

GMTH Proceedings 2001  
herausgegeben von  
Florian Edler und Immanuel Ott

# Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der  
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie  
Dresden 2001

herausgegeben von  
Ludwig Holtmeier, Michael Polth  
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004  
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

# Zwischen Mechanik und Gestaltung

## Zu Debussys Mixturtechnik

VON JOHANNES MENKE

Fast zeitgleich mit Schönbergs folgenreicher Wendung zur Atonalität entstanden, mag Debussys Musik hinsichtlich ihrer ›Modernität‹ vergleichsweise verhalten wirken. Debussy scheint als Komponist an der Schwelle zur Moderne zu stehen, ohne sie, wie Schönberg, entschlossen zu überschreiten.

Beschränkt man jedoch Modernität nicht auf Atonalität und Negation, so kann man erkennen, daß Debussy auf struktureller Ebene durchaus auf eine für das zwanzigste Jahrhundert paradigmatische Weise vorgeht. Das soll im folgenden am Beispiel der Mixturtechnik gezeigt werden, die unter dem Aspekt des »Mechanischen« betrachtet werden soll. Es geht dabei weniger um Mixturtechnik als deskriptive Kategorie, sondern als *Symptom* für die moderne Spannung zwischen logizistischer Konstruktion und künstlerischer Gestaltung.

Diese Spannung kündigt sich freilich schon viel früher an. So läßt sich spätestens seit dem neunzehnten Jahrhundert ein Strang mechanischer Verfahrensweisen beobachten, der neben der Alterationsharmonik zur Atonalität führt. Debussy greift diese Entwicklung auf und führt sie in seinem Werk weiter.

### I. Der Begriff des Mechanischen

Der Terminus Mechanik,<sup>1</sup> abgeleitet von der antiken *ars mechanica*, der Kunst Maschinen zu bauen, bezeichnet einerseits einen Zweig der neuzeitlichen Physik, andererseits steht er für jede Art von Getriebe und Räderwerk, oder noch allgemeiner für jeden automatisch ablaufenden Prozeß. Mechanisch genannt wird etwas, das Maschinen betrifft, von Maschinen angetrieben wird, oder, allgemeiner gesprochen, nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit abläuft. Selbst Geistiges oder Seelisches kann mechanisch genannt werden, wenn es gewohnheitsmäßig, unwillkürlich oder unbewußt geschieht.

Mechanik ist demnach ein rational nachvollziehbares, ›objektives‹ Geschehen, welches dem menschlichen Subjekt als etwas entgegentritt, was er zwar selbst erstellt oder in Gang gesetzt hat, was sich in seinem strengen Ablauf jedoch seinem regelnden Zugriff und damit der Möglichkeit zur Gestaltung entzieht.

In die Kunst tritt Mechanik ein als ordnende Kategorie. Sie stiftet keinen genuin künstlerischen Sinn, sondern einen sachlichen Zweck, der in Widerspruch zum

---

<sup>1</sup> Vgl. Duden. *Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim 2000, S. 851.

zweckfreien Artefakt steht. Mechanik folgt einer per se nicht-künstlerischen, also sachlichen Gesetzmäßigkeit. Ihr Einsatz koinzidiert mit dem Verlangen nach rationaler Gewißheit über die Logizität von Organisation. Mechanik in Kunstwerken erfüllt damit folgende Bedingungen:

Nachprüfbarkeit: Sind bestimmte Gesetzmäßigkeiten erkannt, so läßt sich deren Einhaltung objektiv nachprüfen.

Buchstäblichkeit statt Sinnhaftigkeit: Die Ordnung ist keine dargestellte oder angedeutete, sondern eine buchstäbliche. Es sind jedoch Grade von Buchstäblichkeit denkbar.

Nicht künstlerisch: Mechanische Organisation folgt keinen künstlerischen, in unserem Fall: musikalischen Entscheidungskriterien. Sie steht damit jenseits von Konvention, Erfahrung und Genialität.

