy might have asked for a greater *ritardando* in Bar 10 with more discrete notational means (for example using a *fermata* sign or adding a note like *molto rit.*) instead of doubling the nominal rhythmic note value. From the point of view of the Welte recording, the half note appears to be an overstatement of Debussy's author intentions.⁵⁵

Bars 11–14

In Bars 11–14 (see **Figure 6**), the score superimposes two melodic movements over an F pedal note: a falling melodic line with dotted rhythm and doubled octaves in the upper register, and a sequence of ascending quarter and eighth note chords in the middle register. There are two similar iterations of these contrary melodic movements: Bars 11+12 presents them in c minor, whereas Bars 13+14 shifts them to f minor.

The tempo curve of the complete Bars 11–14 model (solid points in the tempo diagram in **Figure 6**) shows two *accelerando/ritardando* arches, one for each two-bar unit. The passage of Bars 11+12 starts at a tempo of 31.2 bpm at Bar 11₁, reaches a first peak of 34.3 bpm at Bar 12₂, and ends the first arch with 29.0 bpm at Bar 13₁. Bars 13+14 echo this pattern, peaking at 34.9 bpm (Bar 14₂), and slowing down to 30.7 bpm in Bar 14_{3,5}. The two arches are instances of *KTH 1* (musical phrases show *accelerando/ritardando* arches).

⁵⁴ Friberg, Bresin, Sundberg, Overview of the KTH rule system for musical performance (note 5), p. 145–161.

⁵⁵ Note that the timing of Bar 11₁ was not included in the tempo curve models: since the half note of Bar 10₃ is shorter than the double of the preceding quarter note durations, the models would have registered an *accelerando* at this point as a consequence of Debussy's choice of notation.

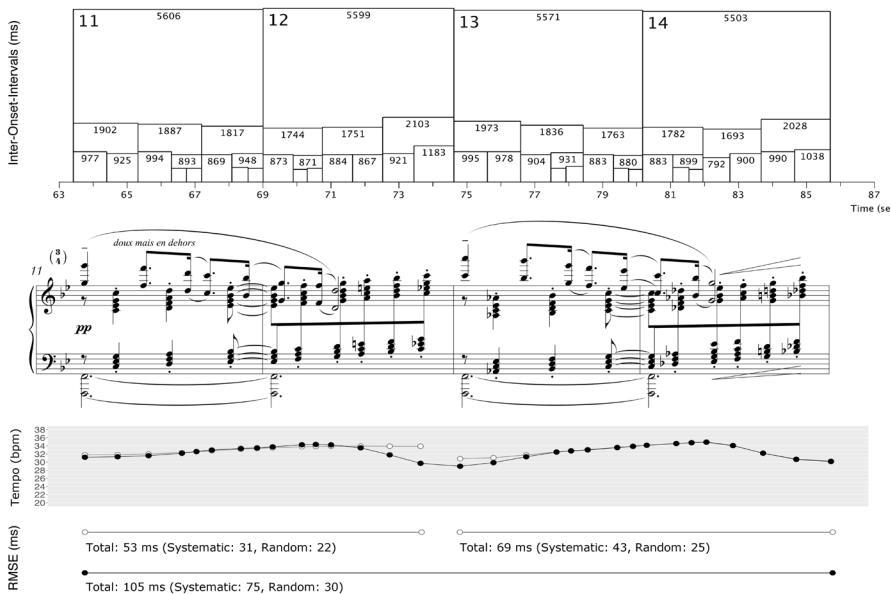


Figure 6: Timing analysis of bars 11–14 with Nested-Squares-Diagram (NSD, top), score, tempo curve and Root-Mean-Squared-Errors (RMSE, bottom).

It must be noted that, in this passage, the tempo changes are rather small, and Debussy plays the rhythm generally in a straightforward way. The NSD shows that the rhythm between Bars 11₁ and 12₃ is very stable (all eighth note units are of similar duration), the *ritardando* is not much more than a hesitation on the last eight note chord (Bar 12_{3.5}). This is confirmed by the partial tempo curve of Bars 11+12 (empty points): since Bar 13₁ is not included in the model, it does not take into account the long eighth note of Bar 12_{3.5} – the tempo curve does not indicate a *ritardando* up to this point. The RMSE values show that (compared to Bars 1–10), in Bars 11–14 the deviations from a deadpan performance are generally small (see total RMSE), and so are the random deviations.

At a first glance it is surprising that the tempo at Bar 13₁ (29.0 bpm) is slightly slower than at Bar 14_{3.5} (30.7 bpm), we might expect a stronger *ritardando* at the end of the four-bar passage than in the middle of it. This indicates that Bars 11–14 are not a self-contained formal unit (as Bars 1–

5 and 6–10 were), but they lead over to the subsequent bar. The dynamics of the score support this: in the score we see a crescendo starting in Bar 143 and carrying over to Bar 15.

Bars 15–20

Bars 15–20 (**Figure 7**) are unified by the compositional technique that a melody, doubled across three octaves, is contrasted by offbeat chords. In spite of many parallel chord movements, the passage seems to remain largely in F major. As observed in Bars 6–10, Debussy enriches the offbeat chords slightly for the Welte recording, compared to the Durand, 1910, edition.⁵⁶

It is not self-evident to subdivide Bars 15–20 into smaller formal units. The double bar lines printed in the 1910 Durand score do not seem to help much. The NSD offers better clues: it shows that Bars 15₁–16_{2.5} form a first unit with a coherent, steady eighth note pulse. A passage with a similarly steady pulse starts in Bar 16_{3.5} and ends in Bar 17_{2.5}. For the remainder of the passage, rhythmic density drops quite drastically, but the composition principle of a melody in double octaves, juxtaposed by off-beat chords, is still in place. So, we suggest to subdivide Bars 15–20 into three segments: a first segment across Bars 15₁–16_{2.5}, a second segment over Bars 16_{3.5}–17_{2.5}, and finally a third segment over Bars 17₃–20_{1.5}.

⁵⁶ The Welte recording shows some changed notes in comparison to the Durand 1910 first edition: on Bar 16_{4.5}, Debussy plays d_6 instead of c_6 , and he adds d_5 to the same chord [6]. Further, he adds $g_4\ a_4$ to the chord on Bar 17_{1.5} [7], and replaces c_6 with d_6 in the chord on Bar 17_{2.5} [8]. Note that Howat, 1985, mentions the changes from c_6 to d_6 in his critical notes (p. 163), but refrains from introducing these changes into the printed score.

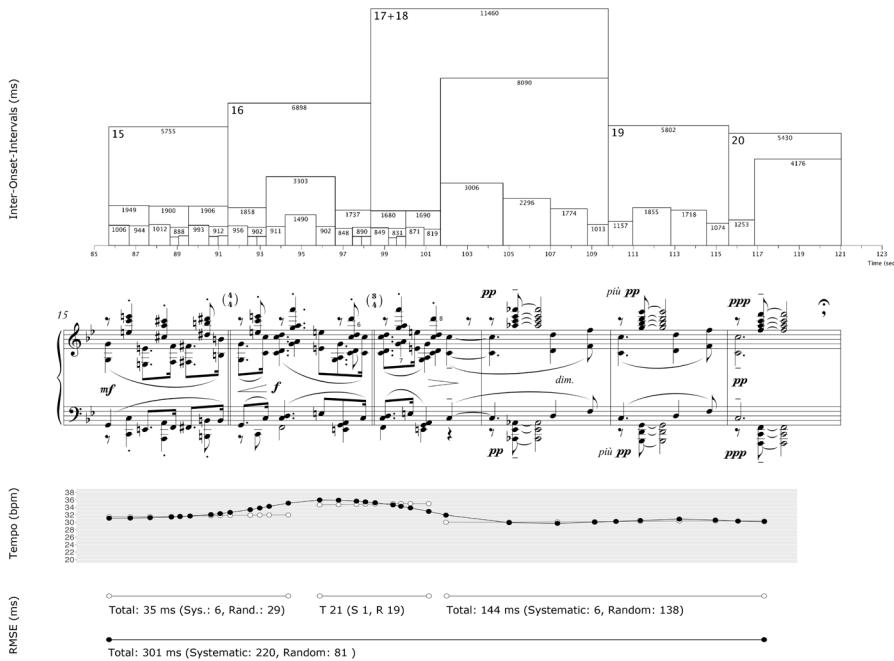


Figure 7: Timing analysis of bars 15–20 with Nested-Squares-Diagram (NSD, top), score, tempo curve and Root-Mean-Squared-Errors (RMSE, bottom).

This segmentation is supported by the tempo models: the tempo model for the whole passage (solid points in **Figure 7**) shows poor fit. The model has large values of all three kinds of RMSE. In contrast, the partial models for the two first segments – Bars 15₁–16_{2.5}, and Bars 16_{3.5}–17_{2.5} – have an excellent fit with the data (empty points in **Figure 7**). According to the partial models, Debussy's performance of the segments has quasi deadpan timing with practically no systematic variation, and little random variation. We can say that Debussy plays the first segment of Bars 15₁–16_{2.5} in a straightforward way at quite a stable tempo of 31.7 bpm. And he performs the second segment of Bars 16_{3.5}–17_{2.5} with even more stable tempo of 34.9 bpm and little random variation.

The chord on Bar 16_{2.5} represents a fulcrum between the two segments: the IOI between the last chord of the first segment (Bar 16_{2.5}) and the first chord of the second segment (Bar 16_{3.5}) is nominally equivalent to

a quarter note. We observe, however, that this interval has an odd duration, compared to the other quarter note durations before and after: The quarter note beats in the first segment (Bars 15₁–16₁) have a duration of approximately 1900 ms. The quarter notes of the faster second segment (Bars 16₄–17₂) show a duration of approximately 1700 ms. The fulcrum IOI connecting the two segments (Bars 16_{2.5}–16_{3.5}) has a duration of 1490 ms, which is much shorter than the surrounding quarter note durations in both adjacent segments. We can conclude that the two segments are separated by a short time interval of somewhat irrational duration, and they have different, but internally stable tempi.

It is unclear, how this situation affects the listeners' perception of the meter: we can expect that the metric orientation of the listeners is blurred in Bars 15–17 (**Figure 7**) since the composition switches between 3/4 and 4/4 meter, and the second segment starts in the middle of a Bar (16_{3.5}). The metric situation is certainly not clarified by the unusual microtemporal properties of Debussy's playing.

With respect to the definition of the meter, the third passage, Bars 17₃–20_{1.5} is the most extraordinary part of Debussy's performance: if we agree that the first two segments (Bars 15₁–17₂) blurred the meter, the third segment (Bar 17₃–20_{1.5}) actively disrupts and obfuscates it. The notated score puzzles the listener's sense of the meter by starting the third segment with a syncopation that spans over the primary downbeat of Bar 18₁ and by disrupting the eighth note pulse of the first two segments. Given the preceding changes of the time signature we can be quite sure that the listener loses her/his sense of the beat due to the composed structure alone.

The listener's puzzlement is further increased by microtiming: The partial model of Bars 17₃–20_{1.5} shows large total RMSE values (144 ms). The largest portion of the timing variation is random: each event can be expected to be 138 ms off the fitted mark in either direction. Barely any portion of the variation is considered to be systematic (6 ms). We might speak of a "stable" tempo at 30.2 bpm, but this would be highly inappropriate, since the large random RMSE value indicates that the spline tempo model simply cannot make head or tail of Debussy's timing.

Normally, expressive timing is used by the performers to clarify the structure of a composition.⁵⁷ Here, the contrary happens: the score is likely to puzzle the listeners' sense of the meter, but the microtemporal properties of the performance pulls the rug of the metric pulse beneath the listener. When the performance arrives in Bar 20, we can expect the listener to be quite thoroughly disoriented with respect to the regular pulse and the meter. This is the moment of "artful destabilization" the paper's title refers to.

Bars 21–24

In Bars 21–24 (**Figure 8**), the composition appears to move in a straightforward way again with respect to rhythm and meter: a melody (doubled by either one or two octaves) moves mostly in quarter notes; chords are added on offbeats. Harmony advances primarily in parallel motion, avoiding the dominant-tonic tension. The phrasing indicated by the slurs in the Durand 1910 edition suggests a symmetric construction with two two-bar phrases (Bars 21+22 and Bars 23+24).

The timing, however, indicates that pianist Debussy structures the four-bar passage differently: the RMSE measurements indicate that the model fit is better if the passage is subdivided into two phrases of unequal duration, Bars 21₁–22_{1.5} (total RMSE 35 ms) and Bars 22₃–25₁ (total RMSE 245 ms) instead of the symmetric subdivision Bars 21₁–22_{3.5} (total RMSE 96 ms) and 23₁–24_{3.5} (total RMSE 256 ms) as indicated by the slurs.

The study of the NSD of Figure 8 reveals the reason, why the asymmetric subdivision and modelling of Bars 21–24 is more successful than the one complying with the phrasing slurs. The IOI between Bar 22_{1.5} and Bar 22₃ (again a kind of fulcrum IOI, which nominally represents a dotted quarter note) has a duration of 2309 ms. If we compare this value with the IOIs of the preceding bar, we find that the interval is short: in Bar 21, a quarter note has a duration of approximately 1800 ms. So, arithmetically, a dotted quarter should last about 2700 ms, but the actual IOI between Bar 22_{1.5} and Bar 22₃ lasts 2309 ms and is considerably shorter.

We notice that Bar 22_{1.5} is the third instance that Debussy shortens

⁵⁷ Shaffer, Clarke, Todd, *Metre and rhythm in piano playing* (note 2), p. 61–77.
Eric F. Clarke, Generative principles in music performance (note 2), p. 1–26.

the duration of a nominally long note. We observed this before in Bar 10₃ (**Figure 5**), then again in Bar 16_{2.5} (**Figure 6**). With respect to Bar 10₃ we hypothesized that the “shortening” was a counter-reaction to an exaggerated way of indicating the final *ritardando* of the phrase. With respect to Bars 16_{2.5} and 22_{1.5} it appears that Debussy shortens notes at phrase boundaries.

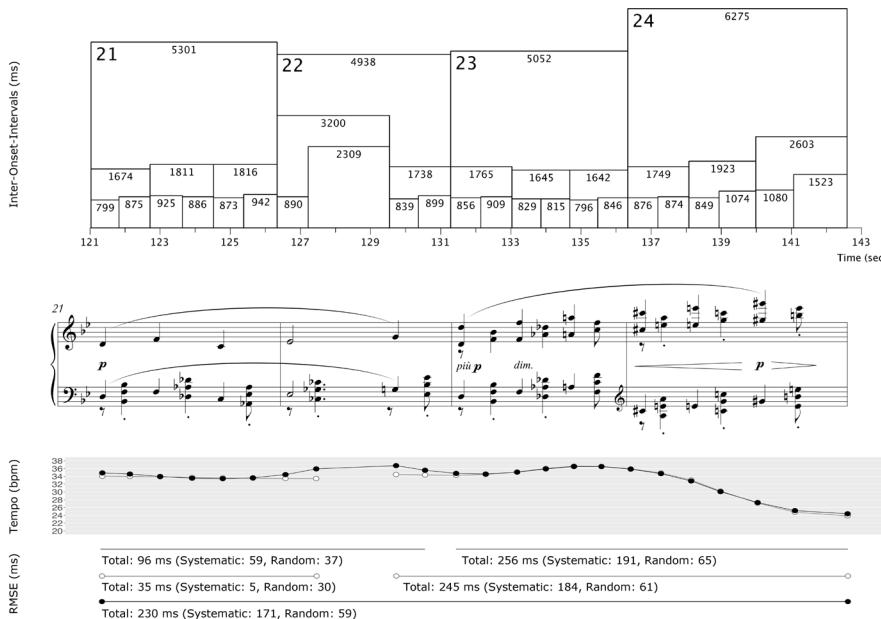


Figure 8: Timing analysis of bars 21–24 with Nested-Squares-Diagram (NSD, top), score, tempo curve and Root-Mean-Squared-Errors (RMSE, bottom).

Bars 25–30

Bars 25–30 (**Figure 9**) return to the tonic Bb and solidify it with repeated cadences. In the Welte recording, notes are changed in three instances.⁵⁸ The rhythmic density is at six events per bar in Bars 25+26; composer

⁵⁸ The Durand 1910 first edition notates *Bb*₀ in Bars 25₁ and 31₁. These notes are missing in the recording, because the lowest note captured by the Welte recording system was *C*₁. Further, the right hand chord on Bar 25_{3.5} is raised in the recording by an octave.

Debussy reduces this density to three events in Bars 27+28 and finally to one event in Bar 30.

The tempo curves show a tempo of approximately 28.4 bpm for Bars 25+26 and, surprisingly, a faster tempo of 33.5 bpm for the remaining Bars 27–30. Performance theory would predict a *ritardando* at the end of the performance (see KTH 2). Instead, the tempo nominally becomes faster. This tempo development is less surprising if we consider our observations on rhythmic density, starting with six events per bar in Bar 25+26 and reducing density to two in Bars 27+28 and one event per bar for Bar 29 and after. So, to a certain degree, Debussy composed the final *ritardando* into the score by decreasing rhythmic density. By slightly augmenting the nominal tempo, Debussy softens the effect of this composed *ritardando*.

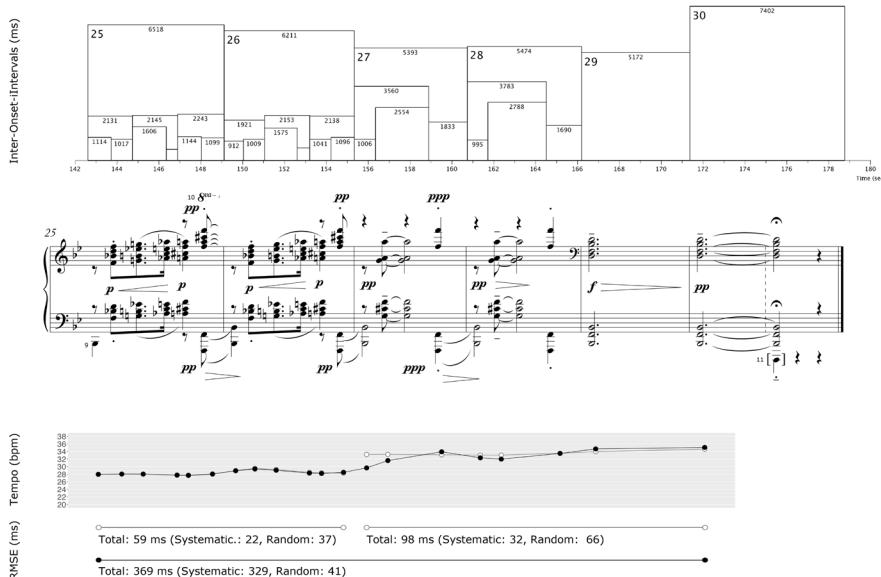


Figure 9: Timing analysis of bars 25–30 with Nested-Squares-Diagram (NSD, top), score, tempo curve and Root-Mean-Squared-Errors (RMSE, bottom).

Analysis overview

For a last glance on the data, we will now step back and discuss *tempo rubato* as it presents itself throughout the whole performance. **Figure 10** shows two tempo curves: the top plot is derived from the complete spline model that includes all 170 data points of the performance. This tempo curve confirms the general outline of the tempo development that we presented in the above analysis. We can see that Debussy's performance never reaches a tempo of 44 bpm. Also, the plot shows that Debussy's expressive timing takes place locally on the level of musical phrases.⁵⁹ We do not observe a greater tempo dramaturgy across phrases: all passages show tempo curves that are centred around 32 bpm and remain in the range between 26 and 38 bpm.

Defining the model such that it includes all datapoints creates tempo artefacts, particularly in passages with sudden tempo changes, like for example in Bar 5+6. Here, a strong *ritardando* (Bar 5) is followed by an instantaneous *a tempo* (Bar 6, see **Figures 4** and **5**). The tempo curve of **Figure 10 (top)** smoothes over this tempo contrast. This effect is even more pronounced in Bar 10: the shortened half note chord of Bar 10 causes the model to bend the tempo curve upward after Bar 10₂, even though other models (see tempo curve in **Figure 5**) indicate that the *ritardando* continues until the end of Bar 10.

The tempo diagram of **Figure 10 (bottom)** offers an alternative way of modeling and representing the tempo of a performance: it shows 161 partial models each using 10 consecutive data points. As a result, the tempo of each event is estimated up to ten times. This tempo plot is like a fuzzy version of the top tempo plot, but the main information is still there. The spread of the estimates indicates how reliable they are across the piece. Sudden changes of tempo (around Bar 6₁, for example), notational idiosyncrasies (the notation of Bar 10₃ as a half note), or passages with substantial random microtiming (Bars 17–20) result in an increased spread of the estimates.

Fuzziness aside, **Figure 10 (bottom)** shows the general tempo characteristics we observed above. For example, we observe that the tempo

⁵⁹ This is confirmed by Debussy's own statements while teaching a piano student, see Sachie Patricia Hirakouji, *The «piano without hammers»* (note 10), p. 37.

profiles of Bars 1–5 and 6–10 are quite different: the tempo seems to be stable in Bars 1–3, followed by a very explicit *accelerando/ritardando* arch in Bars 4–5. In Bars 6–9, the tempo rises slowly, followed by a *ritardando* in Bars 9–10.

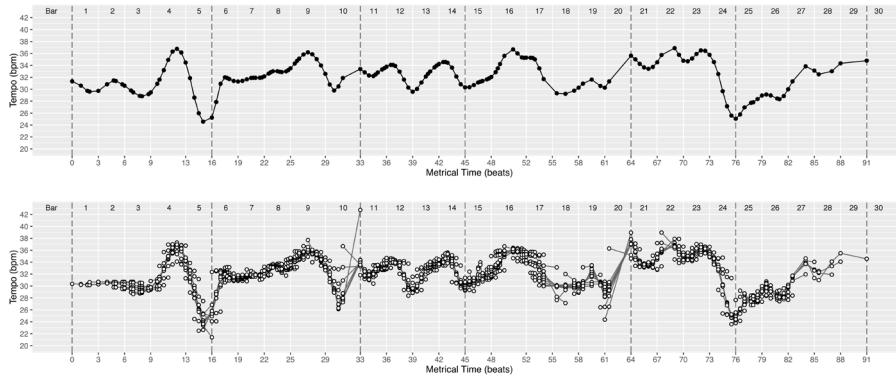


Figure 10: Tempo plots of bars 1–30. Complete model (top); 161 partial models using 10 consecutive data points each (bottom).

To a certain degree, the piecewise tempo curves of **Figure 10 (bottom)** may simulate how humans perceive the tempo of music by interpreting the short time window of their working memory. As the models offer different estimates of tempo, human perception might re-interpret musical events in the light of newer developments. However, it would take an in-depth discussion of cognitive models in order to assess the validity, realism (or lack thereof) of such a simulation.

Conclusions

The goal of this paper was to analyze *tempo rubato* in Debussy's performance of his own prelude "Danseuses de Delphes," recorded for the Welte-Mignon Reproduktionsklavier in 1912. The analysis of *tempo rubato* was not as straightforward as one might expect. Accordingly, considerable

effort went into the development of appropriate methods to carry out the analysis.

Parts of the methodology have already been prepared in earlier studies: for example, the measurement of event onsets using the LARA software, and the representation of Inter-Onset-Intervals as Nested-Squares-Diagrams are both tried-and-tested.⁶⁰ Most tempo-related methods, however, have been developed specifically for the present study. In a first step, linear regression modelling was used to determine the timing of a deadpan performance that approximates Debussy's performance timing as close as possible. The residuals of the linear model were then defined to represent the expressive timing of Debussy's performance. In a second step, flexible cubic spline models were used to partition the linear residuals into systematic deviations (that contribute to *tempo rubato*) and random deviations (that represent motor noise or isolated timing phenomena). The parameters of the spline models were chosen such that the remaining residuals are most likely to be patternless white noise. Finally, *Functional Data Analysis* was applied to extract local tempo values for each event of the score. The *Root-Mean-Squared-Errors* of the linear and spline models finally allowed to evaluate the model fit and to quantify *tempo rubato*.

The proposed method of local tempo extraction is exploratory, and several aspects remain unclear. For one, finding a smoothing parameter that maximizes the likelihood of the spline model residuals to be white noise resulted in a clear maximum for every examined passage of "Danseuses de Delphes." But this is not guaranteed to happen with other data. Secondly, it is unclear how well the local tempo estimates resulting from the method correlate with the perception of tempo. The best the method can achieve is to partition timing deviations into patterned and random components. Whether and to what extent listener's experiences of tempo

⁶⁰ Olivier Senn, Lorenz Kilchenmann, Marc-Antoine Camp: *Expressive Timing: Martha Argerich plays Chopin's Prelude op. 28/4 in E minor*, in: Williamon, Aaron; Pretty, Sharman; Buck, Ralph (Ed.): Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009, Utrecht 2009, p. 107–112.

Olivier Senn: ...*mieux citron que jamais: Thelonious Monk plays "Body and Soul"*, in: Olivier Senn and Claudia Emmenegger (Ed.): Five perspectives on Body And Soul, Zürich 2011, p. 77–91.

Senn, Kilchenmann, Camp: *A turbulent acceleration into the stretto* (note 7), p. 31–35.

development are similar to the method's estimates, is unknown. It is clear, however, that the human sense of musical tempo and the proposed regression method use very different mechanisms to extract tempo: human perception is a real-time process⁶¹, whereas the regression method accesses all data of the passage under investigation at once.

Whatever the potential merits or flaws of the methodology, it allowed to analyze the timing in Debussy's recorded performance of "Danseuses de Delphes" from a *tempo rubato* point of view. Separate analyses were carried out for each of six passages from Debussy's performance. We observed that Debussy's timing often adheres to the KTH rule system formulated by Friberg and Sundström in 2006.⁶² KTH 1, the rule postulating that musical phrases show an arch-like *accelerando/ritardando* tempo profile, was particularly useful for discussing the relationship between composed musical structure and performed expressive timing.

The relationship between the notated score and the performed timing proved to be quite interesting. We found that Debussy treats the published score (Durand, 1910) rather freely in his Welte performance. Firstly, he plays the piece at a much slower tempo than indicated in the score and he changes some chord voicings. Secondly and more subtly, Debussy shortens some of the notated rhythmic values in the performance: in one case (Bar 10₃), we suspected that the notation overstates the need for a strong *ritardando*, and Debussy compensated this overstatement by shortening the nominal note in performance. In another case (Bar 16_{2.5}), the shortened note served as a fulcrum or pivot between two tempowise stable passages. This shifts the beat out of phase and thus challenges the listener's sense of the meter. In a third case (Bar 22_{1.5}), the shortening allowed us to propose an argument about the phrase structure in Bars 21–24. We suggested that the phrases were not symmetric as the slurs would indicate, but asymmetric with a shorter first and a longer second subphrase. Finally, in his performance, Debussy shortened notes in and after Bar 27. We argued that the decreasing rhythmic density in the score of Bars 25–30 constitutes

⁶¹ See Large, Riess Jones, *The dynamics of attending* (note 44), p. 119–159.
Riess Jones, *Musical Time* (note 44).

⁶² Friberg, Bresin, Sundberg, Overview of the KTH rule system for musical performance (note 5), p. 145–161.

a composed *ritardando* and that no further performed *ritardando* is necessary to communicate that the piece is coming to an end. On the contrary, Debussy switches to a higher performed tempo in Bars 27–30, presumably in order to dampen down the effect of the composed slowdown.

All observations show that Debussy treated the published score quite freely – this is in line with his changing the voicings of several chords in the Welte performance of “Danseuses de Delphes.” Debussy’s liberty in the treatment of the published score may be of special interest for performers today: pianist Debussy obviously did not consider the composer’s work to be set in stone; contemporary performers might justifiably claim the same kind of liberty for their own renditions of the piece.

Arguably the most exciting aspect of Debussy’s “Danseuses de Delphes” recording is the perceptual experiment he carries out on the listener halfway through the piece: in Bars 1–14, the pulse of the beat is easy to detect. In Bars 15–20, and particularly in Bars 18–20, Debussy increasingly obfuscates the beat on several levels: the composed score creates ambiguity with changing time signatures, syncopated chords, and offbeat events. Massive random timing deviations in Debussy’s performance add to the sense of disorientation in the listener. Composition and performance go hand in hand in creating this moment of destabilization, the dismantling of what is most elementary in Western music: the ordered principles of meter and beat.

The musical beat is the last thing a dancer is supposed to lose; and this makes the title of the piece, “Danseuses de Delphes,” an exquisite hoax: half through the performance, the dancers fall out of step in a moment of sheer disorientation. Microtiming seems to be instrumental for tripping up the dancers’ and listener’s sense of the beat. And it is through the lens of numerical timing analysis that Debussy’s hoax is revealed.

Eines im anderen klingen zu lassen – Analytisches zu Debussys *Le vent dans la plaine*

Andreas Brenner

Der vorliegende Text stellt eine analytische Annäherung dar an das dritte Stück aus dem ersten Band von Debussys *Préludes*. Er tritt dazu in einen Dialog erstens mit Albert Jakobiks Arbeiten zu Debussy¹, insbesondere der 1977 erschienenen Schrift *Claude Debussy oder Die lautlose Revolution in der Musik* – dort finden sich im Zusammenhang der Besprechung von *Sirènes*, dem dritten *Nocturne* für Orchester, die Sätze:

»Die Ganztonleiter c d e fis as b macht das laut Vorzeichnung noch herrschende Ges-Dur praktisch inexistent. Eines im anderen klingen zu lassen, im schillernden Klang, das ist Debussys neue Kunst.«²

Eines im anderen klingen zu lassen – das soll sich im Folgenden aber nicht nur auf den Klang und die Tonalität beziehen, sondern insbesondere auch auf die Form. Dazu macht sich der Text zweitens Erkenntnisse und daraus abgeleitete Begriffe zunutze, die an einem auf den ersten Blick zu einem Klavierstück Debussys denkbar unterschiedlichen Gegenstand gewonnen wurden: es handelt sich um das Rotationsprinzip, das der amerikanische Musikwissenschaftler James Hepokoski bei Jean Sibelius beobachtet und

¹ Für diesen Hinweis – und viele andere Anregungen zu Debussy und überhaupt – danke ich Gösta Neuwirth.

² Albert Jakobik, *Claude Debussy oder Die lautlose Revolution in der Musik*, Würzburg 1977, S. 71.

anhand insbesondere dessen späten sinfonischen Werken³ beschrieben hat. Und drittens bezieht die Analyse die Einspielung mit ein, die der Komponist selbst von *Le vent dans la plaine* im Jahr 1913 auf einem Welte-Mignon Reproduktionsklavier gemacht hat und die auf dem 2000 erschienenen Album *Claude Debussy: The Composer as Pianist* der Pierian Recording Society veröffentlicht ist.

Das Thema

Die ersten acht Takte von *Le vent dans la plaine* zeigen an der Oberfläche einen Aufbau, der in einer an Arnold Schönberg orientierten Terminologie der Formenlehre als „Satz“ bezeichnet werden könnte⁴: zweitaktige Phrase (T. 1-2), variierte Wiederholung (T. 3-4), Verkürzung⁵ auf einen Takt (T. 5), Wiederholung (T. 6) und Kadenz (T. 7-8). Die Betrachtung der individuellen Ausformung leitet aber sofort auf die Ebene der Innen-dynamik, wo charakteristische Unterschiede sichtbar werden:

- das „Grundmotiv“ (T. 1-2) besteht lediglich aus einem „Begleit-gungsmotiv“ (der Themenbeginn wird damit überlagert vom Eindruck einer Einleitung);
- die Variation in der Wiederholung der ersten Phrase (T. 3-4) be-steht im Hinzutreten einer „Gegenstimme“, die einerseits energetisch vom Wirbel des „Begleitungsmotivs“ ausgeworfen wird und streng in dessen Ambitus eingeschlossen bleibt, die andererseits aber die erste und einzige abgerundete melodische

³ Das erste in der Monographie über die 5. Sinfonie (siehe Anm. 7) im Zusammenhang mit dem Rotationsprinzip ausführlicher besprochene Werk ist die Sinfonische Dichtung *Nächtlicher Ritt und Sonnenauftgang* Op. 55 – sie entstand 1909, also im selben Jahr wie der erste Band von Debussys *Preludes*.

⁴ Auf den Abdruck von einzelnen Takten als Notenbeispiele wurde verzichtet, da im Verlauf des Textes das gesamte Stück betroffen gewesen wäre. Der Leser wird gebeten, die Analyse an Hand des vollständigen Notentextes nachzuvollziehen.

