

## Musik des 20. Jahrhunderts

Andreas Bernnat

### „...dem Sinne nach simultan...“ – Zeitstruktur und Formfunktion bei Debussy

#### 1 Wege zu Debussy

„Das Gehör muß sich umschulen, um Debussy richtig wahrzunehmen, nicht als einen Prozeß mit Stauung und Auflösung, sondern als ein Nacheinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild. Die Sukzession exponiert bloß, was dem Sinne nach simultan ist: so wandert der Blick über die Leinwand.“<sup>1</sup> Um die Eigenart der Musik Claude Debussys zu verstehen, greift Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* auf einen Gedanken zurück, der sich wie ein roter Faden durch die Rezeptionsgeschichte des Komponisten zieht. Das Neue an dieser Musik scheint verständlich zu werden, wenn sie als Malerei verstanden wird; was nacheinander folgt, vereint sich auf einer imaginären Leinwand, ist als Gleichzeitiges gemeint.

Der Verweis auf ein anderes, auf das visuelle Medium ist zunächst legitim – er kann Anregungen geben für ein besseres Verständnis des musikalischen Geschehens. Dabei muß allerdings auch den unterschiedlichen Bedingungen der analog gesetzten Medien Rechnung getragen werden; sonst läuft man Gefahr, das eigentliche Verständnisproblem nicht zu lösen, sondern zu verdecken. Genau dies scheint bei dem eingangs zitierten Gedanken der Fall zu sein.

Untersucht man beispielsweise den letzten Satz des Zitats näher, stellt man fest, daß Adorno in einem wichtigen Punkt ungenau ist. Der wandernde Blick des Bildbetrachters ist prinzipiell frei in der Entscheidung, welchen Weg er nimmt, während die Abfolge der einzelnen Abschnitte in Debussys Musik eindeutig vorgeschrieben ist. Selbst wenn man zugesteht, daß auch in der Malerei der wandernde Blick vom Künstler gelenkt wird, gelenkt werden soll, bleibt der Vergleich problematisch: denn es ist in der Malerei ja gerade die *Komposition*, also die Anordnung von Einzelmomenten, welche den Blick lenkt, ihn wandern läßt – doch welches gestalterische Moment Debussys entspricht dieser „Blicklenkung“?

Bei Adorno finden sich auf diese Frage nur negative Antworten – er beschreibt, was fehlt, nicht, was die konkrete Abfolge positiv bestimmt. So nimmt es nicht wunder, daß sie für ihn etwas Beliebiges aufweist und sich sogar als vertauschbar vor-

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften, Bd. 12, hrsg. v. Rolf Tiedemann), Frankfurt a. M. 1975, S. 171f.

stellen läßt: „Anstatt daß Stufenspannungen innerhalb der Tonart oder modulatorisch ausgetragen würden, lösen sich [bei Debussy] jeweils in sich statische und in der Zeit vertauschbare harmonische Komplexe ab.“<sup>2</sup>

Wie kann bei Debussy die in der gedruckten Partitur bestimmte Abfolge von Abschnitten plausibel gemacht werden, ohne den beschriebenen Eindruck von Gleichzeitigkeit des nacheinander Folgenden zu vernachlässigen? Mit diesem Problem wollen wir uns im folgenden beschäftigen.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, detailliert auf einzelne analytische Ansätze einzugehen, die in jüngerer Zeit im musikwissenschaftlichen Rahmen entwickelt wurden und sich dem skizzierten Problem – implizit oder explizit – stellen. Mit etwas Mut zur Vereinfachung lassen sich aber zwei Wege bestimmen, die grundsätzlich beschränkt werden.

Entweder man hält an dem von Adorno beschriebenen Höreindruck fest, weicht aber der Frage nach dem „so und nicht anders“ des gesamtformalen Ablaufs mehr oder weniger deutlich aus. Unter Verweis auf die „Offenheit“ oder „Freiheit“ der musikalischen Form bei Debussy begnügt man sich oft mit der Aufstellung allgemeiner Formungsprinzipien, die sich auf individuelle Weise in den einzelnen Werken konkretisieren können.<sup>3</sup> Diese Prinzipien sind aber – um auf die enorme Variabilität formaler Abläufe bei Debussy angewendet werden zu können – meistens so weit gefaßt, daß sie es nicht vermögen, das Typische bei Debussy aufzuzeigen und die spezifische Abstimmung kompositorischer Momente zu verdeutlichen. Derartige Analysen bleiben daher oft zu ungenau, deskriptiv oder subjektiv.

