

uraufgeführte *Maiennacht* etwa die frühe Rimskij-Korssakow-Oper, welche der junge Debussy 1881 mit heimbrachte<sup>8</sup>?

Unendlich vieles wäre zu erwähnen: die Triolenbildungen, die offensichtlich östlich inspiriert sind, das Tetrachordale mit seiner ganz spezifischen melodischen Zerlegung (s. *Pelléas*-Einleitung, Kl. A. beginnend mit letztem System), auf das von den Fachbearbeitern bereits mehrfach hingewiesen worden ist.

Die großen und grundsätzlichen Probleme konnten in meiner Improvisation naturgemäß nicht berührt werden: das der „Freiheit der Musik“ überhaupt, Ostinato- und Reihungstechnik, Form der Steigerungstechnik, die kraß von der Wagnerschen absticht und sinnfällige Parallelen zur östlichen Praxis zeigt, schließlich der grundlegende Komplex des Wort-Ton-Verhältnisses (s. Mussorgskijs *Boris* und *Kinderstube*, bzw. der *Steinerne Gast* von Dargomysskij u. a. m.).

Eine Frage sei abschließend noch aufgeworfen, ob nämlich die stereotypen modalen, zumindest plagalen Melos- und Harmonieformungen Debussys nicht vorzüglich von den Russen inspiriert wurden? Mir erscheint dies sehr wahrscheinlich, wie die Gegenüberstellung etwa von Takten des langsamen Satzes der I. Borodin-Symphonie und einigen entsprechenden Takten der frühen *Ballade* für Klavier Debussys als Beispiel darauf hinweist und darüber hinaus auch hier erneut thematische Parallelen nicht von der Hand zu weisen sind.

PETER BENARY / LUZERN

### *Das impressionistische Raumgefühl als Stilmfaktor bei Debussy*

Die Musik in ihrer zeitlichen Erscheinungsform stand seit je in einer sich ständig wandelnden Beziehung zum Raum, der hier aber nicht als Analogie oder als ästhetische Kategorie verstanden wird, sondern als Seinsbereich schlechthin oder als konkret gegebener, geprägter Raum. Erst im 18. Jahrhundert entdeckte man den landschaftlichen Raum für die Musik. Von den frühklassischen Echo-Effekten über Haydns Jahreszeiten und Beethovens Pastorale führt dieser Weg zu den Romantikern. Sie begnügten sich nicht mit der Darstellung des landschaftlichen Raumes, sie beschworen vielmehr seinen Zauber, seine realen oder imaginierten Hintergründe, seine Stimmung und Atmosphäre. Heute ist viel von einer Verräumlichung der Musik die Rede. Tatsächlich ist kaum eine Beziehung, die sich zwischen Musik und Raum denken läßt, in den letzten Jahrzehnten kompositorisch ungenutzt geblieben. Dabei begegnet der Raum nicht in landschaftlicher oder architektonischer Prägung, vielmehr wird der Raum selbst zum kompositorischen Mittel erhoben, als Ort, von dem her der Ton, die Musik erklingt.

Debussy steht, so scheint es, zwischen der romantisch-stimmungshaften Wahrnehmung des objektiv gegebenen und subjektiv erlebten Raumes einerseits und der Raumkomponente in der modernen Musik andererseits. Dieser historischen Ambivalenz hat man sich bewußt zu sein, wenn im folgenden vom Raumgefühl bei Debussy die Rede ist.

Der romantische Bezug zum Raum basiert auf dessen Zauber, Stimmung und Poesie. Damit handelt es sich weitgehend um Raumanalogien. Trotz aller Subjektivität des Erlebens bleibt der Raum in der Distanz des Objekts. Eine wesenhafte Anverwandlung ist dem Romantiker

<sup>8</sup> In Frage kommen noch: *Das Mädchen von Pskow* (Urauff. 1873), dessen Part. sich übrigens in der Bibl. du Conservatoire befand (Schaeffner, a. a. O., 117) oder *Schneeflöckchen*, 1882 uraufgeführt.

verwehrt, häufiger ist ein Sich-hinein-Verlieren. Es gehört zur tragischen Färbung romantischen Fühlens, daß diese Distanz erhalten bleibt oder ironisch bewußt wird. Darin äußert sich der romantische Widerspruch zwischen musikalisch bedingtem Zwang zur Entwicklung in der Zeit und dem psychologisch bedingten Drang zum Verweilen am Ort, zwischen dynamischer Aktivität des schöpferischen Prozesses und sich hingebender Passivität der seelischen Situation.