⁵ Auch Schönbergs präzisierender Begriff der „Kondensierung“ würde auf den hier vorliegenden Sachverhalt passen: die Verkürzung wird erreicht durch „Zusammenpressen des Modellinhalts auf eine kleinere Dimension“ (Arnold Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, Wien 1979, S. 32).

Gestalt darstellt (der Eindruck von Vorder- und Hintergrund bleibt also in der Schweben);

- die „Kadenz“ (T. 7-8) besteht zunächst in der Wiederholung des „Grundmotivs“, bildet also insofern einen Abschluss, als sie den genauen Anfangszustand wiederherstellt – wobei sich von hier aus direkt die Frage aufdrängt nach der durch den Quintfall *b-es* vermittelten und aus einer zweitaktigen Phrase und ihrer Wiederholung bestehenden Fortsetzung (T. 9-12): ist sie äußere Erweiterung oder kontrastierender neuer Formteil?

Bei identischen Umrissen liegt also innendynamisch gewissermaßen ein Negativ dessen vor, was der Terminus „Satz“ bezeichnet: wo das Greifbarste statzufinden hätte, die Substanz zu finden sein müsste – in „Grundmotiv“ und „Kadenz“ – ist bei Debussy ein ungreifbares, substanzloses *Beinahe-Nichts*⁶, im Akzidentiellen – der „Gegenstimme“ in der Phrasenwiederholung – findet bei Debussy das am meisten Greifbare, Substanziellste statt.

Debussys Interpretation (I)

Von der Beantwortung der Frage, ob die Fortsetzung des Themas (T. 9-12) äußere Erweiterung oder kontrastierender neuer Formteil sei, hängt ab, in welche Richtung sich die formale Analyse entwickelt. In diesem Zusammenhang ist die Einspielung von *Le vent dans la plaine* mit Debussy selber als Pianisten äußerst aufschlussreich: er spielt die erste Phrase (T. 1-

⁶ Den Ausdruck verwendet Vladimir Jankélévitch in seinem musikphilosophischen Hauptwerk *Die Musik und das Unaussprechliche* (siehe Anm. 23) für den Schwellenmoment zwischen der Stille und dem Erklingen der Musik resp. zwischen der Musik und dem anschließenden Nichts. Die Deutung der ersten acht Takte von *Le vent dans la plaine* als Negativ eines „Satzes“ geschieht in Übereinstimmung mit Jankélévitchs für Debussys Musik grundsätzlich und die *Préludes* im Besonderen reklamierten *Seinsweise der unterbrochenen Serenade*. Dasselbe hat Albert Jakobik im Sinn, wenn er über Debussys Melodik schreibt: „Eine Melodik, die aus dem Klang erwächst als dessen Umlegung und Ausfüllung, die auch sofort wieder im Klang verschwinden kann, macht Debussy zum Komponisten einer ewigen *Sérénade interrompue*“ (Jakobik, *Debussy* [Anm. 2], S. 27).

2) ohne Pedal, die identischen zwei Takte, die das Thema als Achttakter beschließen würden (T. 7-8), sind im Gegensatz dazu stark pedalisiert. Anlass für den ersten Einsatz des Pedals ist das Auftreten der melodieführenden Stimme im dritten Takt, mit der Melodie ist die Klanglichkeit des Pedals zunächst fest verbunden. Wenn also im Verlauf dieser Melodie eine zweitaktige Gestalt über das Zwischenstadium der Kondensierung (T. 5 und T. 6) liquidiert wird und verschwindet, so ist am Ende nur äußerlich der genaue Anfangszustand wiederhergestellt – in der Klanglichkeit des Pedals, im pedalisierten Ton *b* ist die melodische Gestalt und ihre Verarbeitung aufgehoben. Oder innendynamisch: die Wirbelbewegung ist gegenüber ihrem ersten Auftreten energetisch aufgeladen. Das Auftreten der melodischen Gestalt (T. 3-4) wurde in der Analyse oben verstanden als Folge der ersten zwei Takte, entsprechend dem niedrigen Energiezustand der Wirbelbewegung blieb sie im dort abgesteckten Ambitus eingeschlossen und war so wenig charakteristisch, dass sie zunächst sogar als „Gegenstimme“ angesprochen werden konnte. Wenn nun konsequenterweise auch die Wirbelbewegung am Ende eine Folge zeitigen würde, dann könnte das nur bedeuten, die zweitaktige Phrase der Takte 9 und 10 und ihre Wiederholung als von Takt 7 und 8 ausgeworfen zu verstehen. Und entsprechend dem höheren Energiezustand der Wirbelbewegung ist die Wirkung größer: der in der Mittellage festgehaltene Ambitus wird gesprengt durch einen Ausbruch an die Ränder der Klaviatur. Gerade unter diesem Aspekt ergibt sich eine spieltechnische Schwierigkeit: zwar wird durch eine Variation der Wirlbelfigur (im letzten Viertel von T. 8) zwischen den Registern vermittelt, trotzdem bleiben die Sprünge streng im Tempo kaum ausführbar – ein Verlangsamten oder eine Zäsur aber würde dem energetischen Zusammenhang entgegenwirken. Debussy nun nimmt sich in seiner Einspielung die Freiheit, in Takt 8 von der dritten Figur nur den ersten Ton zu spielen (die Wirbelbewegung also de facto aussetzen zu lassen) und den Beginn der folgenden vierten Figur, die durch die angesprochene Variation sowieso schon verlangsamt, etwas vorzuziehen. Ganz offensichtlich ist ihm daran gelegen, die zweitaktige Phrase und ihre Wiederholung, also die Takte 9 bis 12, deutlich als Folge der Takte 7 und 8 hörbar zu machen und sie damit als äußere Erweiterung in das Thema zu integrieren.

Drei Rotationen

Für die Beschreibung des damit in Gang gesetzten formalen Prozesses erweist sich ein Prinzip als äußerst fruchtbar, das James Hepokoski zunächst an der Musik von Jean Sibelius beobachtet hat. Die Takte 1 bis 12 wären in der Terminologie Hepokoskis das *referential statement* einer aus insgesamt drei Rotationen bestehenden Struktur: Rotation 2 schließt in Takt 13 an und endet in Takt 18, in Takt 19 beginnt Rotation 3, die mit dem Doppelstrich in Takt 27 endet. Ein *referential statement* ist

»*a series of differentiated figures, motives, themes, and so on (which themselves, of course, unfold according to the principle of content-based forms, although they may also be arranged to suggest such things, for example, as a sonata exposition). The referential statement may either cadence or recycle back through a transition to a second broad rotation. Second (and any subsequent) rotations normally rework all or most of the referential statement's material, which is now elastically treated. Portions may be omitted, merely alluded to, compressed, or, contrarily, expanded or even „stopped“ and reworked „developmentally“. New material may also be added or generated. Each subsequent rotation may be heard as an intensified, meditative reflection on the material of the referential statement.*«⁷

Hepokoski hat hier in erster Linie sinfonische Werke im Auge, auf die Dimensionen von Debussys Klavierprélude heruntergebrochen kann das *referential statement* nur aus einer Folge von Figuren und Motiven bestehen (denn ein Thema ist es ja als Ganzes). Entsprechend wird auch nicht eine Sonatenexposition suggeriert, sondern eine Struktur, die oben mit dem Begriff „Satz“ gefasst werden konnte; die Sichtweise als inhaltsbasierte Form floss bisher in der Beschreibung der Innendynamik ein sowie durch einen vorsichtigen, an den Titel des Stückes angelehnten Gebrauch von

⁷ James Hepokoski, *Sibelius, Symphony no. 5*, Cambridge 1993 (= Cambridge music handbooks), S. 25.

Metaphern (etwa „Wirbelbewegung“). Und das Ende des *referential statement*s ist mit dem Quintfall *b-es* und der Wiederholung des tonikalen zweitaktigen Segments zunächst ausschließlich kadenzierend, die Umformulierung am Ende der Wiederholung (T. 12, zweite Hälfte) mit dem Crescendo kommt so spät, dass sie kaum vermittelnd zu wirken vermag (im Sinne eines *recycle back*), worauf das etwas gewaltsame Sforzato zu Beginn der zweiten Rotation unmittelbar reagiert.

Diese zweite Rotation verkürzt das *referential statement* durch Weglassung einiger Teile (zur Harmonik, auf die bezogen die Formulierung *elastically treated* besonders zutrifft, s.u.): die zweitaktige Phrase und ihre Wiederholung mit der hinzutretenden, von der Wirbelbewegung ausgeworfenen melodischen Gestalt sind da, ebenso die Verkürzung auf einen Takt (T. 17), nicht aber dessen Wiederholung. Und auch die Wiederherstellung des Anfangszustandes dauert nur noch einen Takt (T. 18), der zudem jetzt tatsächlich den „kadenzierenden“ Abschluss der zweiten Rotation bildet: die kontrastierende zweite Phrase, die sich im Kontext des „Satzes“ als kadenzierende äußere Erweiterung darstellte, wird gar nicht mehr aufgegriffen. Die dritte Rotation beginnt dann direkt mit dem Zweitakter, der die melodische Gestalt exponiert (T. 19-20), es schließt die Verkürzung auf einen Takt an (T. 21), dessen Wiederholung wiederum weggelassen wird, und statt den Anfangszustand wiederherzustellen (was auf die dritte Rotation bezogen ja auch gar nicht zutreffen würde, da im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Rotationen die ersten zwei Takte weggelassen wurden), mündet die dritte Rotation in eine erweiterte und stark variierte Wiederaufnahme der Takte 9 bis 12. Als solche zu erkennen gibt sie sich durch die linke Hand – nicht nur durch die klanglich auffällige Quintmixtur, sondern auch durch den diastematischen Verlauf: die Tonfolge *g-f-d-f-g-a* im Bass der Takte 22 bis 24 ist den Takten 10 bis 13 entnommen, genau Takt 10 ab Taktmitte bis zur Eins von Takt 13, alles transponiert um einen Halbton nach unten. In der Aufnahme, die der Komponist selbst eingespielt hat, wird der Bezug (möglicherweise unfreiwillig?) noch dadurch verdeutlicht, dass in Takt 23 die Eins nicht übergebunden, sondern neu angeschlagen wird und sich so die beiden Gestalten auch rhythmisch – in Form zweier kurzer Werte zu Beginn – annähern. Und wie im *referential statement* der Schluss aus einer zweitaktigen

Phrase (T. 9-10) und ihrer Wiederholung bestand, so wird in der dritten Rotation die dreitaktige Phrase der Takte 22 bis 24 einen Halbton höher sequenziert, einschließlich der neu angeschlagenen Eins in Takt 26.

Ergänzung: Subrotational patterns und cycles within cycles

Das Rotationsprinzip kann sich gleichzeitig auf mehreren Ebenen manifestieren: während *Le vent dans la plaine* bisher als in drei großen Rotationen verlaufend beschrieben wurde, enthalten die Rotationen selber bereits Wiederholungen auf Phrasenebene (Hepokoski spricht von *subrotational patterns*), im *referential statement* etwa die Wiederholung des Taktes 5 in Takt 6 oder des zweitaktigen Segments der Takte 9 und 10 in den Takten 11 und 12. Und drittens gibt es reiteratives Material auf der Ebene von Motiven und motivischen Merkmalen, so etwa das wirbelnde „Begleitigmotiv“, das als Ostinato im Viertelpuls rotiert und selber noch unterteilbar wäre in drei zweitonige Rotationen als Kern – *Cycles within cycles*.

Verflüchtigung statt telos

In Bezug auf die Musik von Sibelius stellt Hepokoski zu Recht fest, dass mit zunehmender Anzahl Rotationen eine Intensivierung einhergeht – jede auf das *referential statement* folgende weitere Rotation werde gehört als

eine „intensified meditative reflection“⁸ (s.o.) – und er konkretisiert diese Beobachtung an einem Sonderfall, der im Zusammenhang mit *Le vent dans la plaine* wegen der Dreizahl besonders aufschlussreich ist. Die sinfonische Dichtung *Die Okeaniden* (1914) bewegt sich im Verlauf von drei groß dimensionierten Rotationen auf einen Höhepunkt zu, ein Ziel (*telos*), von dem aus wiederum rückblickend die Rotationen (und insbesondere bestimmte Elemente in ihnen) als Vorbereitung und sukzessive Annäherung erkannt werden. Dieses Formprinzip hält er für so paradigmatisch, dass er es *The Oceanides Pattern* nennt und die Rotationen wie folgt beschreibt:

» 1) referential statement (or expositional rotation); 2) complementary rotation; 3) free, culminating rotation (releasing the climatic telos, whose embryonic motives had been nurtured in the earlier rotations). «⁹

Ähnlich wie bei der anfänglichen Beschreibung des Beginns von *Le vent dans la plaine* als achttaktiger „Satz“ wäre jetzt aber auch hier zu konstatieren: bei äußerlicher Übereinstimmung – drei Rotationen, die einen fortschreitenden Prozess darstellen – liegt innendynamisch eine genaue Umkehr der Richtung resp. der Voraussetzungen vor. Statt in einer Intensivierung, einer Entwicklung auf einen Höhepunkt zu oder der sukzessiven Enthüllung eines *telos*, besteht der Prozess in einer schrittweisen Verflüchtigung.

⁸ In Verbindung mit den *subrotational patterns* mag hier der kleinste gemeinsame Nenner liegen vom Satz und dem Rotationsprinzip: der Satz mit seiner Struktur 2 Takte + Wiederholung – 1 Takt + Wiederholung – Kadenz (nicht selten bestehend aus $\frac{1}{2}$ Takt + Wiederholung und noch kleiner) beinhaltet ein Rotationsmuster, das durch die Phrasenverkürzung eine Intensivierung begünstigt. Darauf weist Schönberg explizit hin: „Entwicklung bedeutet nicht nur Wachstum, Vermehrung, Erweiterung und Ausdehnung, sondern schließt auch Verminderung, Kondensierung und Intensivierung ein“ (Schönberg, *Grundlagen* [Anm. 5], S. 31).

⁹ Hepokoski, *Sibelius* (Anm. 7), S. 28. Dieselbe formale Anlage beobachtet Ernst Kurth bei Bruckner: auf der Grundlage seines Begriffs der *symphonischen Welle* fragt er am Ende des Kapitels „Das gestaltende Wellenspiel“ nach „typischen Spannungsformen im Großen“ und stellt ein „Ausstreben in die Dreieheit“ fest, zu dem er in einer Fußnote auch die *Barform* in Bezug setzt (Ernst Kurth, *Bruckner*, Berlin 1925 [Nachdruck Hildesheim, 2000], S. 454). Das Rotationsprinzip und die *sympphonische Welle* entsprechen sich darüber hinaus in vielen Einzelheiten, etwa darin, dass sie sich auf mehreren Ebenen gleichzeitig manifestieren (vergl. die Begriffe *Teilwelle* und *subrotational pattern* etc.).

Auf formaler Ebene ist in der zweiten Rotation ein Bezug zum „Satz“ des *referential statement* noch erkennbar: die Weglassungen betreffen neben der äußereren Erweiterung nur Wiederholungen von Taktfolgen, die überdies – gemäß Hepokoskis *cycles within cycles* – in sich selbst Wiederholungen enthalten (T. 17 besteht aus zwei identischen Hälften, T. 18 aus vier identischen Vierteln). In der dritten Rotation ist dieser Bezug nicht mehr erkennbar.

Harmonisch prägt das *referential statement* eine zwischen es-Moll und Ges-Dur schwebende Tonalität aus mit zunächst zunehmendem Hang nach Ges-Dur. Ausgehend vom es-Moll andeutenden Quartsprung *b-es*, mit dem in Takt 3 die Melodie eingeführt wird (und der den Quintfall zwischen T. 8 und T. 9 vorwegnimmt), tritt mit zunehmender Präsenz des Tones *des* die Auffassung von Ges-Dur in den Vordergrund – nach vorübergehendem Zurücktreten beim Übergang in den Verkürzungsprozess (Ende T. 4 und Anfang T. 5) am eindeutigsten in den zwei eintaktigen Segmenten (T. 5 und T. 6), wo Ges-Dur durch eine angedeutete V Stufe vorübergehend tonikalisiert wird. Ganz eindeutig ist aber nur die Notationsweise: die Vorschläge *f-eses* jeweils vor dem letzten Schlag sind als Terz und kleine None einer V Stufe von Ges-Dur zu lesen, lokal (genau für die Dauer der Vorschläge selbst) geschieht gehörsmäßig gleichzeitig eine Zusammenfassung zu *f-d* über dem *b* des Ostinato und damit zu einer V Stufe von es-Moll. Die Gravitation nach Ges-Dur wird durch die schließlich alleine übrig bleibende Wirbelbewegung um den Ton *b* liquidiert¹⁰ (T. 7-8) und es-Moll als I Stufe und Grundtonart mit dem Quintfall zu Takt 9 festgesetzt.

Die zweite Rotation taucht die in ihrem dritten Takt auftretende melodische Gestalt und deren Verkürzung (T. 15-17) in ein neues harmonisches Licht. Durch die Spreizung der Wirbelbewegung vom Halbton *b-ces* zum Ganzton *heses-ces* entsteht der Sekundakkord einer V Stufe von Fes-Dur (mit *des* als None, die sich in T. 16 aufwärts in die Terz *es*

¹⁰ So gesehen findet im Zweitakter, der bei der Auffassung der ersten acht Takte als „Satz“ die „Kadenz“ darstellen würde, tatsächlich ein latenter Harmoniewchsel statt.

auflöst und der Sexte *as* in T. 17 als Wechselnote zur Quinte *ges*¹¹). Seine direkte Auflösung in die ursprüngliche Wirbelbewegung um *b* verlangt, den Akkord gleichzeitig gehörsmäßig als *ces-es-ges-a* aufzufassen, also als alterierte VII Stufe zu *b*. Und drittens deutet er zum ersten Mal die Ganztönigkeit an: in Takt 15 liegt sie rein als viertöniger Vorrat vor, in Takt 16 wird sie lediglich vom Ton *ges* kurz getrübt, bis in Takt 17 die Mittelstimme mit ihren Tönen *ges-as* dafür sorgt, dass die funktionale Auffassung wieder in den Vordergrund tritt und so die anschließende Auflösung vorbereitet wird.

In der ausgeprägten Ganztönigkeit, in die schließlich die dritte Rotation ausläuft, zeigt sich das Endstadium des harmonischen Verflüchtigungsprozesses.¹² Der erste Zweitakter (T. 19-20) nimmt zunächst die Takte 15 und 16 wieder auf, sequenziert aber die melodische Gestalt um einen Ganzton nach oben. Damit wird die harmonische Situation in dem Sinn zugespitzt, dass eine Integration der Ganztönigkeit in einen funktionalen Zusammenhang nur noch mit Mühe möglich ist (*ces-es-f-a[beses]* als alterierte V Stufe zu *b*, wobei der Ton *as* in T. 20 beide Auffassungsweisen – die funktionale und die ganztönige – durchkreuzt¹³). Der zweite Abschnitt der dritten Rotation entfaltet dann in Takt 22 den gesamten Ganztonvorrat, lenkt darauf (T. 23-24) noch einmal ab nach d-Moll und sequenziert schließlich den damit bezeichneten Dreitakter um einen Halbton nach oben in den komplementären Ganztonvorrat, wobei die Ablenkung – jetzt nach es-Moll – eine vorübergehende bleibt, da die reine Quinte aus der zweiten Hälfte von Takt 24 in der Sequenzierung nicht mehr berücksichtigt wird.

¹¹ Vergl. den *Chopin-Akkord*, der insbesondere in der Skrjabin-Forschung im Zusammenhang mit der Entwicklung des Klangzentrums eine wichtige Rolle spielt.

¹² Mit jeweils dem Schluss der ersten und dritten Rotation (T. 9-12 resp. T. 22-27) sind die beiden gegensätzlichen Enden des harmonischen Spektrums bezeichnet, in dem sich *Le vent dans la plaine* bewegt: Festsetzung von es-Moll als Grundtonart durch den Quintfall V-I und voll ausgeprägte Ganztönigkeit. Darin liegt – neben dem satztechnischen und motivischen (s.o.) – ein weiterer Bezug zwischen den Takten 9 bis 12 und 22 bis 27.

¹³ Der Ton *as* ist zweierlei: Relikt der harmonischen Deutung im Sinn von Takt 15ff. als V zu Fes-Dur (die große Sexte des *Chopin-Akkordes*) und Resultat der mechanischen Sequenzierung.

Debussys Interpretation (II): die Gegenfarbe (der Takt 21)

Eine weitere Auffälligkeit in Debussys Einspielung von *Le vent dans la plaine* betrifft die Takte 5 und 6: die Vorschläge jeweils in der zweiten Hälfte werden dynamisch deutlich abschattiert – entgegen dem Notentext, in dem die Vorschläge wie in der ersten Takthälfte mit dem Höhepunkt einer dynamischen Schwellung zusammenfallen. Der indirekte Nachdruck, der den Vorschlägen dadurch verliehen wird, verweist auf eine klangliche Dramaturgie, deren Nachvollzug das bisher analytisch Freigelegte ergänzt. Die Töne *f* und *es* wurden bereits oben im Zusammenhang mit der zwischen es-Moll und Ges-Dur schwebenden Tonalität des Themas als ambivalent erkannt, der Notation nach aber als zu einer V Stufe von Ges-Dur gehörend bestimmt. Die Abschattierung in Debussys Einspielung löst die beiden Töne so aus dem Kontext heraus, dass noch eine dritte, rein an der klanglichen Außenseite sich orientierende Auffassung hineinspielt: die kleine Terz *f-d* als Vertreter der von es-Moll/Ges-Dur denkbar weit entfernten Tonart d-Moll. Was hier zum ersten Mal flüchtig angedeutet wird, findet seine Erfüllung in Takt 21, im formalen Verlauf nach der obigen Analyse also einem unauffälligen Ort in der Mitte der dritten Rotation: für die Länge von drei Vierteln bricht (dorisch gefärbtes) d-Moll ungetrübt hervor.¹⁴ Im ersten Takt des anschließenden dreitaktigen Segments (T. 22-24) scheint sich d-Moll in der reinen Ganztönigkeit zu verlieren, diese wird aber im zweiten und dritten Takt nach d-Moll umgebogen: nach I und IV Stufe (beide als Sextakkord) in Takt 21 erscheinen hier III, I und V Stufe von d-Moll (alle in Grundstellung). Erst mit der Sequenzierung (T. 25-27) und der Einmündung in das anschließende Ges-Dur, mit dem die Grundfarbe des Beginns wiedergewonnen ist, verliert sich die Gegenfarbe des d-Moll. *Grund- oder Setzungsfarbe, Gegenfarbe* und die *offene Farbe* der Ganztönigkeit – das sind die Bestandteile von Albert Jakobiks *klanglichem Dreitakt*,

¹⁴ Die unmittelbare Harmoniefortschreitung besteht technisch in einem Vorgang, den Ernst Kurth *Klangabschattierung* nennt: im Klang *b(es)-dis(es)-f-a(bes)* wird der Ton *dis* chromatisch erniedrigt, es entsteht der Klang *b-d-f-a*. Ein Grundtonwechsel findet dabei nicht statt, die Innenspannung kann aber, wie hier der Fall, komplexen Veränderungen unterliegen (Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin 1923 [Nachdruck Hildesheim, 2005], S. 162f.).

in der Mischung und Isolierung dieser Bestandteile vollzieht sich die klangliche Dramaturgie der Musik Debussys:

»Das Zauberwort, das uns ins Innere dieser Musik dringen lässt, heißt „Mischung“. Indem der aus dem Stück herauslösbarer Dreitakt, die Klangpalette, es gestattet, das Nebeneinander von Farben und aus ihnen entwickelten Farbflächen zum unendlich variierbaren ineinanderlaufen zu bringen, sind wir Zeugen des Entstehens immer neuer, nie voraussehbarer und nie berechenbarer Farbwerte und Nuancen. In der Art eines malerischen Divisionismus blüht aus der einfachen Grundform des klanglichen Dreitakt maximal abgestuftes Fließen von Farbe. [...] Der klangliche Dreitakt wird zum vorgegebenen Raum, dessen Inhalt (die Farben) beliebig umgestellt werden kann. Die unendliche schwebende Bewegtheit der Musik Debussys enthüllt sich als Produkt der Umstellung eines immer Gleichen: aus der Isolierung und Mischung der im klanglichen Dreitakt enthaltenen Grundfarben entstehen gemischte und ungemischte „bewegliche“ Klangflächen, deren Abfolge den Verlauf und die Form des Stücks bestimmen. «¹⁵

In der Klangfläche des Beginns (T. 1-8) kennzeichnet Debussys Interpretation die Töne *f* und *eses* (*d*) als Hineinmischung zweier Töne der Gegenfarbe, ambivalent aber ist schon der Ton *ces* in der Wirbelbewegung: als solcher gehört er zum diatonischen Tonvorrat von es-Moll/Ges-Dur und stellt die „schwarze Taste“ im Quintenzirkel unterhalb von *ges* dar, als effektiv „weiße Taste“ bedeutet er aber bereits eine Hineinmischung des Tones *h* aus dem Tonvorrat von dorisch d-Moll. Analog in der harmonischen Variante der zweiten Rotation (T. 15-16): der Ton *heses* ist die Septime der V Stufe von Fes-Dur (*fes* wäre die zweite, *heses* die dritte „schwarze Taste“ unter *ges*), als „weiße Taste“ ist es aber die Quinte *a* der Gegenfarbe d-Moll, die in die Grundfarbe hineingemischt wird. In der harmonischen Analyse wurde hingewiesen auf die lineare Einführung des Tones *heses* als Spreizung der Wirbelbewegung nach unten, der

¹⁵ Jakobik, *Debussy* (Anm. 2), S. 15f.

entsprechende Vorgang in die entgegengesetzte Richtung fand bereits in den Takten 9 bis 12 statt: der obere Ton des Pendels *b-ces* wurde von *ces* zu *c* umgefärbt (die Pendelbewegung hier in dreifach langsamerer Geschwindigkeit: Achtel gegenüber Sechzehnteltriolen). In Übereinstimmung mit dem formalen Verlauf des *Oceanides pattern* liegt insgesamt also eine klangliche Dramaturgie vor, die den Durchbruch der Gegenfarbe als *telos* vorbereitet, indem sukzessive Töne von d-Moll in die Grundfarbe hineingemischt werden, in charakteristischer Abwandlung dazu scheint die reine Gegenfarbe tatsächlich nur an einer Stelle flüchtig und im Vorübergehen auf, um sofort in der offenen Farbe der Ganztönigkeit wieder unterzugehen.¹⁶

Die Fortsetzung

Der als Endstadium eines Verflüchtigungsprozesses bezeichnete Schluss der dritten Rotation (T. 22-27) stellt auf der nächsthöheren formalen Ebene – jener der Formteile – dieselbe Situation dar wie die zunächst als „Kadenz“ eines achttaktigen Satzes gedeuteten Takte 7 und 8, analog dazu ist auch hier unmittelbar eine Revision und Ergänzung im Hinblick auf die Fortsetzung nötig. Wie auf motivischer resp. „kinetischer“ Ebene eine Synthese aus dem Thema als Achttakter (durchgehende Sextolenbewegung, augmentierte Kontur der Wirbelbewegung) und der kontrastierenden äußeren Erweiterung (s.o.) vorliegt, so ist die aufgehobene Tonalität der Ganztönigkeit nicht nur leer, sondern gleichzeitig erfüllt, sie drückt einerseits das Endstadium des harmonischen Verflüchtigungsprozesses aus und speichert andererseits in sich die vorangegangenen Ereignisse, sie ist sowohl Konsonanz als auch Dissonanz. In diesem Sinne ist es möglich, durch sie energetisch zu einem neuen

¹⁶ Ein Beispiel für einen Farbverlauf, der die Gegenfarbe als *telos* enthüllt, stellt das von Jakobik als Muster analysierte *Des pas sur la neige* dar – in genau umgekehrter Anordnung der Palette: d-Moll als Grundfarbe, Ges-Dur als Gegenfarbe.

Formteil zu vermitteln und dies durch Umschlagen der äußereren Dynamik – ein Crescendo in zwei Anläufen – im Notentext vorzuschreiben.¹⁷

Das dreitaktige Segment in den Takten 28 bis 30 erweist sich damit rückblickend als Kulmination und *telos* der vorangegangenen dritten Rotation, gleichzeitig bildet es das *referential statement* eines neuen, wiederum aus drei Rotationen bestehenden formalen Prozesses. Harmonisch ist es *telos* in dem Sinn, als die reine Grundfarbe des Ges-Dur rückwirkend die Ganztonigkeit als auflösungsbedürftig (oder -fähig) erweist, motivisch stellt es eine so nahe Variante des vorausgegangenen Sequenzmodells dar, dass es fast als drittes Sequenzglied aufgefasst werden könnte: die rechte Hand harmonisiert eine bis auf den letzten Ton strenge Transposition der Basslinie aus den Takten 22 bis 24 mit einer Mixtur aus grundstelligen Dreiklängen¹⁸, die linke Hand übernimmt die Sextolen in eine Figuration ihrer gegenläufigen Quintmixtur. Andererseits legt das markante Anfangsmotiv durch seine Wiederaufnahme im dritten Takt eine Gliederung in 2 + 1 Takte nahe und sorgt dafür, dass auch hier ein *referential statement* vorliegt, das aus zwei Phrasen besteht. Die zweite Rotation (T. 31-33) wiederholt beide Phrasen, unterliegt aber einer Spreizung in die Höhe, indem die erste Hälfte des dritten Taktes um einen, die zweite Hälfte um einen weiteren Halbton nach oben transponiert erscheint, so dass die dritte Rotation (T. 34-35) einen Ganzton höher als das *referential statement* einsetzt. Die dritte Rotation selbst ist nun einerseits rudimentär, indem sie nur noch das markante Anfangsmotiv bringt, andererseits wirkt sie nach dem intensivierenden Verlauf der vorangegangenen Rotationen als Kulmination und vermag als *telos* die ursprünglich als „Begleitmotiv“

¹⁷ Ein Crescendo ist zwar auch an der „Parallelstelle“ am Ende des Taktes 8 vorgeschrieben, es läuft dort allerdings ins Leere (subito pianissimo) – Debussy ignoriert es in seiner Einspielung.

¹⁸ Oder anders: die Tonfolge *ges-fes-des-fes-ges-hes* (T. 28-30, Oberstimme) ist das Resultat einer Spreizung der Tonfolge *g-f-d-f-g-a* (T. 22-24, Bass), verursacht durch das Übertragen aus d-Moll in eine unvollständige Pentatonik mit dem Tonvorrat *des-fes-ges-hes* (der seinerseits eine Transposition darstellt von *b-des-es-ges*, den Tönen der melodischen Gestalt in den Takten 3-4).

bezeichnete Wirbelbewegung auszuwerfen.¹⁹ Auch dieser zweite in drei Rotationen sich darstellende Prozess kann demnach – wie schon der erste – beschrieben werden als eine Verflüchtigung; harmonisch in dem Sinn, dass das stabile Ges-Dur durch die mechanische Spreizung am Ende der zweiten Rotation destabilisiert wird, motivisch indem als *telos* das *Beinahe-Nichts* (s.o.) des ersten Anfangs enthüllt wird.

Noch einmal: drei Rotationen – und Reprise

Die als *telos* ausgeworfene Wirbelbewegung führt zu einem viertaktigen neuen *referential statement* (T. 36-39), das in seiner ersten Hälfte die aus den Takten 3 und 4 stammende melodische Gestalt (in der Variante von T. 15-16) wiederaufnimmt. Wiederaufnehmen will heißen: die melodische Gestalt ist energetisch nicht mehr von der Wirbelbewegung ausgeworfen – deren Energie hat sich vorher im diminuendo abgebaut –, sie steht also syntaktisch neu am Beginn einer formalen Einheit und nicht mehr wie bisher an zweiter Stelle. In seiner zweiten Hälfte vermittelt das *referential statement* durch chromatische Versetzung der Wirbelbewegung zur zweiten Rotation, die eine nahezu unveränderte Transposition um eine große Terz nach unten darstellt. Verändert ist sie lediglich im letzten Takt, wo durch das Mittel der Spreizung, ähnlich wie vorher (T. 31-33), der Sequenzabstand zur dritten Rotation um zwei Halbtöne zu einem Tritonus erweitert wird. Diese zwei Rotationen bilden eine vollständige Großterzkette aus: das *gis* der Wirbelbewegung in den Takten 34 und 35 ist durch das Gis-Dur der vorangehenden Kulmination tonikal gefärbt, wird im neuen *referential statement* umgefärbt zur Terz von E-Dur, und die zweite Rotation sequenziert nach C-Dur. Eingerahmt wird die Großterzkette durch Ges-Dur, das den Ausgangspunkt der gesamten Entwicklung bildet (T. 28ff.) und mit dem Beginn der dritten Rotation (T. 44ff.) wieder erreicht wird,

¹⁹ Analog zu Takt 8 weicht Debussy in seiner Einspielung vom Notentext ab, um den energetischen Zusammenhang nicht durch eine Zäsur oder ein Verzögern beim Registerwechsel zu gefährden: er ersetzt das gesamte zweite Viertel des Taktes 34 durch eine Pause.

in deren Verlauf sich erst wieder die ursprüngliche Ambivalenz Ges-Dur/es-Moll bemerkbar macht.