Ein entgegengesetzter Weg besteht darin, den Höreindruck der impliziten Simultaneität zu vernachlässigen und, sozusagen ganz traditionell, nach zielgerichteten Entwicklungen oder planvollen Gesamtanlagen zu suchen. Das gelingt auch – aber nur um den Preis einer Abstraktion vom musikalischen Gesamteindruck. Was sich dem Rezipienten als Ganzes präsentiert, wird aufgespalten in einzelne kompositorische Ebenen: Tempo, Diastematik, Textur, Klangfarbe etc. Auf einzelnen dieser Ebenen lassen sich zwar mehr oder weniger überzeugend Prozesse oder Gesamtanlagen nachweisen. In welcher Wechselwirkung diese Ebenen mit den anderen stehen, wird dabei jedoch normalerweise nicht oder nicht differenziert genug thematisiert.<sup>4</sup> Derartige Analysen bleiben – bei all ihrer Präzision im Detail – meistens zu abstrakt.

<sup>2</sup> Adorno, S. 172.

<sup>3</sup> Vgl. zuletzt die Arbeit von Jürgen Arndt: *Einheitlichkeit versus Widerstreit. Zwei grundsätzlich verschiedene Gestaltungsarten in der Musik Claude Debussys* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 91), Frankfurt a. M. u. a. 1993.

<sup>4</sup> Vgl. die umfassende Arbeit von Richard S. Parks (*The music of Claude Debussy*, New Haven u. London 1989). Parks reduziert beispielsweise im vierten Teil seiner Arbeit (*aspects of form*) die Formbildung auf die Markierung von Zäsuren, deren formale Bedeutung ausschließlich vom Kontrastgrad („*degree of disruption*“, ebda. S. 204) bestimmt wird. Dieser wiederum ergibt sich in einem rein additiven Verfahren als Summe der Kontraste auf elf verschiedenen von Parks aufgestellten Parameterebenen (ebda. S. 205f). Dem läßt sich kritisch entgegenhalten, daß Kontraste nicht nur trennen, sondern ebensogut auch verbinden können; darüber hinaus sind sowohl die Kontextunabhängigkeit der formalen Bedeutung von Kontrasten, als auch die Gleichberechtigung aller

Keine der beiden Vorgehensweisen vermag es demnach, mit dem eingangs skizzierten Problem in befriedigender Weise umzugehen. Wie kann es gelingen, dem Eindruck der Simultaneität von Sukzessivem gerecht zu werden und gleichzeitig das Faktum der Sukzession zu berücksichtigen?

Ein dritter Weg, der möglicherweise zum Ziel führt, sei hier vorgeschlagen. Die Lösung könnte darin bestehen, Simultaneität und Sukzessivität nicht als Gegensatz aufzufassen, sondern als wechselseitige Bedingung. Unsere These: Bei Debussy erzeugt die Sukzession den Eindruck von Simultaneität.<sup>5</sup> Der Eindruck impliziter Simultaneität stellt sich nicht (quasi von selbst) ein, indem kompositorische Bestimmungen, die Sukzession betreffend, vermieden<sup>6</sup>, sondern indem sie in einer spezifischen Weise aufeinander abgestimmt werden. Der Eindruck impliziter Simultaneität ist nicht Ergebnis eines Fehlens, sondern eines Austarierens von Bestimmungen.

Eingehende Untersuchungen des Verfassers zum Klavierwerk von Debussy haben diesen Grundgedanken bestätigt. Aufgezeigt werden konnte eine Art kompositorischer „Doppelstrategie“, die als typisch für Debussy gelten kann und einen wichtigen Bestandteil der Funktionsweise seines Personalstils ausmacht.

