

Zur Harmonik in Debussys *Nocturnes* für Orchester

Stefan Prey

Bis auf Änderungen der Zitierweise entspricht der folgende Text der Fassung aus der *Musica*, Heft 1/1987, S. 7–12.

Debussys Harmonik klingt bunt und raffiniert. Sie ist nicht zielgerichtet, wie etwa die Harmonik von Beethoven, Wagner oder Brahms, ruft aber auch nicht den Eindruck von Willkür oder Beliebigkeit hervor. Irgendeine Gesetzmäßigkeit muß ihr also zugrundeliegen. Wie diese beschaffen sein könnte, läßt sich häufig beim ersten Hören nicht erkennen. Bei der Analyse bestimmter Stellen aus Werken von Debussy findet man jedoch zumindest Anhaltspunkte zur Lösung dieses Problems. Dazu ist allerdings eine Vorüberlegung erforderlich.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Harmonik fester Bestandteil der gemeinsamen Tonsprache einer ganzen Generation von Komponisten. Bis auf wenige Stellen hatte sie mit der individuellen Gestalt eines Werkes kaum etwas zu tun. Deshalb läßt sie sich auch leicht als System darstellen. Dies gilt für Debussy nicht. Bei ihm ist die Harmonik wesentliches Merkmal seiner individuellen Kompositionsweise oder sogar eines bestimmten Werks. Sie wandelt sich von Stück zu Stück und läßt sich darum auch nicht systematisch darstellen. (Ähnliches gilt auch schon für Wagner. Hier redet man z. B. von Tristan-Harmonik. Von einer Zauberflöten-Harmonik zu sprechen, wäre unsinnig.) Deshalb kann im folgenden auch nur ein harmonisches Prinzip unter vielen möglichen erörtert werden. Besonders interessant ist bei Debussy der große Nonakkord. An seiner Verwendung läßt sich auch gut zeigen, in welcher Weise Debussy harmonische Prinzipien der Tradition aufgreift und weiterentwickelt.

Dazu sind die *Nocturnes*¹ für Orchester von 1899 besonders geeignet. Weil die zentrale Rolle des Nonakkordes im Mittelteil des zweiten Satzes am deutlichsten zu erkennen ist, wird die Analyse dort beginnen und anschließend auf einige Stellen der anderen Sätze eingehen.

¹ Claude Debussy, *Nocturnes: Triptique symphonique pour orchestre et chœurs*, Hrsg. Max Pommer, Leipzig 1977.

124 **A a**

130 **b**

136 **B a** *peu a peu cresc.*

143 **b**

150

Der Mittelteil des zweiten Satzes lässt sich formal folgendermaßen gliedern:

übergeordnete Abschnitte	Vorspann	A		B		A'	
Teilabschnitte		a	b	a	b	a	b'
Länge in Takten	8	8	8	8	8	8	10

Aus Platzgründen stehen der Vorspann und Abschnitt A' nicht im Notenbeispiel; im Vorspann werden lediglich der Grundrhythmus und die Begleitung exponiert und Ab-

schnitt A' stellt bis auf die Schlußtakte die Tuttiversion von A dar. Die Abschnitte A, B und A' unterscheiden sich in Dynamik, Harmonik und Instrumentation, während sie sich thematisch-motivisch genau entsprechen.

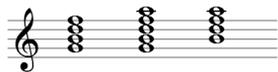
Zusammengehalten wird dieser ganze Mittelteil durch die einheitliche Motivik und besonders durch die Ostinato-Begleitung über dem Orgelpunkt *as* bzw. *gis*. Insgesamt ist er als Steigerung angelegt.

Zunächst soll nun das Tonmaterial untersucht werden, wobei auch die Töne mit einbezogen werden, die man als harmoniefremd auffassen könnte. Dann lassen sich relativ leicht diatonische Felder voneinander abgrenzen.

Als diatonisch verstehe ich hier jede Leiter, in der kein Ton zusammen mit einer chromatischen Variante vorkommt (also etwa *ges* und *g*). Dazu gehören dann natürlich auch Pentatonik und Ganztonleiter. Bei der Abgrenzung der tonalen Felder reicht es also, überall dort einen Harmoniewechsel anzunehmen, wo eine chromatische Variante eines Tons erscheint. (Enharmonik ist hierbei natürlich lediglich als Schreib- und Spielerleichterung zu verstehen).