Diese dritte Rotation stellt in dreifacher Hinsicht eine Kulmination dar: sie ist erstens gegenüber den vorangehenden zwei viertaktigen Rotationen auf zehn Takte erweitert, sie bringt zweitens eine Neuformulierung der Takte 1 bis 12 und wirkt damit (auch in tonaler Hinsicht) als Reprise, und drittens enthüllt die Neuformulierung als *telos* den anfänglich festgestellten und sogleich relativierten und revidierten Aufbau als „Satz“:

- deutlich ist der Aufbau in zweitaktige Phrase (T. 44-45), varierte Wiederholung (T. 46-47), Verkürzung auf einen Takt (T. 48), Wiederholung (T. 49) und Kadenz (T. 50-51, Wiederholung T. 52-53);
- die ursprünglich ambivalent beurteilte zweitaktige Phrase in den Takten 9 und 10 und ihre Wiederholung ist hier als Kadenz in die achttaktige (und nur durch diese Wiederholung auf zehn Takte erweiterte) Grundstruktur integriert²⁰;
- während die schwebende Tonalität in der ursprünglichen Formulierung des Themas einen zunehmenden Hang nach Ges-Dur ausprägte (s.o.), der in der Kadenz (T. 7-8) liquidiert und schließlich durch den Quintfall V-I zur Grundtonart es-Moll ausgelöscht wurde, tritt es-Moll hier gegenüber dem anfänglich eindeutigen Ges-Dur schrittweise stärker in den Vordergrund – als Stationen können festgemacht werden der Übergang von Takt 45 zu Takt 46 und analog Takt 47 zu Takt 48 (V Stufe von es-Moll), jeweils die zweite Hälfte der Takte 48 und 49 (IV Stufe von es-Moll) und schließlich als Endstadium die besagte zweitaktige Phrase in den Takten 50 und 51 und ihre Wiederholung.²¹

²⁰ Der neue syntaktische Kontext setzt voraus, dass die ursprünglich kontrastierenden Merkmale vorbereitet werden – in diesem Licht sind die Veränderungen in der Reprise des Themas zu sehen: Liquidierung der auftaktigen Zweiunddreißigstel (T. 45 resp. T. 47) – in der Einspielung Debussys abweichend vom Notentext (und den Sachverhalt verdeutlichend) auch in der zweiten Hälfte des Taktes 46 – „Stockung“ des Satzes zur Dreistimmigkeit in den halben Noten *b* der Mittelstimme (T. 46-47) und vierstimmige Akkorde (T. 48-49).

²¹ Debussy pendelt in seiner Einspielung in Takt 50 mit der linken Hand von der Quinte *es-b* zu *ges-des* in (unfreiwilliger?) Angleichung an die Parallelstelle (T. 9ff.) – falls es sich dabei nicht um ein Versehen handelt, wäre der Eingriff deutbar als Reminiszenz an die schwebende Tonalität innerhalb des Endstadiums der Gravitation nach es-Moll.

Zusammenfassung: Überlagerung von drei Rotationen und A-B-A'

Spätestens mit der Auffassung von Takt 44ff. als Reprise ist offensichtlich, dass der (dynamische) Verlauf in drei aus jeweils drei Rotationen bestehenden formalen Prozessen überlagert wird von einer (statischen) dreiteiligen Liedform. Der Beginn des B-Teils ist deckungsgleich mit dem Beginn des zweiten Rotationsprozesses, während die Reprise als *telos* des dritten Rotationsprozesses dessen letzte Phase darstellt – hinsichtlich der Überlagerung zweier Formprinzipien resultiert also eine Phasenverschiebung.²² In einer Übersicht dargestellt lässt sich die formale Deutung wie folgt zusammenfassen (mit römischen Ziffern sind Rotationen bezeichnet, GT steht für Ganztönigkeit, Groß-/Kleinschreibung für Dur/Moll):

A	I: 8T. (Satz) + 4T. (2+2 Wiederholung) Erweiterung/Kontrast II: Verkürzung auf 6T., ohne Erweiterung III: Verkürzung auf 3T. + 6T. (3+3 Sequenz) Erweiterung	es/Ges es-Fes-es GT- d/GT- es/GT
B	I: 3T. (Höhepunkt) II: 3T. Wiederholung III: 2T. Ansatz zu Wiederholung, „Begleitmotiv“ als <i>telos</i> I: 4T. Segment mit melodischer Gestalt aus T. 3-4 II: 4T. Sequenz	Ges Ges-G Gis E C
A'	III: 10T. (8+2 ä. Erweiterung), Erweiterung/Kontrast als Kadenz	Ges-es
Coda	mit 3 Ansätzen: T. 54, T. 55 und T. 58	es

²² Die Phasenverschiebung zwischen 3x3 Rotationen und A-B-A' in Verbindung mit den beschriebenen Verflüchtigungsprozessen resultiert in einem Spannungsverlauf, der in drei großen Versfüßen darstellbar ist (eine Rotation entspricht einer Silbe, die beiden Rotationsprozesse mit einer Verflüchtigung als *telos* werden durch den Daktylus abgebildet, die Hebung im Anapäst ist die Reprise): - v v / - v v / v v -. Und noch größer gefasst stellt der Anapäst als Ganzes den *telos* der zwei daktylischen, sich verflüchtigenden Ansätze dar – das *Oceanides pattern* als reiner Spannungsverlauf in der letzten unterklanglichen Schicht.

Nachklänge der Gegenfarbe

Die Gegenfarbe d-Moll, die gegen Ende des A-Teils für einen Augenblick rein hervorgebrochen ist, um gleich wieder in der Ganztönigkeit unterzugehen und vom Wiedereintritt der Grundfarbe zu Beginn der B-Teils überstrahlt zu werden, scheint in einzelnen Klängen der Fortsetzung noch einmal auf:

- deutlich im Heses-Dur-Dreiklang in der zweiten Hälfte des Taktes 30, der gleichzeitig als A-Dur V Stufe von d-Moll ist (und etwas weniger deutlich im Klang auf das zweite und vierte Viertel des vorangehenden Taktes – er entsteht durch die gegenläufige Mixtur der beiden Hände und stellt herausgelöst einen unvollständigen großen Nonenakkord, ebenfalls auf *Heses*[A] dar);
- im G-Dur-Dreiklang zu Beginn des Taktes 33 als (dorische) IV Stufe von d-Moll;
- im reinen C-Dur zu Beginn des zweiten Sequenzgliedes im dritten Rotationsprozess (T. 40-41) – die melodische Gestalt des Themas erscheint hier „auf weißen Tasten“.

Dazu kommt, dass mit dem E-Dur des vorangehenden Sequenzmodells (T. 36ff.) auf ein bestimmtes Stadium der Mischung im Verlauf des ersten Vordringens der Gegenfarbe zurückgegriffen wird: das neapolitanische Fes-Dur, das in den Takten 15 bis 17 durch eine V Stufe angedeutet wurde, erfährt hier seine Einlösung. Folgerichtig ist schließlich, dass in der Reprise als einziger Anklang an die Gegenfarbe der Ton *c* in der Kadenz (T. 50ff.) stehenbleibt – er vermittelt farblich zum Beginn der Coda.

Die Coda – Debussys Interpretation (III)

Die Wiederaufnahme der anfänglichen Wirbelbewegung jeweils am Ende des zweitaktigen Segments, das diese Kadenz darstellt (T. 50-51), und seiner anschließenden Wiederholung (T. 52-53) löst einen letzten Prozess aus, der noch einmal in drei Rotationen verläuft. Zunächst ein eintaktiges

referential statement (T. 54): es gewinnt aus dem verlangsamten Kern der Wirbelbewegung (den zwei Tönen *b*-*ces*, s.o.) den Ansatz zu einer chromatisch ansteigenden Mixtur aus grundstetigen Dreiklängen (Ces-Dur – C-Dur). Es folgen die *complementary rotation* (T. 55-57), die auf drei Takte erweitert ist durch Weiterführung der im *referential statement* angelegten Mixtur bis nach D-Dur, so dass abwechselnd Klänge aus der Grund- und Gegenfarbe aufscheinen, und schließlich eine rudimentäre dritte Rotation (T. 58-59), die erneut als *culminatory rotation* unter umgekehrten Vorzeichen anzusprechen wäre, indem sie das Endstadium eines Verflüchtigungsprozesses darstellt. Dies in folgender Hinsicht:

- die Motivform in Takt 58 nimmt zwar Bezug auf jeweils den Beginn der ersten und zweiten Rotation (T. 54 resp. T. 55), liquidiert aber den Ansatz zur Mixtur dergestalt, dass gleichzeitig eine nahtlose Fortsetzung der vorangehenden Wirbelbewegung entsteht – zusätzlich vermittelt durch die vorgeschriebene Verlangsamung des Tempos ab Takt 57;
- die rhythmischen Werte der Mixtur werden schrittweise um ein Viertel verlängert von drei (C-Dur T. 54) auf vier (C-Dur T. 55f.) auf fünf (Des-Dur T. 56f.) und hypothetisch auf sechs Viertel (D-Dur T. 57f.);
- der Dreiklang mit Grundton *es* – als Es-Dur Fortsetzung der Mixtur, in erster Linie aber als es-Moll I Stufe der Grundtonart und hypothetischer Schlussakkord – wird klanglich nicht realisiert, sondern verflüchtigt sich in zwei Andeutungen: einerseits beim Eintritt des letzten Taktes (in Übereinstimmung mit der rhythmischen Progression der Mixtur, s.o.), andererseits im eingestrichenen *b* des vorletzten Taktes, das die Oberstimme der Mixtur fortsetzt und so aufgefasst Quinte eines Dreiklangs auf *es* wäre.

Debussys Einspielung macht den beschriebenen Verflüchtigungsprozess nicht nur nachvollziehbar, sie unterstreicht ihn sogar durch Abweichungen vom Notentext. Beim Anschluss der dritten Rotation an das Ende der zweiten (T. 58 an T. 57) steht die organisch verlangsamende Fortsetzung der Wirbelbewegung gegenüber dem Neuansatz so sehr im Vordergrund, dass zugespitzt formuliert werden könnte: die *culminatory rotation* enthüllt als *telos* ihre eigene Nichtexistenz, da sie vom vorangehenden Verlauf

hörend nicht mehr abgrenzbar ist. Die rhythmische Identität von Takt 58 und jeweils dem Beginn von Takt 54 und Takt 55, die für die Wahrnehmung von drei Rotationen entscheidend ist, wird zudem dadurch zerstört, dass Debussy an den beiden ersten Stellen die Wirbelbewegung nicht aussetzen lässt und den Ansatz zur Mixtur in der aus dem Thema bekannten Rhythmisierung mit auftaktigem Zweiunddreißigstel spielt.

Damit scheidet gleichzeitig die Möglichkeit aus, das eingestrichene *b* in Takt 58 als ein durch seine Akkordquinte angedeutetes es-Moll zu hören. Und die zweite Möglichkeit einer hypothetischen Auflösung nach es-Moll – nämlich mit dem durch die Tonenden der beiden Oberstimmen markierten Eintritt des letzten Taktes – vereitelt Debussy dadurch, dass er das Pedal über die gesamten zwei Schlusstakte liegen lässt. Damit wiederum ist nicht nur der Eintritt des letzten Taktes nicht hörbar, es bleibt sogar das *ces* im Schlussklang liegen – für ein hypothetisches es-Moll als Schlussakkord bleibt nur die Stille nach dem Verklingen. Will Debussy im Schwellenmoment zwischen Klang und Stille eine letzte symbolische Verdichtung hörbar machen: der *klangliche Dreitakt* als Einheit, in dem Grund- und Gegenfarbe, repräsentiert durch zwei Töne, die in beide Richtungen ambivalent sind, ursprünglich und letztendlich aufgehoben sind?

Eines im anderen klingen zu lassen oder der unendliche Doppelsinn als natürliche Seinsweise der Musik

Der *klangliche Dreitakt* als Farbpalette und die Überlagerung von Rotationsprozessen und einer dreiteiligen Liedform – das meint *Eines im anderen klingen zu lassen* in Bezug auf die Gesamtdramaturgie von *Le vent dans la plaine*. Dasselbe manifestiert sich, wie die Analyse gezeigt hat, auf jeder Ebene und gilt in jeder Hinsicht: im Gegensatz von Oberfläche und Innendynamik (das Thema als Negativ eines „Satzes“, Verflüchtigung und *telos*), im nachträglichen Umdeuten von Phänomenen (die T. 7-8 ausgehend von Debussys Interpretation, Ganztönigkeit als Konsonanz und Dissonanz), in Hepokoskis *cycles within cycles*, in der schwebenden Tonalität und der mehrdeutigen Enharmonik (die „schwarzen Tasten“ unterhalb

von *ges* oder die Einlösung des im A-Teil angedeuteten Fes-Dur im E-Dur auf dem Weg zur Reprise) oder in der Übertragung einer melodischen Gestalt in ein anderes System (aus d-Moll in Pentatonik, von „schwarzen Tasten“ auf „weiße Tasten“). *Eines im anderen klingen zu lassen* – oder wie Vladimir Jankélévitch fragt: „Ist der unendliche Doppelsinn nicht die natürliche Seinsweise der Musik?“²³ Und später: „Die paradoxe Gegenseitigkeit des „Seins-in“, das Wunder des reziproken *Inesse* vollzieht sich bei jedem Schritt in der Musik [...] Diese Möglichkeiten durchdringen einander, anstatt sich gegenseitig zu behindern, wie sich die undurchdringlichen Körper im Raum behindern, die alle einen eigenen Ort einnehmen.“²⁴ Der Kontext, in dem Jankélévitch diese Überlegungen anstellt, ist allerdings von der entgegengesetzten Denkrichtung bestimmt: nicht um die Richtung von der Gesamtdramaturgie eines Stücks auf die tiefere Ebene der Details geht es, sondern um den metaphysischen Raum, in dem die Musik überhaupt erklingt. Dieser Raum ist zunächst der Inhalt (s.o. Hepokoskis *content-based forms*), der Sinn, der im Fall von Debussys *Préludes* in vielfacher Hinsicht transzendent ist:

- er wird nachträglich suggeriert durch den Vorschlag – als solcher gekennzeichnet durch die Einklammerung und die drei Auslassungspunkte – eines Titels;
- die Szenerie an sich ist doppelt ungreifbar und offen (Wind und Ebene);
- der Titel gibt nur die Hälfte preis – entsprechend dem Motto über Verlaines Gedicht *C'est l'extase langoureuse* (von Debussy vertont als erstes Stück der *Ariettes oubliées*) wäre zu ergänzen: *Le vent dans la plaine / Suspend son haleine.*²⁵

Und dann ist „Nachträglich suggerieren“ bei Jankélévitch der tiefste Grad des „ausdruckslosen Ausdrucks“, dessen höchster Grad „Nichts ausdrücken“ und dessen vollkommene Erscheinungsform das Schweigen ist, „in

²³ Vladimir Jankélévitch, *Die Musik und das Unaussprechliche*, Berlin 2016, S. 96.

²⁴ Ebd., S. 108f.

²⁵ Dieses *Hält seinen Atem an* ist in Bezug auf die in der Analyse festgestellten Verflüchtigungsprozesse eine nicht unwesentliche Information – genauso wie es stimmig ist, dass sie nicht ausgesprochen wird.

dem sich die Musik aufhebt“.²⁶ „Nichts ausdrücken“ – in Bezug auf die Interpretation gehört dazu jene „unerbittliche Metronomie“²⁷, die in der Einspielung von *Le vent dans la plaine* durch den Komponisten gerade an jenen Stellen auffiel, wo sie nahezu unmöglich zu realisieren war. Und jenseits dieses höchsten Grades des „ausdruckslosen Ausdrucks“ erstreckt sich der besagte Raum, in dem die Musik überhaupt erklingt: „Vor dem physikalischen Phänomen gäbe es also die metaphysische Musik [...] Bringt uns das Gehör mit der Welt der Töne in Verbindung, oder versperrt es uns den Zugang zur Musik der Engel?“²⁸

²⁶ Ebd., S. 67.

²⁷ Ebd., S. 70.

²⁸ Ebd., S. 45.

Wer oder was entsteigt da dem Nebel? Notentext, Aufführung und Eigeneinspielung von *La Cathédrale engloutie.*

Thomas Kabisch

1 Nur Tempoprobleme?

Debussys Einspielung von *La Cathédrale engloutie* ist berühmt aus zwei Gründen: einmal weil sie zu den gelungenen Aufnahmen zählt, in denen der Pianist Debussy das Konzept des Komponisten Debussy aufs trefflichste am Instrument realisiert; zum anderen weil in Debussys Aufnahme klar wird, dass die Vorzeichnung $6/4 = 3/2$ in diesem Stück eine andere als die gewohnte Bedeutung hat. Musiker, die Gelegenheit hatten, mit dem Komponisten über das Stück zu sprechen oder mit ihm zu arbeiten, spielten als Eingeweihte die Takte 7 ff. bereits während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so wie es seit der Publikation der Eigeneinspielung alle tun. Die Partitur allein, so lautet die verbreitete Schlussfolgerung, gibt über das in *La Cathédrale engloutie* Gemeinte nicht hinreichend Auskunft. Texttreue ohne Berücksichtigung der Tonaufzeichnung habe notwendigerweise dazu geführt, dass intelligente Musiker sich dereinst unter hörbaren Qualen im halben Tempo durch die Takte 7 ff. quälten. Nur auktoriale Belehrung in der einen oder in der anderen Form, mündlich oder per Tonaufzeichnung, schaffe, so sagt man, Klarheit.

Im Folgenden wird gegen den Schein dieser Evidenz argumentiert. Erstens ist die Partitur von *La Cathédrale engloutie* nicht so unklar oder gar fehlerbehaftet, wie sie bei flüchtiger Lektüre zu sein scheint. Merkwürdigkeiten der Notation können genutzt werden als Wege, die in den

kompositorischen Sachverhalt führen. Zweitens ist die leidige Tempo-Frage lediglich Symptom einer weiter und tiefer greifenden Werkkonzeption, die das Verhältnis von Tempo und Zählzeit betrifft und mithin Aspekte, die üblicherweise Teil der Vorordnung einer Komposition sind, zum Gegenstand kompositorischer Arbeit macht. Drittens ist Debussys Aufnahme, so überzeugend und bezaubernd sie als Aufführung des Werks ist, nicht isoliert als Quelle für das Werk belastbar. Quellenwert erlangt sie erst für denjenigen, der die Partitur liest. Deshalb trägt die Entscheidung der Herausgeber der Gesamtausgabe, die Partitur durch das, was sie in der Aufnahme hören, zu ergänzen, nicht zum Verständnis des Werks bei.

2 Die anwesend-abwesende Kathedrale.

Der Romanist Hugo Friedrich hat in einer grundlegenden Studie zur Struktur der modernen Lyrik die durchaus neuartige Modernität, zu der die französischsprachige Lyrik im 19. Jahrhundert gelangt, als Dichten der Negativität bestimmt. Vorzüglich die Gedichte des von Debussy verehrten Stéphane Mallarmé haben ihre Grundlage und Pointe nicht darin, dass bildhafte Beschreibungen und die Darstellung von Gegebenem, Positivem durch die verwandelnde Kraft einer metaphorischen Arbeit, die man sich als literarisches Pendant zur „thematischen Arbeit“ in der Musik vorstellen kann, eine neue, artifizielle Komplexität gewinnen. Mallarmés Gedichte leben vielmehr aus einer vielfältigen Bewegung des Negierens. Sie handeln von dem, was nicht ist. Sie stoßen sich ab, von dem, was ist, um von dem zu sprechen, von dem man – direkt – nicht sprechen kann, dem „Azur“, dem Absoluten.¹

Die sagenhafte Geschichte, auf die Debussy mit dem Motto des zehnten Prélude verweist und die er durch sekundären Notentext und Vortragsanweisungen („Peu à peu sortant de la brume“ etc.) zum veritablen Programm ausarbeitet, handelt vom Erscheinen-Versinken eines Versunkenen, von der Präsenz eines Abwesenden, das fühlbar wird als

¹ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956.

„apparition disparaissante“.² Eine Erscheinung, die von Zeit zu Zeit aufsteigt, um wieder in den Tiefen zu versinken, beruht auf Verwandlung. Im Zentrum der Verwandlung steht nicht ein Subjekt, das sich durch Veränderungen hindurch erhält, sondern eine Kraft, die sich allein im Sich-Verwandeln äußert, in einem „Tun ohne Täter“.³ Scheinbar paradox, ist der Prozess der Verwandlung selbst das Substantielle, während die Pole, zwischen denen der Prozess sich entfaltet, gerade keine stabilen Zustände sind und keine verlässliche Orientierung bieten. Nicht Anfang und Ende, sondern die Verbindung im Dazwischen macht den Kern der Verwandlung aus, die sich als Erscheinung zeigt. In der Verwandlung ist das Werden wesentlich: ihr „Wesen“ heftet sich, entgegen philosophischer Konvention, an das Transitorische.

In der zeitlichen Struktur, die das Wesen der Verwandlung ausmacht, verbinden sich kontinuierliche mit diskontinuierlichen Momenten. Allmählicher Übergang ist mit plötzlichem Umschlag verschränkt.⁴ Die Art und Weise, in der Kontinuität und Diskontinuität verbunden sind, lässt sich formelhaft als „Dasselbe anders“ oder als „Übergang vom Selben zum Selben“ fassen. Dazu gehört, dass die zeitliche Ordnung des Typus von Verwandlung, auf den Debussy über die Sage von der versunkenen Kathedrale Bezug nimmt, keine gerichtete ist. Die Erscheinung der Kathedrale ist ein Erscheinen-Versinken. Debussys *La Cathédrale engloutie* unterscheidet sich in dieser Hinsicht deutlich von der Verwandlung, die bei Ravel, in *La Belle et la Bête* oder in *L'Enfant et les sortilèges* begegnet. Ravel realisiert das Wunder der Versöhnung des Unvereinbaren, während Debussy, vergleichbar eher der Dramaturgie des Pixar-Films *Coco*, das Hin- und Zurück von Jenseits und Diesseits, von Präsenz und Absenz realisiert, „le mystère de l'instant“ (Jankélévitch).

² Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris 1974, S. 240. Dazu vom Vf., „Verschwindendes Erscheinen“ als Prinzip einer Musik der Moderne. Vladimir Jankélévitch über Debussy, Fauré und Ravel, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2014), Heft 72, S. 38-64.

³ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Götzendämmerung*, in: Werke Bd. IV, hrsg. von Karl Schlechta, München: Hanser 1980, S. 959 f.; vgl. August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, München: Müller 1913, S. 117.

⁴ Vgl. über die Verbindung von Kunst des Übergangs und Dramaturgie des Schocks in Wagners Musikdrama, Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980, S. 287.

Vielleicht ähnelt Debussys Klavierstück auch darin dem Film *Coco*, dass die „story“, die erzählt wird, sekundär ist gegenüber der primären Absicht, die Dialektik von Erinnern und Vergessen oder die Dialektik der „apparition disparaissante“ zu entfalten und ihr einen Körper zu geben. Sowohl das Pixar-Team wie auch Debussy scheinen dem Modell zu folgen, das Edgar Allan Poe, der neben Mallarmé für Debussy wichtigste Dichter der Moderne, in seinem Aufsatz *The Poetic Principle* als – fiktive – Geschichte der Entstehung seines Gedichts *The Raven* skizziert hat. Nicht ein „Inhalt“ sucht die ihm gemäße „Form“. Vielmehr steht die Wahl des Stoffs am Ende einer Folge künstlerischer Entscheidungen, die von Poe – in polemischer Absicht gegen den „Inhaltismus“ eines grassierenden Utilitarismus – als rein „formal“ verkleidet werden.

Debussys Prélude *La Cathédrale engloutie* ist instrumental objektivierter Gegenentwurf zu Lalos *Le Roi d'Ys*, in der die bekannte Sage als Hintergrund für ein Bühnen-Drama aus Liebe und Eifersucht, Rache und Reue benutzt wird. Statt einem Bühnen-*act* mit *human touch* als Transportmittel zu dienen, wird die Sage von Debussy mit instrumentalen Mitteln immanent auskonstruiert. Er realisiert das Wunder des Versinkens-Erscheinens, das den Kern der Geschichte von der versunkenen und aufsteigenden Stadt ausmacht, „für die Sinne“.

3 Migration einer Figur.

Die Erscheinung der versunkenen Kathedrale erfährt ihre musikalische Realisation in Debussys Prélude nicht durch das allmähliche Hervortreten einer Gestalt, die von Anfang an präsent wäre. Es gibt kein Identisches, das linear wächst und schrittweise an Bedeutung und Gewicht zunimmt. Die Steigerung vom pp (T. 1) zum ff (T. 28) fasst unterschiedliche Phasen, in denen der Vorgang des Erscheinens sich vollzieht, sinnfällig unter einer

dynamischen Hüllkurve zusammen, aber sie macht ihn nicht aus.⁵ Die dynamische Vergrößerung fällt auf die Seite der Darstellung des Prozesses des Erscheinens, bildet nicht seinen wesentlichen Kern.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and has a key signature of 4-3. It features a dynamic marking of *8va* above the first measure and *pp* below the second measure. The bottom staff is in bass clef and also has a key signature of 4-3. It features a dynamic marking of *ff* below the second measure. Measure numbers 1/2 and 28 are visible on both staves. The music is characterized by sustained notes and chords, with dynamic markings indicating a range from very soft to very loud.

Notenbeispiel 1: T. 1/2 und T. 28/29

Der inneren Komplexität des musikalisch realisierten Erscheinens, dem Wesenskern des Vorgangs ist näher zu kommen, indem man die Vorstellung der bloß linear-quantitativen Steigerung eines Identischen aufgibt und der Beobachtung nachgeht, dass die prominente thematisch-plakative Gestalt (T. 28) aus der Figuration des Beginns hervorgeht. Aber wie können Gestalten aus Amorphem entstehen? Die Figurationen in T. 1 sind Klangformen, an denen bereits die Frage, ob sie in erster Linie vertikal oder horizontal zu verstehen sind, abprallt. Sie sind vor-gestalthaft in dem Sinn, dass sie die Unterscheidung von Melodie und Harmonie noch nicht kennen, vielmehr einer „primären“ Klanglichkeit im Sinne Rudolf von

⁵ Die dynamische Hüllkurve ermöglicht den Zuhörern, die Verdichtung wahrzunehmen, die im zweiten Teil des Prélude stattfindet (T. 47 / T. 61). Der Einsatz der Dynamik als strategisches Mittel der Gruppierung und der Bildung von Formabschnitten setzt dynamische Disziplin und Vermeidung von Exzessen im Kleinen voraus.

Fickers angehören, die sich in unterschiedliche Richtungen projizieren lässt, ohne dass dadurch ein qualitativ differenzierter musikalischer Raum entstünde. Der Weg, den die in T. 1 exponierten Figuren zurückzulegen haben, um aus dem subalternen Bereich figurativer Beiläufigkeit in die Prominenz eines Thematischen zu gelangen, das in der Lage ist, eine Kathedrale zu repräsentieren, führt von der Latenz zur Manifestation und stellt vor allem eine veritable Migration durch die Hierarchie des musikalischen Satzes dar. Die Migration ist umso dramatischer und wesenhafter als die Satz-Hierarchie auf der Reise erst erzeugt wird. Die Entwicklung von der Figuration zum Thema lässt die Ordnung eines funktional differenzierten Satzes erst entstehen, in die sich das primäre Klingen des Beginns als Kathedralen-Thema einfügt.

Die Einsicht, dass *La Cathédrale engloutie* durch die Migrationsbewegung einer Figur und ihren Übergang von Latenz zu Manifestation bewegt wird, lässt die Frage entstehen, wer oder was diese Entwicklung antreibt. Soll die musikalische Komposition sich auf der Höhe der Legende bewegen, so muss der Weg von T.1 zu T. 28 in sich begründet sein und aus sich selbst heraus erfolgen. In einem ersten Versuch einer Antwort könnte man sagen, das Subjekt des musikalischen Narrativs sei die Differenz von Figur und Thema. Aber wie wird dieser zunächst äußere Unterschied zum Motor einer Entwicklung? Was veranlasst Figur und Thema, „sich“ zu verwandeln und das äußere Gegenüber als differenten Aggregatzustand zu begreifen? Was macht die „différence“ zur „différance“?

4 Differenz der Figuren als Antrieb des musikalischen Geschehens.

Der Verwandlung des Drei-Klang-Elements aus einer unscheinbaren Figur in einen markanten Themenkopf korrespondiert – gegenläufig – die Verwandlung eines Sekundgangs, der seinen ersten Auftritt als in Riesenstiefeln vorwärtsschreitendes Bass-Fundament hat (Takte 1-3-5-13-14), in eine Bewegung „geschwinder Noten“. Neben die beschriebene Differenz von Figur und Thema tritt also eine zweite Differenz, eine Differenz von

harmonisch fundierendem Bassgang und einer melodischen Bewegung, die harmonisch indifferent ist, die Ausbildung harmonischer Verhältnisse nicht berührt. Beide Differenzen werden synchron zwischen T. 1 und T. 28 (s. o. Nbsp. 1) ausgetragen und greifen partiell ineinander.

Der Vorgang lässt sich am besten invers, im Rückwärtsgang beschreiben und erkennen. Das Thema in T. 28 verdankt seine Stabilität und Prägnanz der Tatsache, dass es innerlich differenziert ist und interne Unterschiede nicht nur enthält, sondern nutzt, um syntaktische Binnenartikulation zu erreichen. Das Kopfmotiv aus Sekund und Quart wird zweimal und in zweifacher Form durch einen fallenden Sekundgang beantwortet, direkt in T. 29/30 und indirekt, in latenter Mehrstimmigkeit, in T. 30-32. Erst die zweite Fortsetzung des Initiums gelangt zum Grundton c. Motivisch charakteristisch aber ist die erste Darstellungsform des Sekundgangs in T. 29, als sukzessive Ausfüllung des Quartintervalls, das im Initium im Sprung aufgespannt worden war.

Augmentez progressivement Sans presser

Notenbeispiel 2: T. 18-24

Die Verbindung zur Vorform des Themas in T. 22 ff. beruht auf Gemeinsamkeiten und Unterschieden. Der Kontrast zwischen Kopfmotiv und Sekundgang ist viel stärker herausgestellt. Er bildet das drastische Erkennungsmerkmal dieses ersten thematischen Aggregatzustands, in den das Initium eintritt. Hingegen ist der Grad syntaktischer Integration, den die motivische Differenz erreicht, geringer. Sie neigt mehr noch der parataktischen Opposition eines Kontrasts zu. In dieser ersten Version einer thematischen Gestalt werden die beiden Elemente, die sich in den Takten 19 ff. in der Gleichzeitigkeit der Überlagerung aneinander gerieben hatten, sukzessiv (und simultan zugleich) gegeneinander gestellt. Das Sekundelement markierte in T. 19 bis 21 als aufblitzende Figur die binäre Ordnung eines 6/4-Taktes, während die Drei-Klang-Figur in der rechten Hand ihren bühnenwirksamen Auftritt in Takt 22 durch insistierende Wiederholungen, changierend zwischen Quart- und Quint-Anstieg, ankündigt.

Zu Beginn des Stücks haben die Töne, die den Sekundgang bilden (G-F-E), eine Dauer von je einer Brevis und fassen zwei notierte Takte zusammen. Die Zwischenstation E wird durch Verlegung in den Diskant prolongiert, bevor die Bassbewegung in halben Noten komplettiert und zum Grundton fortgeführt wird (E-D-C, T. 13f.).

Es ist die Relation der beiden Differenzen, die den Prozess des Erscheinens trägt. Die Gestaltwerdung des Figurativen hat als Komplement die melodische Verflüssigung und „Verjüngung“ oder Verschlankung einer harmoniefundierenden Stimme. Es sind Positionswechsel innerhalb des Systems eines hierarchisierten Satzes, in denen sich das Erscheinen, von dem die Legende handelt, musikalisch realisiert.