Abstrakt formuliert, sieht diese Strategie wie folgt aus: Kompositorische Bestimmungen werden angedeutet, durch gegenläufige Bestimmungen gleichzeitig aber überlagert und damit in Frage gestellt. So bleiben die angedeuteten Bestimmungen vorläufig, müssen vom Nachfolgenden bestätigt, können aber auch umgedeutet werden (im Sinne der gegenläufigen Bestimmungen).<sup>7</sup>

Übertragen wir dieses Modell auf den Aspekt der Zeitstruktur. Die kompositorische Bestimmung betrifft nun die Verdeutlichung einer bestimmten Position eines Abschnittes innerhalb des gesamten Zeitverlaufs des jeweiligen Stückes. Steht – einfach formuliert – der Abschnitt am Anfang, in der Mitte oder am Ende? Die Verdeutlichung dieser Position entspricht der Formfunktion des Abschnittes; denn die formale Funktion eines Abschnittes besteht genau darin, eine bestimmte Etappe in einem konkreten Gesamtverlauf (der „Form“ des Stückes) zu artikulieren.

Der Eindruck von Simultaneität des Sukzessiven kann nun durch Überlagerung von Formfunktionen erzeugt werden. Entweder in einem Abschnitt überlagern sich verschiedene Funktionen oder verschiedene Abschnitte übernehmen die gleiche Funk-

von Parks aufgestellter Parameterebenen (beides ist implizite Grundlage seines Vorgehens) höchst anfechtbar.

<sup>5</sup> Der Unterschied zu der Position, wie sie u. a. von Adorno beschrieben wird, kommt in dem aktiven Moment zum Ausdruck, das dem Begriff „erzeugen“ innewohnt.

<sup>6</sup> Inwieweit harmonische Komplexe, die untereinander so wenig Bezug haben, so stark für sich stehen, daß sie tatsächlich vertauschbar sind, inwieweit sie tatsächlich den Eindruck einer impliziten Simultaneität zu erzeugen vermögen, sei zumindest mit einem Fragezeichen versehen. Meines Erachtens verweist derart gestaltete Musik eher auf eine Hörsituation, in der es nicht um den Nachvollzug zeitlich begrenzter Prozesse geht, sondern um das Ein- und Ausblenden in eine auf Unbegrenztheit angelegte Folge von Klangräumen.

<sup>7</sup> Verwiesen sei an dieser Stelle auf die im Entstehen begriffene Dissertation des Verfassers (*Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von 'pour le piano' bis zu den 'études'*, erscheint voraussichtlich Ende 2000), die die beschriebene Strategie auf satztechnischer, syntaktischer und formaler Ebene aufzuzeigen versucht.

tion. Da die Formfunktion eines Abschnitts, wie erläutert, auch seine „Zeitstelle“ im Gesamttablauf markiert, stellen Überlagerungen von Formfunktionen gleichzeitig Überlagerungen von Zeitstellen dar. Die komponierte Zeitstruktur erschöpft sich daher nicht in der Artikulierung des „äußeren“, linearen, gerichteten Zeitablaufs, sie tritt dazu auch in Dissens: ein musikalischer Moment kann auf unterschiedliche Zeitstellen verweisen, eine Zeitstelle von unterschiedlichen musikalischen Momenten artikuliert werden. In diesem Sinne kann das Sukzessive als Sukzessives artikuliert werden und gleichzeitig ein implizit Simultanes darstellen.

Entscheidend dabei ist einerseits, daß jede der sich überlagernden Formfunktionen hinreichend deutlich gemacht wird, um als Alternative gelten zu können, daß andererseits aber keine der Funktionen durch den Gesamtverlauf „definitiv“ bestätigt wird; denn eine definitive Bestimmung würde wieder zu einer Deckung von komponierter und „äußerer“ Zeit führen und den Eindruck einer Simultaneität des Sukzessiven zerstören.<sup>8</sup> Das hat wichtige Konsequenzen für die Analyse: Die Funktion eines Abschnitts ist abhängig davon, von welcher Zeitstelle aus man ihn zu bestimmen versucht. Das ist komponierte Relativität: die Wahrnehmung eines Objektes hängt von dem Standpunkt des Betrachters ab.

## 2 Beispiel: *étude pour les agréments*

Diese – reichlich abstrakten – Ideen sollen nun an einem Beispiel veranschaulicht werden. Wir beschränken uns auf ein Klavierstück, die *étude pour les agréments*, entstanden 1915 und veröffentlicht als achte von zwölf Etüden. Die Skizzenlage ist hier gerade für unsere Fragestellung besonders aufschlußreich.