Wie man deutlich erkennt, ist das harmonische Material des ganzen Mittelteils eher begrenzt. Bis auf den verminderten Septakkord *as-h-d-f*, der die Abschnitte A, B und A' voneinander trennt, werden überhaupt nur drei Fünfftonfelder verwendet: *as-ces-des-es-f*, *f-as-b-c-d* und *h-d-e-fis-gis*. Jedes dieser Fünfftonfelder enthält die Töne eines großen Nonakkords, nämlich der Akkorde Des^9 , B^9 und E^9 . (Die drei Ausnahmen in den Takten 3, 19 und 22 des Notenbeispiels fallen kaum auf und brauchen meines Erachtens nicht speziell berücksichtigt zu werden.)

Schaut man sich nun die Klanggestalt der Begleitakkorde an, so findet man bis auf den abschnitttrennenden Verminderten zwei verschiedene Typen: den Dominantseptakkord und den halbverminderten Septakkord (verminderter Dreiklang mit kleiner Septe). Beide lassen sich als Bestandteile eines großen Nonakkordes auffassen. Dabei fehlt im Dominantseptakkord der oberste Ton des Nonakkordes, im halbverminderten der unterste. Das heißt je ein Paar aus einem Dominantseptakkord und einem halbverminderten bilden ein Fünfftonfeld, das aus den Tönen eines Nonakkordes besteht.



Nach dieser Überlegung läßt sich die besondere Auswahl des Tonmaterials gut erklären. Das *as* des Orgelpunkts ist nämlich den ganzen Mittelteil hindurch Bestandteil der Begleitakkorde. Nun gibt es, weil der Nonakkord ein Fünfklang ist, genau fünf große Nonakkorde, die den Ton *as* bzw. *gis* enthalten. Soll das *as* jedoch auch in jeweils beiden Teilakkorden vorkommen, darf es weder unterster, noch oberster Ton des Nonakkordes sein, da es in diesen Fällen entweder im Dominantseptakkord oder aber im halbverminderten fehlen würde. Somit bleiben nur drei Nonakkorde übrig, und das sind genau diejenigen, die Debussy benutzt hat. *as* ist entweder Terz, Quint oder Septe des jeweiligen Akkords. Ich benenne diese Fünfftonfelder im folgenden mit dem Grundton des entsprechenden Nonakkordes. Das soll jedoch nicht heißen, daß dieser „Grundton“ die Rolle eines melodischen oder harmonischen Zentraltons spielt.

Betrachtet man nun das Akkordmaterial der Abschnitte A, B und A', so stellt man fest, daß in jedem sämtliche drei Nonakkorde verwendet werden.

Interessant ist daran, wie sie auf die beiden Teilabschnitte a und b verteilt sind. Die a-Teile bestehen jeweils aus zwei Fünftonfeldern, von denen das zweite eine kleine Terz tiefer steht als das erste. In ihnen können daher nur die Kombinationen Des^9 B^9 und E^9 Des^9 auftreten; der Akkord *b-d-f-as-c* kann also nie am Anfang eines a-Teils stehen, weil der ergänzende Akkord G^9 nicht mehr zum System gehört – er enthält den Ton *as* nicht. Der b-Teil bringt dann jeweils den Nonakkord, der im vorangegangenen a-Teil nicht vorkommt. Deswegen kann auch nicht ein ganzer übergeordneter Teil die Sequenz eines anderen sein. Das Prinzip, in jedem Abschnitt alle drei Nonakkorde erscheinen zu lassen, wäre so nicht mehr durchzuführen.

Dieses Prinzip ist nun offensichtlich der Grund für die harmonische Buntheit der Stelle, aber auch für ihre Geordnetheit. Bunt wirkt sie, weil die Akkordfolgen nicht mehr als funktionsharmonische Verwandtschaftsverhältnisse empfunden werden. Der Eindruck des Geordneten dagegen entsteht durch das deutlich hörbare harmonische Band des Orgelpunkts und durch die Beschränkung auf die drei Fünftonfelder, die alle drei in jedem der drei übergeordneten Abschnitte erscheinen.

Versucht man übrigens eine funktionsharmonische Analyse, z. B. des ersten Teilabschnitts b, so stößt man auf mehrere Phänomene, die der Funktionsharmonik fremd sind. Man müßte h-Moll als Tonika auffassen. Dann hätte man Erklärungsprobleme mit der dori-schen sechsten Stufe *gis*, die obendrein noch als Orgelpunkt erscheint, dem ständigen Wechsel zwischen Molltonika und Dursubdominante und der Tatsache, daß Tonika und Subdominante nicht einmal deutlich voneinander getrennt werden, so daß die Klänge ineinander verschwimmen.