5 Weniger statt mehr. Der Komponist spielt selbst (1).

Debussys Aufnahme von *La Cathédrale engloutie* zählt zu den geglückten unter seinen Einspielungen. Sie ist gekennzeichnet durch ein gleichmäßiges ruhiges Tempo, das dem Wechsel der Charaktere und dynamischen Zustandsformen eine identifizierende Bezugsebene verschafft, sowie durch eine überaus sorgfältige Klangbalance, die sowohl die Vertikale der Klangkonstellation wie die Klangfolgen betrifft. Tempomodifikationen im Kleinen dienen der Darstellung syntaktischer Zäsuren oder der syntaktischen Binnendifferenzierung. Dynamische Unterschiede sind stets deutlich auf den figurativ-thematischen Aggregatzustand und die Hierarchie des Tonsatzes bezogen, sind niemals arbiträrer lokaler Klangreiz.

Debussy initiiert den Prozess der doppelten Differenz, der den Kern der musikalischen Erzählung bildet, indem er den ersten Klang als geschärften „leeren“ Spaltklang spielt und die diastematischen Extrempunkte hervorhebt. Der Basston klingt deutlich durch. Erst durch die Viertel-Bewegung der Mixturklänge entsteht ein Gesamtklang. So hat die Figur, die später thematisch wird, von Anfang an eine generative Funktion. Die Profilierung des Spitzentons schafft eine klangliche Verbindung zum Exkurs der Takte 7-13.



Notenbeispiel 3: T. 14-16

Im Taktpaar 14/15 erscheint die klanggenerierende Rolle der charakteristischen Viertel-Figur durch die Ausbreitung von Quintklängen und einen vergrößerten Ambitus gesteigert. Auf diese Weise und in Folge der verstärkten klanglichen Eigendynamik der Figur entsteht eine neue Art zweitaktiger Einheit, gegen die sich der folgende Takt als Verdichtung und Beschleunigung abheben kann: der einzelne Takt 16 „steht für“ das Taktpaar 14/15. Diese Beziehung klanglich plausibel zu machen, schafft die Voraussetzung für die Mehrschichtigkeit des Geschehens ab T. 19. Debussy lässt die Inkongruenz der Gruppenbildung in den beiden Händen artikulatorisch deutlich werden und realisiert die Anweisung „*marqué*“ klar im Sinne eines das Metrum markierenden Akzents.

Augmentez progressivement Sans presser

19

p

marqué

21

f

8va

(8)

Notenbeispiel 4: T. 19-24

Was ändert sich in T. 22? Debussy macht nicht „mehr“, sondern „weniger“, und dadurch ergibt sich eine Steigerung. Denn die dem Dreiton-Element widerstrebenden Ereignisse entfallen, und so kann jedes der drei Elemente seine klangliche Eigendynamik ungehindert im musikalischen Satz entfalten. Die Sekundketten in Vierteln, dem Initium nachgeordnet, werden von Debussy so ausgeführt, dass die Oktaven trotz der riesigen Registerdifferenz, die nur in der Coda (T. 85 ff.) noch größer ist, einen gemeinsamen, verbindenden Klangkern besitzen. So sind die Takte 25-27 Komplement und Nachsatz zu den Takten 22 f. und zugleich Rückgriff auf die Verhältnisse, die in T. 20/21 herrschten.

6 Präsenz des Abwesenden. Der Komponist spielt selbst (2).

Debussys Aufführung seines Stücks beruht durchweg auf Subtraktion und Negation, genauer: auf dem Wechsel von metrischer Rahmung und Aktivierung des Metrums einerseits, dem Verschwinden der generalisierten metrischen Dimension in der Individualität der Figur/Gestalt andererseits. Stationen der musikalischen Erzählung treten hervor, indem sie die metrische Ordnung, die zuvor der musikalischen Erzählung und Wahrnehmung als Rahmen logisch vorgeordnet waren, verschlucken.



Notenbeispiel 5: T. 7-10.

In T. 7 ff. nimmt die Figuration, die in T. 1 sich horizontal ausbreitende primäre Klangform war, erstmals eine linear artikulierte Gestalt an. Sie bewegt sich als immer wieder ansetzende Linie in einem eng anliegenden Klang- und Resonanzraum aus repetierten Tönen (e', e'', e'''). Das sind, wenn es wirklich darum geht, eine Figur gestalthaft zu individualisieren und als lineares Geschehen hervortreten zu lassen, eigentlich eher ungünstige Bedingungen. Der unter tonalen Satzbedingungen übliche Weg einer Melodie-Begleitungs-Hierarchie ist jedenfalls verstellt. Der zuvor reale Basston E (T. 5) wirkt zwar, verjüngt, in den repetierten Oktavierungen nach. Aber ein wirklicher Bass fehlt. Wie kann dann überhaupt eine rudimentäre Form von Melodik entstehen?

Debussy versucht in seiner Aufnahme nicht, „polyphon“ zu spielen, worunter üblicherweise verstanden wird, die Schichten des Satzes – hier also: die Repetitionsschicht und den dieser Schicht eingeschriebenen

melodischen Oktavgang – artikulatorisch und/oder dynamisch gegeneinander abzuheben. Debussy setzt genau nuancierte Einzelklänge nebeneinander, die sich durch die Unterschiede im vertikalen Intervallaufbau zu Klangprogressionen fügen. Die Linie wird hörbar, indem Debussy sie gerade nicht spielt.⁶ Sie entsteht aus dem Verhältnis des Einzelelements zum repetierten Ton. Der einzelne Klang der Drei-Klänge-Figur avanciert zum Träger der musikalischen Erzählung.

Dasselbe Verfahren wendet Debussy, auf erweiterter Stufenleiter, im nächsten Abschnitt an. Der Vortragasanweisung „sans nuances“ entsprechend nimmt er die intervallische Binnendifferenzierung und daraus resultierende Gruppierung der drei Klänge, wie sie ab T. 7 herrschten, ganz zurück und forciert in T. 14/15 die klangzeugende Funktion der Drei-Klänge-Figur, die gegenüber T. 1 intervallisch wie in Tonvorrat und Ambitus erweitert und gesteigert ist. Die Brevis, die zu Beginn des Stücks aus zwei Takten zusammengefügt war, wird unmittelbare klangliche Einheit. Damit schafft er die Voraussetzung, um die Verdichtung der Brevis-Figur auf eine Ganze sinnfällig werden zu lassen, die durch den Wechsel zu einem neuen pentatonischen Raum und den Einsatz einer begleitenden Quint-Pendelbewegung dramatisiert wird. Debussy spielt das Quint-Pendel nicht „impressionistisch“, sondern eher dem Charakter des Golaud-Motivs aus *Pelléas et Mélisande* angelehnt, das in der berühmten „Mauerschau“-Szene mit Yniold (III. Akt, 4. Szene) seine Edgar-Allan-Poe-Qualitäten offenbart. In Debussys Einspielung präsentiert sich das gesamte Gefüge der Satzschichten als klanglich disparat, nicht harmonisiert. Die unregelmäßigen, kleinteiligen Impulse der Pendelbewegung, der fünf Viertel umfassende Bogen der mit Mixturklängen angedickten Drei-Klänge-Figur, die Markierung des Taktbeginns durch eineakkordische, vertikale Variante dieser Figur und der Taktmitte durch einen Hochton – all diese Teilmomente vermitteln den Eindruck einer komplizierten mehrschichtigen zeitlichen Anlage, die, weil sie nicht aus sich heraus eine

⁶ Vgl. Vf., *Mendelssohn spielen! Aber wie?* (Teil 1), in: *Haupt- und Nebenwege der Romantik*. EPTA-Dokumentation 2009/2019, hrsg. von der European Piano Teachers Association, Sektion Bundesrepublik Deutschland, Düsseldorf: staccato 2011, S. 166-177.

Gesamtordnung hervorbringt, den Eingriff einer generalisierten Vor-Ordnung verlangt.

So ist der sich Schritt für Schritt herausschälende Zustand gesteigerter Metrizität, der durch die Vortragasanweisung „marqué“ angezeigt und von Debussy mit klanglicher Rücksichtslosigkeit realisiert wird, Resultat des Funktions- und Gestaltwandels, den die Drei-Klänge-Figur seit dem Beginn des Stücks durchlaufen hat. Die Installation einer generalisierten Ordnung, die dem diastematisch-rhythmischem Geschehen als Vor-Ordnung gegenüber tritt, ist Ergebnis der Bewegung der Grund-Differenzen, aus denen die musikalische Erzählung gespeist wird. Das Allgemeine entsteht aus dem Individuellen, als Darstellungsweise eines Stadiums individueller Entwicklung.

Die so gewonnene generalisierte Metrizität wiederum ist Voraussetzung dafür, dass sich ab T. 19 die Drei-Klänge-Figur durch den Konflikt mit dem Metrum als Gestalt profilieren kann. Sie dissoniert durch ihr „grouping“ (Lerdahl/Jackendoff) mit dem immer schärfer akzentuierten metrischen Gerüst. Gegen diese metrischen Dissonanzen, die durch Dislozierung von Figuren gegenüber einer binären Grundordnung entstehen, hebt sich T. 22 dadurch ab, dass nun jeder der drei Klänge, aus denen die Grundfigur besteht, durch Subtraktion der widerstreitenden Kräfte genügend Eigenleben bekommt, um eine neue metrische Ordnung zu produzieren, die bis zur Coda ihre Geltung behält.

7 Von der Partitur zur Ausführung – und zurück.

In *La Cathédrale engloutie* komponiert und spielt Debussy das Verhältnis von Zählzeit und Figur. Dadurch wird das Metrum, statt vorausgesetzt zu sein, damit Musik überhaupt losgehen kann, Gegenstand der Komposition. Musikalische Erfahrung, wie sie in *La Cathédrale* möglich wird, ist Zeiterfahrung, die sich vom Alltagsleben, das in der Zeit stattfindet und ihren Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist, darin unterscheidet, dass Art und Grad zeitlicher Artikulation und Ordnung variieren können. Zeit wird in Debussys Musik in emphatischem Sinn erlebbar.

Nur, wie notiert man eine Musik, die ihre Generalia nicht als *A priori* setzt oder vorfindet, sondern erzeugt und reguliert? Nachdem wir zunächst die Analyse der Partitur, um zum Werk zu gelangen, zur Performanz hin öffnen mussten, ist nun, auf dem Rückweg sozusagen, die Frage zu stellen, wie die spezifische Aufgabenstellung, die der Komponist in *La Cathédrale engloutie* realisiert wissen will, in der Partitur und durch die Partitur als Aufgabenstellung klar bezeichnet werden kann. Die Einbeziehung der performativen Dimension wirft neue, andere Fragen auf für die Lektüre der Partitur. Die Beschäftigung mit Debussys Einspielung, die, um zum Sprechen gebracht werden zu können, die Lektüre der Partitur voraussetzte, erzeugt Rückfragen zum Verhältnis von Werk und Partitur.

Der erste Anschein spricht dafür, dass der Komponist an der Aufgabe gescheitert ist, das musikalisch Gemeinte mit hinreichender Klarheit und Deutlichkeit zu notieren. Intelligente Musiker sind reihenweise der gewohnten Bedeutung der Taktvorzeichnung gefolgt und haben darauf verzichtet, das spezielle Konzept von Figur, Thema und Zählzeit zu rekonstruieren, das Debussy in diesem Stück entwickelt. Vielleicht hätten sie genauer hingeschaut, wenn Debussy ein Komponist Neuer Musik wäre und daher notorisch für die Umwälzung der Grundlagen der tonalen Musiksprache. Aber Debussy ist weder Webern noch Ives. Er gilt als „Impressionist“. Seine Kompositionen sind sämtlich in irgendeinem Sinne tonal. Und *La Cathédrale engloutie* zählt für diejenigen, die ihren Begriff von Neuer Musik primär auf Verfahren der Tonordnung gründen, nicht einmal zu den avanciertesten Stücken des Komponisten. Die Etüde *Pour les Quarts* oder das Ballett *Jeux* rangieren weit höher auf der Modernitäts-Skala. Für ausführende Musiker, die den historiographischen und musiktheoretischen Prämissen folgen, die „an der Zeit“ sind, steht außer Frage, dass *La Cathédrale* denselben Konventionen gehorcht wie Charakterstücke des 19. Jahrhunderts, ein Nocturne von Chopin etwa. Und deshalb haben sie nicht genau hingeschaut.⁷

Drei Fragen stellen sich in diesem Zusammenhang.

⁷ Es gibt andere Stücke von Debussy, die ebenfalls gern gespielt werden, ohne dass man sich die Mühe genauer Lektüre macht: *Les Sons et les parfums; Feux d'artifice* u.a. sind berühmte Beispiele aus den *Préludes*.

1. Hätte man allein durch Studium der Partitur darauf kommen können, was Debussy gemeint hat und was gespielt/gehört werden soll? Kurzantwort für Eilige: Ja, man hätte, könnte, kann, und zwar indem man zunächst die Entwicklung in den Takten 19-28 und anschließend den Beginn (T. 1-7) studiert inkl. sorgfältiger Beachtung des sekundären Notentextes.
2. Sorgt die Berücksichtigung von Debussys Eigeneinspielung automatisch für Einsicht und für Verstehen der Komposition? Kurzantwort: Nein, tut sie nicht, wie an der Gesamtausgabe zu sehen, deren Ergänzung der Partitur durch den Hinweis Halbe = Viertel (T. 7) der Konzeption von Debussys Komposition zu widerläuft.
3. Warum macht Debussy es den Ausführenden so schwer? Lässt sich die musikalische Substanz des Stücks geschickter notieren? Kurzantwort: Nein. Verfeinert werden muss nicht die Notenschrift, verfeinert, präzisiert werden müssen unsere Gepflogenheiten der Lektüre.

8 Die Partitur lesen – auch den sekundären Notentext!

Tempofragen sind Indizien musikalischer Sachverhalte. Sie lassen sich herauslösen aus diesem Kontext nur um den Preis, unverständlich zu werden. In *La Cathédrale engloutie* ist die Tempofrage eine Erscheinungsweise der Dialektik von allmählicher Veränderung und Umschlagen. Um zu verstehen, wie Umschlag und Verwandlung instrumental funktionieren, und auf diesem Weg auch zu einer sinnvollen Tempodisposition zu gelangen, müssen Motto und sekundärer Notentext, die zusammen eine programmatiche Skizze ergeben, ernst genommen und genau gelesen werden.

Die doppelte Taktvorzeichnung ($6/4=3/2$), die Debussy dem Stück beigegeben hat, wird üblicherweise so realisiert, dass ein kleiner Wert unverändert bleibt und diese buchstäbliche Identität eines kleinen Werts die funktionale Um-Ordnung von Zahlzeit, Tempo und Takt trägt und ermöglicht. In *La Cathédrale engloutie* ist, wie gezeigt, die Figur das identische, identifizierende Element. Um es in den Worten der programmatischen

Skizze zu sagen: Die Kathedrale wird in ihrer Bedeutung größer und kleiner, indem sie von der metrischen Ebene der geschwinden Noten auf die Ebene der Zählzeit wechselt und umgekehrt, aber ihr Bild, ihr zeitlicher Umriss, bleibt gleich. Jegliche Verzerrung der Kathedrale unterbleibt. Weder flitzt ihr musikalisches Bild unziemlich leichtfüßig und flott vorüber, noch wird es ins Pompöse gedehnt.

Von den Vortragsbezeichnungen, die den sekundären Notentext der Takte 16-28 bilden, bezieht sich nur eine einzige auf das Tempo, und sie beinhaltet die Mahnung, das Tempo unverändert zu lassen. Die zwei Stichwörter verknüpfende Anweisung *Augmentez progressivement. Sans presser* (Nach und nach stärker werden, ohne zu drängen, T. 20), innerhalb eines Abschnitts, der überschrieben ist mit *Peu à peu sortant de la brume* (nach und nach aus dem Nebel heraustrgend, T. 16), verlangt unzweideutig ein Her vorvertreten und Größerwerden unter der Prämisse der Tempostabilität. Durch die Anweisung *Sans presser* wird äußerer Dramatisierung vorge beugt. Der mehrfache Zusatz „marqué“ sorgt zudem für Präsenz der metrischen Ordnung und impliziert die Beachtung rhythmischer Nuancen in den Figuren der linken Hand in T. 20 und 21, die motivische Bedeutung haben. Werden all diese Hinweise beachtet – noch einmal: unter der Rahmenbedingung des *Peu à peu sortant de la brume* –, so wird das Tempo tendenziell eher etwas breiter werden. In T. 22 mag das Kopfmotiv dann noch etwas verbreitert klingen. Doch die Einheit der Figur, das Gleichmaß der Klangschrifte, aus denen sie besteht, wird man wahren,⁸ schon um die Sinnfälligkeit der großen dynamischen Steigerung nicht zu gefährden, die in Gruppen zu jeweils drei Takten vom pianissimo (T. 16), über piano (T. 19), forte (T. 22) und più forte (T. 25) zum fortissimo (T. 28) führt. Bleibt die Notation dieses Verlaufs, die im Übergang von T. 21 zu T. 22 der Konvention widerstreitet.

Für denjenigen, der durch T. 16-28 aufmerksam geworden ist und sensibel für die musikalische Konzeption des Stücks, ist die Notation in

⁸ Nur eine einzige Tempomodifikation gibt es in dem gesamten Stück (*Un peu moins lent*). Sie bezieht sich auf den Abschnitt T. 47-71 und ist mit keinerlei metrischer Umdeutung verbunden. In dem Teil herrscht, wie davor und danach, unangefochten ein 3/2-Takt, der durch eine Bewegung von Halben oder von Halben/Vierteln oder (ab T. 72) von Halben/Vierteln/punktierten Vierteln/Achteln ausgefüllt wird.

den ersten zehn Takten unzweideutig. Die Einheit der Figur wird gewahrt, indem Debussy die Konsequenzen, die der Wechsel vom 6/4- zum 3/2-Takt konventionellerweise für die Ausführung hat, durch Anweisungen im sekundären Notentext auffängt. Der unerträglichen und sinnlosen Dehnung der Figur, die aus einer konventionellen Deutung des metrischen Wechsels in T. 7 resultiert, wird vorgebeugt durch die Angaben *Profondément calme. Dans une brume doucement sonore* (Durch und durch ruhig. In den verhaltenen Klängen eines Nebels, T. 1), bezogen auf die Bewegung aus Viertelnoten im Rahmen eines 6/4-Takts, und *Doux et fluide* (zart und fließend) für die Bewegung von halben Noten in einem 3/2 Takt (T. 7). Auf der einen Seite sanft fließende Halbe (T. 7), auf der anderen Seite Viertel, die in jeder Hinsicht (*profondément*) ruhig klingen sollen, weil sie Teile nicht einer Bewegung, sondern eines statischen Nebels sind (T. 1). Versucht man spielend den Angaben des Komponisten zu folgen und nimmt anschließend das Metronom zur Hand, so stellt sich heraus, dass die Einsatzabstände der Viertelwerte in T. 1 ungefähr denen der halben Noten in T. 7 entsprechen.

9 Was man als Editor aus der Eigeneinspielung (nicht) lernen oder schlussfolgern kann.

Pianistinnen und Pianisten, die sich, weil ohne Belehrung durch den Komponisten bzw. durch seine Einspielung, in T. 7 ff. mit zerdehnten Halben abmühen und unter der Situation hörbar leiden, sind oftmals, um wenigstens ein wenig für Ausgleich und für Milderung zu sorgen, die Viertelbewegung in T. 1 ein wenig flotter angegangen. Diese Lösungsversuche müssen unbefriedigend bleiben, insofern sie mit der Anweisung *Profondément calme* und mit späteren Entwicklungen in Konflikt geraten. Aber festzuhalten ist, dass diese Musiker – ungeachtet ihres Missverständnisses – durch die musikalische Erfahrung in eine Richtung gelenkt wurden, die auf den komponierten Sachverhalt hinweist.

Dasselbe lässt sich nicht sagen von denjenigen, die Debussys Einspielung des Stücks nachahmen, ohne sich der Mühe zu unterziehen, die

musikalische Konzeption zu rekonstruieren, die zugrunde liegt und zur Darstellung gebracht werden soll. Mit der Relation der Werte beim Übergang nach T. 7 ist es nicht getan. *Doux et fluide* bedeutet ja gerade nicht, dass hier flüchtiger zu spielen wäre. Im Gegenteil besetzt in dieser Taktgruppe jedes Element der Figur eine Zählzeit. Die Figur wird also gewichtiger. Im Übrigen gewinnt Debussys Einspielung insgesamt ihre Expressivität aus einer überwältigenden Stabilität des Tempos, die durch Metronomeinstellungen allein nicht zu erzielen ist, sondern an der Identität der Figur haftet, die bewusst durch ihre Varianten hindurch festgehalten wird.

Wie kann der Sachlage in einer Edition der *Préludes* Rechnung getragen werden? Klar scheint zu sein, dass ein Herausgeber, der die Misslichkeiten, die in der Aufführungsgeschichte zutage getreten sind, kennt, nicht den Text der Erstausgabe reproduzieren kann und Nutzer, die ohne weitere Recherche den Notentext zu spielen versuchen, in die Falle der erprobten Missverständnisse laufen lässt. Kritische Berichte werden, so lehrt die Erfahrung, selten gelesen. Also liegt der Schluss nahe, durch einen Zusatz im Notentext Fehldeutungen einen Riegel vorzuschieben. In der Gesamtausgabe wird in diesem Sinn in T. 7 von *La Cathédrale engloutie* ein Zusatz eingefügt: Viertel=Halbe. Wer in den Kritischen Bericht schaut, wird auf die Eigeneinspielung des Komponisten als Quelle und Legitimation für den Zusatz verwiesen.

Damit ist die Gefahrenstelle entschärft. Man nimmt an, Debussy habe das, was er hören wollte, ungeschickt oder unvollständig aufgeschrieben – eine, nebenbei bemerkt, wenig plausible Unterstellung, ist der Komponist zu diesem Zeitpunkt doch seit Jahrzehnten „im Geschäft“ und hat verschiedentlich unter Beweis gestellt, dass er selbst komplizierte Orchesterwerke so aufzuschreiben vermag, dass die Partitur gelesen, verstanden und sinnvoll realisiert werden kann. Mithilfe der Einspielung wurde der Mangel der Notation entdeckt und behoben. Dass die Problematik, die in der Notation zutage tritt, womöglich mit der Konzeption des Stücks und zwar wesentlich zu tun hat, diese Möglichkeit, die im vorliegenden Fall eine Gewissheit ist, wurde im Rahmen der Fehlerbehebung gleich mit entsorgt.

a)

Profondément calme (*dans une brume doucement sonore*)

Doux et fluide

b)

Doux et fluide ($\text{d} = \text{d}$)

c)

Profondément calme *Dans une brume doucement sonore*

*)

*) Die Taktvorzeichnung $6/4 = 3/2$ hat in diesem Stück eine andere als die gewohnte Bedeutung. In seiner Einspielung verändert Debussy das Tempo beim Übergang vom 6/4- zum 3/2-Takt in T. 7 etwa im Verhältnis Halbe = Viertel, entsprechend in T. 13, 22 84. Zu dem musikalischen Konzept vgl. Vorwort (Mottos) und den Critical Commentary zu T. 1 und T. 7.

Notenbeispiel 6: Synopse der Editionen a) Erstdruck, T. 1-7; b) Durand-GA, T. 4-8; c) BA 10818 T. 1-2 inkl. Fußnote.

Mir scheint, der Zuständigkeitsbereich des Herausgebers wird durch diese Hinzufügung (Viertel = Halbe) klar überschritten. Die Freiheitsberaubung durch die Praxis des „betreuten Spielens“ (dem musikalischen Gegenstück zum „betreuten Wohnen“) führt den Leser der Partitur hier vielleicht sogar in die Irre. Mindestens wird der Leser-Spieler einer Möglichkeit beraubt, sich zu wundern.⁹ Weil der Herausgeber dem Charme der Eigeneinspielung erliegt, wird der Spieler um die Möglichkeiten gebracht, die das Lesen bietet. Für Editoren gilt: Der Versuch, idiotensicher zu notieren, hat Notation für Idioten zum Ergebnis.¹⁰

Debussy hält in seiner Musik durchweg an der Tonalität fest, aber er handhabt den tonalen Satz von Grund auf anders als es klassischem Reglement entspricht. Die Umdeutungen, Gewichtsverschiebungen und Umbesetzungen, die Debussy im Innern des konventionellen Gefüges des musikalischen Satzes vornimmt, setzen die Konvention in dem Maße voraus, wie sie sie durchbrechen. Der Zwang, dem der Komponist unterworfen ist, sobald er musikalische Konzepte notationell fasst, ist zunächst ein äußerer, der von den Konventionen der Schrift ausgeht. Doch bei Debussy ist die Spannung von Konzept und Notation zugleich Teil eines inneren Zwiespalts, durch den er zu einem Exponenten der „Musikalischen Moderne“ im Sinne von Carl Dahlhaus wird.¹¹ Das Notationsproblem gehört zur Sache. Es lässt sich sinnvollerweise nicht beseitigen. Nicht Debussys Notation ist falsch, vielmehr eine Art der Lektüre unangemessen, die sich nicht auf der Höhe der Komplexität bewegt, die durch einen ästhetischen Gegenstand der „Musikalischen Moderne“ gesetzt ist.

⁹ In der Bärenreiter-Ausgabe der *Préludes* (BA 10818) wurde der Weg gewählt, durch eine Fußnote in der Partitur ein Signal zu geben (Obacht!) und so Nachfragen und Überlegungen anzustoßen, zu denen im Kritischen Bericht und im Vorwort der Edition für den, der mag, Material bereitgestellt wird.

¹⁰ Die rüde, aber treffende Formulierung stammt (leider) nicht von mir. Aber von wem? Für entsprechende Hinweise wäre ich sehr dankbar.

¹¹ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980, Kapitel V, S. 277-327.

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 Pi-anisten, wurde meist eine selbstgewählte Folge von 3-4 Stücken gespielt.⁸ Die Auswahl der drei Stücke *Danseuses de 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 kurzorisch 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 Schwebe. 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 einzige 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 bestimmmbare 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* Eulenspiegleien 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 Teilgestalten 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, Kadenzsen 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, großenteils in Halbtorschritten. 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 *es³* zum Stehen kommt und sich in ein mehrtaktiges Ostinato verwandelt.

The musical score consists of four staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. Measures 1 through 16 are shown, with measure 17 continuing from measure 16. The second staff has a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. Measures 1 through 16 are shown, with measure 17 continuing from measure 16. The third staff has a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. Measures 1 through 16 are shown, with measure 17 continuing from measure 16. The bottom staff has a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. Measures 1 through 16 are shown, with measure 17 continuing from measure 16.

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.

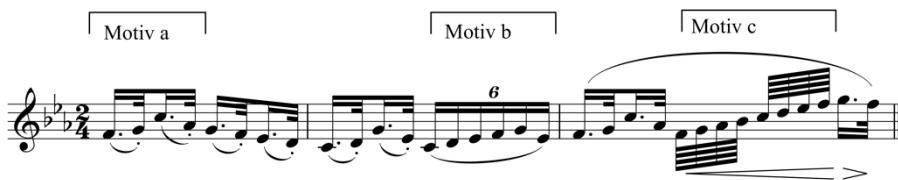
Pucks Kapriolen – Der Beginn

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 Shepherd* (T. 5 f.) aus *Children's Corner* (1906-1908) nicht unähnlich.

Oktavrahmen $c^1\text{-}c^2$, 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 Ces-Dur.

Diese punktierte Anfangsgestalt bildet das zentrale Motiv des Stückes, das in immer neuen Wandlungen auftreten wird. Seine tänzerische Leichtigkeit und Verspieltheit lässt sich unmittelbarer 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 hüpfst, 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, dass aber nie eindeutige Prägung erhält. Da beide Tonalitäten denkbar bleiben, entsteht eine tonal schwiegende, 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 ‚Capriole‘ oder Sprungbewegung verändert jedoch bei jedem Erklingen ihre Position im Takt – mit Folgen für die beiden Motive a und b. Beim ersten Mal stört sie die Wiederholung des Musters a 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

The musical score shows two staves of music for measures 1-6. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and the bottom staff is in 2/4 time (indicated by a '2' over a '4'). The music consists of sixteenth-note patterns. Brackets labeled 'a' and 'b' indicate repeating motifs. In measure 1, 'a' appears twice followed by 'b'. In measure 2, 'a' appears again followed by 'b'. In measure 3, 'a' appears again followed by 'b'. In measure 4, 'a' appears again followed by 'b'. In measure 5, the pattern changes: it starts with 'a', followed by 'c', then 'a' and 'b' (with 'b' at an unexpected position), then 'c', 'a', 'b', and 'd'. Measure 6 follows a similar pattern. Brackets labeled 'verkürzt auf 3 ♩' (shortened to 3 eighth notes) group the notes in measures 2, 3, and 5. A bracket labeled 'periodische Grundstruktur' groups the first four measures. Measure numbers 1-6 are indicated below the staves.

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 Oktaevrahmen $\tau^1\text{--}\tau^2$ ab, der Lauf erweitert ihn nun, aber nicht innerhalb der erwartbaren Normgrenze \mathcal{f} , sondern er schnellt eine None nach oben und etabliert \mathcal{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 Sechsachtel-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 Rhythmisierung 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 Variétés 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 Ungefahre 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 Melisande* 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 Naturrelement 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-Rhythmisik 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 Vortragasanweisung *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* I 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 $E_{\text{S}1}$, 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, schließt 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 kadenzieller 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 Schlusston *Es* 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'* 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 *es*³, die analog zur Aufnahme auch im Notentext leicht zu tilgen gewesen wäre (z.B. durch eine 9-tole 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 sérenade 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 Giesking (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-Michelangeli (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 *g²* 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 203, S. 259-313, S. 261. Bedenkt man Debussys Weigerung, Pedalisierungen im Notentext zu fixieren, da sie an die Aufführungsgesgebenheiten 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 *des'* in *es'*. 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 Spitzentonnen *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 *es'*.
10. T. 55, Z. 2: Debussy spielt in den letzten vier Noten der Lauffigur abwärts *e-dis-his-ais* (statt *eis-dis-h-gis*).
11. T. 56: Debussy spielt die gleiche Figur nun mit den Tönen (*dis-h-gis*) *eis-dis-his* (statt *h-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) *d⁶*.
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 Wiedergabeblügels 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.

Gedanken zu Debussys Textabweichungen beim Spiel von *Minstrels*

Thomas Fesefeldt

In kaum einer anderen seiner Welte-Einspielungen ist Debussy derart frei mit dem eigenen Notentext umgegangen wie bei seinem Prélude *Minstrels*. Aufgrund dieser Freiheiten wertet Sachi Patricia Hirakouji die Aufnahme sogar als Zeugnis von Debussys Improvisationskunst: „This recording is perhaps the best evidence of the improvisational qualities of Debussy’s pianism to which his contemporaries allude.“¹ Entgegen dieser Einschätzung könnte der erste Höreindruck jedoch auch zu der Vermutung führen, dass die Notentextabweichungen sich lediglich aus einer gewissen pianistischen Nachlässigkeit ergeben haben. So erklärt Thomas Kabisch im Vorwort zu der 2014 erschienenen Bärenreiter-Ausgabe von Debussys *Préludes*: „[...] die Erwartung, der Komponist habe der Nachwelt demonstrieren wollen, wie seine Werke „wirklich“ gemeint sind, [ist] im Fall von Debussys Welte-Einspielungen vermutlich überzogen. Die Aufnahmen sind zu ungleich. Manche Textabweichungen, die in den *Oeuvres Complètes de Claude Debussy* [...] verschriftlicht und in den Status von Varianten erhoben wurden, sind womöglich Resultat flüchtiger Vorbereitung.“² Dieser mit der gebotenen Vorsicht formulierten Annahme mag man ohne Weiteres zustimmen. Allerdings bleibt mit ihr noch offen, für welche der Textabweichungen sie nun konkret zutreffen könnte und für welche eben gerade nicht. Antworten auf die Frage, wo und warum der Pianist Debussy von seinen eigenen kompositorischen Vorgaben abweicht,³ bilden

¹ Sachi Patricia Hirakouji, *The “Piano without Hammers”: Reconsidering Debussy’s Pianism*, Ann Arbor 2008, S. 83.

² Thomas Kabisch (Hg.), *Debussey. Préludes pour Piano (1^{er} Livre)*, Kassel 2014 (Bärenreiter Urtext), S. X [sic].

