

Auswege aus der Nebelwand

Klarheit – für Claude Debussy eine musikalische Grundmaxime. Doch was passiert, wenn seine Musik malend-impressionistisch verwischt wird? Meist liegt es am falschen Einsatz des **Pedals**. Wie aber kann man dem entgegenwirken? Christoph Vratz hat nach Antworten gesucht.

Claude Debussy hat beim Schreiben fürs Klavier häufig orchestral gedacht. Das verraten allein schon seine Notationen, die sich oft über drei anstatt der sonst üblichen zwei Systeme erstrecken. Bei Debussys Werken ist schnell höchste Gefahr im Verzug: Welche klangliche Situation hat welchen Effekt? Das gilt besonders für den Einsatz des Pedals.

Zunächst stellt sich die Frage, an welchem Instrument ein Pianist gerade zugehört ist. An heutigen Flügeln ist der Hub des Pedals ungleich größer als an jenen zur Debussy-Zeit. Wenn man an einem modernen Flügel das rechte Pedal durchtritt, bewegt sich der Dämpfer deutlich von der Saite weg. Bei den alten Instrumenten ist das nicht der Fall. Während heute durch Halb- und Viertel drücken des Pedals viele Schattierungen möglich sind, da der Mechanismus mehr Spielräume lässt, sind die Pedale an Instrumenten aus den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ungleich gefährlicher: Kaum gedrückt, beginnt der Klang zu schwimmen.

Das Pedal besitzt Schadenspotential, bei Debussy mehr als bei vielen anderen Komponisten. Die Gefahr, den Begriff „Musikalischer Impressionismus“ falsch zu deuten, ist groß. Debussy selbst hat uns mahnende Beispiele geliefert – in seinen eigenen Welte-Mignon-Aufnahmen. Dort erkennt man relativ genau, wo er das Pedal nutzt, um eigene pianistische Defizite zu kaschieren, und wo er es ein-

setzt, um bestimmte, beabsichtigte Effekte zu erzielen – und mitunter auch, wo der Interpret Debussy den Komponisten Debussy korrigiert und überstimmt.

Das Problem der Pedalisierung offenbart sich bereits im ersten Stück des ersten Préludes-Bandes „Danseuses de Delphes“, wenn im elften Takt der Komponist Debussy im Bass ein oktaviertes tiefes F fordert, das er über zwei Takte gehalten wissen möchte.

Der Pianist Debussy jedoch nimmt in seiner Tonaufzeichnung das Pedal im zweiten dieser Takte weg. Bei einer Passage wie dieser zeigt sich eine der Kerngefahren für jeden Interpreten. Debussy komponiert drei

Verläufe gleichzeitig: einen liegenden Orgelpunkt – besagtes F –, eine Melodiestimme im Diskant sowie in der Mitte mehrere parallel geführte, dick bestückte Akkorde. Der Pianist Michael Korstick, der soeben den Beginn seines Debussy-Zyklus auf CD vorgelegt hat, erklärt: „Diese drei Ebenen müssen in ihrer Unterschiedlichkeit hörbar gemacht werden. Der Basston ist vorsichtig, *marcato* anzuschlagen, denn er muss tragen und ein Fundament bieten. Auch der Diskant muss klar und fokussiert klingen, nicht faserig – erst dann bekommt der liegende Basston einen Sinn. Die Mittelstimmen jedoch müssen so ausgeglichen bzw. so leicht im Klang gestaltet werden, fast an der Grenze der

Hörbarkeit, dass es aufgrund des Pedals nicht zu Brei-Erscheinungen kommt.“ Vom Pianisten sind also neben der Entscheidung, wie das Pedal zu bedienen ist, zusätzlich zwei verschiedene Anschlagsarten gefordert: Prägnanz in den beiden äußeren Stimmen sowie Zurücknahme in den Mittelstimmen – und das alles im Pianissimo!

Der Pedalgebrauch lässt sich also nicht isolieren, er ist Teil des Ganzen und nur einer von vielen Aspekten in der Klangerzeugung. Cord Garben, Pianist und Produzent der legendären Einspielungen mit Arturo Benedetti Michelangeli,

erklärt, dass der italienische Star-Pianist über eine Technik verfügte, die gerade bei Debussy reiche Hörfrüchte bringt: „Michelangeli hat kein Finger-Legato gemacht und Akkorde nicht, wie Bach-Spieler es zu machen pflegen, durch Festhalten der Töne miteinander verbunden. Er hat die teils clusterhaften Debussy-Akkorde subtil mit dem Pedal verbunden. Anders gesagt: Wenn man hier einen Griff in die Tasten setzt und sofort danach einen anderen, ist es schwierig, sie miteinander zu verbinden. Michelangeli tritt kurz das Pedal und nimmt es dann wieder weg.“

Hinzu kommt, dass er, wie kaum ein anderer, den Druckpunkt der Tasten zu nutzen wusste. „Nehmen wir einen Akkord aus vier Tönen“, so Garben.

