

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

## **Informationen**

**zum Konzert der Stuttgarter Philharmoniker am Samstag, 25. Februar 2017, 19 Uhr  
im Beethoven-Saal der Stuttgarter Liederhalle**

**von Albrecht Dürr, Stuttgarter Philharmoniker**

## Debussy

### Was ist Impressionismus?

Die Bezeichnung „Impressionisten“ stammt aus der Malerei. 1874 bezeichnete der französische Kritiker Louis Leroy eine Gruppe von jungen Malern mit diesem Wort, meist werden zu ihr Edgar Degas, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley und andere gezählt. Diese Gruppe bestritt (in unterschiedlicher Zusammensetzung) insgesamt acht gemeinsame Ausstellungen, wobei sie sich selbst nur in der dritten von 1877 als „Impressionistes“ bezeichneten, sonst aber den Gruppennamen „Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs etc.“<sup>1</sup> vorzog. Der Dichter Stéphane Mallarmé (1842-1898) rückte 1876 in einem englischsprachigen Artikel<sup>2</sup> auch den Maler Edouard Manét in die Nähe der Impressionisten. Als typisch für die Impressionisten nennt er eine „eigenartige Qualität jenseits des bloßen Realismus“, die in der Malerei unter freiem Himmel („pleinair“-/Freiluftmalerei) deutlich werde. Die Gegenstände dieser Bilder verflüchtigten sich im Sonnenlicht in die Atmosphäre der Umgebung (verlören also an klarer Kontur), was die Realität von den Figuren abziehe, und doch werde gerade dadurch ihr wahres Aussehen erhalten. Die Luft sei das Medium der Impressionisten und ihr Arbeitsort. Da die Maler keine durchsichtigen und neutralen Farben hätten, um damit die Luft zu malen, könnten sie nur mit Hilfe des Pinselstrichs und der Anordnung der vorhandenen Farben den gewünschten Effekt erzielen.<sup>3</sup>

Als Merkmal impressionistischer Kunst wird oft die Vorherrschaft der Farbe vor der Form (der Zeichnung) betrachtet, was sich in häufig unklaren, verschwimmenden Konturen, in einzelne Farbflecke aufgelöste, zerfließenden Flächen u.ä. äußert. Der Ausschnitt des Bildes aus der Wirklichkeit wirkt zufällig, als Ergebnis eines Augenblicks. So dominiert der unmittelbare Sinneseindruck (die „Impression“) vor der genauen Abbildung von einzelnen Gegenständen, wie sie die Kunstakademien damals lehrten. Diese neue Darstellungsform wird oft in Zusammenhang mit einem veränderten philosophischen Realitätsbegriff am Ende des 19. Jahrhunderts gebracht: Real ist, was die Sinne unmittelbar erfassen, nicht die Zusammenhänge und Ordnungen, die sich aus diesen ableiten lassen.

### Debussy und der Impressionismus

Als der junge Komponist Claude Debussy 1887 seine sinfonische Suite „Printemps“ bei der französischen Akademie der Künste im Wettbewerb um den so genannten Rompreis einreichte (den Wettbewerb junger Komponisten um ein fünfjähriges Stipendium, verbunden mit einem zweijährigen Aufenthalt in Rom), kritisierte die Jury daran, dass der Gebrauch der Klangfarben auf Kosten von Kontur und Form übertrieben sei und nannten Debussys kompositorisches Ergebnis tadelnd „vagen Impressionismus.“

---

<sup>1</sup> Anonyme Gesellschaft der Künstler, Maler, Bildhauer, Gravierer usw.

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé: The Impressionists and Edouard Manet, in: The Art Monthly Review, 30. Sept. 1876

<sup>3</sup> S. Thomas Kabisch: Artikel „Impressionismus“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. Auflage, hrg. Von Ludwig Finscher, Sachteil Band 4Sp. 526-535

Debussys Musik gilt häufig als typisch, als Musterbeispiel, für den musikalischen Impressionismus. Oft wird eine Verwandtschaft seiner Musik zu den „Pleinair“-Landschaftsbildern der impressionistischen Maler behauptet, häufig vergleicht man auch deren Malweise mit Debussys Kompositionen. Aber abgesehen davon, dass sich auch Bezüge zu anderen Malstilen der Zeit herstellen lassen, war die Interpretation, die der Dichter Mallarmé vom Impressionismus gab, für Debussy und seine Musik einflussreich. Debussy beschrieb selbst eine „Musique en plein air“, einen „harmonischen Traum“ aus einem geheimnisvollen Zusammenwirken von Luft, den Bewegungen der Blätter und dem Duft der Blüten mit der Musik.