Wenngleich eine grundlegende Problematik der modernen Kompositionstechnik, vielleicht sogar der aporetische Kern der seriellen, mathematischen und paraturwissenschaftlichen Verfahrensweisen, ist Mechanik nicht erst in Neuer Musik thematisch. Es seien nur exemplarisch genannt: die isorhythmischen Konstruktionen, in denen sich die Mechanik der Uhrwerke im ausgehenden Mittelalter spiegelt. Ein später Reflex davon findet sich noch in Debussys *Cloches à travers les feuilles*. Später sind es die Krebskanons und Spiegelfugen bei Bach, die musikalischen Palindrome bei Haydn usw. Die gesamte abendländische Kunstmusik der Neuzeit scheint von mechanischem Denken affiziert zu sein. Sie gibt sich scheinbar unberührt von technischer Rationalität und hat sie doch als Konstruktionsprinzip verinnerlicht.

Tonalität als konventionelles idiomatisches System hingegen ist nicht mechanisch. Am Beispiel von Mixturtechnik,<sup>2</sup> also von Akkordverschiebung, läßt sich der Unterschied verdeutlichen: Das Verfahren, Akkorde zu verschieben, ist ein mechanisches Verfahren, das sich bei Verwendung der diatonischen Skala der Tonalität nur anschmiegt. Die hierarchische Struktur der tonalen Harmonik selbst hingegen ist gekoppelt an das Denken im prototypischen vierstimmigen Satz mit selbständigen Stimmen unterschiedlicher Funktion: Melodie, Baßfundament, harmonische Begleit- und Füllstimmen. Tonale Harmonik ist von Stimmführung und sedimentierten kontrapunktischen Stimmbeziehungen (gerade in Hinblick auf Dissonanzbehandlung) nicht zu trennen. Mixturtechnik ist aufgrund ihrer entgegengesetzten Struktur immer ein Fremdkörper; in ihr triumphiert der rationale Zugriff auf jeweils neues klangliches Material, wenn etwa im fünfzehnten Jahrhundert Sextakorde im Fauxbourdonsatz, oder im Spätbarock verminderte Septakorde auf- und abwärts verschoben werden. Wie sehr Mixturen aus tonaler Harmonik herausfallen, möge ein Beispiel von Scarlatti verdeutlichen, in dem eine Kette von Terzfällen sowohl die tonale Zentrierung sprengt, als auch das Quintparalleltabu verletzt. Die Farbigkeit einer solchen Akkordfortschreitung nimmt, wie Clemens Kühn<sup>3</sup> zu diesem Beispiel bemerkt, historisch

2 Zu musikgeschichtlichen und kompositionstechnischen Aspekten der Mixturtechnik im allgemeinen: Zsolt Gárdonyi/Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, S. 147 ff.

3 Clemens Kühn, *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*, Kassel 1998, S. 344.

Späteres vorweg. Sie wird aber erst ermöglicht durch eine Mechanik, die den zeitgenössischen Vorstellungen von Harmonik entgegensteht.



Bsp. 1, Domenico Scarlatti, Sonata e-moll, T. 76-83

## II. Die Rolle des Mechanischen in der Phase der Tonalitätsauflösung

Durch den Wegfall der tonalen Konventionen in Neuer Musik gewinnt das Mechanische an Virulenz. Wenn Konventionen nicht mehr zur Rechtfertigung dienen können, treten objektivierbare Techniken an deren Stelle. Wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* bemerkt, handelt es sich um einen Vorgang, der weniger die Darstellung von Technik, als vielmehr deren kompositionstechnische Verinnerlichung betrifft.<sup>4</sup>

Um 1900 zeigen sich vielfältige Tendenzen, die zur Auflösung der Tonalität führen und damit in die Moderne weisen. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, unter diesen Tendenzen zwei Stränge herauszugreifen, die nicht unbedingt als Hauptstränge, aber als wichtige Tendenzen gesehen werden können.

Der erste Strang, vornehmlich in (West)Deutschland als geschichtlicher Hauptstrang propagiert, beschreibt jene Entwicklung, die von der Wagnerschen Alterationsharmonik ausgehend, über den frühen Schönberg zur sogenannten freien Atonalität der Wiener Schule führt.<sup>5</sup> Man könnte diese Entwicklung als *Dialektische Selbstaufhe-*

4 »Nicht weniger als vom Subjekt her, dem desillusionierten Bewußtsein und dem Mißtrauen gegen Magie als Schleier, wird die Technisierung der Kunst ausgelöst vom Objekt: wie Kunstwerke als verbindlich zu organisieren seien.« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [Gesammelte Schriften, Bd. 7], Frankfurt a. M. 1995, S. 94).