³ Als Notentext wurde für diese Untersuchung der *Bärenreiter Urtext* gewählt (vgl. Anm. 2).

besonders bei *Minstrels* eine entscheidende Grundlage für weitere Erkenntnisse, die man mithilfe dieses Tondokuments⁴ gewinnen kann. Dass aber dabei schon die Bestandsaufnahme der Abweichungen nicht mechanisch ablaufen kann, wird daran deutlich, dass es hier nicht nur um Differenzen zur Notentextbasis – also zu dem durch die Noten und Pausenzeichen festgelegten diastematisch-rhythmischem Verlauf –, sondern auch um Abweichungen von Vortragsbezeichnungen geht. Dieser zweite Bereich bringt einen größeren Interpretationsspielraum mit sich, da Zeichen zu Artikulation, Dynamik und Tempo bzw. Tempomodifikationen – mit Ausnahme von Metronomangaben – immer nur relativ sind. Im Fall der Welte-Einspielungen kommt hinzu, dass die spezifischen Bedingungen des Aufnahme- und Wiedergabeverfahrens zu berücksichtigen sind, wegen deren beispielsweise die exakte Geschwindigkeit bei der Aufnahme nicht mit völliger Gewissheit bestimmt werden kann. Dennoch können Abweichungen von Vortragsbezeichnungen bis zu einem gewissen Grad erfasst werden, indem man Relationen prüft.

So lässt sich für den Bereich Dynamik in einem ersten Schritt durch den Vergleich der verschiedenen Lautstärken, die innerhalb der Aufnahme vorkommen, einschätzen, welche dynamische Bandbreite mindestens möglich ist. Idealerweise müsste sich dann in einem zweiten Schritt durch die Zuordnung der dynamischen Angaben des Notentexts zu den Lautstärken der Aufnahme ein stückinterner Maßstab entwickeln lassen. Bei einer solchen Zuordnung ergeben sich aber viele Widersprüche, die nur dadurch erklärbar sind, dass Debussy als Pianist von seinen eigenen dynamischen Vorgaben abweicht. An einigen Stellen gibt es nicht den geforderten Lautstärkewechsel, an anderen setzt Debussy diesen extremer um, als es die Angaben im Notentext und Referenzstellen innerhalb der Aufnahme hätten erwarten lassen. Gelegentlich werden Lautstärkerelationen sogar ins Gegenteil verkehrt. Repräsentativ für die Abweichungen von dynamischen Vorgaben seien hier nur einige Beispiele angeführt: Obwohl in T. 4 ein *pianissimo* gefordert wird, ist dieser Takt in der Aufnahme nicht

⁴ Streng genommen müsste man aufgrund der unterschiedlichen Nachbearbeitungen von verschiedenen „Varianten des Tondokuments“ sprechen. Von ihnen wurde für diese Untersuchung die Aufnahme auf der CD *Claude Debussy. The composer as Pianist* aus der *Caswell Collection, Vol. 1*, Pierian 0750532163024, 2000 gewählt.

leiser als T. 1 bis 3, die gemäß der Vorgabe *piano* gespielt werden sollten. Das *pianissimo* in T. 4 ist sogar lauter als die eigentlich im *piano* stehenden Bassoktaven am Übergang von T. 5 zu T. 6. Das *mezzoforte* ab T. 28 ist gemessen an seinem Lautstärkeumfeld zu laut, dafür entfällt die dynamische Steigerung am Ende von T. 29 und 31. Den größten unmittelbaren Lautstärkenkontrast gibt es im Notentext im Übergang von T. 57 zu 58, wo ein Wechsel von *ppp* zu *f* verzeichnet ist. Tatsächlich fällt dieser Unterschied aber geringer aus als beispielsweise die Lautstärkendifferenz in T. 10, wo ein akzentuierter Akkord in einem *piano*-Umfeld überraschend stark hervortritt.

Während sich für die Abweichungsarten bei der Dynamik kein Muster zu erkennen gibt, zeichnet sich für die Artikulation tendenziell ab, dass diese im Notentext differenzierter ist als bei der Aufnahme. Ein anschauliches Beispiel dafür sind die Sechzehntelfiguren in T. 32-33, 49-50 und 53-54. In der Notation sind sie zwar diastematisch und rhythmisch identisch, unterscheiden sich aber jeweils in ihrer Artikulation, so dass drei verschiedene Varianten entstehen: T. 32-33: legato-staccato, T. 49-50: legato-staccato-legato und T. 53-54: legato-staccato-portato. Diese im Notentext angegebenen Unterschiede sind jedoch in der Aufnahme nicht zu hören.

Der Grund für diese Textabweichung könnte zwar neben aufnahmetechnischen Bedingungen in der relativ hohen Geschwindigkeit der Sechzehntel liegen, bei der eine Abstufung verschiedener Artikulationsarten spieltechnisch schwierig ist.⁵ Allerdings gibt es auch Abweichungen im Bereich der Artikulation, die nur dadurch zu erklären sind, dass Debussy bei der Einspielung eine andere als die im Notentext angegebene Spielweise bevorzugte. Offensichtlich ist das beim Schlussklang in T. 89, dessen staccato-Angabe durch die Anweisung *sec* noch verstärkt wird. Ausgerechnet an dieser Stelle verlängert Debussy aber den Klang durch Gebrauch des ansonsten recht sparsam eingesetzten Pedals, sodass der Schluss entgegen der Notentextangabe eben gerade nicht „trocken“ klingt.

⁵ Hier wird davon ausgegangen, dass Debussy zum Zeitpunkt der Einspielung nicht mehr über die gleichen pianistischen Fertigkeiten verfügte, für die er zuvor von Zeitgenossen bewundert worden war. (vgl. Anm. 18).

Auffälliger als die Textabweichungen in der Artikulation sind die Freiheiten im Bereich der Tempomodifikationen. Weite Teile der Aufnahme sind von einem Rubato geprägt, das es schon in den ersten Takten schwierig macht, einen Puls zu erfassen. Das Rubato führt auch zu einer Unabhängigkeit der beiden Hände, so dass in T. 2 und 6 die letzte Achtel in der linken Hand deutlich später erklingt als in der rechten. Nur wenige der zahlreichen Temposchwankungen sind im Notentext explizit angegeben.⁶ Das fällt besonders in den Takten auf, die in der Aufnahme einem konsequenten Ritardando oder Accelerando unterliegen wie z.B. das mit dem „Tonhöhen- und Lautstärkenausbruch“ in T. 18 einhergehende Anziehen des Tempos. Indirekt können solche nicht an Ort und Stelle vermerkten Tempoabweichungen aber aus der für das ganze Stück gelgenden Vortragsbezeichnung *Nerveux et avec humour* abgeleitet werden. Ob sich mit dieser Anweisung auch die oft ungleichmäßig wiedergegebenen und damit zuweilen etwas linkisch wirkenden Sechzehntelfiguren wie jene in T. 21-22 erklären lassen oder ob diese Unebenheiten eher einem spieltechnischen Defizit geschuldet sind, kann wohl kaum mit endgültiger Gewissheit entschieden werden. Ähnliches gilt für einzelne, fast wegbleibende Töne wie etwa die Sechzehntelnoten *e* in T. 1 und 2. Da diese Töne in der Aufnahme zumindest noch zu erahnen sind, zähle ich sie nicht zu den Abweichungen von der Notentextbasis. Acht solcher Abweichungen wurden von der Debussy-Gesamtausgabe bei Durand – wie es Kabisch formuliert – in den „Status von Varianten“ erhoben⁷, hinzu kommen drei weitere, die in dieser Edition nicht berücksichtigt sind.⁸ Die vielleicht hoch

⁶ Nicht auszuschließen ist, dass es sich dabei um eine Art von Agogik handelt, die für die damalige Aufführungspraxis typisch war.

⁷ T. 1, unteres System: Die Oktave auf der letzten Achtel erklingt eine Oktave tiefer. T. 23, oberes System: Es erklingt *f* statt *fis*.¹ T. 27, unteres System: Die dritte Achtel erklingt mit *d* statt mit *c*; T. 68, oberes System: Der auf der zweiten Achtel einsetzende Klang enthält – analog zum folgenden Takt – zusätzlich *d*. T. 69, oberes System: Die Oktave *e-e'* enthält zusätzlich *c*. T. 81, oberes System: Auf der zweiten Sechzehntel erklingt statt *d* ein *e*. T. 86, oberes System: Auf der letzten Achtel entfällt erstens der Vorschlag, zweitens erklingt anstelle des Terzquartakkords *b-d'-e'-g'* der „Quintsextseptakkord“ *b-d'-f'-g'-a'*. T. 88, oberes System: Auf der dritten Sechzehntel erklingt statt *d* ein *c*. Vgl. Roy Howat (Hg.), *Debussy. Préludes: livre 1, livre 2*, Paris 1985 (= Œuvres complètes de Claude Debussy, Serie 1, Bd. 5), S. 168.

⁸ T. 14, oberes System, zweite Zählzeit: statt der Terz *c'-e'* erklingt die Sekunde *c'-d'*. T. 58 ff. und T. 82 ff.: Siehe die folgende Beschreibung im Haupttext.

wirkende Anzahl von elf Abweichungen wird dadurch relativiert, dass es sich überwiegend um Marginalien handelt. Diese Veränderungen lassen sich in verschiedene Kategorien einordnen:

Kategorie 1: Anstelle eines notierten Tones wird der einer benachbarten Klaviertaste gespielt. Bei dieser Abweichungsart, die mit fünf Fällen⁹ die häufigste ist, wird es sich vermutlich um Flüchtigkeitsfehler handeln.

Kategorie 2: Ein Klang enthält einen Ton mehr als notiert. Das kommt in *Minstrels* zweimal vor: einmal in T. 68 und einmal in T. 69. Um die dortigen Textabweichungen beurteilen zu können, ist vorab ein Blick auf die Harmonik sinnvoll. Beide Takte sind dominantisch zu G-Dur. T. 68 basiert auf dem halbverminderten Septakkord *fis-a-c-e*, T. 69 durch Hinzutreten des Tones d auf dem Septnonakkord *d-fis-a-c-e*. In diesem Umfeld sind die beiden in Mittelstimmenlage ergänzten Töne – in T. 68 erklingt auf der zweiten Achtel zusätzlich der Ton *d'*, in T. 69 kommt beim ersten Klang der Ton *c'* hinzu – denkbar unauffällig. Bemerkenswert ist allerdings, dass Debussy in der Aufnahme in T. 68 mit *d'* jenen Ton ergänzt, der aus der Perspektive des Septnonakkordes von T. 69 gefehlt hätte. So betrachtet ließe sich vermuten, dass diese Ergänzung nicht nur eine gleichwertige Variante zum Notentext bietet, sondern sogar einen Fehler desselben korrigiert.

Kategorie 3: Vom Notentext fehlen Töne in der Aufnahme. Diesen Abweichungstyp findet man bei den schnellen Tonrepetitionen im *Quasi Tamburo*-Abschnitt (T. 58 bis 62) und bei dessen Parallelstelle ab T. 82 mit Auftakt. Dabei handelt es sich um die vielleicht auffälligsten Textabweichungen der gesamten Aufnahme: Bei beiden Stellen spielt Debussy von den Sechzehnteltriolen nur die erste in der notierten Art. Bei allen folgenden triolischen Tonrepetitionen lässt er stets eine Note weg, so dass auf eine Achtel nur zwei Sechzehntel kommen. Zudem wird bei der Stelle ab T. 82 sogar ein halber Takt übersprungen.¹⁰ Im kritischen Bericht der Gesamtausgabe werden diese Notentextabweichungen nicht erwähnt, da man wohl – vermutlich zurecht – davon ausgegangen ist, dass diese nur durch

⁹ Vgl. die in Anm. 7 und 8 beschriebenen Abweichungen in T. 14, 23, 27, 81 und 88.

¹⁰ Je nach Perspektive fehlen entweder die Töne auf der zweiten Zählzeit von T. 83 oder die der ersten Zählzeit von T. 84.

ein spieltechnisches Problem entstanden sind.¹¹ Allerdings sind die beiden Stellen aufschlussreich für Debussys Prioritätensetzung. Abgesehen von dem halben Takt, der übersprungen wird, wirken die Abweichungen nicht wie Flüchtigkeitsfehler, sondern eher wie eine geplante Erleichterung. Diese wäre aber vielleicht gar nicht nötig gewesen, wenn Debussy nicht ausgerechnet an diesen Stellen das Grundtempo relativ stark anzöge – ohne dass es dafür eine entsprechende Anweisung in den Noten gegeben hätte. Somit kann man Debussys Art zu musizieren – zumindest bei diesem Stück und an dieser Stelle – so verstehen, dass ihm der musikalische Gesamteindruck bzw. die Darstellung einer bestimmten Geste wichtiger war als eine akkurate Wiedergabe des Notentexts.

Kategorie 4: Mehrere Töne eines Klangs weichen von der Notation ab. Zu dieser Art zählen zwei Fälle: Erstens erklingt in T. 1 die Bassoktave auf der letzten Achtel tiefer als notiert (D_1-D statt $D-d$). Diese kleine Abweichung mag der spontanen Laune entsprungen sein, den Text etwas freier umzusetzen als notiert. Der zweite Fall eines Klanges mit mehreren abweichenden Tönen findet sich bei dem Akkord am Ende von T. 86. Die Schnittmenge zwischen Notation und Ausführung ist ein G-Dur-Sextakkord ($b-d^1-g^1$), bei dem im Notentext cis^1 als Vorschlagsnote und e^1 hinzukommen, in der Aufnahme stattdessen f^1 und a^1 . Diesen Fall kann man als Kombination aus den ersten drei Kategorien verstehen: erstens ist der Ton e^1 um eine Klaviertaste verschoben (zum f^1), zweitens kommt a^1 hinzu und drittens fehlt in der Aufnahme der Ton cis^1 . Denkbar wäre, dass es sich hierbei um einen Grifffehler handelt.¹²

Zusammenfassend lassen sich für die Abweichungen von der Notentextbasis mehrere Gründe festhalten: Die wichtigsten – entweder aufgrund ihrer Häufigkeit oder wegen ihrer Auffälligkeit – sind Abweichungen, die vermutlich auf Grifffehler oder spieltechnische Vereinfachungen zurückzuführen sind. Hinzu kommen minimale Textmodifikationen, in denen sich möglicherweise Debussys Absicht, den vorgegebenen musikalischen Verlauf durch Oktavierung oder durch

¹¹ Dass sich hier eine Unzulänglichkeit des Instruments oder der Aufnahmetechnik zeigt, ist unwahrscheinlich, da die schnellen Tonrepetitionen in Debussys Welte-Aufnahme von *The snow ist dancing* (T. 49 ff.) viel überzeugender sind.

¹² Eine weitere Deutungsmöglichkeit wird an späterer Stelle angeführt.

Hinzufügen von Akkordtönen im Mittelstimmenbereich leicht zu variieren, zeigen könnte. Bei einem dieser Fälle ist vielleicht auch ein Fehler im Notentext korrigiert worden.

Für die Abweichungen von Vortragsbezeichnungen kann folgende Bilanz gezogen werden: Bei Änderungen in den Bereichen Dynamik und Tempo ist davon auszugehen, dass diese in der Regel das Ergebnis einer spontanen künstlerischen Gestaltungsabsicht sind. Das mag gelegentlich auch im Bereich der Artikulation der Fall sein. Allerdings lässt sich vor allem bei Sechzehntelfiguren eine geringere artikulatorische Differenzierung als die im Notentext vorgegebene auch auf spieltechnische Gründe zurückführen.

Die Perspektive auf die Abweichungsgründe ließe sich jedoch in allen besprochenen Bereichen verschieben, wenn man davon ausgeht, dass Debussy bei der Aufnahme nicht nach Noten, sondern auswendig gespielt hat. In diesem Fall wäre als weiterer Abweichungsgrund mit kleinen Unschärfen in der Erinnerung an den Notentext zu rechnen. Mit dieser Annahme könnten zahlreiche Abweichungen von Vortragsbezeichnungen ebenso erklärt werden wie – alternativ zu den oben vermuteten Ursachen – die in T. 1 tiefer gespielte Bassoktave oder die in T. 68-69 hinzugefügten Akkordtöne. Zudem wäre aus diesem Blickwinkel auch denkbar, dass am Ende von T. 86 die Töne f und a^1 keine Grifffehler sind, sondern aus einer Verwechslung mit dem Akkord aus T. 74 herrühren, dem (fast) die gleiche Sechzehntelfigur folgt wie dem von T. 86. Trotz dieser Überlegungen sollte der Gesichtspunkt, ob Debussy auswendig oder nach Noten gespielt hat, nicht überbewertet werden. So zeigen beispielsweise die deutlichen dynamischen Abweichungen der Einspielung vom Notentext, unabhängig davon, ob nun der Faktor „ungenaue Erinnerung“ eine Rolle gespielt hat oder nicht, dass Debussy keine unveränderliche Vorstellung davon im Kopf hatte, wie das Prélude *Minstrels* zu gestalten sei. Eine nicht zuletzt für die Aufführungspraxis relevante Frage ist, welche Verbindlichkeit die Angaben des Notentextes unter dieser Voraussetzung überhaupt noch haben können. Auf der Suche nach einer Antwort könnte zwischen Vortragsangaben und der Notentextbasis differenziert werden. Bei Letzterer gibt es kaum Diskussionsbedarf. Die dortigen Abweichungen wird man sich, da sie im Wesentlichen entweder Flüchtigkeitsfehler oder

pragmatische Erleichterungen sein dürften, kaum zum Vorbild nehmen. Insofern ist die Verbindlichkeit der Notentextbasis kaum zu bezweifeln. Schwieriger ist die Frage für den Bereich der Vortragsbezeichnungen zu beantworten. Als Interpret wird man in der Regel Skrupel haben, von den schriftlich fixierten Anweisungen des Komponisten abzuweichen. Das dürfte besonders für Debussys Werke gelten, da dessen äußerst differenzierte Angaben zu Dynamik, Agogik und Artikulation den Eindruck erwecken können, der Komponist habe – abgesehen vom Pedaleinsatz – den Gestaltungsspielraum so weit wie möglich eingrenzen wollen. Dabei mag man auch an jene Schilderungen von Zeitzeugen denken, die zeigen, welch großen Wert Debussy auf die Einhaltung seiner Vortragsbezeichnungen legte und wie erbost er zuweilen auf deren Missachtung reagierte.¹³ Andererseits erinnerte sich Marguerite Long, dass er nach einem Konzert die makellose Umsetzung eines Notentextes als „grauenvoll“ bezeichnet hat.¹⁴ Zudem ist bekannt, dass es für Debussy nicht die einzige wahre Art gab, eine Komposition auszuführen und dass seine Vorstellung von einer angemessenen Vortragsweise von Tag zu Tag variieren konnte.¹⁵ Außerdem scheint der Grad an Freiheit, den Debussy dem ausführenden Künstler gewährte, auch stückabhängig gewesen zu sein.¹⁶ Das Prélude *Minstrels* könnte dabei zu jenen Stücken zählen, bei denen Debussy eine größere Freiheit mit gewissen Abweichungen von seinen Vortragsbezeichnungen unter Umständen begrüßt hätte. Die akribischen Angaben im Notentext wären dafür nicht zwangsläufig ein Gegenargument. Vielleicht hat Debussy mit ihnen nur eine von mehreren möglichen Spielweisen festgehalten und zwar auf eine Weise, wie er sie eben im Moment der Niederschrift empfand. Das Prélude *Minstrels* mit seiner kaleidoskopischen Anlage und seinen Brüchen, die sich auch mit dem Bezug des Stükkes zu

¹³ Vgl. z.B. Roger Nichols (Hg.), *Claude Debussy im Spiegel seiner Zeit. Porträtiert von Zeitgenossen*, übers. v. Wiebke Falckenthal, Zürich u.a. 1993 (Originaltitel: *Debussy remembered*, London 1992), S. 194, 200 und 208.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 202.

¹⁵ Vgl. z.B. ebd., S. 185 und 188 sowie Udo Zielkens, *Claude Debussy spielt Debussy. Estampes, Children's Corner, Préludes und anderes*, Köln-Rodenkirchen 1998, S. 14.

¹⁶ Vgl. z.B. Nichols, *Claude Debussy* (Anm. 14), S. 179-185.

der außermusikalischen Ebene einer *Minstrels*-Show erklären lassen,¹⁷ ist launisch, sodass eine gewisse Unberechenbarkeit des Vortrags angemessen erscheint. In diesen Gedankengang fügt sich auch die dem Stück übergeordnete Anweisung *Nerveux et avec humour* ein. Genauso wie sich der Eindruck von Nervosität und Perfektion in gewisser Hinsicht ausschließen, verbietet „Humor“ eine immer (fast) identische Ausführung, in der es keine Überraschungen mehr gibt. Humor verbraucht sich, wenn er jedes Mal gleich erscheint.

Insofern mag in einem allzu emsigen Bestreben, so genau wie möglich jede dynamische, artikulatorische und agogische Angabe umzusetzen, zumindest die Gefahr liegen, die von Debussy gewünschte Wirkung zu verfehlten. Ob die eine oder andere Abweichung von den Vortragsbezeichnungen den Komponisten verärgert hätte oder nicht, hängt vielleicht auch mit der Einstellung des Interpreten zusammen. Wichtig wäre hier die Frage, ob die Abweichungen nur der pianistischen Selbstdarstellung dienen und damit wie affektierte Künstlerallüren wirken oder ob gewisse Freiheiten dem „Spirit“ der Komposition, auf den die Anweisung *Nerveux et avec humour* hindeutet, entsprechen. Der Gedanke, dass es bei Debussys Prélude *Minstrels* nicht um „Perfektion“ geht, könnte auch erklären, warum er offensichtlich nichts gegen eine potentielle Veröffentlichung der Welteinspielung einzuwenden hatte, obwohl kaum zu bestreiten ist, dass er damit auch ein paar pianistische Defizite offenbart hat, die nicht das einzige Niveau seines Klavierspiels widerspiegeln dürften, von dem viele seiner Zeitgenossen so geschwärmt haben.¹⁸ Diese Blöße hätte Debussy vermeiden können, wenn er für die Einspielung anstelle von *Minstrels* ein technisch leichteres Stück wie sein Prélude *La fille aux cheveux de lin* gewählt hätte. Dass sich Debussy dennoch für *Minstrels* entscheiden hat, könnte ein Indiz dafür sein, dass er mit diesem Stück eine bestimmte Facette seiner Musik nicht nur von der kompositorischen, sondern auch von

¹⁷ Vgl. z.B. Gregor Fuhrmann, *Tonale „Klischees“ als Ausdrucksmittel. Reminiszenzen an traditionelle Harmonik in Claude Debussys Préludes I & II*, Frankfurt a.M. u.a. 2005, S. 58-63; Jocelyn Ho, *Towards an Embodied Understanding of Performing Practices: A Gestural Analysis of Debussy's "Minstrels"* According to the 1912 Piano Rolls (2014), in: *La Revue musicale OICRM*, <http://revuemusicaleoicrm.org> (zuletzt abgerufen am 14.09.2022).

¹⁸ Vgl. z.B. Nichols, *Claude Debussy* (Anm. 14), S. 178, 181, 201 f.

einer aufführungspraktischen Seite präsentieren wollte.

Debussy's Welte Roll of *La plus que lente*

Roy Howat

History and æsthetic

If Debussy's Welte roll of *La Cathédrale engloutie* provides the most important single piece of information for performers¹, that of *La plus que lente* is the most broadly revealing. Not only does it show more variants than virtually all his other piano rolls taken together, but its very existence implicitly bears on the piece's still-debated place in Debussy's œuvre (and its artistic worth).

For many decades the only explanation of the piece came from the pianist Maurice Dumesnil, according to whom the piece had been written for a gypsy violinist named Leoni, leader of the band at Paris's Carlton Hotel, to whom 'Claude presented his manuscript'.² Although Dumesnil had once worked with Debussy, his probable source of information was Emma Debussy, with whom he maintained close contact after Debussy's death. E. Robert Schmitz, who had also worked with Debussy, subsequently recycled Dumesnil's account almost verbatim, though without attribution.³ Not until 2005 did a more detailed commentary reach print, in memoirs penned in 1941 by the violinist Arthur Hartmann, who had

¹ See my other chapter in this book, along with commentaries in *Œuvres complètes de Claude Debussy* series 1 vol. V (*Préludes, Livres 1 et 2*, ed. Roy Howat & Claude Helffer), and Roy Howat, *The Art of French piano music*, London & New Haven 2009, pp. 212, 317–19 & 365.

² Maurice Dumesnil, *Claude Debussy, master of dreams*, New York 1940, pp. 273–4, also in his earlier article 'Conferences with Debussy' [part 2], *The Etude*, March 1933, p. 156.

³ E. Robert Schmitz, *The piano works of Claude Debussy*, New York 1950, pp. 127–8. Some of Emma Debussy's musical memories are known to be not altogether reliable, and no other source mentions Leoni.

enjoyed a cordial friendship with Debussy from 1910 onwards. While corroborating the link to the Carlton Hotel band, Hartmann makes no reference to Leoni, and is refreshingly forthright about the puzzlement the piece prompted:⁴

» In the newly opened Carlton Hotel, in Paris, [Debussy] had discovered the Hungarian Gypsy band ... the cimbalom, the high E-flat clarinet which played along in the altitudinous regions of that of the 'Primás' or Leader, the original raspiness of the double-bass player [...] Time and time again his thoughts reverted to those Gypsies, and he would sigh, 'Ah, ces messieurs qui portent l'habit rouge!' [...] One evening after dinner, Debussy] said, 'And now I'll play you my latest' [...] and started that composition which, as I afterwards learnt, was to be called *La plus que lente* [...] I noticed that he played this piece with considerable amusement and ere long, judging by its quality as well as his manner of playing it, I had the feeling that Debussy had attempted a 'best-seller.' [After playing it Debussy continued,] 'Eh bien mon cher vieux, my greatest ambition would be to hear this played par ces Messieurs qui portent l'habit rouge,' and forthwith, unasked, he played it over again, keeping up a flow of amusing comments as to the instrumentation he would plan for 'les habits rouges.' He played it capriciously and by no means slowly [...] «

According to Hartmann, even Emma Debussy appeared perplexed by the piece – which, Hartmann judged, ‘notably in its middle section, is an excellent Chaminade and nothing more.’⁵ If other commentators have been

⁴ Arthur Hartmann, *Claude Debussy as I knew him and other writings* by Arthur Hartmann, ed. Samuel Hsu, Sidney Grolin & Mark Peters, Foreword by David Grayson, Rochester 2003, pp. 79–80; this combines Hartmann’s article ‘Claude Debussy as I knew him’ (*Musical Courier*, 23 May 1918) with a longer unfinished memoir of 1941. David Grayson’s Foreword observes that while not every detail in Hartmann’s narration can be regarded as accurate, it suggests a vividly authentic evocation of Debussy’s character (*ibid*, p. ix).

⁵ *Ibid.* Hartmann reports Emma embarrassedly remarking *sotto voce*, while Debussy was out of earshot, that the piece was ‘the production of an entire summer’; in fact all evidence, including Hartmann’s chronology, suggests it was completed in spring 1910. Cf. note 7 below.

less forthright⁶, the piece's odd character appears to have discouraged detailed discussion or examination. Both this odd character and Hartmann's judgment, though, ought to prompt scrutiny. Why would a composer with Debussy's reputation for avoiding the ordinary (and who withheld from print many early pieces that could have earned well for him) suddenly succumb to a cheap pot-boiler, selling it to his publisher a day after the publication of his First Book of Preludes?⁷ And where (the question remains) does the piece really belong in his output?

If it really did represent commercial capitulation, we may immediately wonder about Debussy's subsequent reaction to it, as he completed his orchestral *Images* and song set *Le Promenoir des deux amants* while undertaking *Le Martyre de Saint-Sébastien* and *Khamma* (both again off-track but, unlike *La plus que lente*, commissions), then *Jeux* and, from late 1911, the Second Book of Preludes. In such conditions *La plus que lente* as a pot-boiler could hardly have held Debussy's attention long; in particular we would expect any supplementary transcriptions to have been left to the initiative of his publisher Jacques Durand. Over the years Durand commissioned dozens of such transcriptions of Debussy's piano works for ensembles or small orchestra (of which the most pleasingly memorable item has to be 'The little shepherd' from *Children's corner* orchestrated by one H. Mouton). In fact Hubert Mouton was to figure in the one occasion when Debussy overruled such a transcription – of none other than *La plus que lente*. A letter from Debussy to Durand dated 25 August 1910 explains:

» Examining the orchestration 'brasserie style' of *la plus que lente*, it seems to me uselessly adorned with: trombone, timpani, triangle, etc. ... and thus addresses itself to a style of 'brasserie' unknown to me! – Besides, I don't want to upset Monsieur H.

⁶ In slightly more respectful tone, Schmitz analogously described *La plus que lente* as 'music definitely meant for a wide appeal' (*The piano works of Claude Debussy*, p. 127).

⁷ Durand's *livre de cotages* lists the First Book of Preludes as having been published (legally deposited) on 14 April 1910 and *La plus que lente* that July; the contract with Durand for *La plus que lente* is dated 15 April 1910 (*Claude Debussy: correspondance (1872–1918)*, ed. François Lesure & Denis Herlin, Paris 2005, pp. 1268–9). Several of Debussy's friends vigorously rebut the idea of his ever having sold out to commercialism, notably Paul Dukas (see Henri Prunières, 'Adieu à Paul Dukas', *La Revue musicale* 157 (June 1935), p. 1).

Mouton, who is probably a master of the genre, but there are certain clumsinesses that could easily be avoided! I've permitted myself to try another form of arrangement that seems to me more practical. Another detail: it's impossible to start the same way in a brasserie as in a salon; a few bars of preparation are necessary... And let's not limit ourselves to brasseries, let's also think of the innumerable 'five-o'clock' occasions attended by les belles écoutantes whom I had in mind! Tomorrow I'll talk to you about all that again... without seeming to, that's all worth the trouble.«⁸

Debussy's orchestration, duly published by Durand (though not until 1912), features an introductory cadenza for cimbalom (or, in its absence, flute). Hartmann again offers commentary, explaining that, as a former cimbalom player himself and aware of Debussy's quirkily intense interest, he drew for Debussy a full-size diagram of the cimbalom's strings and pitches to help him write for it. 'Once or twice thereafter,' Hartmann continues, 'when dropping in on him unexpectedly, I found him standing over his large table, with my plan of the Cimbalom fully stretched before him, and with two penholders in each hand, he was "practising" arpeggios.'⁹ On seeing the published orchestral score 'some twenty years later', Hartmann judged Debussy's cimbalom writing to be 'incorrect [...] I repeat, my first impression was the correct one,' Hartmann concludes, 'Debussy had attempted a best-seller, and, in my judgment, failed entirely.'¹⁰ (Hartmann omits to query why Debussy might have spent so long fishing for a fortune from such an abstruse instrumental combination, of which more below.)

However we now judge it, *La plus que lente* clearly obsessed and pleased Debussy over a considerable period, in a remarkably parallel way to Ravel's fondness for his *Valses nobles et sentimentales* of 1911 (a work that similarly

⁸ Claude Debussy: *correspondance (1872–1918)*, p. 1310. As has often been noted, 'les belles écoutantes' is quoted from Verlaine's poem *Mandoline* which Debussy had set almost thirty years earlier. How long Debussy took to orchestrate *La plus que lente* is not clear: its orchestral autograph is undated (*F-Pn*, Ms. 1026, used for engraving Durand's edition). Debussy's autograph of the piano version, Ms. 1025, similarly served for the original 1910 publication.

⁹ Hartmann, *Claude Debussy as I knew him and other writings*, pp. 80–81.

¹⁰ *Ibid.*

disconcerted Ravel's friends and followers). Both works delight in exploring a popular idiom already intrinsic to the two composers' language, their titles evoking past models (as we'll see in Debussy's case).¹¹ The analogy with Ravel also underlines the markedly episodic structure of *La plus que lente*, punctuated as it is by two leisurely tonic cadences (bars 32–3 and 74–5) that lead to contrasted episodes in E-flat and A major (symmetrically surrounding the piece's tonic G-flat), and give the piece an overall sense of a waltz suite. Each of these two articulating cadences is also preceded by a reprise of the opening theme, gently dovetailed into the musical fabric in such a way as to delay the expected return of the tonic key. The piece's final page then returns to tease out that same cadence, taking repeated 'wrong' harmonic turns that might suggest a guest reluctant to leave after a good dinner, before the closing bars bid farewell, the tenor line voluptuously slithering down the semitones from the seventh to the fifth (left-hand F to D-flat in Ex. 1d below).