Der Pedalgebrauch lässt sich bei Debussy nicht isolieren, er ist Teil des Ganzen

Mit dem rechten Pedal kann ein Interpret in Debussys Musik viel Unheil anrichten. Statt klaren Strukturen hört man dann nur noch Klangnebel.

„Wenn er diesen anschlägt, hält er ihn fest und bereitet mit derselben Position den nächsten bereits vor. Diese entstehende Lücke füllt er mit dem Pedal genau aus, so dass kein Loch entsteht, er aber den Druckpunkt für den nächsten Akkord bereits ins Visier nehmen kann.“ Doch auch der Meister hat mitunter in die Trickkiste gegriffen. Michelangeli hatte bei seinen Aufnahmen einen zweiten Flügel zur Verfügung, der so präpariert war, dass sich die Dämpfer nicht auf die Saiten herabsenkten – sozusagen ein dauerdurchgedrücktes Pedal. Während also Michelangeli auf dem einen Flügel spielte, schwangen auf dem anderen die Saiten mit, äolsharfengleich, wie man in Stücken wie „Le vent dans la plaine“ nachhören kann, wo die Akkorde im Diskant pianissimo dahinrieseln.

Claude Debussy hat seinen Exegeten manch schweres Päcklein an Entscheidungen aufgebürdet. Zumal er selbst äußerst sparsam, geradezu geizig ist mit Hinweisen zur Pedalisierung. Anders als bei Ravel, bei dem die Harmonik so strukturiert ist, dass jeder Hobbypianist weiß, wo er das Pedal einzusetzen hat, lassen sich bei Debussy die Dinge nicht so leicht herleiten. Bei ihm muss ein Pianist eine größere Anzahl von Entscheidungen treffen. So gibt es bei Debussy Passagen, in denen sich anbietet, das Pedal auch mal länger liegen zu lassen als vom Komponisten angeregt – und das, ohne dadurch künstlichen Klangnebel zu produzieren. Etwa in „Bruyères“ im zweiten Préludes-Band. Dort fordert er nach 22 Takten zwei kurze Bassnoten, über denen sich wiederum eine Mittelstimme und eine bewegliche Melodielinie befinden. Hier könnte man das Pedal liegen lassen (und, auf einem modernen Flügel, die Dosierung etwas abmildern), allerdings sollte man höllisch aufpassen, dass der Klang nicht

verwässert. Heißt für Michael Korstick im Umkehrschluss: „Hier gilt es, die rechte Hand, die Melodie so zu gestalten, dass es nicht erst zu solchen Verwässerungen kommt. Das ist eine handwerkliche Frage: Wie gestaltet man eine rezitativische Figur, ohne dass sie zu trocken oder zu breiig klingt?“

Grundsätzlich lässt sich die These wagen: Sobald Debussy ein Bassfundament liefert, sind längere Pedal-Einsätze möglich. Allerdings muss man dabei die Obertöne genau im Blick beziehungsweise im Ohr behalten. Zwei Akkorde ins Pedal genommen können reichlich kakophon klingen – wenn die Akkorde nicht zueinander passen. Wenn sich hingegen das Ganze über einem Bassfundament abspielt, lassen sich auch einander fremde Harmonien leichter miteinander verblenden. So weit zu akkordischen Passagen, was aber tun bei schnellen Bewegungen, etwa am Beginn von „Le vent dans la plaine“? Dann gilt es zu unterscheiden: Sind diese Figuren atmosphärischer Natur, reine Umspielungen, oder motorische Figuren mit einer bestimmten Funktion? In „Ce qu’a vu le vent d’Ouest“ etwa gibt es, so Korstick, „eine spielerische Ostinato-Figur, wo jeder Ton genau artikuliert sein muss. Es gibt den Grundton, der als Orgelpunkt fungiert, dann die wiederkehrende kleine Sekunde als Reibung am oberen Ende der Skala und das motorische Element dazwischen. Schließlich kommt im dritten Takt noch eine vierte Ebene hinzu: die Melodie-stimme.“

Für die Interpretation der Klavierwerke Claude Debussys lassen sich, was den Pedalgebrauch betrifft, keine Normen aufstellen. Vorsicht ist immer angebracht, sonst ist man gefangen in der Nebelwand. Jeder Raum, jeder Saal klingt anders. Je stärker der natürliche Nachhall, desto eher bietet sich die Möglichkeit, längere Pedalisierung vorzunehmen. Der Klang verteilt sich so organisch im Raum. In trockener Akustik hingegen gilt die Maxime: Weniger ist mehr! Ein heikles Feld...