Die impressionistische Spätphase unterscheidet sich nun von früheren Stadien der Romantik darin, daß der Wunsch nach Anverwandlung und Distanzaufhebung nicht mehr besteht und deren Unmöglichkeit nicht mehr tragisch empfunden wird, vor allem aber darin, daß in der augenblickhaften Erfassung einer als Objekt gegebenen poetischen Ganzheit die Verwirklichung einer Distanzlosigkeit scheinbar gelingt. Das war vor allem die Leistung der impressionistischen Malerei. Im Gegensatz zum romantischen Sich-hinein-Verlieren des Erlebenden erfolgt hier ein Einbezug des Erlebnisganzen, des Gesamteindrucks ins jeweilige Werk. Der Raum wird weniger in Reiz und Stimmung erlebt als in dem atmosphärisch mitbestimmten Eindruck eingefangen. Einige Aspekte, unter denen dieses Raumgefühl als Stilmotor bei Debussy deutlich wird, seien im folgenden skizziert.

Als wichtigstes Kennzeichen der Debussyschen Harmonik hat man die Vereinzelnung der Klänge erkannt, d. h. ihre Emanzipation zu eigenständigem Klangwert. Dem scheint die Klangrückung zu widersprechen, die bei Debussy ebenso häufig wie jeweils charakteristisch ist (Beginn von *Feuilles mortes*); der Einzelklang fügt sich durch solche Rückung und zwei- oder mehrfache Setzung doch offenbar erneut in einen Zusammenhang stiftenden Harmonik ein. Alle Deutungsversuche im Sinne einer erweiterten Tonalität, der Bitonalität, eines funktionalen Grundklanges usw. scheiterten an dem Widerspruch zwischen der dabei vorausgesetzten zweiseitigen Bezogenheit des Einzelklanges auf ein Klangsystem und der allseitigen Unbezogenheit eines solchen Klanggeschehens. Als raumhaftes Geschehen gedeutet, erhalten jedoch derartige Klangrückungen einen klärenden Bezug. Sie sind bei Debussy stets poetisch-inhaltlich bezogen, da der einzelne Klang, gleichsam in einen Raum gestellt, sich im tonal ausgeweiteten Klangraum wie im poetisch-musikalischen Erlebnisraum entfalten und als Bestandteil der Gesamtimpression auswirken kann.

Wenden wir uns dem Melos zu: der Begriff Melodik sei vermieden, um jede Vorstellung einer periodischen Gliederung auszuschließen. In der bisherigen Debussy-Literatur scheiterte die Auseinandersetzung mit dem Melos meist an der Untauglichkeit der Begriffe *Motiv* und *Thema*, an der Unzulänglichkeit harmonischer Reduktionen und daran, daß man die melodische Aphoristik als Unvollständigkeit oder Kürzung mißdeutete und damit ihre dennoch bestehende tektonische Funktion verkannte. Auch das Debussysche Melos darf als raumhaftes Geschehen gedeutet werden, weniger im Sinne einer die Punkte der einzelnen Tongebungen durchlaufenden zweidimensionalen Klangkurve, als vielmehr eingespannt in einen auch in die Tiefe hinein imaginierten vollständigen Klangraum. In dieser Sicht werden die für Debussy charakteristische Aphoristik und mangelnde Zielstrebigkeit des Melos, dessen sporadisches Auftreten und In-sich-selbst-zurück-Münden plausibel. Von hier aus erklärt sich auch der häufig entstehende Eindruck, das Erklingende sei nur ein Ausschnitt aus einem der Hörbarkeit sich teilweise entziehenden Klangkontinuum, ebenso die symptomatisch häufige Vortragsbezeichnung *en dehors*, das schon von Wagner angewandte Wandern des Melos von einem Instrumentalkolorit zum anderen sowie vor allem dessen passiver Duktus. Diese und andere Eigenheiten Debussys erhalten ihren personalstilistischen Sinn, sieht man das Melos weniger in die Spannungen von Auf und Ab, von Beginn und Ende eingefügt, als in diejenigen eines mitkomponierten Raumes.