If considerable structural sophistication and ingenuity thus underlie the piece, its thematic material is also quietly alluring, particularly the pervasive use of teasingly unresolved leading-note sevenths, initially oscillating with ninths over a minor triad (Ex. 1a). The second episode opens by re-harmonising this over a bass appoggiatura (bar 76) whose resolution (bar 77) produces a mellower minor seventh over a major triad (Ex. 1b), neatly reciprocating the piece's opening harmony of a major seventh over a minor triad. Meanwhile the opening section has presented something between them, a major seventh over a major triad (Ex. 1c). This melodic 7–6–5 sequence is a characteristic Chabrier hallmark, adopted by both Ravel (end of the *Pavane pour une Infante défunte*) and Debussy (end of *Jardins sous la pluie* and elsewhere).¹² The final bars answer these all at once,

¹¹ Ravel's title combines those of two waltz suites by Schubert; for further discussion see Howat, *The Art of French piano music*, pp. 249–50. Debussy can be heard exploiting waltz in works ranging from his early *Valse romantique* (a title redolent of Chabrier), through the climactic passages of *L'île joyeuse* and *Jeux de vagues* (*La mer*), to his 1915 *Étude 'Pour les octaves'* (which again echoes Chabrier: see Howat, *The Art of French Piano Music*, pp. 100–1). Above all it permeates his 1912–13 ballet *Jeux*. The last of Debussy's orchestral *Images* was envisaged at an early stage (in 1905) as a *Valse* for two pianos (*Claude Debussy: correspondance (1872–1918)*, p. 908); we may wonder if elements of that idea found their eventual way into *La plus que lente*.

¹² For more examples see Howat, *The Art of French Piano Music*, pp. 99–100.

the tenor line sounding a delayed echo of the right hand's descant (Ex. 1d). With all respect to Chaminade, compositional ingenuity here is on an entirely Debussyan level, however much the purported idiom may distract from it.

Example 1: Hanging sevenths in *La plus que lente* (textures and rhythms transcribed from Debussy's Welte roll, harmony as in all sources)

a) bars 1–5

Lent (Molto rubato. Con morbidezza)

b) bars 75–7

75 (Retenu) - - - En animant

c) bars 26–7, melodic sequence 7–6–5 (over C-flat bass) descending diatonically

26

d) bars 132–8, melodic sequence 7–6–5 (over G-flat bass) descending chromatically (to D-flat)

132

What are we to make of the piece's title, particularly 'plus que lente' (literally 'more than slow'), given Hartmann's observation that Debussy played it 'by no means slowly'? Both music and title suggest various sources and antecedents, from cimbalom band to a fad then still current for the slow waltz (*valse lente*), evidenced by Massenet's parody *Valse très lente* ('Really slow waltz') of 1901, along with the likes of Satie's cabaret song *Je te veux* of the late 1890s.¹³ Any 'slowness' in these pieces refers to their genre of *valse lente* (like the Strauss *An der schönen Blauen Donau*), as opposed to the *valse brillante* (like Chopin's op. 18). Even such a generic title as 'valse lente', read in the slang of Couperin's time – an idiom beloved of Debussy – would quickly become 'la lente', inviting instant parody such as 'la plus que lente'. Any translation has to allow for that elision: English can only approximate, in the manner of 'The slow waltz outwaltzed' or 'The slow waltz to end them all.'

A further curiosity is the piece's oddly unviolinistic key of G-flat, were it to be associated with the violinist Leoni – though admittedly such tonal niceties can evaporate in higher registers, away from supporting open strings.¹⁴ Apart from that, had the piece been written with Leoni in mind – and whether or not Leoni received a manuscript – it would have given Durand a publishable violin or band version. Yet, as already seen, Debussy's orchestration (or band version) took another two years to reach print, and the only published violin version is a simple transcription of Debussy's piano version from one of Durand's array of hack arrangers, Léon Roques. (Judiciously transposed to G major, like Debussy's

¹³ See Dumesnil, *Claude Debussy, master of dreams*, p. 273: 'Those whose memory goes back to 1910 certainly remember the enormous popularity of the "valse lente" ... *Amoureuse*, *Sourire d'Avril* and the *Valse bleue* were on all the pianos'. Schmitz somewhat garbles this as 'A very popular tune in Paris at that time was "La valse lente", hence the humorous title for the present work' (*The piano works of Claude Debussy*, p. 127). Dumesnil in turn garbles chronology (*ibid.*) by stating that Leoni's playing reminded Debussy of the gypsy violinist Radicz in Budapest; in fact Debussy heard Radicz only later, in December 1910.

¹⁴ See paragraph 2 of this chapter. No autograph of the piece is known beyond the two listed in note 8 above, though it is conceivable that Debussy might have presented the band with a preparatory draft of orchestral score (one must have existed at one stage). This in turn would raise questions of whether he had personal contact with the band members; Hartmann's memoirs convey no impression to that effect.

orchestral version, Roques's transcription simply transfers the original's top line to violin – largely all it needs, though we might envisage Debussy being more creative had he undertaken the task.) Just as fundamentally, had Debussy envisaged the piece for violin, we should be wondering why he just played it to Hartmann, rather than have Hartmann play it with him. In this light, the idea of Leoni being either the piece's inspiration or its recipient looks increasingly thin.

An explanation for the G-flat key could lie in Hartmann's reminiscence of the Carlton band's high E-flat clarinet, a timbre easy to envisage from bar 45 (where an E-flat clarinet would be playing either in its own key or in three flats relative to its transposition, though admittedly this passage could also be related to gipsy fiddling), and particularly from bar 67, as well as the piece's very last phrase. This prompts a comparative look at Debussy's orchestration, which does feature clarinet – albeit a normal B-flat one with no forays into the 'altitudinous regions' evoked by Hartmann. The Carlton band's exact makeup is not clear. Dumesnil refers to it as a 'quintet'¹⁵, which must have included Hartmann's *Primás* violin (presumably Leoni), cimbalom, high clarinet and 'raspy bass' (presumably solo). Debussy's orchestration relates to that only in part. His full string section lists each instrument (including contrabasses) in the plural, indicating no solos. (That said, there is nothing to stop it being played with solo strings.) Surmounting the strings in the score are flute, clarinet, 'piano concertant' and 'cymbalum'. Flute mostly doubles other lines for colour, its most essential contribution being an alternative opening cadenza in the absence of a cimbalom (which for obvious practical reasons has to be *ad libitum*, covered otherwise by piano). Reading the flute thus as backup brings Debussy's scoring nearer Hartmann's list, though still not near enough to suggest prescriptive intent for the Carlton's band. Hartmann again has a last word there, opining that Debussy 'had scored it for such groups of players as might obtain in small cafés only and to be found only in France, I think, for I doubt whether elsewhere.' Hardly a recipe, we might conclude, for a 'best-seller'.¹⁶

¹⁵ Dumesnil, *Claude Debussy, master of dreams*, p. 273.

¹⁶ Hartmann, *Claude Debussy as I knew him and other writings*, p. 80.

Our other unknown factor is the pitch at which the Carlton band played. Since 1859 classical pitch in France had been regulated at $a' = 435\text{Hz}$ (lower than in Chopin's time, and well below today's 440), but a folk band had no need to conform: fixed instruments like its clarinet may have decided the issue. What if the band played a semitone below (or above) official standard pitch? Bearing in mind Debussy's perfect pitch, *La plus que lente*, in Debussy's original key of G-flat, might then conceivably be read as not so much *for* the Carlton's band as reflecting how they sounded. Unfortunately too little is documented to permit firm conclusions there; we can only flag these queries as possibilities.

Debussy's Welte roll

By 1912, when Debussy came to record for Welte, had *La plus que lente* evolved or regressed in his estimation? In fact his fondness for it appears undimmed, not just through his decision to record it but also through how it emerges there from under his fingers (and feet). In addition to the thirteen other pieces he recorded for Welte, his remaining options for recording – if we rule out early pieces and more virtuoso items like *Masques* and *L'isle joyeuse* – could have included at least some of *Pour le piano*, two remaining *EStampes* and up to six piano *Images*, as well as at least five more Preludes from Book 1.¹⁷ (These were well within his technical powers: he performed the Prelude *Voiles* publicly in May 1910, and some of the *EStampes* and *Images* in 1914.) It seems telling that he should favour *La plus que lente* over all of these for a recording that would represent his music to posterity. Not only that, but of all his Welte recordings this is the most unabashedly virtuoso (a quality more quietly shared by his rolls of *Le vent dans la plaine* and *Puck*) and exuberant: even through the inherent dubieties of playback we can hear Debussy gleefully enjoying the piece, in the manner of Hartmann's description.

¹⁷ Of the seven Preludes he left unrecorded from Book 1, he perhaps deemed 'Ce qu'a vu le Vent d'Ouest' too virtuoso, while the restricted Welte compass effectively rules out "Les sons et les parfums" (see my other chapter in this book).

In addition to that are the many variants that emerge from Debussy's recording, so numerous that the *Œuvres complètes de Claude Debussy* made an exception to normal procedure by presenting this reading of the piece complete as a separate version (Appendix A to series 1 volume 4). Might this still suggest Debussy cared little enough about *La plus que lente* to play fast and loose with it? Or might it suggest on the contrary that he cared enough to have revised it carefully, even in his imagination? (There is also the intermediate possibility that the piece's nature simply invited such spontaneous and affectionate variation.) Unfortunately Debussy's own printed piano score of the piece has vanished, leaving us no way of knowing if it might have shown annotations matching the Welte roll. The issue is an important one, for most of Debussy's surviving handexemplars (mostly of orchestral works) bear his meticulous written corrections and musical retouches.¹⁸ Only one or two of them, though, show revision to anything like the degree of variation manifest in his Welte roll of *La plus que lente*.¹⁹ Debussy's orchestral score of *La plus que lente* still closely follows the piano score (apart from the stretched-out opening); his variants on the Welte roll thus appear to be subsequent to that. In such circumstances the best we can do is consider the musical nature of the major variants presented by his Welte roll. These are listed in Table 1, along with any discernible or arguable musical rationale.

¹⁸ A major frustration facing the *Œuvres complètes de Claude Debussy* has been the loss of Debussy's library of printed piano scores. Apart from a few mostly clean exemplars he dedicated to Emma, we have only his own thoroughly annotated handexemplar of his Second Book of Preludes (see the commentary to *Œuvres complètes de Claude Debussy* series 1 vol. 5, *Préludes*).

¹⁹ The main example is his orchestral *Nocturnes*: see *Œuvres complètes de Claude Debussy* series 5 vol. 3, *Nocturnes pour orchestre*, ed. Denis Herlin.

Table 1: Main variants presented by Debussy's Welte roll of *La plus que lente*

Bars	variant	(arguable) musical benefit
2, 4, 6, 18, 20, 22	LH rhythm adjusted to match bars 2, 4 etc. in an unchanging sequence	more supple rhythm and texture across hands, beat 2 lighter, closer match to bars 76–9 (cf. also note to bars 104–9); increased syncopation arguably highlights 'bass raspiness' mentioned by Hartmann (see above)
10–11, 112–13	each LH chord re-articulates the score's sustained C-flat ²⁰	keeps major 3 rd sounding actively, also easier to play
27–8	LH delays the lower-octave doubling of RH by a bar (starting instead from bar 28 note 2)	texturally lighter and subtler, anticipates analogous delay of 8ve doubling in printed sources at bars 72 & 132
34, 36, 42, 44	RH beats 2–3 articulated as $\downarrow \downarrow$ instead of $\downarrow \downarrow \downarrow$	less square; cf. note to bars 1, 3 etc.
46–7, 50– 1	LH beat 2 chord thickened (in middle) with e-flat	richer texture (benefit less obvious, possibly spur-of-moment variant)
52–5	RH omits beat 2 lowest note	clarifies voice-leading by not re-articulating sustained note from beat 1
55	LH beat 2 lower note up a 3 rd	avoids doubling major 3 rd (though bar 53 unchanged)
56–9	bar 56 dynamic remains strong, bar 59 LH chord sounds at beat 1 not beat 2	arguably less fussy in piano texture, highlighting 1 st theme's quiet return at bar 60 and avoiding any risk of losing the intensity before that. (The orchestral score maintains the printed dynamics here but also with p cresc. across bars 52–3 and again across bars 54–5.)
68, 128	starts middle-voice arpeggio a quaver earlier, taking an 8ve higher by end of bar	more vivid and colourful
76–8	LH beat 3 amended to E as in bars 79–81	see immediately below
82–5	see Ex. 2 below	rising chromatics clearer (cf. bars 76–9 & 98–9 against bass dominant pedal)
88–96	jumps from bar 88 beat 1 to bar 96 beat 2	possibly a mishap: see below
100–1	bar 100 LH note 1 half-note (in place of printed quarter-notes 1–2); bar 101	arguably clarifies voice-leading (bass B#–C#)

²⁰ This could conceivably result from inaccuracy in the roll perforation; cf. my other chapter.

	plays printed bass notes in order 2–3–1 (as quarter-notes)	
102	RH lower voice <i>A</i> sounds only as a quarter-note, followed by half-note <i>B</i> -flat	parallel 3 ^{rds} with LH enhances voice leading (cf. bar 98), less repetitive against bar 103
108	beat 2 RH chord replaces <i>D</i> -flat with <i>E</i> -flat	pleasantly flavours 6-bar sequence of repeated 7 th chords with a 9 th chord (resolving a bar later)
109–11	bar 109 last LH note an 8ve lower, bars 110–11 then reprise texture of bars 8–9	rhythm more buoyant, less hiatus in mid-bar, avoids bump on bar 111 beat 1
119–22	bar 119 beat 3 adds bass <i>D</i> -flat (a 5 th down from beat 2); bars 120–1 LH as bar 124; bar 122 LH doubles beat 2 at upper 8ve	no obvious advantage but equally viable
126–30	bass doubled at upper 8ve	variant seems indifferent
126–7	each 4-note chord has <i>A</i> -flat not <i>B</i> -flat (making major triads with added 6 th rather than 7 th)	sets in relief the bass move to <i>B</i> -flat; NB relationship to bars 66–7 where the <i>B</i> -flat acts as a 9 th over the <i>A</i> -flat triads
140–4	bass omits upper 8ve in 140, 142 and 145, RH adds a beat 2 dyad doubling part of LH at upper 8ve (<i>D</i> -flat/ <i>B</i> -flat in 140/142, <i>B</i> -flat/ <i>G</i> -flat in 144)	less bottom-heavy texture at printed pp dynamic
144–5	middle 2 notes of LH chord tied across barline	clarifies voice-leading (though cf. footnote regarding bars 10–11 above)

Example 2: bars 82–5 transcribed (without pedalling) from Debussy's Welte roll

(The last right-hand quaver in bar 83 is indistinct, yielding only the upper note; musical logic suggests the lower note was also intended. For a complete transcription of the piece from Debussy's Welte roll, without showing pedalling and mostly retaining nuances and articulation of the first edition, see Appendix A in *Oeuvres complètes de Claude Debussy*, series 1 vol. 4, ed. Christophe Grabowski, pp. 92–6. Grabowski's transcription transcribes bars 82–5 lower staff plausibly in two voices, the upper one rising chromatically.)

Did Debussy intend the curious structural elision that results from the way his recording jumps from bar 88 to bar 96? The natural binary sequence of this passage as printed makes such an intended cut seem unlikely. Debussy, a naturally shy man, was known to be prone to platform or studio nerves²¹, and it could easily have been an accident of the moment, perhaps even intended for correction in another play-through that either didn't eventuate or succeed.²² The elision also raises a question occasionally aired (without known conclusions) of whether Debussy performed from memory, something that could instantly account for such

²¹ Debussy's audio recording with Mary Garden of his song *Il pleure dans mon cœur* betrays studio nerves through a somewhat scrambled start from Debussy; Jacques Durand also recounts the youthful Debussy once scrambling a duet performance (with Durand) of his *Petite suite* through stage nerves (Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, 1^{re} série, Paris 1924, pp. 59–60).

²² Recording history prior to the advent of editing shows many examples, including a published 78rpm side by Percy Grainger that ends with the composer's audible comment 'I think we'll do that one again' (evidently a better one didn't ensue: information kindly communicated by Penelope Thwaites). Welte's catalogue also suggests he packed an astonishing amount of recording into his (documented) Paris visit in 1912.

a slip.²³ Even if he performed from a score, exigencies of page turns plus possible studio nerves could still have triggered – as nearly all performers and page turners know from experience – an inadvertent leap across two near-parallel passages. Given the lack of documentary proof the question has to remain open.

As discussed in my other chapter, we have to be circumspect about an audible sense of scrappy rhythm or dynamic clumsiness in parts of this roll: they may reflect problems now irremediable in the recording-to-playback or roll-copying processes, and are notably out of character with Arthur Hartmann's accounts of the astonishing and pervasive finesse of Debussy's piano playing. Some general characteristics, however, are consistent and clear enough to suggest they correctly reflect Debussy's playing of *La plus que lente*. Agogic independence across the hands is quite spare and judicious: it makes evident sense (particularly in such a piece as this) for the left hand to anticipate on the first downbeat (bar 2), a trait repeated though less emphatically in later analogous bars. There is little of this through the rest of the piece, however: both hands mostly sound together (as on Debussy's 1904 audio recordings: he must have been firmly trained by Mme Mauté or Marmontel), even where one might not expect them to coincide in such a genre as this. In general Debussy keeps the piece on a surprisingly tight rein, using rubato more to hurry on than to pull back, except around the main cadences. His most marked drawing out of all affects the piece's two opening upbeats (as parenthesised in Example 1a above). His orchestration takes this to the point of caricature, making each note fill an entire bar before the inserted cimbalom cadenza, then repeating them similarly after the cadenza. There, arguably, lies the most literal prompt for 'plus que lente' in the title, along with the way Debussy's roll reciprocally draws out the piece's penultimate system (before moving on again slightly through the closing bars).

The most persistent rhythmic trait audible throughout the roll is that of compressing shorter note values, with some compensating lingering on

²³ Debussy was reported to have given his annotated score of the Second Book of Preludes to Fernand Lamy shortly before performing some of them, suggesting he performed from memory; see the critical commentary to *Œuvres complètes de Claude Debussy* series 1 volume 5 (*Préludes*).

longer notes; again this is heard from bar 2 onwards. The lingering mainly affects bar 2 beats 2–3, with compensatory hurrying across bar 3 beats 2–3, and similarly in repetitions of that pattern. This incidentally tends to bring into relief the rhythmic pattern  from the accompaniment (matching, as it happens, the opening rhythm of Ravel's *Valses nobles et sentimentales* – a work that also opens with a very clear echo of Debussy).²⁴ At bars 33, 35 and 37 Debussy's *rubato* indication manifests itself as a marked lingering on the first two quavers of each bar before a sharp acceleration up the remainder of the run (bars 38 onwards then continue the acceleration without the lingering).

This manner of compressing (or just hurrying) shorter values – audible in much recorded French playing of the era up to and including recordings of Poulenc's playing – can logically be read as a vestige of old French Overture tradition. Elsewhere I have documented its presence in historic recordings of Debussy's music with links to the composer (notably the opening of the *Chansons de Bilitis* as played by Jane Bathori), and suggested that Debussy's usage of terms like *sans rigueur* or *rubato* can imply a rhythmic tightening (with consequent loosening of metronomic strictness), rather than just a loosening of rhythm in the more romantic manner of some of Debussy's contemporaries, including Alfred Cortot.²⁵

While absolute overall tempo from piano rolls remains debatable, a carefully calibrated and set playback of this roll by player piano specialist Denis Hall yields musically convincing tempi close to those of several other published realisations, opening at around 48 to the bar (after the very stretched-out two opening upbeats), with a spurt up to c. 60 by bar 28 before a considerable pulling back by bar 32. The E-flat episode from bar 46 moves up to a high of around 63 to the bar, the A major episode up to approximately 69 to the bar (bars 87–97), and the main *Tempo animé* reprise from bar 112 holds a tempo around 60 to the bar (that is, a bar per

²⁴ The first tonic chord in Ravel's suite, in bar 2, comes straight from bar 1 of Debussy's orchestral *Îberia*, a work that Ravel fiercely defended in print after its controversial première in February 1910.

²⁵ See Roy Howat, *Les enregistrements historiques des mélodies de Debussy: des sources pour l'interprétation*, in *Regards sur Debussy*, ed. Myriam Chimènes & Alexandra Laederich (Paris 2013, pp. 261–9).

second, anything but slow) most of the way to bar 123. Through much of the piece agogic compression of the quavers provides additional animation even where the overall bar pulse is slower. The pulse then slows dramatically to $\text{♩} = \text{c. } 88$ by bar 126 and c. 63 from bar 130, despite some agogic hurrying through the quavers in bars 132–3.

If agogics within the bar mostly make metronome measurement by the quarter-note futile, these tempi – yielding averages of up to $\text{♩} = 189$ in some passages – corroborate Hartmann's observation that Debussy played the piece 'by no means slowly' – a remark the more telling for coming from an era when tempi already tended to be generally brisk. Debussy's tempo heading *Lent (Molto rubato, con morbidezza)*²⁶, we may infer, is part of his atmospheric ruse, not to be taken literally or out of context – a context arguably of caricature mostly in the piece's opening upbeats and last page. This raises a useful prompt for reading Debussy's *Lent* headings to some other pieces in slow waltz rhythm, notably *Feuilles mortes* from the Second Book of Preludes (a piece often played so slowly as to make Debussy's phrasing difficult to shape and convey).

Given the many uncertainties inherent in all of Debussy's rolls – not least the impossibility now of hearing their agogic stretches, stresses and dynamics at their exact original values – they can be best taken as prompts for our exploration at practice and rehearsal. The same tasteful creativity that now is necessary to adjust and guide a plausible playback of the rolls is also likely to be the pianist's most reliable route to reliving the sounds, textures and rhythms Debussy conjured up in 1912. Whatever Arthur Hartmann thought of the piece, he judiciously sums up:

²⁶ 'Slow (Very rubato. With softness).' 'Softness' here suggests not so much dynamics as textural softness and plasticity, commensurate with the Italian sense of the word.

» [...] when I hear violinists, the best and most famous of them, playing La plus que lente ‘with emotion’, slowly, gravely, and taking it so seriously, others playing it with that abomination which has helped vitiate the art of violin playing and which today generally seems to be known as ‘schmaltz’, my wistful memories linger on [Debussy’s] naive delight when he had discovered ‘ces Messieurs qui portent l’habit rouge!’ «

Nachwort

Aus praktischer Sicht

Bernd Goetzke

Als ich vor vielen Jahren erstmalig eine Schallplatte mit einigen Welte-Mignon-Aufnahmen von Debussy in der Hand hielt, lief mir ein leichter Schauer über den Rücken, und ich wagte kaum, auf den Startknopf zu drücken. Es war eine Empfindung, die vielleicht jener nicht unähnlich ist, die sich manche Menschen in spiritistischen Sitzungen zu verschaffen wissen, ein Gefühl, als würde man IHN jetzt noch persönlich kennenlernen dürfen. Und obendrein hörte man ihn hier sogar – in einem Fall – auf denselben Instrument, auf dem man selbst schon gespielt hatte!

Dann folgte das Erstaunen über die unerwartet hohe Aufnahmefähigkeit, ebenso aber über Debussys Spiel. Und hier begann sich das Erstaunen dann sehr bald zu differenzieren, etwa zwischen „Ja, genauso muss das klingen!“ über „Das konnten wir ja nicht ahnen!“ bis zu „Welche Tarantel hat ihn denn hier gestochen?“ oder „Ein bisschen Üben hätte nicht geschadet!“. Jedenfalls erlebte man nun tatsächlich eine Art Energieübertragung von Debussys Geist – über Zeit, Raum und alle zwischengeschalteten Apparaturen hinweg.

Und wie schade, dass es nicht noch ein paar Aufnahmen mehr von ihm gibt. So werden wohl auch einige Fragen für immer offenbleiben.

Aber jenseits von Textfragen: Was sagen uns diese Aufnahmen? Dies ist die Frage, die sich einstellt, sobald die erste Gänsehaut wieder verschwunden ist. Und dann die entscheidenden Fragen: Ein wie guter Pianist war Debussy eigentlich? Hat er sich wohl gefühlt bei der Aufnahme, war er in Form, hat er sich überhaupt gezielt vorbereitet? War er wirklich so begeistert von der Aufnahmetechnik, wie sein kurzer Brief an Edwin Welte vom 1. November 1913 suggeriert? Nebenbei bemerkt: Es existiert keine weitere Korrespondenz zwischen Debussy und Welte. Durfte oder wollte er einmal ein Stück wiederholen? Welche Korrekturen wurden vorgenommen?

Edwin Weltes wundersame Maschine hatte Debussy sicher verblüfft, das konnte nicht anders sein. Aber kann er tatsächlich mit diesem Resultat zufrieden gewesen sein – er, der in beruflichen Dingen so kritisch, ja mimosenhaft empfindlich und perfektionistisch war?

Ich scheue mich sehr, ihn posthum zu überfordern und ihm zu unterstellen, alles *so und nicht anders* gewollt zu haben. Sicher dachte er auch nicht im Traum daran, dass noch 100 Jahre später Details seines Spiels auf die Goldwaage gelegt werden würden – jedenfalls muss man dies rückblickend für ihn hoffen. Denn sonst hätte er sich bestimmt noch weniger wohl gefühlt. Und dass er sich in dieser Aufnahmesituation, die für ihn auch eine Ausnahmesituation war, wohlgefühlt hätte, kann man nach allem, was wir über ihn wissen, fast schon ausschließen. Klingt jener Brief an Welte nicht auch ein bisschen wie bestellt? Fauré etwa hat auch so einen kleinen Brief geschrieben, Mahler ebenfalls, wir alle haben Ähnliches für die eine oder andere Klavierfirma verfasst, und Werbung gab es auch schon 1913.

Die Aufnahmegerät ist nun zunächst eine positive Überraschung. Und was für eine geniale Erfindung! Die Bewunderung hierfür bleibt, auch wenn eine andere Technologie sich bald als überlegen erweisen sollte. So bleibt das mechanische Klavier eine Art Caprice in der Geschichte der Aufnahmetechnik, die uns aber doch hilft, noch ein paar Jahre weiter zurückzuschauen, in die Zeit *vor* dem Siegeszug des Mikrofons. Immerhin waren die Jahre um 1910 eine aufregende Drehscheibe der Musikgeschichte. Und nun bedauern wir noch mehr, Liszt, Brahms und einige andere so knapp verpasst zu haben.

Aber die Aufnahmegerät ist eben nur *relativ* gut, und Unwägbarkeiten der Übertragung auf verschiedene Flügel und der jeweiligen Wiedergabe kommen hinzu. Die wirklich feinen Nuancen sind allenfalls zu erahnen. Vor allem aber sind auch die Unterschiede zwischen den vorliegenden Versionen beträchtlich.

Der Vergleich von mehreren CD-Produktionen, die zwischenzeitlich von Debussys Welte-Einspielungen hergestellt worden sind, wirft nun mehr Fragen auf als Antworten bereitstehen. Deutliche Tempounterschiede sind zu konstatieren, die viel gerühmte Nuancentreue der Welte-Mignon-Apparatur war sicher zu ihrer Zeit einer von gleich mehreren

Quantensprünge, aber dann kam die Digitalisierung und mit ihr die Möglichkeit der Nachbearbeitung. Da kann aus einem *crescendo* durchaus mal ein *diminuendo* werden oder auch aus einem *Modérément animé* eine Art Tarantella. Das ist ziemlich verwirrend. Und man versteht, dass man sich hüten muss, überall postume Botschaften des Komponisten zu vermuten.

»*Für die Ausführung seiner Klavierstücke ist es wirklich bedauerlich, dass er sie nicht öfter öffentlich hat spielen wollen; dann hätte man leicht seine Intentionen erfassen können, versuchen können, sie wiederzugeben, eine Tradition aufzubauen, die nun unwiederbringlich verloren ist! Ich weiß wohl, dass es möglich gewesen wäre, sich mit einer Aufnahme seiner Interpretation an einem mechanischen Klavier zu behelfen. Aber wäre er nicht nervös vor dem Aufnahmegerät gewesen, in dem Bewusstsein, dass sein Spiel, unter diesen Bedingungen, ein endgültiges Modell werden würde? «¹*

Hatte Debussy Jacques Durand etwa verheimlicht, dass er eben solche Aufnahmen doch gemacht hatte?

Wie kann man sich nun die Situation rund um Debussys Aufnahmen vorstellen? Ein spekulatives Szenario:

Irgendwann, wahrscheinlich im Jahre 1912, noch vor Fertigstellung des zweiten Bandes der *Préludes*, spricht Edwin Welte Debussy an. Welte hatte eine sensationelle Apparatur geschaffen, die aber geschickt vermarktet werden musste, denn seine Produkte waren sehr teuer, er musste den passenden Kundenkreis erschließen. Die Strategie, berühmte Komponisten einzubeziehen, war sicher klug. Und wir sind unsererseits nachträglich sehr dankbar dafür, denn je besser diese Komponisten Klavier spielten, desto interessantere Aufschlüsse erhalten wir nun. Es ist zu vermuten, dass es Welte jeweils eine nicht zu verachtende Summe wert war, Berühmtheiten wie z.B. Debussy zu verpflichten.

Debussy willigt ein. Seine finanzielle Situation ist gerade wieder

¹ Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique* (Einige Erinnerungen eines Musikverlegers) Bd. 1, Paris 1924, S. 123, übers. v. B. Goetzke.

einmal niederschmetternd, und er schätzt den Aufwand als „erträglich“ ein. Aber vorsichtshalber erwähnt er das Vorhaben dennoch gegenüber niemandem auch nur mit einem Wort, nicht einmal Jacques Durand, mit dem er sich doch ansonsten über alle beruflichen Dinge eng abstimmt. Seine Schulden bei Durand waren in beängstigender Weise angewachsen – ein kleiner, diskret erworbener Nebenverdienst war da sehr willkommen. Debussy wählt ebenjene Stücke aus, die er des Öfteren einmal in den Fingern hatte, nicht die virtuosen, die ihn selbst überforderten.²

Sein pianistischer Ehrgeiz hatte sich nach rasantem Start in der Jugend relativ rasch verflüchtigt. Pianistisches Training, das solistische Funktionieren-Müssen waren seine Sache nicht. Er war mehr der Typ des Ur-Musikers, der phänomenal vom Blatt spielte, der improvisierte, der unfehlbare Ohren hatte, der – in guter Stimmung – seine Hörer verzaubern und eine magische Atmosphäre schaffen konnte, der aber doch für etwas anderes bestimmt war, nämlich: als Komponist neue Wege zu gehen.

In jungen Jahren muss sein Talent etwas von einem Vulkan an sich

² Am 28. Februar und 1. März 1914 fanden Konzerte in Den Haag bzw. Amsterdam statt. Debussy war eingeladen als Dirigent (u.a. für die *Nocturnes*) und Pianist. In einem Brief vom 30. Januar 1914 schreibt er an Gustave Doret, der die kleine Tournée organisiert hatte und das Orchester vorbereitete: „*Danseuses de Delphes, La fille aux cheveux de lin, La Puerta del vino* [...]. Das ist, letztlich, alles, was ziemlich begrenzte Mittel mir zu spielen erlauben! Wenn es sein muss, werde ich über die holländische Nationalhymne improvisieren?“ (François Lesure / Denis Herlin, *Correspondance*, Paris 2005, Seite 1349, übers. v. B. Goetzke). Richard van Rees, Vorstandsvorsitzender des Concertgebouw, berichtet über dieses Konzert: „Debussy war ein schlechter Dirigent. Aber das Orchester brachte viel Verständnis auf und folgte intuitiv seinen Anweisungen, so dass die Aufführung seiner Werke ein enormer Erfolg wurde. Der gleiche Erfolg war ihm bei den Vorführungen auf dem Klavier beschieden, obwohl diese technisch nicht einwandfrei waren.“ (Roger Nichols, *Debussy im Spiegel seiner Zeit*, Zürich/St. Gallen 1993, S. 262) Vor den Konzerten in Holland war Debussy noch für eine Woche in Rom, um einige seiner Orchesterwerke zu dirigieren. Am 23. Februar 1914 erklärte er hier einem Journalisten in einem Interview: „Ich bin außerdem auch kein großer Pianist... [...]. Es ist wahr, dass ich einige meiner *Préludes* ganz passabel spielen kann, die leichtesten. Aber vor den anderen, bei denen die Noten mit äußerster Geschwindigkeit aufeinander folgen, schaudert es mich...“ (Lesure/Herlin, *Correspondance*, Seite 1755).

gehabt haben, dessen Lavaströme sich kaum lenken ließen.³

Es gab durchaus die Momente, in denen er später ein gewisses Bedauern darüber spürte, nicht (mehr) gut genug Klavier spielen zu können, um seinen schwierigeren Klavierwerken bzw. seinen eigenen Ansprüchen gerecht werden zu können.⁴ Kleine Stücke spielte er hin und wieder – aber selten genug ließ er sich zu öffentlichen Auftritten überreden. Immerhin: Diese Stücke brauchte er nicht weiter zu üben, sie waren immer präsent. Wir dürfen nicht annehmen, dass er zu Hause technische Übungen gemacht und fünf Generalproben veranstaltet hätte, um sich auf den Weltermin vorzubereiten. Diese 14 Stücke schüttelte er mehr oder weniger aus dem Ärmel. Also auf nach Freiburg, schnell diese Aufnahme hinter sich bringen, das Honorar kassieren, einen kleinen Dankesbrief schreiben – und die ganze Sache vergessen!