Debussy, geboren 1862, war das älteste von fünf Kindern eines Druckereiangestellten und ehemaligen Offiziers. Den ersten Musikunterricht erhielt er 1870 von seiner Tante, ab 1871 von einer Klavierlehrerin, die ihn auf die Aufnahmeprüfung im Pariser Konservatorium vorbereitete, die er 1872 erfolgreich absolvierte. Dort studierte er von 1872 bis 1884. In den letzten Jahren des Studiums arbeitete er als Liedbegleiter und Kammermusiker. Zeitweise arbeitete er im Haushalt der russischen Mäzenin Nadeschda v. Meck, die durch ihre Freundschaft mit Peter Tschaikowsky bekannt wurde, als Pianist und Klavierlehrer ihrer Kinder. 1884 gewann er den Rompreis des Konservatoriums, der mit einem Stipendium und einem zweijährigen Romaufenthalt verbunden war, den er von 1884 bis 1887 in der Villa Medici absolvierte. Zurück aus Rom pflegte er Kontakt mit Musikern, Malern und Schriftstellern. Seinen Lebensunterhalt versuchte Debussy in dieser Zeit in der Hauptsache durch Klavierspiel zu decken, in dem er beispielsweise Wagners Musikdramen auf dem Klavier vorführte, die von anderen erläutert wurden. Unter anderem beschäftigte er sich auch mit den Dichtungen von Charles Baudelaire und Stéphane Mallarmé, den er 1890 persönlich kennen lernte. Letzterer war ein großer Musikliebhaber und Debussy hatte bereits 1884 eines seiner Gedichte als Lied vertont. Mallarmé wollte sein Gedicht „L'après-midi d'un faune“ auf eine Bühne bringen und dafür Debussy als Mitarbeiter gewinnen. Fortan trafen sich beide regelmäßig, und auch wenn die ursprüngliche Idee einer szenischen Version nie verwirklicht wurde – geplant war die Uraufführung der Inszenierung am 27. Februar 1891<sup>4</sup> – so liegt hier doch der Ursprung für Debussys „Prélude“.

Mallarmé beanspruchte für seine Poesie ein Mysterium, ein Geheimnis, ähnlich wie es die Religion postuliert. Sein Gedicht<sup>5</sup>, eines seiner berühmtesten, erzeugt die Atmosphäre eines heißen Sommertags irgendwo in einem mythischen antiken Hain mit „wechselnden intimen Schauplätzen, in deren Stimmung sich Verlangen und Träume des Fauns ergehen, in der Wärme dieses Nachmittags. Dann überlässt er sich, müde der Jagd auf die furchtsam fliehenden Nymphen und Najaden, dem berausenden Schummer, voll endlich erfüllter Traumgelüste, im Vollbesitz der allumfassenden Natur.“<sup>6</sup> Es spielt an auf den Mythos von der Nymphe Syrinx, die sich auf der Flucht vor

---

<sup>4</sup> Douglas Woodfull-Harris in der Einführung zu ders. (Hrsg): Debussy. Prélude à l'après-midi d'un faune, pour orchestre, Urtext Bärenreiter Kassel usw. 2011, S.XIV nach Barbara K. Kelly

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé: Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften. Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1992, S. 60ff.

<sup>6</sup> L. Vallas: Debussy und seine Zeit, München 1961

den Nachstellungen des Gottes Pan (der griechische Name des lateinischen (Halb-) Gottes Faunus) in ein Schilfrohr verwandelt, aus dem sich Pan ein Blasinstrument fertigt. Das Gedicht lässt offen, was erotischer Traum des Fauns und was Realität ist.

1891-1894 entstand Debussys **Prélude à l'après-midi d'un faune** (Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns).