Bei der Charakterisierung der Debussyschen Musik ist häufig von Zuständlichkeit die Rede. Tatsächlich haben die von ihm gewählten poetischen Vorwürfe fast ausnahmslos zuständlichen

Charakter. Allenfalls vorhandene geschnehmäßige Momente werden ins gleichsam Dauernde und Zuständliche nivelliert. Denn Zustand kann es in der Musik nur annähernd geben, bewirkt durch Reduktion der Bewegung und Wiederholung kleinster Einheiten. Vom Hörer verlangt der Mitvollzug einer solchen Musik, alle raumhaften Fühlweisen in den Hörakt einzubeziehen. Die Musik Debussys löst sich in dem Maße von den dualistischen, dynamischen, logisch-prozessualen Eigenheiten der vorausgegangenen Stile, in dem sie sich statischen, alogischen und zuständlichen zuwendet. Darin wird eine enge Beziehung zur Malerei und Literatur seiner Zeit erkennbar, aber auch der Widerspruch, der in der Folgezeit, in der wir heute noch stehen, so wesentlich werden sollte — der Widerspruch, den Zuständliches in zeitlicher Entfaltung darstellt. Ihm entspricht in der Malerei die Widersprüchlichkeit einer im Raum erstarrten Bewegung.

Abschließend einiges zur Form. Debussy schrieb einmal: „*Es scheint mir, daß seit Beethoven der Beweis für die Sinnlosigkeit der Symphonie erbracht wurde. Bei Schumann und Mendelssohn ist sie nur mehr die respektvolle Wiederholung der gleichen Formen mit schwächeren Kräften . . . Man muß durch die offenen Fenster auf den freien Himmel schauen . . .*“ Darin äußert sich Debussys entschiedene Abkehr von einer überkommenen Formgesinnung, deren Wesen in logischer Entwicklung und planhafter Vorgegebenheit lag. Beginn, Höhepunkt, Zäsur, Abschluß umschreiben den streckenhaften Charakter dieses aus dem Themenkontrast heraus belebten klassisch-romantischen Formverständnisses. Was Debussy an ostasiatischer, vorbarocker und Wagnerscher Musik u. a. fasziniert haben mag, war auch deren grundlegend andersartige formale Haltung. Man hat in bezug auf Debussy von kreisenden Formen gesprochen, er selbst allegorisch von offenen Fenstern, die auf den freien Himmel schauen lassen; auch wissen wir von seinem frühen Plan zu einer „*Symphonie mit psychologisch entwickelten Themen*“. Dies und anderes mehr, vor allem aber die Analyse seiner Werke offenbart eine Formensprache, deren Wesen in der Preisgabe jenes von einem Beginn zu einem Schluß führenden Entwicklungsgedankens und in der Überwindung einer zweidimensionalen Sicht der musikalischen Form liegt; statt dessen kreisende, offene Formen, die, statt vorgegeben zu sein, sich ergeben; offene Formen also insofern, als sie nur in mehr als zweidimensionaler Entfaltung gedacht werden können und damit auch ihrerseits in einem auch in die Tiefe hinein imaginierten Klangraum stehen. Die aphoristische Melodik, die harmonische Funktion der Einzelklänge und andere erwähnte Eigenheiten finden hier ihre formale Korrespondenz. Denn das In-sich-selbst-zurück-Münden bedeutet ja keinen Stillstand und Zuständlichkeit keine Stagnation, der Verzicht auf Themendualismus keinen Verzicht auf Entwicklung; im Gegenteil wird im Sinne der typisch impressionistischen Synästhesie ein in besonderer Weise ausgeprägtes Raumgefühl in musikalischen Strukturen konkretisiert.

ERNST KLUSEN / VIERSEN

### *Gustav Mahler und das böhmisch-mährische Volkslied*

#### I.

In meinem Vortrag *Gustav Mahler und das Volkslied seiner Heimat* vor der XV. Konferenz des International Folk Music Council<sup>1</sup> in Gottwaldov habe ich darauf hinweisen können, daß neben seltenen notengetreuen Übernahmen von Volksweisen das Eindringen von Elementen der heimatlichen Volksmusik in das Werk Mahlers von Bedeutung ist.

<sup>1</sup> *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. XV, Cambridge 1963.