Aber er hatte die Rechnung ohne Welte und ohne die Nachwelt

³ Eine Erinnerung von Gabriel Pierné an den Kommitonen: „In der Klavierklasse von Marmontel versetzte er uns mit seinem sonderbaren Spiel in Erstaunen. War es eine angeborene Ungeschicklichkeit oder Schüchternheit – ich weiß es nicht, aber er hackte buchstäblich auf das Klavier ein und übertrieb jeden Ausdruck. Er schien wie von einer Wut gegen das Instrument gepackt, traktierte es mit impulsiven Gesten, atmete laut bei schwierigen Passagen. Seine Schwächen legten sich mit der Zeit, und er erzielte manchmal Wirkungen von überraschender Sanftheit. Mit all seinen Fehlern und Vorzügen blieb sein Spiel etwas ganz Besonderes.“ (Nichols, *Debussy* [Anm. 2], S. 8)

⁴ Gabriel Fauré hatte Debussy in einem Brief vom 25. April 1917 um seine Mitwirkung bei einem der vielen Benefizkonzerte in diesen Kriegszeiten gebeten. Er wünschte sich die *Etiuden*, und dies wäre natürlich von außerordentlicher Attraktivität für das Publikum gewesen. Debussy war schon sehr krank, spielte aber hin und wieder doch noch bei solchen Gelegenheiten. Kurze Zeit später stand z.B. die Uraufführung seiner *Violinsonate*, mit Gaston Poulet, an. Zu dem Ansinnen, seine *Etiuden* spielen zu sollen, antwortete er: „[...] ich kann nicht mehr gut genug Klavier spielen, um eine Aufführung meiner *Etiuden* zu riskieren... In der Öffentlichkeit erfasst mich eine besondere Art von Phobie: Es gibt zu viele Tasten; ich habe nicht mehr genug Finger; und – plötzlich weiß ich nicht mehr, wo die Pedale sind! Das ist traurig und ausgesprochen beängstigend. Bitte glauben Sie, dass da keinerlei böser Wille meinerseits im Spiel ist, ganz im Gegenteil, denn nur allzu gern hätte ich Ihnen eine Freude bereitet. [...]“ (Lesure/Herlin, *Correspondance* [Anm. 2], S. 2102-2104).

Über die *Etiuden* hatte er Durand schon am 1. September 1915 geschrieben:
„[...] und ich werde Ihnen diese Etüden vorspielen können, die Ihre Finger erschrecken... Seien Sie versichert, dass die meinen bisweilen vor gewissen Passagen innehalten. Ich muss meinen Atem wiederfinden wie nach einer Klettertour [...]“ (ebd., S. 1926).

gemacht... Welte hat die Aufnahmen natürlich sorgfältig konserviert, für seine Zwecke genutzt, und wir nehmen dieses Geschenk der Geschichte gerne an. Aber eine angemessene Bewertung aller Details ist keine ganz unproblematische Aufgabe!

Der Tag der Aufnahme kam – nie hatte Debussy so viele Stücke in einem Konzert gespielt. Üblicherweise spielte er drei oder vier *Préludes*, und dies in angenehmer Umgebung, am liebsten eigentlich unter vier Augen. Und auf diese besondere Art von Anspannung, wie sie uns bei einer solchen Gelegenheit wie einer Aufnahmesitzung ergreift, war er nicht vorbereitet. Benutzte er seine Noten? Vielleicht manchmal und manchmal nicht. Wie erklären sich z.B. die acht übersprungenen Takte in *La plus que lente*? Das eine Stück lief besser, das andere weniger gut. Die Aufnahme bei Welte hatte vermutlich nicht viel gemeinsam mit einer heutigen Studioproduktion. Hat er zum Beispiel die sechs Stücke von *Children's Corner* im Zusammenhang durchgespielt? Vielleicht hat er überhaupt alles nur einmal gespielt; es soll Normalität gewesen sein, dass ein Interpret viele Stücke an einem Tag aufnahm.⁵

Debussys Klänge waren nun eingefangen, aber bis sie an unsere Ohren kamen, mussten sie doch auf eine lange Reise mit vielen Zwischenstationen gehen.

Mir liegen drei, von einigen Stücken sogar vier verschiedene „CD-Einspielungen“ von Debussy vor – zweifellos von derselben Rolle übertragen.⁶ Die Unterschiede sind enorm: Vier verschiedene Flügel – vier Klangwelten. Wegbleibende Töne in der einen Aufnahme, die in der anderen nicht nur hörbar sind, sondern glockenhell klingen. Unterschiedlicher Hall, der z.B. Ungenauigkeiten hier bloßstellt, dort verschleiert. Auch diese Unterschiede relativieren die Eindeutigkeit der

⁵ Vgl. Hans-W. Schmitz, Booklet zur CD *Welte-Mignon*, Intercord 1986.

⁶ A. *WELTE-MIGNON*, Intercord 1986 Frankfurt, (Aufnahme 1985, Bösendorfer Imperial).

B. *Masters of the Piano Roll, Debussy plays Debussy*, DAL SEGNO, James Stewart Music and Ramden Pty, Ltd., 1992 (moderner Konzertflügel [?]).

C. *CLAUDE DEBUSSY – The Composer as Pianist*, Pierian recording Society 2000, Studio Kenneth K. Caswell, Austin/Texas (Feurich von 1923).

D. *THE WELTE-MIGNON MYSTERY VOL. XII*, TACET, 2009 (Moderner Konzertflügel [Steinway]).

Erkenntnisse über Debussys Interpretation. Und dann die Tempi: Besonders bei einigen langsamen Stücken gibt es signifikante, unmittelbar wahrnehmbare Unterschiede zwischen den verschiedenen CD-Veröffentlichungen. 50 Sekunden (!) Unterschied zwischen zwei Versionen von *Jimbo's Lullaby*: Da kann man über das Tempo eigentlich gar nicht mehr sprechen.

Eine Bewertung erfordert also Abstraktion. Dynamik und Klangqualität lassen sich nur in recht eingeschränktem Maße beurteilen, die Klangbalance zwischen den Ebenen der Musik ein wenig besser, wie auch Temporelationen innerhalb eines Stücks. Gut verständlich sind Ausdruckselemente wie *rubati*, Artikulation, Phrasierung und Pedalisierung, sehr konkret treten uns die Abweichungen vom gedruckten Text entgegen: Dies ist ein dankbares Untersuchungsfeld.

Und dann bleibt da natürlich noch der individuelle Eindruck vom Geist dieses Spiels, von der Aussage, der Botschaft dieser Werke aus den Händen jenes Menschen, der darüber am meisten wusste. Wegen der unübersehbaren Fülle von Eindrücken, Daten und Details kann hier nur exemplarisch an Beispielen dargestellt werden, welche Überlegungen *aus praktischer Sicht* den Pianisten und den Lehrer umtreiben. So oder ähnlich denkt man ja immer über seine Interpretationen nach. Aber hier hat man nun das Privileg, dem Komponisten über die Schulter schauen zu dürfen.

Am Ende steht dann jeweils eine – in welchem Maße auch immer – „objektiv“ gestützte persönliche Entscheidung.

Textfragen

Zu unterscheiden sind:

- a) (Vermutlich) bewusste Änderungen gegenüber dem gedruckten Text – möglicherweise entwickelt im Laufe der etwa drei Jahre, die seit der Veröffentlichung verstrichen waren.

Debussy hatte die Stücke mittlerweile im Konzert erprobt; es wäre fast ein Wunder, wenn ihm dies *keine* neuen Ideen eingegeben hätte. Ein zwingender Anlass für eine

Neuauflage waren diese aber offenbar nicht, zumindest nicht in den Augen von Durand. In der Korrespondenz zwischen Debussy und Durand spielte dies jedenfalls keine Rolle.

- b) Klangliche Korrekturen von Druckfehlern, die offenbar zuvor trotz aller Kontrollen nicht aufgefallen waren.
- c) Pianistische Vereinfachungen, praktikabler „für die Bühne“ als die gedruckte Version.
- d) Spontane Änderungen, bei der Aufnahme „passiert“, aber gleichwohl noch sinnvoll – die kreative Improvisation des Komponisten, dem etwas Neues einfiel und der auch vielleicht nicht mehr jedes Detail seines Textes präsent hatte.
- e) Zufällige Abweichungen, die als Fehler einzuschätzen sind und nicht gewollt sein können.

Nicht immer wird die Zuordnung zu einer dieser Kategorien zweifelsfrei gelingen. Und ausgerechnet die markanteste aller „Änderungen“, die das Tempo in *La Cathédrale engloutie* betreffen, passt in keine derselben. Hier darf man eher vermuten, dass Debussy seinen Text für unmissverständlich gehalten hatte, was dieser aber mitnichten war...

Man nimmt nun die Abweichungen zur Kenntnis, überlegt, wie sie zustande gekommen sein mögen und muss dann die Entscheidung treffen, ob man sie übernimmt bzw. – als Lehrer – weiterempfiehlt.

Eine Auswahl dieser Stellen ist bereits in jüngeren Ausgaben dokumentiert.⁷ Es gibt aber noch deutlich mehr, durchaus interessante und substanzielle Unterschiede zu hören. Ein Abgleich mit den Rollen und entsprechende Kommentare wären wünschenswert. Exemplarisch habe ich hier auch einige jener noch bislang unkommentierten Stellen aufgenommen, wobei ich allerdings nur auf meine Ohren angewiesen war und keine Möglichkeit hatte, die Rollen entsprechend zu prüfen oder prüfen zu lassen. Die gesicherten Abweichungen lassen sich dann wiederum aus durchaus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten und bewerten. Dabei warten reizvolle Spekulationen auf uns!

⁷ Z.B. Henle 1986 (Hg. E.-G. Heinemann), Durand 2007 (Hg. Roy Howat, Claude Helffer).

Le vent dans la plaine

Takte 5, 6: Debussy fügt zweimal eine Art Echo ein, gut verständlich als Ausdeutung der kleinen, aber aufregenden Veränderung – dem gedruckten Text in dieser Form nicht zu entnehmen. Allerdings erscheint dieses „Echo“ zwar in Aufnahme C sehr deutlich, ist dafür in Aufnahme D weniger erkennbar (s.o., Fußnote 6). Dabei scheint ihm das *des* (jeweils auf dem vierten Viertel) wegzubleiben, was Roy Howat zu einer entsprechenden Ossia-Notation, ohne den Zielton, veranlasst hat – wohl in der Annahme einer absichtlichen Änderung. Er nimmt dabei zusätzlich eine enharmonische Umdeutung des *es-es* nach *d* vor und begründet Debussys „Variante“ mit der Vorbereitung des bald erscheinenden es-Moll.⁸ Allerdings folgen nach jenem *d* noch zwei neutrale Takte, ohne jede modulatorische Tendenz, schlicht die Wiederaufnahme der Anfangssequenz. Wenn Debussy hier das *des* nicht erwischt, dann doch wohl eher unabsichtlich, weil erstens seine Konzentration der wichtigeren *Veränderung* unmittelbar davor gilt (die anschwingenden Vorschlagsnoten *ges-es* auf dem zweiten Viertel werden zu *f-es-es* auf dem vierten), so wie er es auch mit seiner dynamischen Bezeichnung gefordert hat, zweitens weil er das neu erdachte Echo riskiert, wobei gerade der am leisesten zu spielende Ton (eben das *des*) schon mal wegbleiben kann, besonders wenn einem das schnelle „Zurückweichen“ nach dem hervorgehobenen höchsten Ton wichtig ist. Was tun? Ich werde hier beim gedruckten Text bleiben. Die Ossia-Version fühlt sich m.E. wie eine zu grobe Variante an und erscheint motivisch weniger sinnstiftend. Das Dreitonmotiv *ges-es-des* sollte eben auch in der Variante ein Dreitonmotiv bleiben (*f-es-es-des*), zumal beide Varianten ihre Herkunft aus dem abschließenden Motiv des „Themas“ (die ersten drei Töne der linken Hand in Takt 4), auf das sie sich unmittelbar beziehen, nicht leugnen. Mir würde aber außerdem auch harmonisch etwas fehlen, wenn das *des* nicht doch weiterhin mit von der Partie bliebe. Vor allem aber wird es sogar durch sein siebenfaches Erscheinen so etwas wie eine zentrale melodische Achse. In etwas instabiler harmonischer

⁸ Vgl. Roy Howat, *Debussy and Welte* in: The Pianola Journal 7 (1994), S.9 und o.g. Ausgaben.

Umgebung hat man sich eingehört in ein phrygisches b-Moll, in dem dieses *des* als Terz erscheint und eine regelrecht magnetische Anziehungskraft erhält, auch wenn es immer leiser zu spielen ist. Apropos *phrygisch*: Eine so unablässig wiederkehrende kleine Sekunde gehörte für Debussy vermutlich zum unverzichtbaren Material, da Wind nun mal chromatisch ist!⁹ Auch verzichtet Debussy bei seinem harmonischen Parcours doch nicht ungern auf traditionelle Zwischendominanten oder Leittöne, so dass ein *d*, zumal eines, das er nicht geschrieben hat, vor dem dann demnächst erscheinenden es-Moll auch hier verzichtbar bleibt. Da diese kurze es-Moll-Episode übrigens dorisch daherkommt, bedarf es auf dem Wege dahin nur einer sehr diskreten Änderung des Tonmaterials: Aus dem windigen *ces* wird ein nicht sehr prominentes *c*, eher eine elegante Verbindung mit kleinstem Aufwand als eine angekündigte Modulation.

Ich denke, wir sollten uns lediglich sehr bewusst um eine genaue Darstellung des gedruckten Textes bemühen. Und wir versuchen vielleicht, das *eses* zum Halbtonpartner eines etwas zurückgenommenen *des* zu machen, verständlicher als der Meister, analog zum vorher gehörten phrygischen *ces* und seinem Nachbarn *b*. Aber Debussys Echo macht uns Mut zu einem zusätzlichen reizvollen Farbwechsel!

Takte 23, 26: Ignoriert Debussy seine Überbindungen (jeweils die erste Zählzeit im Bass)? Versuch einer Erklärung: Hier braut sich in der Musik etwas zusammen! Die großen akkordischen Ausbrüche (Takt 28 etc.) sind nicht mehr fern. An einer strengen Analogie zu den Takten 29 und 32, in denen wir eine ähnliche Situation in der rechten Hand vorfinden, lässt uns diese Welte-Variante nun zweifeln. Aber die spätere Situation ist eben nur *ähnlich*, jedoch in mehr als einer Hinsicht nicht *gleich*. Schon wird Debussys Variante denkbar. Sie ist aufregender, aufgeregter, das bald folgende *crescendo* wird gewissermaßen innerlich antizipiert, die Entwicklung erhält Schübe. Und auch hier ist es interessant (s.a. *Danseuses de Délphes*), dass die „neue“ Version die wesentlich unbequemere ist, was eher *für* dieselbe spricht. So etwas spielt man halt nicht „aus Versehen“.

⁹ „[...] bei diesem Wetter, bei dem der Wind das Recht missbraucht, chromatisch zu sein, empfiehlt es sich vielleicht, die Grippe zu haben [...]“ schrieb Debussy am 29. Februar 1908 an Jacques Durand (Lesure/Herlin, *Correspondance* [Anm. 2], S. 1067).

Vielleicht kann der jeweilige Flügel hier eine Entscheidungshilfe bieten. Moderne große Konzertflügel verfügen oft über äußerst tragfähige Bässe, die auch bei Überbindung nicht allzu viel Energie verlieren und vielleicht Gnade vor Debussys Ohren gefunden hätten.

Takt 27: Auf dem letzten Viertel spielt Debussy einen anderen Ton (c^3 statt e^2), und sicher mit einem entsprechenden Fingersatz, nämlich nur noch den Ton davor (d^2) in der Linken, gefolgt von einer Dreiergruppe rechts (c^3, d^3, e^3). Das ist sehr geschickt! Kaum zu hören im schnellen Tempo, und so gewinnt die Linke wertvolle Zeit, um auf der folgenden Zählzeit den wichtigen Griff im Bass vorzubereiten. Das c stört auch deshalb kaum, weil es in der Harmonie dieses Taktes in anderen Lagen ohnehin enthalten und auch im Pedalklang schon erfasst ist. Ich vermute aber, dass diese Abweichung eine eher „inoffizielle“ ist, eine, die Debussy nicht unbedingt als Nachbesserung in eine Neuauflage aufgenommen hätte, denn dieses c ist im Zusammenhang nicht ganz „logisch“. Ich glaube hier an einen listigen kleinen Trick und werde mich daran erinnern, wenn die gedruckte Version mal nicht so gut klappen sollte. Merci, Claude!

Dass Debussy dann auf der ersten Zählzeit von Takt 28 die Quinte im Bass nicht als 16tel koordiniert mit den 16teln der Rechten, sondern zusammen anschlägt und vorzieht – das macht man schon mal so im Konzertsaal... Jedenfalls bläst uns hier ja eine heftige Windbö ins Gesicht, der dieser starken Quinte einen prachtvoll-grandiosen Klang verschafft. Und wieder hört man es eigentlich kaum, *wie* dies geschieht. Eine neue Notation brauchen wir hier nicht, und: Darauf wäre man u.U. auch selbst gekommen. Die Hand spielt das einfach gerne genau so. Also noch ein kleiner Trick, ganz professionell!

Takt 32: Wieder ein abweichender Ton: *des*¹ statt *ces*¹ in der zweiten Stimme auf dem letzten Viertel. Takt 32 ist ansonsten identisch mit Takt 29. Spontan möchte man das *des* für einen kleinen Lapsus halten, dass sich hier nämlich der vierte Finger vorgedrängt habe, anstelle des dritten. So könnte es gewesen sein. Aber nach näherem Hinsehen und Hinhören mag man Absicht nicht mehr ausschließen. Die jeweils folgenden Takte sind nämlich unterschiedlich: Takt 30 beginnt mit Ges-Dur, Takt 33 mit G-Dur. So

könnte hier eine heimliche kleine Überleitung oder besser: Anreicherung der Modulation, versteckt sein: das *Ces* in Takt 29 weist in Richtung des *b*-Anteils im folgenden Ges-Dur-Klang, und ebenso wirkt das *des* („*cis*“) in Takt 32 in der Richtung auf G-Dur. Jedenfalls ergäbe sich so an der Nahtstelle der Harmonien keinerlei Tonwiederholung, was reizvoller und frischer wirken mag. Eine „Tonwiederholung“ erscheint dagegen im gedruckten Text (*ces* trifft auf *b*) – störte diese Debussy plötzlich?

Vielleicht ist dies nun nur „gesucht und gefunden“ – aber einmal gedacht, lässt einen diese Sichtweise nicht mehr los... Allerdings sagt Debussy oft und bewusst zweimal das Gleiche – Grund genug für mich, meinem eigenen Deutungsversuch nicht zu trauen!

Takt 43: Eine substanziale Änderung, die logisch erscheint: Debussy spielt auf den letzten beiden Vierteln in der rechten Hand *des* statt *d* und dann *c* statt *des*. Die charakteristische Halbtonspannung zwischen den Kerntönen der Linken und der umspielenden Rechten bleibt auf diese Weise konsequent erhalten. Debussy hatte hier vielleicht zunächst nach einem Kunstgriff gesucht, wie er die Rechte wenigstens *linear* führen konnte, wenn es denn schon nicht konsequent *chromatisch* möglich war. Die daher eingestreuten Ganztonabstände fallen aber auf, klingen etwas seltsam in dieser Umgebung und fühlen sich auch ebenso an. Die gespielte Version überzeugt!¹⁰

¹⁰ Es galt, den Intervallraum eines Tritonus in vier (Bass-)Schritten zu durchmessen. Im analogen Takt 39 war dies nur eine große Terz gewesen, und daraus hatte sich ein schlichter chromatischer Verlauf ergeben. Nun aber, in Takt 43, brauchte man irgendwo einen kleinen Sprung, um, ausgehend von *e*, die Rückkehr zum Zielton *b* in vier Schritten zu erreichen. Es wurde ein Kleine-Terz-Schritt vom zweiten zum dritten Viertel im Bass. Vielleicht wollte Debussy dann ursprünglich wenigstens in der sich anschließenden Rechten diese „Ecke“ verschleiern und nahm dafür zunächst die beiden Ganztonabstände (zwischen der Linken und der Rechten, auf der dritten und vierten Zählzeit) in Kauf, was ihn dann später aber mehr störte als der gleiche kleine Sprung in beiden Händen, wobei nun die Halbtonspannung zwischen links und rechts auch in diesem Takteil erhalten bleiben konnte: das kleinere Übel! Angesichts der nicht unkomplizierten Notation mit mehreren hinzugefügten Vorzeichen kann man nicht davon ausgehen, dass es sich hier ursprünglich um einen zuvor nicht korrigierten Druckfehler gehandelt hätte.

Takt 46: Ein bewusst veränderter rhythmisch-melodischer Verlauf in der Linken? Hier erscheint ein langes Viertel *es*¹ auf der vierten Zählzeit anstelle des zum *des*¹ führenden punktierten Rhythmus. Ist dies nun ein Fehler, die neue Idee einer allmählichen Beruhigung durch Augmentation oder nur eine durch Debussys Spielweise entstehende drastische Verschiebung der Gewichte? Und die Mittelstimme, das halbtaktig wiederkehrende, orgelpunktartige *b*, scheint sich hier in Luft aufzulösen, nachdem es zuvor, in Takt 45, diskret noch ein zusätzliches Mal erschienen war.

Insgesamt: in meinen Ohren eine der befriedigendsten Aufnahmen von einem der schnelleren Stücke von Debussy. Das *Bild* entsteht, und der Pianist „stört nicht“ – damit müsste er eigentlich relativ zufrieden gewesen sein. Ein kontrollierter, dünner Klang zu Beginn (*aussi légèrement que possible*), gar nicht so leicht (!), die erwähnten kleinen *Echos* in den Takten 5 und 6 überraschen, die jeweils drei heftigen Böen (Takte 30f. und 33f.) sind gekonnt zusammengerafft. Typische und entsprechend notierte Debussy-Dynamik ergibt sich manchmal leider nicht, besonders an Stellen, bei denen – wie so oft bei ihm – auf ein kleines Zwischen-*crescendo* eigentlich ein *subito piano* oder sogar *subito pianissimo* folgen soll. Letzte klangliche Glaubwürdigkeit kann man von Welte-Mignon aber nicht erwarten. Vielleicht haben sich da auch bei der Aufarbeitung der Rolle für die CD Klangwerte verschoben, oder Debussy hat hier tatsächlich einfach weniger differenziert gespielt, als sein Text es wünscht. Immerhin sind diese Stellen auch manchmal etwas unbequem, das mag also einfach „passiert“ sein. Aber Debussy ist in diesem *Prélude* beeindruckend konsequent in der Bewegung, da ist ein unaufhaltsamer Sog, der uns mitnimmt. Schön auch der Verzicht auf ein zusätzliches *ritardando* in der abschließenden Triole im vorletzten Takt des Stücks, die auf diese Weise einfach nur nach oben entschwebt, richtig *vor* dem nächsten Taktschwerpunkt „ankommt“ und so der Versuchung widersteht, sich „hinzusetzen“.

La Cathédrale engloutie

Die Tempo- bzw. Taktabweichungen in Debussys Spiel gegenüber seinem Notentext sind inzwischen hinlänglich bekannt: Hier haben wir das vielleicht prominenteste Beispiel einer „Abweichung“, der zu folgen – um mein persönliches Fazit vorwegzunehmen – ich mich seit langem entschlossen habe.

Eigentlich kann man sich den „Tatbestand“ einer Abweichung auch wegdenken (um Debussy hier gegen Vorwürfe in Schutz zu nehmen), wenn man nämlich der Gegenüberstellung der Bezeichnungen *profondément calme* und *doux et fluide* eine größere Bedeutung beimisst.

Wer hat diese „Tempi“ schon *richtig*, also im Sinne des Komponisten, verstanden, bevor uns seine Aufnahme zur Verfügung stand? Er hat selbst nicht oft genug öffentlich gespielt, um eine Tradition zu begründen. Als ich mit Michelangeli arbeitete, Ende der sechziger und in den siebziger Jahren, kannten wir beide diese Welte-Mignon-Aufnahmen nicht. Schade um die schönen Diskussionen, die wir hätten führen können! Unbedingt hätte Michelangeli diese Aufnahmen respektiert, nicht ohne – knurrend – Debussy Nachlässigkeit der Notation vorzuwerfen. Er selbst löste das Spannungsproblem, das sich unweigerlich einstellt, wenn man „korrekt“ spielt, immerhin sehr geschickt: Er beginnt in auffällig zügigem Tempo, das dann auch jene Passagen ab Takt 7 soeben noch zusammen und im Schwingen hält, beruhigt danach das Tempo leicht, bevor die Musik ohnehin wieder Fahrt aufnimmt.

Dass Debussy aber im *fluide* gegenüber dem *calme* des Anfangs de facto zu einem *doppio movimento* findet, konnten wir so nicht ahnen – gewöhnt an die Schreibweise anderer Komponisten, insbesondere deren Umgang mit Taktwechseln.

Die Doppelangabe Drei-Halbe / Sechs-Viertel schien nichts davon zu verraten, man las sie eben: Viertel bleiben Viertel, Takte bleiben Takte. Doch offenbar war Debussy nun der veränderte musikalische Gehalt, einschließlich des Tempos (erstmalig ab Takt 7), ein verändertes Schriftbild wert. Bemerkenswert ist nun die Genauigkeit der Einhaltung des Pulses und auch der Analogie der Phrasenumfänge in Debussys Tempo.

Nachdem aus geschriebenen Halben klingende Viertel geworden sind, werden aus 15 Takten virtuelle 12. Die vier Takte ab Takt 7 stehen nicht nur unter *einem* Bogen, sondern entsprechen in ihrer tatsächlichen Dauer genau den Zweitaktphrasen zuvor. Takt 11 und 12 bilden dann mit Takt 13 (in dem Lesart und Bewegung des Anfangs zurückkehren) erneut eine ebensolche Einheit. Man darf wohl annehmen, dass Debussys Proportionsempfinden und -bewusstsein eben diese Logik einschloss, wobei ihn die ungerade 15 auf dem Papier nicht weiter störte.

Wäre das *fluide*-Tempo nur das Anderthalbfache, würde sich diese Einheit nicht ergeben, weder auf dem Papier noch in der klanglichen Gestalt, und man müsste andere Spekulationen anstellen...

Nun finden sich neben jener großen „Abweichung“ ja auch noch ein paar kleinere: Die zusätzliche Bassoktave (*b*) auf der zweiten Zählzeit, der hier wieder „echten“ zweiten Viertel des Taktes 13 bringt eine verdeutlichte Analogie zu den Takten 2 und 4 mit sich, und gerade hier – bei der Rückkehr zur Anfangsgestalt – klingt diese Änderung sehr schlüssig. Interessant ist auch das *as* (statt *es*) in Takt 21. Dieses letzte Triolen-Achtel leitet – ebenfalls nachvollziehbar – über zum nächsten Basston (*g*). Und wenn man sich die Basslinie von Anfang an anschaut bzw. anhört, so entdeckt man hier einen großen Zusammenhang über zwei Seiten: Zunächst der lineare Abstieg von *g* bis *c* (Takt 1 bis Takt 14), das zum Vorhalt vor *b* (Takt 16) wird, von dem dann ein übermäßiger Dreiklang in typischen „Debussy-Schritten“ über *es* wieder zurück zum Ausgangs-*g* aufsteigt (Takte 16, 19, 22). Damit wird die Dominante zum großen Kathedralen-Thema in C-Dur erreicht und dieses hymnisch vorbereitet. Übrigens vollzieht sich dieser Aufstieg in dreimal drei Takten, wobei der letzte Dreitakter wieder „nur“ ein virtueller ist, notiert in sechs Drei-Halbe-Takten, die aber erneut, ohne dass eine Bezeichnung dies fordern würde, im *doppio movimento* erscheinen. Wir sehen also eine organische Verkürzung der Teile vor uns: Die Phase des Bassabgangs dauert 15 Takte (virtuell 12), die Phase des Aufstiegs 12 (virtuell 9). Hinzu kommen hier die Ausdrucksbezeichnungen (*peu à peu sortant de la brume, augmentez progressivement*). Die Stringenz dieser Entwicklung wird sehr deutlich in Debussys Spiel. Es war dieser „falsche“ Ton *as*, der unsere Aufmerksamkeit auf den Bass und seine großräumige Entwicklung, besonders seine *Ankunft* auf der

Weichen stellenden Dominante, gelenkt hat.

Klanglich sind die Aufnahmen nicht leicht einzuschätzen. Die eine wirkt stärker nachbearbeitet als die andere, es ist nicht genau nachzuvollziehen, wie er denn nun wirklich geklungen hat. Ab Takt 16 etwa soll sich der Dunst sehr allmählich verziehen, noch gilt *sempre pp*. Aber hier gibt es schon eine Art Bruch: Es klingt wie aus einem anderen Take entnommen. Auf dieser zweiten Seite kommt Debussys Linke ein wenig unter Druck. Da gibt's dann schon mal einen Fehlgriff und einige Unruhe – es ist halt „die schwere Stelle“ des *Préludes*. Eine Übernahme von Debussys Tempi halte ich für hinreichend begründet. Das *h* und das *as*: warum nicht?

D'un cahier d'esquisses

Wenn man sich auf die Suche nach Ungereimtheiten begibt, kann man schon fündig werden: hier ein falscher Ton, da ein bisschen Unordnung – völlig bedeutungslos angesichts der bewundernswerten Vorzüge von Debussys Spiel in diesem Stück.

Hier ist Debussy ganz bei sich – wie bei einer Improvisation, gleichsam experimentierend, nachlauschend, die harmonischen Fortschreitungen auskostend, behutsam gestaltend. Vielleicht klang es etwa so, wenn er daheim improvisierte. Von neuen Entdeckungen der „harmonischen Chemie“¹¹ schrieb er einmal, gar nicht so lange übrigens nach der Entstehungszeit dieses kleinen Stücks – diese mögen aus solchen kostbaren Momenten entstanden sein. Und den schwingend-schwankenden Drei-plus-Zwei-Rhythmus (drei Achtel gefolgt von zwei Duolen-Achteln) liebte er offenbar sehr. Dieser konnte in einer Habanera Verwendung finden (*La soirée dans Grenade*, *Linderaja*) oder auch im *ondoyant* der *Isle joyeuse*. Vielleicht war es die gewisse Ungreifbarkeit dieses Rhythmus, die

¹¹ „[...] Das erste Stück, *Reflets dans l'eau*, gefällt mir kaum mehr, ich habe also beschlossen, noch eines zu schreiben, das auf neuen Grundlagen beruht und auf den jüngsten Entdeckungen der harmonischen Chemie [...]“ (aus einem Brief vom 18. oder 19. August 1905 an Jacques Durand; Lesure/Herlin, *Correspondance* [Anm. 2], S. 914).

es ihm angetan hatte, dessen gerade im *pianissimo rubato* verführerischer Schwebecharakter, zu dem die harmonischen Mixturen das ihre beitragen. Und wie schön er Harfe spielen konnte auf dem Klavier!

Vor allem hört man, wie gut er hört! Man spürt, wie er jeden Akkord, jede neue Harmonie antizipiert, alle Verwandlungen der klanglichen Gestalten von innen heraus erlebt. Da ist wieder dieser Sog, dem man sich einerseits nicht entziehen kann, und der doch so absichtslos zu entstehen scheint. Kann es eine weniger prätentiöse Musik geben? Das zeitlich benachbarte *La Mer* als *Sinfonische Skizzen* zu bezeichnen, ist wohl Ausdruck einer Form von Understatement des Komponisten, der beim Titel um Himmels willen nicht zu dick auftragen möchte. *Aus einem Skizzenheft* ist dann noch eine Stufe bescheidener. Mag das Stück noch ein Mauerblümchen des Repertoires sein, man sollte es darum nicht geringschätzen, worin Debussys Aufnahme uns bestärkt!