Die Uraufführung unter Leitung des jungen Schweizer Dirigenten Gustave Doret (1866-1943) fand am 22. Dezember 1894 in der Salle d'Harcourt in Paris statt. Mallarmé, der bei der Uraufführung anwesend war, schrieb dem Komponisten am nächsten Tag: „Ein Wunder! Ihre Illustration von *Nachmittag eines Fauns*, die keine Dissonanz gegenüber meinem Text aufweist, höchstens dass sie noch weiter geht, wirklich, in der Sehnsucht und im Licht, mit Feinheit, Drang und Fülle.“<sup>7</sup>

### Anmerkungen zur Musik

Es scheint, als ob sich Debussys erstes Orchesterwerk einer formalen Analyse entzieht, weil es sich nach keiner überlieferten Form zu richten scheint. Wie kann man den formalen Aufbau beschreiben, wie die Akkorde und ihre Folge? Kann man von Themen wie in der herkömmlichen Sinfonik sprechen?

Besonders wichtig war dem Komponisten offenbar die Instrumentation. Noch während der Proben zur Uraufführung arbeitete er daran. Der Instrumentalklang spielt eine besondere Rolle. Das Orchester ist mit drei Flöten, je zwei Oboen, Klarinetten und Fagotten, vier Hörnern zwei Harfen und Streichern besetzt. Es fehlen das „schwere“ Blech, die Trompeten und Posaunen also, und das Schlagzeug (bis auf wenige leise Töne der antiken Zymbeln nach Ziffer 10).

[...] *Durch träge Luft, die regungslos erliegt,  
erstickend in der Glut des Morgens kühne Röte,  
ertönt kein Quell, und nur das Rieseln meiner Flöte  
den Hain mit Klängen tränkt [...]*<sup>8</sup>

Die zu Beginn einstimmig gespielte Melodie wird bei jedem erneuten Erklingen von anderen Harmonien begleitet, doch in der Mehrzahl der Fälle wird sie selbst von der Flöte gespielt, ist also klanglich an dieses Instrument gekoppelt, und meist wird sie von Harfen und Streichern begleitet. Sehen wir sie einmal näher an:



Beispiel 1

Die Rahmentöne der ersten beiden Takte (cis“ und g‘) bilden eine übermäßige Quarte (Tritonus), also ein „unharmonisches“ Intervall. In Takt 3 wird der Tonumfang er-

<sup>7</sup> Claude Debussy: *Correspondance* (1872-1918), hrg. Von Francois Lesure und Denis Herlin, Paris, Éditions Gallimard, 2005, S. 229f.

<sup>8</sup> Aus Mallarmé: *Prélude*, übersetzt von Carl Fischer, S. 61

weitert auf die Oktave  $gis'$ - $gis''$ . Auffallend am Melodieverlauf des ersten (und zweiten) Takts ist die starke Beschleunigung vom vier Achtel dauernden  $cis''$  über zwei Sechzehntel und drei Sechzehnteltriole bis zum Tiefton  $g$ , die einhergeht mit einer Verkleinerung der Intervalle: zuerst eine große Sekund, dann vier kleine Sekunden. Vom  $g'$  (eineinhalb Achtel lang) steigt die Melodie über zwei große und eine kleine Sekund wieder zum  $cis''$ . Man könnte sagen, ihr wellenförmiger Verlauf ahme gewissermaßen die Fallgesetze oder das Ein- und Ausatmen nach. Takt zwei wiederholt Takt 1, in Takt 3 beruhigen sich Rhythmus und der Tonhöhenverlauf ändert sich, insofern hier keine chromatischen Tonschritte, sondern diatonische Sprünge überwiegen, und die Melodie erreicht hier ihren Höhepunkt im  $gis''$ , einen langen Ton im  $h'$  und im nächsten Takt ihr (vorläufiges) Ende im  $ais'$ . Zwar sind hier vier Kreuze, die Vorzeichen von E-Dur und  $cis$ -Moll, vorgezeichnet, doch stellt sich beim Hören zunächst keine klare Vorstellung einer Tonart ein, besonders durch die Betonung des Tritonusverhältnisses in den ersten beiden Takten. Auch das Ende der Melodie auf  $ais''$  mit anschließender Generalpause sorgt dafür, dass sich kein sicheres Gefühl für einen Grundton einstellt.