Die grundlegende Rolle des großen Nonakkordes läßt sich auch an vielen Stellen der anderen Sätze nachweisen. Dabei kann ich natürlich nicht auf alle in Frage kommenden Stellen eingehen, sondern will im folgenden diejenigen herausgreifen, an denen sich weitere Möglichkeiten, mit dem großen Nonakkord zu arbeiten, zeigen lassen.

In allen Sätzen treten Nonakkordmixturen auf, also bloße Reihungen verschiedener Nonakkorde ohne funktionalen Zusammenhang, z. B. im 1. Satz T. 14, im 2. Satz T. 9ff. und im 3. Satz T. 38ff.

Interessant sind im 3. Satz auch T. 12f. und T. 17f. An beiden Stellen verwendet Debussy eine Folge von drei Nonakkorden, in der ein Ton allen drei Akkorden gemeinsam ist, also genau wie im Mittelteil des zweiten Satzes.

Auch das Prinzip, daß Skalen oder Tonfelder auf Nonakkorden basieren, wird in den anderen Sätzen verwendet. Um dies klar zu machen, ist jedoch eine kurze abstrakte Überlegung notwendig. Im Mittelteil des zweiten Satzes entspricht dem Nonakkord die Verwendung einer fünftönigen diatonischen Skala in der Melodie. Nun kann man die Frage stellen, ob sich dieses Prinzip so erweitern läßt, daß dabei eine volle siebentönige Skala entsteht. Das heißt aber: Entweder muß man einen siebentönigen Akkord zugrundelegen, oder man muß von mehreren Nonakkorden ausgehen, die sich zu einer diatonischen Skala zusammenfügen lassen. Siebentönige Akkorde hat Debussy um 1900 nicht verwendet.

Sehen wir uns also an, welche Möglichkeiten es gibt, mit mehreren Nonakkorden eine diatonische Skala zu konstruieren.

Ausgangsakkord sei *g-h-d-f-a*. Welche Vorzeichen müssen nun die Stammtöne *c* und *e* haben, um als Bestandteile eines weiteren Nonakkordes aufgefaßt werden zu können? Dafür gibt es nur zwei Möglichkeiten. Entweder wählt man die Töne *c* und *es*, der zweite Nonakkord heißt dann *f-a-c-es-g*, oder man wählt *cis* und *e*. Dann heißt der zweite Akkord *a-cis-e-g-h*. In jedem Fall entsprechen einer solchen Skala also zwei Nonakkorde, deren Grundtöne eine große Sekunde voneinander entfernt sind.

Die so entstandene Leiter (*g-a-h-cis-d-e-f*) entspricht, von ihrem Tonmaterial her gesehen, dem Melodisch-Moll der Tradition (in diesem Falle d-Moll-melodisch). Dieses ist jedoch fest an einen bestimmten Grundton gebunden und wird gewöhnlich als zu harmonischen Zwecken modifiziertes Dorisch oder Äolisch aufgefaßt. Dagegen ist die hergeleitete Skala lediglich als Tonvorrat zu verstehen, von dem verschiedene Töne die Rolle eines Grund- oder Zentraltons übernehmen können. Schon in den *Nocturnes* treten verschiedene Fälle auf. Weitere kann man bei Janáček und Bartók finden, worauf ich hier nicht eingehen kann.

Die konstruierte Leiter läßt sich im Gegensatz zu den herkömmlichen diatonischen Skalen nicht als lückenloser Ausschnitt des Quintenzirkels darstellen. Deswegen ist sie auch in keiner Transposition auf den weißen Tasten des Klaviers spielbar. Sie besitzt eine unregelmäßige Ganz- und Halbtonstruktur, enthält also Intervalle wie z. B. die verminderte Quarte.

Gleich der erste Satz beginnt mit dieser Skala in der Oberstimme, die hier allerdings noch als h-Moll-melodisch gedeutet werden kann.



Die oben hergeleitete Leiter muß dazu auf *e* transponiert werden (*e-fis-gis-ais-h-cis-d*). Die chromatisch geführte Unterstimme läßt sich natürlich nicht mit einbeziehen.

In Takt 5 spielt das Englischhorn ein Thema, das vollständig auf der hergeleiteten Skala basiert (ohne Transposition). Es ist laut Debussy übrigens dem Klang einer Schiffssirene nachempfunden.² Dieses Thema erscheint an mehreren Stellen im ersten Satz mit unterschiedlicher Begleitung. Das Notenbeispiel zeigt drei Versionen.

² Siehe Léon Vallas, *Debussy und seine Zeit*, Übers. Karl August Horst, München 1961, S. 196.

Thema

T. 5ff.

T. 21ff.

T. 43ff.

Hier besteht also an allen drei Stellen der gesamte Tonsatz und nicht nur die Melodie aus Tönen dieser Leiter. Dabei macht Debussy von der Möglichkeit, das Thema mit Nonakkordbestandteilen zu begleiten, regen Gebrauch.