Da es aus Platzgründen nicht möglich ist, die ganze Etüde zu analysieren, wollen wir uns auf Anfang und Ende konzentrieren. Dies hat den Vorteil, daß Fragen der Formtypenbestimmung, die zusätzliche Erläuterungen notwendig machen würden, ausgeklammert werden können. Es geht also lediglich darum, inwieweit die Formfunktionen „anfangen“ bzw. „enden“ kompositorisch artikuliert werden.

### Anfang

Daß der zeitliche Anfang der Etüde auch ihren inhaltlichen Anfang artikuliert, daß mit Takt 1 also keine Introduktion, sondern bereits ein „emphatischer“ Anfang anhebt, scheint zunächst offensichtlich zu sein. Die Takteins wird betont, eine Harmonie gesetzt, die als tonikal interpretiert werden kann, und eine Gestalt exponiert, die prägnant genug ist, um einen thematischen Bezugspunkt darzustellen. Dieser Takt führt nicht zu etwas „Eigentlichem“ hin, er scheint es selbst schon zu sein bzw. zu exponieren. Zwei Momente stellen diese Bestimmung allerdings in Frage. Zum einen unterteilt sich die prägnante Gestalt in viele sehr kleine und zwei längere Notenwerte; durch den großen Unterschied ist das „Maß“ noch nicht klar – es ist hier noch nicht eindeutig zu bestimmen, ob die kleinen Notenwerte den thematischen Bezugspunkt mit bilden oder nur eine Art Verzierung darstellen (in diesem Falle wäre der themati-

<sup>8</sup> Die Bewahrung eines Umdeutungspotentials bei gleichzeitiger Konkretisierung dieses Potentials stellt einen kompositorischen Balanceakt dar. Daß die Vertauschung von Abschnitten diese Balance zerstören würde, dürfte evident sein.

sche Bezugspunkt unvollständig, da er gewissermaßen nur aus dem Ton  $d^1$  bestünde). Zum anderen wird die in Gang gesetzte Bewegung sofort wieder abgestoppt (vgl. die Fermate am Taktende), während emphatische Anfänge normalerweise gerade den Moment markieren, wo sich die Grundbewegung eines Stückes etabliert oder stabilisiert. Takt 2ff. greift diese für emphatische Anfänge untypischen Merkmale auf und akzentuiert sie. Die kleinen Notenwerte werden Schritt für Schritt tatsächlich zu Vorschlagsfiguren „degradiert“, während die großen Notenwerte sich zu melodischer Bewegung (T. 3f.) aufschwingen. Das Abstoppen der Gesamtbewegung wiederholt sich – in länger werdenden Intervallen – in Takt 3 und Takt 5f. Dadurch wird, was in Takt 1 noch als emphatischer Anfang wirken konnte, spätestens in Takt 7f. zu einer Introduction umgedeutet: das *stretta*-Arpeggio wischt das Vorangegangene gleichsam weg und zielt auf den Takt 9 als „eigentlichen“ Anfang.

Erneut scheint dessen Gestaltung die Formfunktion „emphatischer Anfang“ zunächst zu bestätigen. Der Baßton *ges* auf der Takteins wird über Quintfall erreicht,<sup>9</sup> also akzentuiert, und darüber erhebt sich eine neue melodische Gestalt, die im Vergleich zu der aus Takt 1 durch die gleichmäßigeren Notenwerte, den bogenförmigen Verlauf und die größere Reichweite noch ausgeprägtere thematische Qualitäten besitzt.

Doch auch dieser „Anfang“ stellt sich selbst in Frage. Nachdem zuvor F-Dur als Bezugssystem eingeführt wurde, wirkt das hier artikulierte Ges-Dur als chromatische Verrückung; zudem weist die melodische Gestalt eine gewisse Rückläufigkeit auf – sie nimmt sich quasi selber zurück. Beide Aspekte werden in Takt 10 aufgegriffen und führen erneut zu einer Umdeutung. Ges-Dur muß wieder F-Dur weichen, die Gestalt spaltet sich auf und wird weniger zu Ende geführt als „ausgeblendet“.