Erst zu diesem  $ais'$  erklingt der erste Akkord. Es ist ein Vierklang, eine Akkordform, die im Verlaufe des Stücks eine große Rolle spielt, ein Molldreiklang über  $cis$  mit hinzugefügter Sexte (s. Akkord 1 unten).<sup>9</sup>

Beispiel 2

Dieser Akkord wechselt mit einem Septakkord (Akkord 2), hier etwas ungewöhnlich notiert; Debussy vertauscht seine Töne zum Teil enharmonisch ( $ais=b$ ,  $gis=as$ ). Akkord 1 ist in der Tradition durchaus kein ungewöhnlicher Akkord. Vom Barock bis in die Romantik wurde er meist etwa folgendermaßen behandelt (aufgelöst):

Beispiel 3

Als Bestandteil einer harmonischen Kadenz (der Folge Subdominante – Dominante – Tonika, hier in  $gis$ -Moll) wird der Dreiklang mit hinzugefügter Sexte als Subdominante

<sup>9</sup> Eine so genannte „Sixte ajoutée“. Man könnte den Klang auch als „verkürzten Sept-Non-Akkord“ über  $fis$  bezeichnen.

gebraucht. Debussy aber verwendet ihn frei, das heißt, nicht als Subdominante mit dem zugehörigen Dominantseptimakkord innerhalb eines kadenzfunktionalen Zusammenhangs, und nicht als Dissonanz, die nach festgelegten Regeln in eine Konsonanz aufgelöst werden muss.

Schauen wir uns noch einige weitere Harmonisierungen der Flötenmelodie an:

Example 4: Ziffer 1, Takte 11-14. The score shows a flute melody in the upper staff with trills and triplets, and piano accompaniment in the lower staves with chords and bass lines.

Beispiel 4: Ziffer 1, Takte 11-14

Hier pendeln die Harmonien in den ersten beiden Takten zwischen einem D-Dur-Akkord und einem Dominantseptimakkord über G, dann folgen weitere Vierklänge der oben beschriebenen Art.

Example 5: Ziffer 2, Takte 21/22. The score shows a flute melody in the upper staff with trills and triplets, and piano accompaniment in the lower staves with chords and bass lines.

Beispiel 5: Ziffer 2, Takte 21/22

Hier erklingt zum verlängerten ersten Ton der Melodie ein E-Dur-Dreiklang mit hinzugefügter Sexte, gefolgt von einem C-Dur- und einem cis-Moll-Dreiklang.

Example 6: 6 Takte nach Ziffer 2 (Takte 26/27). The score shows a flute melody in the upper staff with trills and triplets, and piano accompaniment in the lower staves with chords and bass lines.

Beispiel 6: 6 Takte nach Ziffer 2 (Takte 26/27)

Ein Septnonakkord begleitet den ersten Melodieton, der zweite Akkord ist wieder ein (c-)Molldreiklang mit hinzugefügter Sexte (die Mollterz als dis statt es notiert), die beiden wechseln einander ab.



Beispiel 7: Ziffer 10, Takte 93/94

Dies letzte Beispiel zeigt wieder Akkorde aus fünf oder sechs Tönen, die man als aus übereinander geschichtete Terzen oder auch als aus Ausschnitten der pentatonischen Leiter entstanden interpretieren kann.

Bei jeder Wiederholung erhält die Flötenmelodie neue Harmonien unterlegt, die sich nicht funktional, das heißt als Ableitungen der bekannten Dreiklangsfolge der harmonischen Kadenz, Tonika-Subdominante-Dominante-Tonika, bestimmen lassen.

Debussy äußerte einmal seinem Kompositionsprofessor gegenüber: „Man muss die Tonart überschwemmen. Dann kann man gehen, wohin man will und gelangt dort hinaus, wo man hinaus will.“<sup>10</sup> Hier könnte man die Anreicherung der Dreiklänge mit immer neuen Tönen ein solches Überschwemmen nennen. Derartig überschwemmte Akkorde haben keine Leittonspannung (wie insbesondere der berühmte Dominantseptimakkord), der traditionelle Gegensatz zwischen Dissonanz und Konsonanz ist aufgehoben.