Auch in diesem Thema ist wie am Beginn des Satzes *h* der melodische Zentralton. Das hat natürlich zur Folge, daß die Leiter, wenn man sie mit dem Zentralton beginnen läßt, eine extrem exotische Intervallstruktur besitzt. Über dem Zentralton erscheinen nämlich einerseits die große Sekunde, andererseits die verminderte Quinte.

Im dritten Satz schließlich verwendet Debussy zwei verschiedene Transpositionen dieser Skala (*h*- und *g*-Transposition) in direkter Folge, wobei der Abschnitt mit der *g*-Transposition bis auf den Baß und die Instrumentation lediglich eine Sequenz des Teils davor darstellt.

26

Zusammengehalten wird der Abschnitt durch einen ununterbrochenen Streicherteppich, durch den Orgelpunkt auf *h*, also mit derselben Technik, wie in der analysierten Stelle aus dem zweiten Satz, und durch den Anschluß in der Melodie. Die Sekundfortschreitung wird an der Nahtstelle nicht unterbrochen und die im ersten Takt des zweiten Teilabschnitts verwendeten Melodietöne *cis* und *h* gehören beiden Leitern an.

Die Begleitung basiert übrigens hier wie auch an den anderen Stellen nicht auf der gesamten siebentönigen Leiter, sondern nur auf einem Akkord, dessen Töne in dieser Leiter enthalten sind, in diesem Fall dem Dominantseptakkord auf *h*. Nun wäre es natürlich möglich gewesen, auch den Dominantseptakkord auf *cis* zu wählen. Die Melodie hätte gleich bleiben oder eine Sekunde nach oben sequenziert werden können. Der Unterschied, der sich dann ergibt, besteht hauptsächlich im mehr oder minder starken harmonisch-tonalen Eindruck. Mit einem Cis^7 -Akkord klingt die Stelle nach *Fis*-Dur oder *fis*-Moll; es liegt ja auch die melodische *fis*-Moll-Tonleiter zugrunde. In der von Debussy komponier-

ten Fassung mit dem H^7 -Akkord verhindert jedoch der Ton *eis* in der Melodie, daß die Takte dominantisch auf *e* gehört werden können. Von den Möglichkeiten, die zugrundeliegende Skala traditionell oder neuartig zu verwenden, entscheidet sich Debussy für das letztere.

Der große Nonakkord bzw. das ihm entsprechende Fünfftonfeld läßt sich somit in allen erörterten Beispielen direkt oder indirekt als konstitutives Prinzip auffassen. Interessant ist dabei, wieviel verschiedene Möglichkeiten Debussy gefunden hat, von diesem Akkord Gebrauch zu machen. Er spaltet Teilakkorde von ihm ab (Dominantseptakkord, halbverminderter). Er verwendet ihn als für Melodie und Begleitung gleichermaßen konstitutives Fünfftonfeld. Er benutzt eine siebentönige Skala, die sich auf den Nonakkord zurückführen läßt. Das soll natürlich nicht heißen, daß es für eine solche Skala nicht noch andere Erklärungsmöglichkeiten gibt, z. B. die Polymodalität.

Auf der Basis des Nonakkords bzw. seiner dissonanten Bestandteile lassen sich kaum noch funktionsharmonisch sinnvolle Akkordfolgen schreiben. Das beabsichtigt Debussy auch gar nicht. Kadenz kann man in den *Nocturnes* mit der Lupe suchen. Es müssen also andere Arten der Akkordverknüpfung gefunden werden. So kann der ganze Tonsatz aus parallelverschobenen Nonakkorden bestehen (Mixtur), oder ein gemeinsamer Ton hält die verschiedenen Akkorde zusammen (harmonisches Band). Auch eine durchgehende Sekundbewegung in der Melodie kann verschiedene Abschnitte verknüpfen.

Interessant ist die Tatsache, daß Debussy an den analysierten Stellen nur traditionelle Akkorde verwendet, die so auch z. B. bei Wagner oder Debussys Lehrer César Franck vorkommen (verminderter, halbverminderter, Dominantseptakkord, Nonakkord). So ist Wagners Tristan ja geradezu das Paradebeispiel für den ständigen Gebrauch von Dominantseptakkorden und halbverminderten und der dadurch bedingten Emanzipation von der Funktionsharmonik.

