

Yaara Tal

„Zurück vom Ring!“

Betrachtungen zu Claude Debussys
drei Capricen *En blanc et noir* für zwei Klaviere
und deren Bezug zu Richard Wagners
Ring des Nibelungen

Inhalt

Introduktion	3
Zum Geleit	4
Clavierübung?	5
Schreie und Flüstern	5
Die gemeinsame Signatur	7
Das Signal	9
Das Requiem: Material und Deutung.	11
Schlechtes Wetter, gute Zeit..	17
1. Der Feuervogel	17
2. Scherzando	17
3. Der Ring	20
4. Die letzten Worte	21
5. Feuerzauber	25
6. Bach & Choral	29
7. Pour les notes répétées	30
Zum Abschluss	31
Widmung und Danksagung	32
Anhang I	
Roméo et Juliette	33
Letra de Ballade Cuntre Les Anemis De La France ..	33
Yver, vous n'estes qu'un villain	34
Im Lamoureux-Konzert	34
Anhang II	
Vollständige Partitur <i>En blanc et noir</i>	siehe separate Datei

Introduktion

Vergleicht man den dreiteiligen Zyklus *En blanc et noir* (im folgenden *Eben*) mit anderen „Sets“ von Debussy, z. B. mit den *Images* oder den *Estampes*, schneidet *Eben* recht schlecht ab: Das Werk wirkt sperrig, fremdartig, ohne dabei extravagant oder geheimnisvoll zu sein, recht uncharmant. Nicht nur der „gewöhnliche“ Zuhörer fühlt sich irgendwie im Stich gelassen, sogar die Wissenschaft gibt zu, hier vor einem Enigma zu stehen und fragt immer wieder: Gehören die drei Stücke überhaupt zusammen? Gibt es einen gemeinsamen Nenner, einen roten Faden?

Debussy schrieb *Eben* im Kriegsjahr 1915. Kurz davor komponierte er, ebenfalls für zwei Pianisten (allerdings auf einem Klavier), die *Six Épigrapbes Antiques*, die schlüssig – und trotz ihrer neuartigen Sprache – klar und verführerisch sind. Was ist dagegen mit *Eben* los?

Auf diese Fragen beziehe ich mich in den folgenden Überlegungen. Meine These ist erstens, dass der Zyklus durchaus als eine geschlossene Einheit konzipiert ist, und zweitens, dass das Werk eine Schlüsselrolle im Rahmen jener Kompositionen Debussys einnimmt, die sich intensiv mit Wagner befassen. Zu vermerken ist, dass dies hier keine wissenschaftliche Abhandlung ist, die eine ganzheitliche Analyse dieser Komposition darstellen will; ich werde lediglich diejenigen Aspekte ausleuchten, die meiner Meinung nach – ich hoffe, ich konnte mich adäquat informieren – bis jetzt noch nicht genügend geklärt und für meine Fragestellung relevant sind.

Zum Geleit

Da dieser Aufsatz sich nicht strenger wissenschaftlicher Methoden bedient und unter Umständen eher spontan, bisweilen chaotisch wirken mag, nehme ich hier die Gelegenheit wahr, meinen Gedankengang vor- bzw. nachzuzeichnen.

Der Abschnitt „Clavierübung?“ erscheint zwar als erster, ist aber erst ganz zuletzt dazu gekommen.

Die restlichen Komplexe der Betrachtung dagegen erscheinen, allgemein gesagt, in ihrer Entstehungschronologie: Während der pianistischen Erarbeitung des Werks ergaben sich gewisse Hörfahrungen, die nach einer Klärung suchten. Zunächst waren es klangliche Wahrnehmungen, die eher an der Oberfläche lagen. Je weiter aber die Beschäftigung mit dem Zyklus voranschritt, desto tiefere Schichten kamen ans akustische Tageslicht. Zum Schluss waren es Schätze, die im Verborgenen leuchten ...