Lento, rubato e leggero

<sup>9</sup> Der Ton  $d^1$  wurde bereits in T. 5f. eingeführt, stellt in T. 7f. den Rahmen des Arpeggios dar (mit enharmonischer Verwechslung auch als *cis*) und wird Ende T. 8 in den Baß geführt, wo er auch den letzten Ton vor dem *ges* in T. 9 ausmacht.

5 *p* *m.d.* *p* *pp* *m.d.* *p* *pp* *Stretto* (2/4)

8 *p* *Mouv* (8/8)

10 *più p* *pp* *reprendre avec la m.d. sans refrapper* *Rit.* //

12 *p* *p semplice* *pp mormorando* *Poco animando*

Notenbeispiel 1: Anfang der *étude pour les agréments* (T. 1-13)<sup>10</sup>

Die kompositorische Bestimmung des „emphatischen Anfangs“ müßte damit auf den Einsatz von Takt 12 übergehen, da Takt 1ff. ja eine Introduktion dargestellt und der Einsatz von Takt 9 sich in Takt 10 als trügerisch erwiesen hat. Zwar entspricht Takt 12ff. den Anforderungen eines emphatischen Anfangs insoweit, als sich nun endlich eine Grundbewegung etabliert, die nicht mehr abgestoppt wird. Doch verweist der Gestus der Melodie von Takt 12ff. im Vergleich zu der melodischen Gestalt von Takt 9f., ja selbst zur Spielfigur von Takt 1 weniger auf einen emphatischen Anfang als eher auf einen Binnen- oder Kontrastteil. Er setzt bereits ein klangliches Gesche-

<sup>10</sup> © 1991 by Éditions COSTALLAT et DURAND mit freundlicher Genehmigung der Éditions DURAND, Paris

hen voraus, baut darauf auf<sup>11</sup> und stellt damit die noch denkbare Bestimmung dieser Stelle als emphatischen Anfang erneut in Frage.

Die Formfunktion des „emphatischen Anfangs“ wird bei dieser Etüde also bei allen drei möglichen Anfangsmomenten durch gegenläufige Bestimmungen überlagert; anders ausgedrückt: sie wird aufgeteilt auf die drei Momente, die quasi erst zusammen genommen einen Anfang ergeben, in diesem Sinne simultan genannt werden können. Eine Vertauschung der drei Anfangsmomente (T. 1, 9, 12) ist dabei aber nicht möglich – sie würde deren spezifische Abstimmung zerstören: Die Anlage von Takt 1ff. als Introduction macht nur Sinn, wenn diese Takte tatsächlich als Erstes auftreten, der Gestus des emphatischen Anfangs, wie er Takt 9 am stärksten zu eigen ist, wirkt gerade nach einer Introduction besonders überzeugend, der Charakter des Binnenabschnitts von Takt 12ff. baut auf den bereits erfolgten Moment eines emphatischen Anfangs (wie er von Takt 9 ja zunächst erfüllt wurde) auf. So vermag Debussy es, den Eindruck des Simultanen durch eine spezifische Gestaltung der Sukzessive zu erzeugen.

48 Stretto

50 Cadenza

51 au Mouvt Rit.

cre - scen - do - - mol - to

molto dim. à peine

Notenbeispiel 2: Schluß der *étude pour les agréments* (ab T. 48)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Das liegt insbesondere am Fehlen einer markanten Takteins, wie sie durch die Baßtöne von 1 und 9 gesetzt werden, auf die die erwähnten melodischen Gestalten jeweils „antworten“, dadurch „aktiv“ wirken. Die Melodie von T. 12ff. schleicht sich dagegen eher ein über einer sich ausbreitenden, klanglich hoch gelegenen Klangfläche (ein Charakteristikum z. B. von Seitensätzen bei Sonatenformen der Klassik).

### Die Änderung des Schlusses

Die Takte 42ff. bringen eine tongetreue Reprise des Anfangs, die bei der Parallelstelle von Takt 9 (T. 50) anstatt zur prägnanten melodischen Gestalt zu führen, das begonnene Arpeggio in einer *Cadenza* fortsetzt. Das lediglich einmalige Auftreten einer derart profilierten und in ihrer Stellung auch exponierten Gestalt muß verwundern. Denkbar, ja vielleicht sogar formal „korrekter“ wäre es, die Gestalt hier zu wiederholen, um durch eine eindeutige Weiterführung die in Takt 10 noch „ausgeblendet“ Melodielinie nun klärend zu Ende zu führen.