La plus que lente

Hier hatte Debussy sich ein wahres *rubato*-Stück in die Finger geschrieben, sogar *molto rubato* und *con morbidezza*, ein Stück wie eine Stilübung in Salonmusik, und er spielt es fast schon wie eine Parodie auf dieses Genre, aber doch liebevoll, nicht ironisch überspitzt. Das Stück lag ihm durchaus am Herzen, wie schon die Wahl des hintergründigen Titels zeigt. Das Interessante: Andere, respektvoll-schlichte Interpretationen funktionieren oft nicht, sondern verbreiten nach kürzester Zeit eine solche Langeweile, dass man das Stück schnell als gar zu unbedeutend abzutun bereit ist. Debussy rettet es sozusagen durch seine Spontaneität und seine Impulsivität. „Wenn, dann so...“, denkt man. Es ist eine Gratwanderung für den Pianisten: Wer das Stück zu ernst nimmt, wird ebenso scheitern wie jener, der aus Debussys Freiheit der Gestaltung die Lizenz zur Willkür ableitet.

Dass Debussy wieder vieles anders macht als geschrieben steht... – bitte, warum hier nicht improvisieren, besonders wenn man Debussy heißt? Aber dass er ausgerechnet den – bewusst oder unbewusst, jedenfalls sehr genau! – im Goldenen Schnitt so wohl platzierten zweiten Teil der

Kulmination vergisst (?) und hier acht Takte überspringt, die man für unverzichtbar halten möchte, kann nicht ohne Weiteres als nachträgliche Korrektur seines Textes begriffen werden. Ob er ganz einfach in eine Parallelstellen-Falle getappt ist? Eine „klassische“ Gefahr...

Und nun stelle ich mir vor: das Stück deshalb noch einmal zu spielen – dazu hatte er einfach keine Lust. Er wollte nur noch nach Hause...

La soirée dans Grenade

Wie in *D'un cahier d'esquisses* erleben wir hier einen Debussy, der sich offenbar vergleichsweise wohl fühlt, inspiriert ist, der sehr frei spielt, aber auf ganz andere Weise als etwa in *Minstrels* oder *Gollivogg's cake walk*, wo es zu grotesken Wirkungen kommt, die sich dort – vielleicht teils beabsichtigt, teils dennoch entgleisend – geradezu verselbstständigen.

Die großen metrischen Koordinaten sind hier, bei der *Soirée*, nicht in wirklicher Gefahr: Hier befolgt Debussy weitgehend das *rubato*-Gebot, „Gestohlenes“ zurückzugeben, gut erkennbar etwa in der Anfangssequenz oder im *Tempo giusto*. So legitimiert sich das *rubato* als eine Form des *espressivo*. Der Habanera-Rhythmus ist ihm wichtig: Immer spielt er ihn sehr bewusst, auch wenn man ihn eigentlich, zumindest zwischenzeitlich, in einer begleitenden Rolle, eher im Hintergrund erwarten würde.

La Danse de Puck, Minstrels, Danseuses de Delphes

Michelangelis Aufnahme der *Préludes* gilt heute weithin als Referenzaufnahme. Und seinen entsprechenden Status möchte ich meinem verehrten Lehrer unbedingt bestätigen. Gleichwohl: Er klang im Konzert – und im Wohnzimmer! – anders als auf den CDs. Er konnte z.B. wie kaum ein Zweiter *mit dem Raum* spielen. Und dass er *immer gleich* gespielt hätte, behaupteten hartnäckig nur jene, die nicht wirklich genau hingehört haben. Nun kommen uns sein CD-*Puck* und seine CD-*Minstrels* vergleichsweise

„vernünftig“ entgegen. Debussy wagt da viel mehr. Ausgehend von Michelangelis Versionen hätte man sich Debussys „Original“ kaum vorstellen können.

Während Michelangeli niemals seinen Respekt für jeden einzelnen Ton, für das Instrument, die Verantwortung für sein *mestiere* (Originalton Michelangeli) in Frage gestellt hätte, riskiert Debussy Kopf und Kragen. „Leichtsinn“ hatte ihm einst einer seiner Professoren vorgeworfen. Die beste Voraussetzung für *Puck!* Und Debussys Puck ist leichtsinnig, *capricieux et léger, aérien* – wie gefordert. Statt bei der angegebenen 138 liegt sein Tempo bei 180... Michelangeli spielt jene 138, und: Man kann alles hören, alles verstehen, wie er es immer und grundsätzlich für geboten hielt, aber es klingt eben eher *beherrscht* als *capricieux et léger*. Man hört zu und zieht den Hut. Debussy geht über Stock und Stein und... trifft den Charakter. Man hört zu, schmunzelt und tanzt mit. Und man verzeiht Debussy die diversen Unvollkommenheiten seines Spiels, die *wir* uns freilich nicht erlauben dürften...

Wir haben es gelernt: Es lohnt der Blick auf die verbalen Spielanweisungen mehr als etwa auf die Metronombezeichnungen. Dass Debussy dem Metronom überhaupt nicht getraut hat, wird sehr schnell deutlich. Es gibt da auch einen Kommentar, der übrigens gar nicht so lustig ist, wie es auf den ersten Blick scheinen mag – in einem Brief an Durand, der von Debussy die Metronomangaben für die Etüden erbeten hatte:

»Mein lieber Jacques, Sie kennen meine Ansicht über die Metronomangaben: sie halten für einen Takt, wie ‚die Rosen für die Spanne eines Morgens‘, allein, es gibt ‚jene‘, die die Musik nicht hören und die diesen Mangel für sich rechtfertigen, um dann noch weniger davon zu hören! Machen Sie es also, wie Sie wollen.«¹²

¹² Vgl. Lesure/Herlin, *Correspondance* (Anm. 2), S. 1944. Debussy, dessen Sprache immer voller Bilder, Metaphern und Zitate war, entlehnt hier einen Vers aus einem berühmten Gedicht von François de Malherbe, mit dem dieser einen Edelmann aus Aix en Provence, Monsieur du Périer, über den Tod seiner kleinen Tochter trösten wollte: „Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses, l'espace d'un matin“ („Und als Rose, die sie war, hat sie gelebt wie die Rosen, die Spanne eines Morgens“). Und Durand verzichtete auf die Angaben.

Bei den *Minstrels* ist Debussy dann aber eine „Interpretation“ aus den Fingern gerutscht, bei der man wohl besser nicht jeden Ton auf die Goldwaage legen sollte. Ohnehin kommt man kaum nach, wenn man etwa alle Tempowechsel dokumentieren wollte, die er zusätzlich zu den explizit notierten vornimmt. Das ist *nerveux et avec humour*, wie gefordert. Aber – *so* gespielt – wäre *Le plus que nerveux* auch ein passender Titel für dieses *Prélude...*, wenn man das französische *nerveux* hier einmal mit *nervös* übersetzen mag.

Das Metronom kommt natürlich jetzt auch nicht mehr mit. Dass Debussy z.B. sogar das von ihm selbst geforderte *Auf-die-Zeit* der *gruppetsi* unterläuft bzw. überspielt oder jedenfalls für den Ausdruck nicht nutzt, ist schon ein Verlust. Und so nimmt das Stück seinen „Lauf“ – wie auf einer schiefen Ebene, nicht einmal der Trommler findet oder gibt irgendeinen Halt.

Die *Minstrels* sind ja nicht wirklich virtuose Klaviermusik. Aber in hohem Tempo werden da einige Stellen schon etwas unbequem. Und wenn man nun gar nicht geübt hat... Bei einer Aufnahme erlebt man plötzlich sein eigenes Spiel mit geschärftem Bewusstsein, das Verdrängen von Schwächen funktioniert nicht mehr. Man ist gewissermaßen nackt. Man verliert die Laune und den Mut, wird ärgerlich und will schon wieder nur noch nach Hause. Aber jetzt muss man erst noch *humorvoll* sein... unerträglich! War es so?

» Um den Versuch zu machen, die Musikliebhaber ein wenig vom Charme der *Petite Suite* zu überzeugen, wurde zusammen mit Debussy entschieden, dass wir beide ein Konzert geben würden in einem Pariser Salon, der sehr frequentiert war von der Elite jener Leute, die die Meinung in Sachen Ästhetik machten. [...] Debussy, der sehr nervös war, bevor er sich mit mir ans Klavier setzte, hatte mir sehr eingeschärft, nicht zu eilen. Ich versprach es ihm. Aber als wir dann kaum angefangen hatten, fing Debussy an zu eilen; trotz all meiner Anstrengungen konnte ich ihn nicht bremsen. Er hatte es eilig, diese öffentliche Prüfung hinter sich zu bringen. Also folgte ich, so gut wie möglich, dem etwas überstürzten Tempo. Das Stück endete in einem Brio, das sicher ein großes

Verdienst an der achtbaren Sympathie hatte, die hier der Petite Suite entgegengebracht wurde. «

So berichtet Jacques Durand von der privaten Uraufführung der *Petite Suite*.¹³ Dieses Schnellerwerden bei Nervosität: das ist so „normal“! Kunststück – wenn das Herz rast... Niemand spielt dann etwa langsamer. So leicht dies alles psychologisch zu erklären ist, so schwer ist es doch abzustellen. Jeder Klavierlehrer kann ein Lied davon singen. Und fast jedes bewegtere Stück, das Debussy hier aufgenommen hat, ist in dieser Gefahr. Debussy kannte sich und seine Neigung zur Nervosität auf der Bühne aber genau:

»*Und dann bin da noch ich, der ich von der ärgerlichen Marie besessen bin, falsche Töne mit vollen Händen auszusäen, wenn ich vor mehr als zwei Leuten spiele.*«¹⁴

Wenn Debussy souverän ist, wie in den langsamen Stücken, dann ist sein Spiel erstaunlich „modern“! Er benutzt ein minimal überlappendes Pedal, hier und da ein „Ausblende pedal“, also ein offenbar in mehreren kleinen Stufen wechselndes Pedal. Das ist im Grunde nichts Besonderes, aber es bestätigt uns, dass wir es nicht erfunden haben! Seine *Danseuses de Delphes* etwa sind geradezu ein Beleg für seinen „Anti-Impressionismus“. „Einfach wie ein Grashalm“ – so hatte er sich selbst einmal bezeichnet¹⁵, und eigentlich ist es gerade die *Abwesenheit* von besonderen *rubati*, die uns Mahnung sein sollte, die *Dirigierbarkeit*, dieser sanft-unaufhaltsame Sog, der auch bei allen agogischen Bewegungen nie in Gefahr gerät – Merkmal

¹³ Durand, *Souvenirs* Bd. 1 (Anm. 1), S. 59.

¹⁴ In einem Brief vom 16. Oktober 1898 an Pierre Louÿs hatte sich Debussy hier (zunächst) geweigert, in einer Konferenz über das gemeinsame Werk *Chansons de Bilitis* als begleitender Pianist selbst aufzutreten. (Lesure/Herlin, *Correspondance* [Anm. 2], Seite 425f.)

¹⁵ Debussy benutzte diese Formulierung („simple comme une herbe“) in einem Brief vom 14. Juli 1898 an Georges Hartmann (ebd., S. 412). Allerdings war der Hintergrund hier die Dramatik seines Privatlebens, das Debussy sich gerne entsprechend „einfacher“ gewünscht hätte.

eines „guten“ *rubato*¹⁶. Wenn es hier ein *rubato* gibt, so unterstützt es auf diskrete Weise den natürlichen Zug der Phrasen und deren Entwicklungen in Bezug aufeinander. Das ist stilistisch zeitlos, einfach und geschmackvoll. Zum Vergleich: Michelangeli spielt bestimmte Takte (z.B. 11/12 und 13/14) mit viel größerem *rubato* als der Komponist. In den problematischen Taktfolgen 12 und 14 zieht Debussy die „Notbremse“, d.h. er riskiert die notierte Klangvermischung nicht in letzter Konsequenz, wie es ein Arturo Benedetti Michelangeli sehr wohl tat – wissend, was hier in großen Sälen und auf großen Flügeln möglich ist. Vielleicht wäre Debussy erfreut gewesen, den ultimativen Beweis zu erhalten, dass er nichts Unrealistisches geschrieben hatte! Für die letzten beiden Zählzeiten wechselt er nämlich nun doch das Pedal, sprich: opfert er den Bass. Uns bleibt nur, unsere Ohren zu spitzen und dann so zu spielen, wie es eben in der jeweiligen Situation (Raum, Flügel) möglich ist. Die hinzugefügten Töne ab Takt 8 werde ich unbedingt übernehmen. Gerade weil die Welte-Version unbequemer ist als die gedruckte (die Linke hat doppelt so viel Arbeit!), glaube ich hier nicht an ein Versehen. Hier vermute ich also, zwei oder drei Jahre nach der Veröffentlichung, eine nachträgliche Korrektur, wie es inzwischen offenbar belegt werden konnte.¹⁷ Die Oktavierung in Takt 25 (letztes Achtel rechts) könnte ein ähnlicher Fall sein. Interessant: Nur von *diesem* Akkord gehen die wohlvertrauten, ins Leere greifenden Bögen aus, nicht von seinen Nachfolgern. Gestalterisch reizvoll ist diese Variante allemal. Hilfreich ist eine andere Feststellung: Debussy überfordert seine von ihm geforderte Dynamik nicht! In Takt 3 beginnen diese typischen kleinen *crescendo*-Schübe, die dann von einem *piano*-Klang, der aber gleichwohl ein *tenuto*-Zeichen trägt, abgelöst werden. Debussy fasst diesen Takt so natürlich-harmonisch zusammen, dass es zumindest zu keinerlei asthmatischen Unterbrechungen kommt, wie man es oft hört und wie es der Notentext scheinbar suggeriert. Was von dieser Notation bleibt, ist die

¹⁶ Jacques Durand beschreibt Debussys Spiel: „Ein reicher Klang, eine bemerkenswerte Feinsinnigkeit, vollkommene Beherrschung der Nuancen, ein makelloser Schliff, ein unmerkliches *rubato*, das stets im zeitlichen Rahmen blieb, eine überwältigende Pedalbehandlung, [...].“ Jacques Durand, *Quelques Souvenirs d'un éditeur de musique* Bd. 2, Paris 1925, S. 21, übers. v. B. Goetzke.

¹⁷ *Oeuvres complètes de Claude Debussy*, Série I, *Préludes*, Paris 2007, Hg. Roy Howat, Claude Helffer, s. Vorwort.

Ermahnung, das erwachende *espressivo*, das „Näherkommen“ nicht zu unterbrechen, die Sechzehntel nicht unter den Tisch fallen zu lassen.

Dann „klappert“ er hier und da ein bisschen, arpeggiert also des Öfteren behutsam einen Akkord oder ein Intervall, wo es nicht geschrieben steht. Aber, meine Güte, das machen wir alle... Aber warum eigentlich? Es steht wohl, unabhängig von der Tatsache, dass dieses Ausdrucksmittel eine lange Tradition hat, der Wunsch dahinter, das vertikale Element des Klavierklanges zu überwinden und gleichzeitig eine größere Räumlichkeit desselben zu erreichen, seine „Fülle“ wahrzunehmen. „Pieno“/„voll“ rief mir Michelangeli einmal im Unterricht zu – tatsächlich sollte ich dann einen Akkord leicht arpeggieren.

Nun kann dergleichen zu einer notorischen Unart werden, zur Manie – bis zu dem Punkt, dass man es irgendwann vielleicht gar nicht mehr anders kann. Und dann gibt es da ja auch noch die Variante, die man von Vertretern der russischen Schule so oft hört, nämlich den Bass statt des Soprans eine Spur später zu spielen. Klug und fast unmerklich angewandt lässt sich damit tatsächlich ein Raum u.U. besser „füllen“, so wie auch die um winzige Sekundenbruchteile vorgezogene Oberstimme sich leichter über den Gesamtklang erhebt. Debussy spielt nun mit diesem Mittel, aber eben nicht „schulmäßig“, nur hier und da – er kann auch anders... Und siehe da: Er kann es auch „russisch“ (z.B. in *Jimbo's Lullaby* oder *Dr. Gradus ad Parnassum*).

Überhaupt *Children's Corner*: Vieles ließe sich hier noch anfügen. Was könnte der Pianist von heute unmittelbar übernehmen? In *Dr. Gradus* soll man das *e*, den ersten notierten Ton in Takt 13 also nicht erneut anschlagen, den Mittelteil bitte nicht in einem anderen Tempo spielen und die *marcato*-Klänge des Schlusses mit einem Pedal abfedern. Die Vertauschung der ersten Pausen der Takte 4 und 5 von *Jimbo* erscheint aus Gründen der Analogie sinnvoll, der veränderte Übergang in den Takten 37 und 38 bereitet gut auf den folgenden neuen Teil vor, die zahlreichen Artikulations-Varianten klingen dagegen eher wie nachlässig improvisiert. Auch hier erscheinen wieder die meisten *staccati* im Pedal. Dann hören wir sowohl auf dem Hin- als auch auf dem Rückweg zwischen Tempo I und Tempo II noch ein „Tempo Ib“ und den Schlusston eine Oktave höher. Erstaunlich groß ist der Unterschied zwischen den beiden Tempi in *The little Shepherd*,

und in *Goliwogg's cake walk* soll in der *Tristan*-Stelle kein trockenes *staccato* vorkommen. Auch hier gibt's wieder eine Oktavierung (Takt 54) und natürlich – wie in allen 14 Stücken – unzählige weitere Details, die in der einen oder anderen Weise interpretierbar wären und sicher nicht alle als modellhaft erscheinen. Irgendwann kommt allerdings der Punkt, an dem man die Sinngrenzen einer sezierenden Analyse deutlich spürt. Und dann hat man plötzlich die Chance, die Oberfläche dieses Klangerebnisses hörend, erlebend zu durchdringen und sich auf einer anderen, einer höheren Ebene für Wahrnehmungen zu öffnen.

Den „wahren“ Debussy hier zu entdecken, durften wir nicht hoffen, den „Zauberer am Klavier“¹⁸ mit den „Magierhänden“.¹⁹ „Wie gut dieser Mann spielte“ – schrieb später Strawinsky²⁰, der Debussy mit einer zweihändigen Fassung von *Jeux* gehört und mit ihm vierhändig seinen *Sacre* vom Blatt gelesen hatte (!). Béla Bartóks knappe Formel „ohne besondere Virtuosität, aber mit einem sehr ausdrucksstarken Anschlag“²¹ ergänzt das Bild, wohl ohne Raum für Mystifikation lassen zu wollen. Eine Form von „Mystifikation“ wäre es in meinen Augen allerdings auch, Debussys Spiel als typisch für einen bestimmten Individualstil um „seine“ Jahrhundertwende zu bezeichnen. Seine gelungeneren Aufnahmen könnten durchaus einem Pianisten aus jüngerer Zeit zugeordnet werden.

Wer den „wahren“ Debussy sucht, dem seien seine Texte empfohlen, vor allem seine Briefe. Wie dachte er über seine Position in der Musikgeschichte, Musik im Allgemeinen, seine Werke im Besonderen, über das

¹⁸ Vgl. Durand, *Souvenirs* Bd. 1 (Anm. 1), S. 74.

¹⁹ Vgl. Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris 1960, S. 21. Im Übrigen sind die wenigen Kommentare von Debussy zu Marguerite Long durchweg recht ironisch und distanzierter als es die Lektüre von M. Longs Buch erwarten ließe. Nach jüngerer Forschermeinung habe M. Long ihre Erinnerungen „offenbar etwas aufgebauscht“ (Lesure/Herlin, *Correspondance* [Anm. 2], S. 2108, Fußnote 2). Möglicherweise haben Debussy und Ravel wohl sogar in einem Fall ähnliche Worte bei einer Erwähnung von M. Long gefunden. Debussy (ironisch): „[...] und Madame Marguerite Long, die so gut Klavier spielt... [...]“ (aus einem Brief an J. Durand, ebd. S. 2128), Ravel: „[...] diese da, die nicht so gut Klavier spielt [...]“ (nach Jean Echenoz, *Ravel*, Paris 2006, S. 100).

²⁰ „How well that man played!“ Igor Strawinsky, *An Autobiography*, London 1990, S. 49 (Erstveröffentlichung: *Chroniques de ma vie*, Paris 1935).

²¹ Bartók hatte am 4.12.1910 Debussy in Budapest mit *Children's Corner* gehört. Vgl. Lesure/Herlin, *Correspondance* (Anm. 2), S. 1349, Fußnote 1.

Klavier, den Klang, welche Bilder trug er in sich?

Debussys schriftlich fixierte Gedanken nachzuvollziehen, bringt den Interpreten von heute näher an seine Musik heran als etwa der Versuch einer Kopie seines Spiels es vermöchte, und vor allem wäre dabei eine Blockade der ureigenen künstlerischen Energien nicht zu befürchten. Und nur zu gerne glauben möchte man daher auch die köstliche, durch Maurice Dumesnil überlieferte Geschichte von Paderewski, zu dem Debussy nach einer Aufführung von *Reflets dans l'eau* lobend gesagt haben soll: „Es war reizend. Überhaupt nicht das, was ich mir vorgestellt habe, aber ändern Sie Ihre Interpretation nicht um ein Jota!“²²

Debussy, der großzügige Perfektionist – ein weiteres Beispiel für die Widersprüchlichkeiten, die sein ganzes Leben in seltsamer Logik bestimmten.

Ich bin sehr froh, dass es diese Aufnahmen gibt und kann sie durchaus auch kritikfrei anhören, wobei ich immer noch Nachwirkungen jenes anfänglich beschriebenen Schauers spüre. Dann empfinde ich wieder die Ungeheuerlichkeit dieser Situation: Debussys Finger bewegen hier unsere Klaviere! Und ich erlebe diese Unmittelbarkeit des Spiels, diese Intensität, die Ungeschminktheit, das Substantielle der primären Botschaft – jenseits der Töne. Diese Dichte eines Musizierens, bei dem es keinen „leeren“ Klang gibt, die allgegenwärtige starke Imagination:

Das überträgt sich, und die 100 vergangenen Jahre schrumpfen zu einem Nichts zusammen.

²² Nichols, *Debussy* (Anm. 2), S. 185.

Biographien

Andreas Brenner, *1972, ist im Kanton Thurgau aufgewachsen. Er studierte Violoncello, Musiktheorie und Dirigieren in Zürich, Berlin und Luzern. Von 2001 bis 2019 war er zunächst Dozent für Musiktheorie, dann Leiter des Institutes für Neue Musik, Komposition und Musiktheorie an der Hochschule Luzern – Musik. Seit 2019 unterrichtet er Musiktheorie an der Zürcher Hochschule der Künste.

Alan Dodson is Associate Professor of Music at Mount Allison University. Previously he taught at the University of British Columbia, where he was a founding member of the UBC Rhythm Research Cluster. His articles on rhythm and timing in recorded music have appeared in the *Journal of Music Theory*, *Music Analysis*, *Music Theory Online*, and *Music Theory Spectrum*, among other journals, and he recently contributed a chapter to the *Cambridge Companion to Rhythm* on visual representation in performance analysis. Currently he is working on an annotated translation of Schenker's lesson books from the 1920s for *Schenker Documents Online*.

Thomas Fesefeldt studierte in Hannover Musiktheorie, Schulmusik und Geschichte. Er hatte Lehraufträge für Musiktheorie in Hannover und Bremen und leitete an den Musikschulen in Gehrden und Goslar die Studienvorbereitende Ausbildung. 2012 wurde er in Dresden mit einer Arbeit über Schubert promoviert. Nach dem Referendariat war er von 2013 bis 2017 Studienrat am Gymnasium Alfeld/Leine. Seit 2017 ist er Professor für Musiktheorie an der UdK Berlin und leitet dort zudem seit 2020 das Institut für Musikpädagogik. Im Bereich der Musiktheorie liegen seine Forschungsschwerpunkte in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts.

Daniella Gerszt studierte Klavier und Musiktheorie. Sie ist Dozentin für Musiktheorie an der Zürcher Hochschule der Künste und an der Hochschule Luzern – Musik, wo sie auch Studienkoordinatorin für

Musiktheorie, Komposition und Music Research ist. Ihr besonderes Interesse gilt dem romantischen Lied - insbesondere dem Schaffen Robert Schumanns - sowie den Werken von Gabriel Fauré.

Bernd Goetzke studierte in Hannover Klavier bei Karl-Heinz Kämmerling und arbeitete über viele Jahre mit Arturo Benedetti Michelangeli. In Hannover wurde er 1982 Professor, gründete das Hochbegabten-Institut IFF und leitete 30 Jahre lang den Studiengang Soloklassen. Aus seiner Klasse gingen viele internationale Preisträger hervor. Bernd Goetzke gibt weltweit Meisterkurse; so führte er u.a. die von Wilhelm Kempff und Alfred Cortot gegründeten Beethoven-Kurse in Positano fort. Beethoven und Debussy bezeichnet er als die beiden „Brennpunkte“ seines Repertoires und Frankreich als seine zweite Heimat. Dies findet u.a. Ausdruck in der 2018 entstandenen Übersetzung von ca. 500 Briefen von Debussy.

Inga Mai Groot ist seit 2018 Ordentliche Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Zürich und hatte zuvor Professuren an den Universitäten Heidelberg und Fribourg inne. Sie arbeitet vor allem zur Musik- und Kulturgeschichte der frühen Neuzeit und des ausgehenden 19. Jahrhunderts (u.a. *Östliche Ouvertüren: Russische Musik in Paris, 1870–1913*, Bärenreiter 2014) sowie zur Wissensgeschichte der Musik und der frühneuzeitlichen Musiktheorie und ihrer Buchkultur (u.a. *Heinrich Glarean's Books*, edited with I. Fenlon, CUP 2013).

Scottish-born pianist and scholar **Roy Howat** is particularly known for his expertise in French repertoire. Among his many publications are critical editions of music by Chabrier, Chopin, Debussy, Fauré and Händel, two influential books (*Debussy in proportion*, and *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*), and numerous other book chapters on a variety of topics and composers. He can be heard as pianist on two CDs of Fauré songs and on numerous other CDs of piano and chamber music. He holds dual posts as Keyboard Research Fellow at the Royal Academy of Music (London) and Senior Research Fellow at the Royal Conservatoire of Scotland (Glasgow).

Thomas Kabisch, *1953, studierte an der TU Berlin Musikwissenschaft (bei Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann), Philosophie und Literaturwissenschaft. 1987-88 als DFG-Stipendiat in Paris. Seit 1982 Lehrtätigkeit an Musikhochschulen und Universitäten in Stuttgart, Frankfurt/Main, Mainz, Würzburg, von 1992 bis 2019 als Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen. Lebt in Berlin. – Einschlägige neuere Publikationen: *Chopins Klaviermusik*, München: Beck 2021; Debussy, *Préludes pour piano* (Hrsg.), Heft 1 und 2 (Hrsg.), Kassel: Bärenreiter 2014/2021; August Halm, *Klavierübung* (Hrsg., gem. mit Martin Widmaier und Linde Grossmann), Berlin und Beeskow: ortus 2019; „*Verschwindendes Erscheinen“ als Prinzip einer Musik der Moderne. Vladimir Jankélévitch über Debussy, Fauré und Ravel*, in: *Musik&Ästhetik* Heft 72, Oktober 2014, S. 38-64.

Kai Köpp, Professor für Musikforschung und Interpretationspraxis an der Hochschule der Künste Bern, studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Rechtswissenschaften in Bonn und Freiburg sowie Viola in Freiburg und Basel, Habilitation in Salzburg. Als Mitglied führender Ensembles für historische Aufführungspraxis wirkte er an über 40 Einspielungen mit. Nach Stationen in Zürich und Trossingen forscht und lehrt er seit 2008 in Bern: Projektserien zu Welte-Notenrollen, organologischen Interfaces und frühen Tondokumenten sowie zahlreiche Publikationen zur Musik- und Interpretationsgeschichte, zu Methoden der Sound und Performance Studies, sowie zu Bach, Beethoven, Wagner. Seine Erfahrungen und Forschungserkenntnisse vermittelt er als Interpretationscoach an die Praxis.

Daniel Leech-Wilkinson is Emeritus Professor of Music at King's College London. His research addresses the politics and practice of performance expressivity. Related publications include ‘Cortot’s ‘Berceuse’’, *Music Analysis* 34/3 (2015) 335-63; ‘Musical shape and feeling’ in ed. Daniel Leech-Wilkinson & Helen Prior, *Music and Shape* (New York: Oxford University Press, 2018), 359–82; *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them* (2020: <https://challengingperformance.com/the-book/>); and ‘Secure and insecure bases in the

performance of western classical music' in ed. Antoine Hennion & Christophe Levaux, *Rethinking Music Through Science and Technology Studies* (Abingdon: Routledge, 2021), 67–87.

Michael Lehner unterrichtet Musiktheorie, Gehörbildung und Musikgeschichte an der *Hochschule der Künste Bern*, dort ist er zudem Mitarbeiter am *Institut Interpretation*. Arbeitsschwerpunkte sind die Geschichte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert, Fragen musicalischer Analyse sowie das Musiktheater von Richard Strauss.

Peter Mutter studierte Klarinette bei Heinrich Mätzener, Komposition bei Dieter Ammann sowie Musiktheorie an der Hochschule Luzern – Musik und besuchte Meisterkurse u.a. bei Wolfgang Rihm und Enno Poppe. Er ist als freischaffender Komponist und Klarinettist tätig, ist Dozent für Musiktheorie an der HSLU-Musik und Vorstandsmitglied der Schweizer Musikedition. Sein künstlerischer und theoretischer Schwerpunkt liegt auf der zeitgenössischen Musik.

Hannes Oberrauter erhielt seine musikalische Ausbildung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Seit dem Jahr 2015 ist er dort als Lehrender für Klavier, klavierpraktische und musiktheoretische Fächer tätig. Seine bisherigen Publikationen beschäftigen sich unter anderem mit dem Werk Mozarts sowie mit russisch/sowjetischen Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts. Dabei gilt sein besonderes Interesse den Wechselwirkungen zwischen Rezeptionsgeschichte, Spieltraditionen und musiktheoretischen Entwicklungen.

Tihomir Popović, *1974 in Belgrad, Serbien. Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker, Professor der Hochschule Luzern und Lehrbeauftragter der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Promotion und Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin, zuvor Studium in Hannover. Lehrtätigkeiten an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Hochschule Osnabrück. Mitglied im Senior Common Room des Wadham College, Universität Oxford (2019/20). Buchpublikationen: *Mäzene – Manuskrpte – Modi. Untersuchungen zu My Ladye Nevells Booke*, Stuttgart 2013

sowie *Der Dschungel und der Tempel. Indien-Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschrifttum 1784-1914*, Stuttgart 2017. Weitere Publikationen zur Musik vom 9. bis zum 20. Jh. Lyrikveröffentlichungen in Jahrbüchern und Literaturzeitschriften, u.a. in *Sinn und Form* und *die horen*. Förderungen u.a. durch den DAAD, die Konrad-Adenauer-Stiftung und die Schweizerische Richard-Wagner-Gesellschaft.

Gesine Schröder, *1957, lehrt musiktheoretische Fächer an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig (seit 1992). Von 2012 bis 2022 unterrichtete sie außerdem an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, von 2017 bis 2020 als Part-time-Lecturer auch am Konservatorium Shanghai. Arbeitsgebiete: Kontrapunkt um 1600, musiktheoretische Gender-Studien, Geschichte der Musiktheorie, der musikalischen Interpretation, Orchestration in Theorie und Praxis, aktuelle Musik, Artistic Research.

Olivier Senn, *1970, studied musicology, philosophy, and German linguistics (Licentiate/Master) at the University of Zurich, Switzerland, and mathematics/statistics (BSc) at the Open University, UK. In his PhD thesis, he discussed methods for the musicological analysis of recorded music. He has been a researcher and teacher at Hochschule Luzern – Musik since 2006. Current research by Senn and his colleagues addresses the groove phenomenon, i.e. the power of music to trigger entrained body movement in listeners, such as dancing.

Michael Zink, *1977, unterrichtet Musiktheorie am Conservatorio della Svizzera Italiana, Lugano und an der Hochschule Luzern – Musik, wo er auch das Institut für Neue Musik, Komposition und Theorie leitet. Sein besonderes Interesse gilt der italienischen Kontrapunktlehre des 16. und 17. Jahrhunderts, der Musik Haydns und Mozarts sowie der zeitgenössischen Musik.