5 Das entspricht der »deutschen Tradition«, als deren Erbe sich Arnold Schönberg empfand: Wiener Schule als Synthese von Neudeutscher Harmonik und Brahmscher Entwickelnder Variation. »Impressionistische« Techniken erwähnt Schönberg zwar gelegentlich, jedoch scheinen sie in seinem Denken eine untergeordnete Rolle zu spielen. Dieses Geschichtsbild scheint heutzutage bei manchen sogar noch eine Schärfung erfahren zu haben: Allzu oft trifft man in Texten, die sich mit Neuer Musik beschäftigen, auf pejorative Konnotationen des Attributs »impressionistisch«. Ungeachtet der grundsätzlichen Problematik des Begriffs »Impressionismus« lebt in dieser Ablehnung die alte, im Kern nationalistisch motivierte Ablehnung des »wälschen Tandees« (Richard Wagner) fort, dem die »deutsche Tiefe« gegenübersteht.

*bung* beschreiben: Durch Übersteigerung des linearen Leittonprinzips wird das ausgehebelt, was durch den Leitton eigentlich konstituiert wurde: die Eindeutigkeit der Auflösungsrichtung und letztlich das tonale Zentrum. Das lineare Auflösungsbedürfnis des Leittons lebt dann fort als treibende energetische Kraft im »Triebleben der Klänge«. Das Bedürfnis, sich auch davon zu lösen, lieferte womöglich einen Grund, warum Schönberg später nicht nur die Zwölftontechnik entwickelte, sondern auch zu einem sachlicheren Tonfall fand.

Der zweite Strang existiert nicht wie der erste als etablierte Entwicklungslinie in der Musikgeschichte. Er beschreibt weniger stilistische Eigenheiten als vielmehr kompositionstechnische Sachverhalte, die ich unter dem Schlagwort »Mechanische Konstruktionen« beschreiben möchte. Dabei werden im gerade erläuterten mechanischen Sinn die Tonhöhenbeziehungen einer rigiden Gesetzmäßigkeit unterworfen, wobei konventionelle tonale Beziehungen weder berücksichtigt noch bestimmt negiert werden müssen. Es kann also tonal »Sinnvolles«, »Sinnwidriges« oder Mischformen entstehen. Um zu verdeutlichen, daß sich die skizzierten Tendenzen im Werk eines Komponisten durchaus überschneiden, bzw. zusammentreffen können, möchte ich ein Beispiel von Richard Wagner geben.



Bsp. 2, Richard Wagner, *Die Walküre*, Schlafmotiv

Es handelt sich hierbei um eine Sequenz, welche einen Großterzzyklus durchläuft, dadurch also unendlich fortsetzbar ist und immer wieder die gleichen Punkte berührt. Die Sequenz folgt einem Mechanismus, der sowohl funktionsharmonisch fremdartige Wendungen zuläßt (so jeweils die ersten drei Akkorde eines Sequenzglieds), als auch funktionsharmonisch bekannte Folgen beinhaltet (so etwa der vierte Akkord jedes Sequenzglieds bis zum ersten Akkord des nächsten: neapolitanische Subdominante – Doppeldominante – Dominante). Eine Abweichung ereignet sich im vierten Takt: Dort steht auf der ersten Takthälfte nicht, wie zu erwarten, ein Ges-Dur-Sextakkord, sondern ein recht dissonanter Klang, der mehr als Produkt chromatischer Stimmführung denn als eigenständiger Akkord zu betrachten ist. Ein möglicher Grund für diesen Eingriff ist, neben seiner Positionierung in der Mitte der Progression, daß der Komponist die Gefahr eines allzu stereotypen Ablaufs registrierte und diesem Eindruck vorbeugen wollte.