In „Schreie und Flüstern“ wird ein musikalischer Kontrast beschrieben, der gut hörbar ist. Dieser Kontrast, eine Gegenüberstellung von zwei ästhetischen Prinzipien, kommt in allen drei Sätzen von *Eben* vor, und ihm zugrunde liegt eine allgemeine kulturpolitische Lebenshaltung, die Debussy besonders kennzeichnet.

Unter „Die gemeinsame Signatur“ werden sowohl eine kurze Intervallkette als auch eine prägnante rhythmische Figur beschrieben, die beide vor allem für die Gestaltung der ersten zwei Sätze eine tragende Rolle haben.

Der Wendepunkt im Annäherungsprozess an dieses „verschlossene“ Werk ist im Abschnitt „Das Signal“ beschrieben. Dabei fand sich der „Zauber-Schlüssel“, mit dem ich die Pforte entriegeln und das Werk durchwandern konnte. Die zentrale Bedeutung des zweiten Satzes wurde klar – und ihm ist auch das nächste Kapitel gewidmet: „Das Requiem: Material und Deutung“. Es mag liturgisch und musikhistorisch absolut daneben liegen, aber für mein Lebensgefühl weist dieser Satz menschlich-thematisch eine Parallelität zu Britten's *War Requiem* auf.

Der letzte Satz, *Scherzando*, steht im Mittelpunkt von „Schlechtes Wetter, Gute Zeit“. Unser Klavierduo hat *Eben* gleichzeitig mit diversen Wagner-Transkriptionen einstudiert, darunter auch Teile aus dem *Ring*, speziell der *Götterdämmerung*. Dabei wurde auffällig, wie viele *Ring*-Leitmotive hier von Debussy verarbeitet werden. Zwar sehr dezent und verwandelt, aber unverkennbar. Mir war die ambivalente Beziehung Debussys zu Wagner im Allgemeinen schon bekannt, aber von einer so differenzierten, kompositorisch-kreativen Art der Auseinandersetzung wusste ich bislang nicht. Es interessierte mich natürlich zu wissen, ob darüber schon geschrieben worden war. Zu meiner großen Freude fand ich das wunderbare Buch „Debussy und Wagner“ von Robin Holloway (London 1979). Darin beschreibt der Autor diese Art der Bezugnahme in einigen frühen Werken Debussys sowie in *Pelléas* und *Jeux*. Dort sind allerdings vor allem *Tristan* und *Parsifal* als „Themenspender“ manifest. Die Art der Verwendung ist aber die gleiche!

Clavierübung?

Zur Frage, um welche Art von Kompositionen es sich bei diesen drei Sätzen der Gattung nach handelt, möchte ich die folgende, etwas gewagte Vermutung äußern: Es sind Etüden für zwei Pianisten. Was hier in einer einmaligen Weise bewältigt werden sollte, ist die perfekte Synchronisation unter erschwerten Bedingungen. Von Haus aus ist beim Spiel auf zwei Klavieren die Gleichzeitigkeit ein heikles Thema, aber selten stellen Kompositionen die Interpreten vor eine ähnlich diffizile Herausforderung: Unisono im forte, unisono im piano, alles ohne Begleitung, also völlig durchsichtig, z. B. im ersten Satz: T. 103 etc., zweiten Satz: T. 30 etc. Auf den ersten Blick nicht ganz so knifflig und trotzdem kaum übereinander zu bekommen ist die tänzerische, beschwingte Figur im ersten Satz, Takte 37/38 etc.

Klanglich sind alle drei Stücke recht vertrackt, denn verlangt ist ein subtiles Klang-Gewebe, das transparent bleiben sollte, auch wenn das Material dicht verwoben ist! So z. B. die Militärszene, die Debussy mit *Sourdement tumultueux* bezeichnet (ab T. 53 im zweiten Satz). Diese ist fast durchgehend pianissimo zu spielen, wie ein gedämpftes Chaos aus der Ferne, eine Aufgabe, die lediglich durch leichteste Berührungen der Tastatur zu realisieren ist.

