

Cathedrale engloutie de Claude Debussy

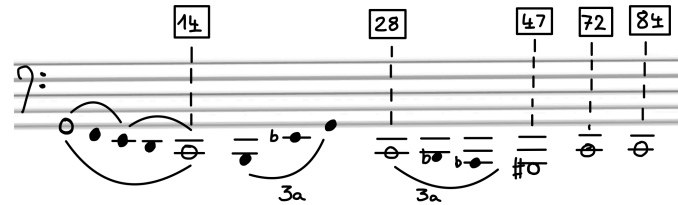
Das Werk La Cathedrale Engloutie (1910) ist das zehnte Präludium, das Claude Debussy für Klavier komponiert hat, aus einem Gesamtkompendium von 23 Präludien, die für dieses Instrument veröffentlicht wurden. Jedes dieser Präludien ist einem anderen Gegenstand gewidmet, so dass dieses Werk auf metaphorischer Ebene dem Klang von Kirchenglocken nachempfunden ist, der Grund für den Titel. Es erschien 1910, was das Werk in seine Spätzeit einordnet, die durch die Aufgabe der Tonskala bei der Suche gekennzeichnet war. Da Debussy über ein breites Repertoire an Kompositionen verfügt, die dem Klavier gewidmet sind, resultieren sein Wissen und seine Erfahrung in Partituren, die pianistisch virtuos und dennoch technisch machbar sind. Das Werk spiegelt seinen Stil wider, der auf der Verwendung modalen und pentatonischer Skalen basiert und dessen Entwicklung weniger auf thematischen Einheiten als vielmehr auf der motivischen Entwicklung von intervallischen oder rhythmischen Sequenzen basiert. Wenn ja, wurde sein Stil allgemein als Impressionist bezeichnet, ein Begriff, der oft mit der Malerei von Manet und Cezanne in Verbindung gebracht wird, einer Kunst, in der er sich auf das Spiel von Licht, Schatten und verschwommenen Farben bezieht, um Formen zu suggerieren.

Beginnend mit dem tonalen Zentrum des Werks scheint es im Do angesiedelt zu sein. Wenn wir das folgende Diagramm betrachten, können wir sehen, dass der größte Teil des Stücks auf modalen Tonleitern von C (mixolydisch oder ionisch) zentriert ist, was die Tatsache hinzufügt, dass der Höhepunkt des Stücks (Takt 28) und das Ende auf dieser Note zentriert sind.

Es erscheinen folgende Tonarten:

TONART	TAKT
G pentatonisch	Takt 1
F lydisch	Takt 3
E pentatonisch	Takt 5
E lydisch	Takt 7
C ionisch	Takt 14
H pentatonisch	Takt 16
Es major	Takt 19
C ionisch	Takt 22
C mixolydisch	Takt 33
Gis aeolisch	Takt 47
C ionisch	Takt 72
C mixolydisch	Takt 77
C ionisch	Takt 83

Debussy verwendet Bordune, um das tonale Zentrum zu betonen, da es ohne dieses Gewicht aufgrund der melodischen Töne oft zu Ambivalenzen bei der Interpretation der einen oder anderen Tonleiter kommen würde. Wenn wir uns die Basslinie genau ansehen, können wir die Noten in Medianten aufteilen, um zu neuen Noten/zwischen neuen tonalen Zentren zu wechseln. Vereinfachung der Basslinie in folgendem Schema...



...wir können die mediantischen Verhältnisse zwischen den strukturellen Noten des Basses beobachten.

Auf struktureller Ebene kann die Struktur in fünf Abschnitte unterteilt werden, die auch Änderungen in tonalen Zentren entsprechen.

A. Einführung	B. Klimax	C. Mediantisches Zentrum	D. Rythmische Variierung	E. CODA
Takt 1-22	Takt 28-46	Takt 47-71	Takt 72-83	Takt 84-89
Das Motiv erscheint in Tonarten die nicht auf C basieren	Klimax des Stückes, Tonarten in C	Tonarten in Gis aeolisch, welches As, also, der Mediante von C,	Tonarten in C, zeichnet sich durch die rhythmische Begleitung aus.	Tonarten in C

So wird die Struktur durch die Verwendung verschiedener tonaler Zentren konsolidiert.

Das Leitmotiv oder “minimale thematische Einheit des Werks” ist eine Intervallreihe, die im zweiten Schlag jeden Takts erscheint. Diese drei Töne erscheinen als motivische Einheit alle paar Takte im Stück, entweder in der Begleitung oder in der Hauptmelodie: ein zweiter Sprung, gefolgt von einem fünften Sprung, und entsprechen einem *pitch class* von 0, 2 und 5 oder 0, 2 und 7, je nachdem, ob der letzte Sprung der vierte oder fünfte ist.



Das Motiv taucht sehr häufig sowohl in der Begleitung als auch an verschiedenen Stellen in der Melodie im gesamten Stück auf auf, so dass das rhythmische Pedal in Abschnitt D (Takt 72) einen Sprung aufweist.



Ein weiteres thematisches, wenn nicht gar metaphorisches Element des Stücks sind die Quint- oder Quartensprünge, die zweifellos auf den Klang der Glocken der „versunkenen Kirche“ anspielen, der das Stück gewidmet ist.

Das Thema, das sich aus dem erzeugenden Motiv ergibt, erscheint in seiner Gesamtheit zu Beginn der Abschnitte B und D, in Takt 28 und Takt 72, in beiden Fällen um Do zentriert.



Dieses Muster tritt in mehreren Formen auf: aufsteigend und absteigend, in einfacher Ausführung oder mit Terz-, Quart- und Quintintervallen.



Tatsächlich kann man sagen, dass die Harmonie, die auf nichtfunktionalen Akkorden basiert, oft durch Intervallkonstruktionen von Quarten, Quinten oder Terzen gebildet wird, wobei die gleichen Intervalle auf jeder Note des Motivs beibehalten werden, d. h. die Änderungen der modalen Tonleiter respektieren. Mit anderen Worten: die Wirkung der modalen Tonleiter überwiegt die exakte Einhaltung der Intervalle (z. B. bei einem aus Terzen gebildeten Akkord, bei dem die Terz Dur oder Moll ist oder die Quinte rein oder vermindert ist, hängt von der Alteration ab, die diese Töne haben in der Größenordnung, in der wir uns gerade befinden).

Abgesehen von der Verwendung modaler oder pentatonischer Skalen und der Verwendung von überlappenden Intervallen, die keiner konventionellen Harmonie auf einer motivischen Einheit zugeordnet werden können, ist auf stilistischer Ebene die Verwendung von Pedalen zur ständigen Betonung der Tonleiter und die Verwendung von Akut erwähnenswert. Register und Bässe des Instruments, um eine größere Klangfülle zu gewährleisten. Der Kontrast zwischen offener und geschlossener Reichweite kann tatsächlich als ein weiteres Element der motivischen Entwicklung des Stücks angesehen werden, das von Momenten von zwei Oktaven maximaler Reichweite oder anderen ausgeht, wobei die tiefsten und höchsten Töne des Klaviers gleichzeitig zu hören sind.

Um auf diese Analyse auch andere wesentliche musikalische Parameter einzugehen, obwohl sie in diesem Werk für die Entwicklung oder den Stil des Werks nicht sehr wichtig sind, ist es vollständig in einem ternären Rhythmus, $3/2$, und mit zwei Ausnahmen in *ff* Takten geschrieben 28 und 61 in Dynamik geschrieben *pp*.