### III. Zwei Beispiele von Debussy

Debussys Harmonik<sup>6</sup> ist schwer auf einen allgemeinen Nenner zu bringen. Sie bildet weniger ein kohärentes System als ein *Patchwork* aus Fragmenten spätromantischer Harmonik, Modalität, Schichtung und prä-spektralen Klängen. Bezüglich der Organisation von Akkordfolgen hat Debussy die Mixturtechnik wie niemand vor ihm ausdifferenziert. Diether de la Motte hat in seiner *Harmonielehre*<sup>7</sup> eine systematische Übersicht erstellt, die verschiedene Grade von Buchstäblichkeit der mechanischen Verschiebung ausmacht: von tonaler Mixtur über atonale Mixtur zu realer Mixtur.

Die Vorzüge der Technik für einen Komponisten wie Debussy liegen auf der Hand: die Akkordverbindungen klingen neu und unverbraucht, sie wirken ausgesucht und außergewöhnlich und besitzen eine exotische oder archaische Aura.

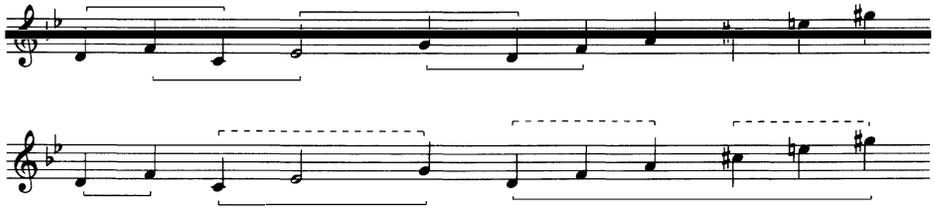
Man sollte jedoch letzteres nicht überbewerten. Debussys Techniken sind weder als historische Rückgriffe<sup>8</sup> noch als kompositorische Vereinnahmungen außereuropäischer Musik<sup>9</sup> *allein* zu deuten. Die Einführung des Begriffs der Mechanik soll dazu beitragen, diese kompositionstechnischen Mittel genauso als reflektiertes Material zu begreifen, wie man es bei Schönberg von jeher tut.

6 Im folgenden geht es mehr um die materialen Eigenschaften der Harmonik Debussys. Betrachtet man diese allerdings etwa unter dem übergreifenden Aspekt von Tonalität, so ist dies eine grundsätzlich andere Perspektive. Vgl. hierzu Andreas Bernnat, *Tonalität bei Debussy*, Musik & Ästhetik 18 (2001), S. 37–52.

7 Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1992, S. 255–259.

8 Solche Tendenzen sind etwa zu beobachten bei: Richard Beyer, *Organale Satztechniken in den Werken von Claude Debussy und Maurice Ravel*, Wiesbaden 1992.

9 Damit sei nicht geleugnet, daß Debussys Erlebnisse bei der Pariser Weltausstellung 1889 einen maßgeblichen Einfluß auf sein späteres Komponieren hatten. Man wird jedoch weder den außereuropäischen Musikkulturen noch Debussy gerecht, wenn man seine Kompositionstechnik auf koloristische Effekte und Exotismen reduziert.



Bsp. 3, Claude Debussy, *Danseuses de Delphes* (1910) aus *Préludes* I, T. 21–24

Die Akkordfolge ist eine *reale Mixtur*, bestehend aus Dur-Akkorden. Die Mechanik der Mixtur schlägt sich nieder auf die Satzstruktur: Die Terz erklingt zuerst, dann schlagen, wie im Scarlatti-Beispiel, Grundton und Quinte nach. Es fällt jedoch sofort auf, daß der gleichmäßige rhythmische Viertel-Puls in Takt 22 durch eine halbe Note angehalten wird. Ab Takt 23 wird die Satzstruktur dahingehend modifiziert, daß die Klänge um eine Oktave erweitert, also vollere Griffe benutzt werden.

Nach welchen Kriterien aber erfolgt die Akkordverschiebung? Es herrscht hier kein alleiniges Prinzip vor, sondern verschiedene Gesetzmäßigkeiten greifen ineinander: Da es sich um eine reale Mixtur handelt, genügt es, nur eine Linie zu betrachten; der Einfachheit halber hier die oberste Stimme. Die ersten drei Töne (*d-f-c*) beziehen sich eindeutig auf das Motiv der vorangegangenen Takte. Daraus entwickelt sich eine Sequenz, in der sich die Originalgestalt und der Umkehrungskrebs überlagern. An der Stelle, an welcher der halbe Notenwert erklingt, setzt das zweite Sequenzglied an.