Angesichts dessen stellt sich jedoch die Frage, welche satztechnischen Phänomene dafür verantwortlich sind, daß Debussy sich klanglich so sehr von Wagner unterscheidet. Besonders wichtig ist hier offenbar die jeweilige Einstellung zu Chromatik und Dissonanz. Von beidem macht Wagner reichlich Gebrauch. Beides dient ihm zumeist zur Darstellung von Spannung und Auflösung. Wagners Musik, und natürlich nicht nur seine, kann auf diese Weise als zielgerichteter Verlauf empfunden werden. Die Dissonanz, der unvollkommene Zustand, strebt zur Konsonanz, dem vollkommenen Zustand.

Dies gilt für Debussy nicht mehr. Seine Chromatik hat selten einen drängenden Charakter wie bei Wagner (vgl. den Anfang der *Nocturnes*). Kleine Sekunden wirken nicht mehr als Leittöne. Dissonante Harmonien behält er häufig über mehrere Takte bei. Statt einer Auflösung erscheint dann oft eine neue dissonante Harmonie (*Nocturnes* II, Mittelteil). Dies ist ein Grund, weshalb seine Musik eher bunt wirkt als zielgerichtet, nicht mehr „logisch“, sondern „assoziativ“. Wahrscheinlich wird sie deshalb auch häufig als impressionistisch bezeichnet.

Die Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz ist bei Debussy mit zwei Problemen verbunden. Erstens sind die beiden Begriffe eigentlich nur gegenseitig zu definieren. Wenn es keine Auflösungen mehr gibt, gibt es auch keine Dissonanzen mehr. Wenn nun aber eine Harmonie, die nach traditioneller Auffassung dissonant ist, über lange Strecken beibehalten wird, ohne aufgelöst zu werden, oder wenn verschiedene dissonante Harmo-

nien, ohne sich gegenseitig aufzulösen, aufeinander folgen, dann kann man nicht mehr sinnvoll von Dissonanzen reden. (Siehe z. B. das 2. und das 13. *Prélude*.)

Zweitens fällt auf, daß Debussy häufig über weite Strecken mit Akkorden arbeitet, die keine kleinen Sekunden enthalten, also dem großen Nonakkord, der Ganztonleiter, der Pentatonik, dem verminderten Septakkord und in diesen enthaltenen Teilakkorden. Den verminderten Septakkord verwendet er wesentlich seltener. Möglicherweise hat er ihn schon als abgegriffen und verbraucht empfunden.³ In diesen Fällen wird die Unterscheidung Konsonanz/Dissonanz also nicht aufgehoben, sondern es wird die Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz, die traditionell zwischen konsonanten Terzen und dissonanten Sekunden lag, so verschoben, daß nunmehr die großen Sekunden konsonant sind und nur noch die kleinen dissonant.

Die Melodie wird anders als bei Wagner wieder mehr diatonisch gestaltet. Dies hat wahrscheinlich mehrere Gründe. Einerseits wird die Chromatik als Spannungsmittel überflüssig. Andererseits ermöglichte die Diatonik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Verbindung von Eingängigkeit, Einbeziehung auch außereuropäischer Musik und Abkehr von der Funktionsharmonik. Diese Punkte waren für Debussy unterschiedlich wichtig. An Eingängigkeit war er kaum interessiert, wie seine Polemik gegen diejenigen Komponisten zeigt, die nach der Oper auf der Straße gepfiffen werden.⁴ Daß der Eindruck der Gamelan-Musik, die er 1889 auf der Pariser Weltausstellung kennengelernt hat, für ihn entscheidend war, ist allgemein bekannt.⁵

Die Abkehr von der Funktionsharmonik, die sich im späten 19. Jahrhundert bei den meisten Komponisten beobachten läßt, ist mit Diatonik durchaus zu verbinden, sofern die Diatonik dazu verwendet wird, wesentliche Elemente der Funktionsharmonik zu vermeiden, z. B. die große zweite, die reine fünfte oder die leittönige siebte Stufe. Dies trifft natürlich auch besonders in denjenigen Fällen zu, in denen, wie etwa in der Pentatonik oder der Ganztonleiter, überhaupt keine siebentönige Leiter verwendet wird. Bei einer solchen Verwendungsweise verliert die Diatonik dann auch den Charakter des Konventionellen, für den Wagner sie noch häufig verwendet.

Debussy war also bei seiner musikalischen Revolution nicht nur auf die Adaption von Gamelan-Musik angewiesen, sondern konnte wesentliche Elemente der Tradition aufgreifen, indem er eine neuartige Verwendung für sie fand.

³ Vgl. hierzu Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1949, S. 287f.

⁴ Vgl. Claude Debussy, *Monsieur Croche*, Stuttgart 1982, S. 37.

⁵ Vgl. z. B. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 249.