Noch mehr als die pianistische ist aber die inhaltlich-interpretatorische Aufgabenstellung höchst anspruchsvoll. Sollte es tatsächlich zutreffen, was auf den nächsten Seiten dargestellt wird, so fordern Gestaltung und Durchdringung des Textes eine souveräne Orientierung in einem höchst komplexen kompositorischen Prozess.

In gewisser Weise lässt sich diese Art der Aufgabenstellung mit Bachs *Clavierübung* vergleichen. Auch dort wendet sich das Werk hauptsächlich dem Interpreten (und nicht einem vermeintlichen Hörer) zu. Zusätzlich zu den technischen Anforderungen wird die umfassende geistige Aneignung der kompositorischen Stringenz verlangt.

Schreie und Flüstern

Debussy selbst hat vor allem zum zweiten Stück Erklärungen geliefert. In einem Schreiben an seinen Verleger führt er sinngemäß aus, dass darin ersichtlich würde, was einem Lutherischen Choral widerführe, wenn dieser sich unklugerweise in eine französische Caprice verirrt.

Der Choral, der eben gerade für die „kriegerischen Deutschen“ stehen soll, *Ein feste Burg ist unser Gott* (T. 94), wird *rude* gespielt, also grob, derb, roh, rau. Oder auch *lourd* – schwerfällig (T. 79). Dagegen erscheint die *Marseillaise* (T. 163) auf ihren melodischen Kern reduziert, verwandelt, kaum erkennbar. Aber wie elegant, leichtfüßig, fast nur angedeutet! Sozusagen: Das Wesentliche zeigt sich in Form eines Flüsterns, beinahe geheimnisvoll ...

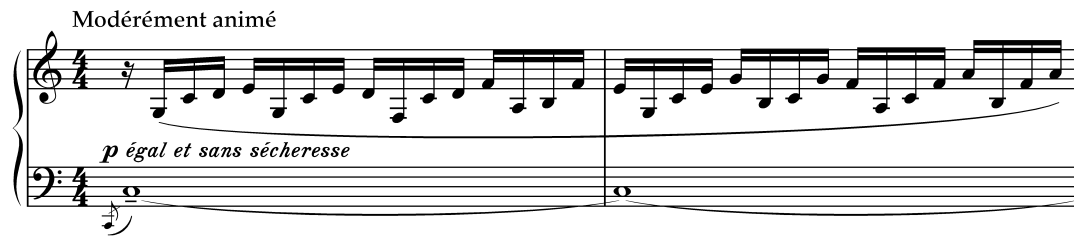
Dies divergierende Nebeneinander ist Programm: Das, was Debussy für „deutsch“ hält (und was offensichtlich negativ besetzt ist), wird hier als klarer Gegensatz zum exquisiten französischen Ambiente präsentiert.

Diesem Prinzip folgt Debussy aber auch im ersten wie im letzten Stück. Ist das zweite Stück eher ein trübes Kriegsgemälde, so ist das erste einerseits eine Art Walzer (übrigens nicht unähnlich dem Ravelschen *La Valse*) und andererseits reiht es sich in seiner pianistischen Textur in die von Debussy verfassten „Clavecin-Kompositionen“, wie *Doctor Gradus ad Parnassum* aus *Children's Corner* oder dem *Prélude* aus *Pour le Piano* ein:

Beispiel 1

Doctor Gradus ad Parnassum aus *Children's Corner*

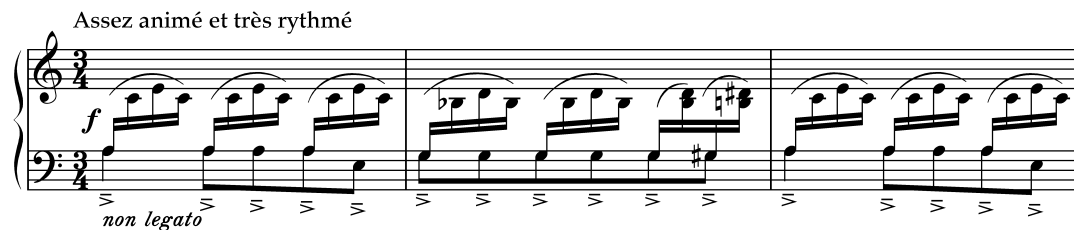
Modérément animé



p égal et sans sécheresse

Prélude aus *Pour le Piano*

Assez animé et très rythmé



f
non legato

In diesem mit *Avec emportement* überschriebenen ersten Satz schaukelt sich ab Takt 83 eine beschwingte Walzer-Glückseligkeit mit einer ekstatischen Färbung hoch. Gerade, als diese im Begriff ist sich dezent zurückzuziehen, platzt (T. 103) im *fortissimo subito* und *risoluto* das gleiche Walzer-Motiv herein, in beiden Klavieren unisono, richtig einfältig, fast primitiv. Als würde eine besoffene Horde polternd ein Lied anstimmen. Und diese Derbheit erscheint gleich zwei Mal (T. 111)! Um unmissverständlich zu sein, greift Debussy das Motiv der letzten zwei „grobe“ Takte (T. 115/116) auf und verwandelt dieses im Nu zu einer traumhaften, verführerischen *dolce e grazioso*-Tanzfigur (T. 117). Dieser kompositorische Kunstgriff, in einem kontinuierlichen Fluss dieselben Elemente in unterschiedlicher Ausleuchtung darzustellen, ist bei Debussy fraglos öfters zu finden; in *Eben* wird diese Kunst virtuos eingesetzt, um den Kontrast der Kulturen plastisch, bisweilen augenzwinkernd herauszumeißeln.

Und Debussy bietet eine zweite Kostprobe einer solchen Verwandlung: Bereits in den Takten 37–44 präsentiert er ein *Scherzando*-Thema, das zunächst einmal eher versandet. In Takt 156 besinnt er sich dieses Themas erneut und serviert es zwar *forte marcato*, aber in einer allgemein swingenden, delikaten *pianissimo*-Landschaft. In Takt 170 erscheint das Thema abermals, diesmal *forte*, aber *strident*: Gellend, grell, schrill. Wie von Debussy vorher bereits gehandhabt, folgt kurz darauf die andere Variante: Das Thema kommt nun (T. 178) im *piano* und äußerst fein, witzig, zart-übermütig daher ...

Der letzte Satz könnte indes – berücksichtigt man die dazu gehörende Gedichtzeile (das gesamte Gedicht ist im Anhang zu finden) – eine Art Naturbetrachtung sein: Es kommen darin Winter und Sommer mit ihren Attributen vor, wobei der Winter als die Verkörperung des Bösen (Villain = Schurke, Schuft, Prolet), der Sommer dagegen als der Träger des aufblühenden Lebens angesehen wird.

Dieses *Scherzando*-Stück ist mit den typischen Spielanweisungen *leggierissimo*, *dolce*, *delicatamente* etc. versehen. In Takt 61 tritt allerdings ein neues Thema auf: Dieses sollte *en dehors* und *mordant* gespielt werden, also beißend! Prüft man es auf seine rhythmische und melodische Charakteristik, wird dabei eine musikalische Erinnerung wach: *The Little Shepherd*, der kleine Schäferjunge, der auf seiner Flöte eine Melodie intoniert, *très doux et délicatement expressif*:

Beispiel 2

The Little Shepherd aus *Children's Corner*

Très modéré

p très doux et délicatement expressif

mf

Was Debussy in einer idyllischen Kinderwelt so bezaubernd frei, poetisch, sublim präsentiert, wird in *Eben* zu einer Fratze, einer Bedrohung. Allerdings wird dann diese „Entgleisung“ sukzessiv ihres Stachels beraubt, ihre Boshaftigkeit wird allmählich gebändigt, sie wird entwaffnet und kehrt in den Schoß des edlen und schönen (französischen) Ausdrucks zurück (T. 68–75).