Die Tonfolge mündet in eine Terzenkette. Rückblickend kann man drei Terzenreihen ausmachen, die sich stetig vergrößern (2 + 3 + 6 Töne) und jeweils durch fallende Quartan verknüpft sind. Mit dem Beginn der letzten Terzenreihe beginnen die volleren Griffe.

So gesehen ließe sich auch die gesamte Tonfolge aus einer einzigen Terzenreihe mit zwei Lücken herleiten. Die Folge von großen oder kleinen Terzen folgt dabei allerdings keiner erkennbaren Gesetzmäßigkeit.

Läßt man sich wiederholende Tonhöhen (die ersten beiden) sowie die Oktavlagen außer acht, so wird ersichtlich, daß die Tonreihe aus drei chromatisch aneinander grenzenden gebrochenen Molldreiklängen besteht. Warum aber sind d-moll und cis-moll vertauscht? Zum einen wäre im Falle einer umgekehrten Folge die Terzenkette der letzten sechs Töne verloren, zum anderen ist der letzte Ton, *gis*, die Terz des E-Dur-Akkordes, welcher sich in einer polaren Spannung zum anschließenden B-Dur-Tonikadreiklang befindet. Auf diese Konfrontation kommt es dem Komponisten hier an dieser Stelle augenscheinlich an.

Debussy setzt Mixturen hier auf eine Art ein, die enigmatisch, streng und hermetisch wirkt. Die Akkordfolge scheint unbewußt und gleichsam passiv einer verborgenen geheimnisvollen Gesetzmäßigkeit zu folgen. Ausdruck und Technik koinzidieren damit aufs Schönste.

The image shows a musical score for Claude Debussy's 'Jardins sous la pluie' (1904), measures 64-71. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The music features a complex, chromatic texture with frequent changes in harmony and a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 70 includes a dynamic marking of *f* (forte).

Mechanisches Modell der Takte 64/65:

This diagram illustrates the mechanical model of measures 64 and 65. It shows the same two-staff musical notation as the main score, but with a simplified, more regular harmonic structure, highlighting the underlying rhythmic and melodic patterns of the original piece.

Bsp. 4, Claude Debussy, *Jardins sous la pluie* (1904) aus *Estampes*, T. 64–71

Dieses Beispiel lässt sich zumindest ansatzweise als »Mixturepolyphonie« (de la Motte) beschreiben, da es sich um prinzipiell zwei gegenläufig geführte Linien handelt, von

denen eine als Mixtur geführt ist. Die formale Anlage folgt einem zuspitzenden Verkürzungsmodell: zwei Takte, deren variierte Wiederholung, Abspaltung des letzten Taktes und dessen dreimalige Wiederholung in der oberen Linie, wobei die untere Linie während der drei Takte chromatisch ansteigt.

Das harmonische Prinzip der Stelle ist die halbtönige Verschiebung ganztöniger Klänge. Dabei entsteht der Effekt, daß die entstehenden Akkorde abwechselnd aus einem der beiden Ganztonvorräte entstammen, gleichgültig in welche Richtung die Verschiebung erfolgt – ein Verfahren, welches auch Schönberg in seiner ersten Kamersymphonie nutzt, wobei er auch in Quartan verschiebt.

Man erkennt, daß im zweiten Takt *Abweichungen* vom mechanischen Ablauf erfolgen. Während das Gerüst der Mechanik in der linken Hand ungestört bleibt, ereignen sich in der rechten Hand insgesamt drei Abweichungen. Es stellt sich also heraus, daß die zweistimmig wirkende Stelle im Grunde dreistimmig ist, wobei die zwei Oberstimmen heterophon geführt werden und deshalb obere Linie genannt werden sollen. Ohne die heterophonen Abweichungen würden die ersten beiden Takte so aussehen wie im darunter abgebildeten *mechanischen Modell*.

Welche Entscheidungskriterien für diese Abweichungen lassen sich vermuten?