Die Skizzen zu dieser Etüde beweisen, daß unsere Vermutung über die „korrekte“ formale Behandlung dieser Gestalt nicht aus der Luft gegriffen ist; denn tatsächlich erscheint sie in einer später verworfenen Fassung an der erwarteten Stelle; sie wird ohne die Ausblendung von Takt 10 weiter geführt und vermag nun den Schluß einzuleiten.

Notenbeispiel 3: erste Fassung des Schlusses (wird in der endgültigen Fassung durch T. 50ff. ersetzt).<sup>13</sup>

Wie läßt sich die Änderung erklären? Akzeptiert man die Behauptung, daß in Takt 50 der Rückgriff auf die Gestalt aus Takt 9 erwartet wird, so wird in der verbesserten Fassung diese Erwartungshaltung dazu benutzt, die Formfunktion „beenden“ der letzten Takte mit einer gegenläufigen Funktion zu überlagern.

Bis Takt 51 könnte noch eine Verzögerung des *Baßtones ges* – und damit des Einsatzes der fraglichen Gestalt – vorliegen, da das Arpeggio auf eben diesen Ton zielt; erst mit dem Ausbleiben dieses Ziels in Takt 51 wird klar, daß die Gestalt nun nicht

<sup>12</sup> © 1991 by Éditions COSTALLAT et DURAND mit freundlicher Genehmigung der Éditions DURAND, Paris

<sup>13</sup> © 1989 by Éditions Minkoff. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

mehr erscheinen wird. Was als Hinführung hätte gedeutet werden können, erweist sich damit bereits – aber erst im Nachhinein! – als Ersatz: wie die durch Achtelbehal- tung herausgehobenen Anfangstöne der einzelnen Arpeggiogruppen in Takt 50 signa- lisieren, kann deren Abfolge nun auch selbst als melodische Gestalt verstanden wer- den. Die Erwartung auf die Wiederkehr der besagten melodischen Gestalt trägt also bis Takt 51, und bis man realisiert hat, daß die Erwartung nicht erfüllt wird, ist auch schon der letzte Klang des Stückes erreicht. Diese letzten Takte (ab Takt 51) schlie- ßen damit das Stück zwar ab (sie führen die harmonische Bewegung wieder nach F- Dur zurück und beruhigen die Arpeggiobewegung, indem sie diese in liegende Ak- korde münden lassen); doch markieren sie gleichzeitig auch die Abwesenheit der Ge- stalt aus Takt 9ff., sowie die retrospektive Umdeutung der formalen Funktion des Ar- peggios (von einer hinführenden zu einer melodischen Gestalt). In diesem Sinne wird auch die formale Funktion des „Beendens“, welche man den Takten 51-53 durchaus zuschreiben kann, überlagert: Die Takte lösen weniger eine zuvor aufgebaute Span- nung auf – wie es Funktion von Schlußtakten wäre –, als daß sie die Spannung gewis- sermaßen „konservieren“. Das Spiel des Ausbalancierens einander widersprechender Bestimmungen wird durch Debussys Änderung – stärker als in der ursprünglichen Fassung – bis in den letzten Takt fortgesetzt und bewirkt, daß die sich überlagernden Erwartungshaltungen und Bestimmungen über den Rand des Stückes hinausschwin- gen. Hier kommt nichts „zur Ruhe“; es wird lediglich ein gespanntes, gefährdetes Gleichgewicht erreicht.

Musik ist Zeitkunst. Musikalische Werke artikulieren zeitlich begrenzte Prozesse. Nur eine Untersuchung dieser Artikulierung, so unser Plädoyer, vermag es, die konkrete Gestalt von Werken plausibel zu machen – selbst und gerade, wenn, wie bei Debussy, der Eindruck eines linearen Zeitverlaufs durch die musikalische Gestaltung dieses Verlaufs aufgehoben zu sein scheint. Das mag bedenken, wer von einem „musikali- schen Impressionismus“ spricht.