Was die Flötenmelodie zu einer Art Thema macht, ist ihre Stabilität in den Tonhöhenverhältnissen und im Klang. Hier eine Auflistung:

Ziffer/Takt	Instrument	Anfangston	Begleitung und Harmonien
Anfang	Flöte	cis	ohne
1/11	Flöte	cis	D-Dur, G7
2/21	Flöte	cis (verlängert) <sup>1</sup>	E5/6,C
23	Flöte	a	H79
Takt 26	Flöte	cis (verlängert)	E7/9
3/31	Klarinette	g (verlängert/verkürzt)	G7+cis im Bass
Takt 34	Klarinette	b (verlängert/verkürzt)	B7+e im Bass
8/79	Flöte	e (4/4-Takt)	E, E+cis im Bass, E+cis+fis im Bass
9/86	Oboe	es (4/4-Takt)	wie oben 1/2-Ton tiefer
10/94	Flöten	cis	s. Beispiel 7, dazu noch Solovioline
Takt 100	Flöte/Solocello	cis	Cis7-B7 (enharmonisch vertauscht)

Man sieht: So wechselhaft die harmonische Unterlegung der Melodie ist, so stabil ist ihr Tonhöhenverlauf, der überwiegend mit dem gleichen cis beginnt, und ihre Instrumentation, die überwiegend der Flöte anvertraut ist. Es finden sich vergleichsweise wenige Transpositionen und Sequenzierungen, wie das mit den Themen der klassisch-romantischen Orchestermusik regelmäßig der Fall ist. Die Veränderungen der

<sup>10</sup> G. und D. Inghelbrecht: C. Debussy, Paris 1953, S.50

Melodie selbst bestehen hauptsächlich in der Verlängerung der ersten Note und die rhythmischen Verkleinerungen ihres zweiten und dritten Taktes.

Nach Jean Barraqué<sup>11</sup> kann man in Debussys Prélude sechs Teile unterscheiden:

- 1) Exposition des Hauptthemas und Kadenz zur Dominante (bis Ziffer 3 – Takt 30)
- 2) Durchführung (von Ziffer 3, Takt 31, bis Takt 54)
- 3) Mittelstück (Takt 55 bis Ziffer 8, Takt 79)
- 4) Durchführung (bis Ziffer 10, Takt 94)
- 5) Wiederaufnahme der Exposition (bis Ziffer 12, Takt 106)
- 6) Coda

Tatsächlich sind viele Lösungen des „Formproblems“ versucht worden. Beispielsweise könnte man das Stück auch als eine Folge von Variationen über die Flötenmelodie mit hinzugefügtem Mittelteil auffassen.<sup>12</sup>

Der Teil, den Barraqué als Nr. 2 bezeichnet, bringt (in der Soloklarinette) eine Variante der Melodie, in der sich Chromatik und Ganztonleiter abwechseln. Die Oboenmelodie in Ziffer vier hingegen beginnt mit pentatonischen Stufen: Auf engem Raum werden also nacheinander drei verschiedene Tonleitersysteme präsentiert.

Auf dem „expressiven Höhepunkt“<sup>13</sup> des Stücks, der längsten Passage (beginnend 5 Takte nach Ziffer 6 bei „Même mouvement et très soutenu“), an der das ganze Orchester beteiligt ist, hört man eine neue Melodie von den Holzbläsern, die später die Streicher übernehmen. Mehrere rhythmische Schichten sind hier im Orchester gleichzeitig zu hören, Sechzehntel und Sechzehntelsextolen stehen gegen Achteltriole. Auffallend sind auch die vielen Überbindungen und Synkopen, welche die reguläre Akzentordnung der Takte überspielen.

Auch die Oboenphrase mit dem auffallenden Triller in Takt 83 (5 Takte nach Ziffer 8) lässt sich unschwer aus der Flötenmelodie ableiten.

Die „Reprise“ ab Ziffer 10 (Takt 94) kombiniert die Flötenmelodie mit rhythmischen Strukturen aus dem Mittelteil. Schließlich löst sich die Melodie in den Schlusstakten regelrecht auf, und das Stück endet leise.

---

<sup>11</sup> Jean Barraqué: Claude Debussy, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg, 12. Auflage 2010, S. 71; ähnlich gliedert auch Elke Lang-Becker in S. Helms und H. Hopf: Werkanalyse in Beispielen, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1986, S. 270.