T. 65, 1: Durch die Abweichung, also den Sprung nach der Kehre um einen Ganzton aufwärts, wird die Oktave in den Außenstimmen vermieden. Weil die oberste Stimme der linken Hand regelhaft bleibt, ändert sich der Mixturakkord der oberen Linie dergestalt, daß er, vorher ein Vierklang, jetzt ein Dreiklang ist. Womöglich ist genau das beabsichtigt: Der ›Aufstieg‹ wirkt mühsamer als der ›Abstieg‹.

T. 65, 3: Hier springt die Stimme wieder in den Akkord zurück, der im mechanischen Modell dort ebenfalls stehen müßte. Damit entsteht erneut ein vierstimmiger Akkord. Um im obigen Bild zu bleiben: Absteigend bedarf es einer ›Bremsen‹, hier in Form eines volleren Akkordes.

T. 65, 4: Jetzt ändert die Oberstimme ihre Bewegungsrichtung; dies ist wohl die schärfste Abweichung, für die sich drei gestalterische Gründe ausmachen lassen:

*Erstens:* Die beiden Taktpaare werden dadurch verklammert und zwar doppelt; zum einen, weil die Töne von Takt 65, 3 + 4 mit denen von Takt 66, 3 + 4 identisch sind, und zum anderen, weil von Takt 65, 3 + 4 bis Takt 66, 1 + 2 eine Sequenz entsteht.

*Zweitens:* Durch diesen Eingriff entsteht am Ende dieses Abschnitts (T. 70) ein Akkord, den man an dieser Stelle als Doppeldominante mit tieferer Quinte und Terz im Baß auf die folgende dominante Oktave *gis* beziehen kann.

*Drittens:* Die allgemeine Aufwärts-Tendenz der Stelle findet so ihren Ausdruck.

Das ist eigentlich der zentrale Punkt. Das gestalterische Problem nämlich liegt darin, den zirkulären Vorgang, wie ihn die zwei Takte ohne die Abweichungen darstellen würden, in eine spiralförmig aufwärts führende und sich beschleunigende Entwicklung zu transformieren. Es geht also um eine Metamorphose in die Linearität. Dies ist auch ein Grund für die Abweichungen von Takt 65, die allesamt eine Tendenz nach oben aufweisen. Die untere Linie beginnt in Takt 66 einen Ganzton höher als in Takt 64. Damit wird – kaum merklich – eingeleitet, daß die untere Linie die

entscheidende Rolle bei der Aufwärtsentwicklung spielen wird. Die obere Linie, in der sich die Tendenz ab Takt 65 ankündigte, wandelt sich hingegen ab Takt 67 in eine zirkuläre Figur.

Es handelt sich also um eine Metamorphose von einer zirkulären Mechanik in eine linear gerichtete, wobei die beteiligten Linien ihre Rollen tauschen. Was die obere ankündigte, entfaltet sich in der unteren. Die mittlere Stimme in der linken Hand geht ab Takt 68 mit der unteren Linie in Terzparallelen. Der Aufwärts-Sog dominiert über die Kreisbewegung.

\*

Debussys differenzierte Entfaltung der Mixturtechnik ist ein Beitrag zur Entwicklung komplexer Organisationsformen in der Moderne; insbesondere, weil sie die Auseinandersetzung mit rationaler Verbindlichkeit nicht scheut, sich aber keinem System bedingungslos aussetzt, sondern es setzt und gestaltet. Die gesetzten mechanischen Systeme können ineinandergreifen, sich ändern oder auflösen. Darin besteht ihre Gestaltung. Ihr Zusammenwirken folgt nicht dem Modell des geschlossenen Systems, sondern dem des Patchworks, das der Vielfalt zu ihrem Recht verhilft.

© 2004 Johannes Menke (johannes.menke@t-online.de, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0878-4084>)

Schola Cantorum Basiliensis, Hochschule für Musik Basel, FHNW [Schola Cantorum Basiliensis, Basel Academy of Music, FHNW]

Menke, Johannes (2004), »Zwischen Mechanik und Gestaltung. Zu Debussys Mixturtechnik« [Between mechanics and design: On Debussy's mixture technique], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 412–420. <https://doi.org/10.31751/p.327>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; Claude Debussy; Harmonik; harmony; mechanics; Mechanik; Mixtur; parallel harmony; Tonalität; tonality

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024