<sup>12</sup> Die Musikwissenschaftlerin Viviane Mateigne stellte fünf verschiedene Formanalysen des Prélude von unterschiedlichen Autoren zusammen und ergänzte sie um eine eigene sechste. V. Mateigne: Une Analyse du Prélude à l'Après-midi d'un faune du Claude Debussy, in Analyse musicale 12, 1988, S. 89-102. Vergleiche auch die Anmerkungen zum Stück von Thomas Kabisch in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Band 5, Spalte 617f., Bärenreiter Kassel etc. 2001.

<sup>13</sup> So Barraqué, S. 73



Während der Vorbereitungen für die zweite Aufführung des Stücks im Oktober 1895 schrieb Debussy dem mit ihm befreundeten Musikkritiker Henry Gauthier-Villars seine oft zitierten Anmerkungen über das Werk:<sup>14</sup>

„Das Prélude à l'après-midi d'un faune, mein Herr, ist vielleicht das, was als Traumrest in der Flöte des Fauns geblieben ist? Genauer gesagt, ist es die Grundstimmung des Gedichts, denn wollte man ihm eher folgen, so ginge der Musik der Atem aus wie einem Kutschpferd, das sich mit einem Vollblüter auf das Rennen um den Großen Preis einließe. Es ist außerdem die Verachtung jener Gelehrsamkeit, die unsere hochmütigsten Geister schwerfällig macht; es ist auch ohne Respekt gegenüber der Tonart! Vielmehr ist es in einer Art gehalten, die versucht, alle Nuancen in sich zu bergen, was sich durchaus logisch nachweisen lässt. Dabei folgt es trotz allem der aufsteigenden Bewegung des Gedichts und gibt den Schauplatz wieder, der im Text bereits so herrlich beschrieben ist, mit obendrein noch der menschlichen Note, die zweiunddreißig Geiger hineinbringen, die zu früh aufstehen mussten. Der Schluss lautet auf den letzten Vers: ‚Paar lebe wohl! Den Schatten, der du wurdest, wird‘ ich sehn.‘“

## Fragen, Ideen

1. Louis Leroy soll sich bei seiner Benennung der französischen Malergruppe 1874 als Impressionisten auf den Titel eines Bildes von Claude Monet „Impression, soleil levant“ (Eindruck, Sonnenaufgang) aus dem Jahre 1872 beziehen haben. Leroy soll über das Bild gesagt haben: „Eine Tapete im Urzustand ist ausgearbeiteter als dieses Seestück.“<sup>15</sup> Man findet eine Abbildung des Bildes beispielsweise hier (abgerufen am 14.07.2016):  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Impression,\\_Sonnenaufgang#/media/File:Claude\\_Monet,\\_Impression,\\_soleil\\_levant.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Impression,_Sonnenaufgang#/media/File:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg)  
Eine kurze Bildbeschreibung im Hinblick auf die oben gegebene kurze Charakteristik des Impressionismus‘ sollte die Frage: „Wie erscheint die Wirklichkeit auf Monets Bild?“ beantworten.
2. Was für eine Wirklichkeit beschreibt Mallarmés Gedicht? Man findet es zweisprachig in Stéphane Mallarmé: Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften. Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1992, S. 60ff. Gibt es Parallelen zwischen Monets Malweise und Mallarmés Bild?
3. Ist das Prélude tatsächlich nur „das, was als Traumrest in der Flöte des Fauns geblieben ist“ wie Debussy sich ausdrückte oder geht der Bezug zwischen Musik und Text doch weiter? Hat beispielsweise der expressive Höhepunkt der Musik, ihr Mittelteil (ab Takt 55 bis Ziffer 8, Takt 79), ein Vorbild im Gedicht?

---

<sup>14</sup> Debussy, Correspondance, S. 278, hier zitiert nach Woodfull-Harris

<sup>15</sup> Christoph Heinrich: Monet, Köln 2006, Seite 32

4. Die meisten Akkorde und Harmonien, die oben beschrieben wurden, sind keine Dreiklänge, sondern Mehrklänge. Finden sich in Debussys Prélude auch Dreiklänge ohne Erweiterungen? Wenn ja, wo findet man sie? Welche Funktion haben sie?