Soviel zu den Botschaften zum Thema „Teutonen im Mediterraneum“ in den drei Sätzen.

Ein weiteres Indiz, um die Schlüssigkeit des Zyklus zu demonstrieren, ist die Tonartenfolge: Das erste Stück ist in C-dur, und endet mit einem strahlenden C-dur-Dreiklang. Der zweite Satz ist in F-dur, am Anfang allerdings eher in einer c-moll-Tonalität beheimatet. Das Ende des zweiten Satzes ist eine schroffe, trockene Explosion in F-dur, die direkt zum ersten Ton des Finales führt, ebenfalls ein F.

Dadurch entsteht ein flüssiges, verbindendes Lebensgefühl, das zwischen den Sätzen vermittelt und sie zueinander bindet.

Die gemeinsame Signatur

Der zweite Satz dieses Zyklus, diese Verneigung vor dem gefallenen Helden, ist das Herzstück von *Eben*. Die beiden Ecksätze beziehen sich auf ihn, jeweils in einer individuellen, spezifischen Weise: Die Verbindung zum ersten Satz ist motivisch – zum letzten wiederum „ideologisch-inhaltlich“.

Schaut man sich die Intervallreihe (auch im Krebsgang) der ersten Töne der im zweiten Satz einige Male zitierten *Marseillaise* an, also Quart und Sekund in abwechselnder Folge, erkennt man darin einen wesentlichen Baustein der ersten beiden Sätze:

Beispiel 3

Marseillaise

Intervallfolge

(Bitte suchen Sie in der Partitur, die als Anhang II diesem Aufsatz angefügt ist, die zahlreichen Stellen auf [jeweils lila markiert], die aus dieser Intervallfolge bestehen.)

Nicht nur melodisch, sondern auch rhythmisch gibt es eine signifikante „Abhängigkeit“ zwischen dem ersten und dem zweiten Satz: Ein Teil des bereits angesprochenen *Scherzando*-Motivs in Takt 37/38 des ersten Satzes hat die sehr prägnante rhythmische Formel: Triole + punktierte Achtel + Sechzehntel + Viertel:

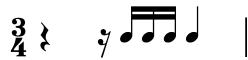
Beispiel 4



Diese erscheint in variiertem Form in Takt 176/177:



Oder auf ihren Kern reduziert in Takt 158 etc.:



Diese „spitzhafte“ Figur, die zum ansonsten gleichmäßig fließenden Charakter des ersten Satzes im Gegensatz steht, ist gleichzeitig die rhythmische Formel u. a. des so oft wiederkehrenden Freudenrufes im zweiten Satz (ab T. 91), dort allerdings leicht abgewandelt:



Mit einer Verbreiterung ergibt sie die „éclatante“ Figur in Takt 145/146 des 2. Satzes:



Die tänzerische Essenz ergibt dann die Formel:



Die als letztes Beispiel angeführte markante Gruppe bildet durchgehend den rhythmischen Impuls im rätselhaften Schluss des zweiten Satzes (T. 174–Ende) sowie den zarten Fanfaren-Ruf (T. 7 etc.).

(Für diese rhythmischen Aspekte bitte in der Partitur im Anhang II die grünen Markierungen verfolgen).

Eben ist ein genuines Klavierwerk – eben für weiße und schwarze Tasten. (Ja, es gibt auch andere Deutungsmöglichkeiten, die sind aber schon zur Genüge beschrieben worden). Gerade das Spiel auf weißen Tasten (z. B. im C-dur-Dreiklang) zusammen (gleichzeitig oder hintereinander) mit „dunkleren“ Griffen, ist ein Topos dieses Zyklus.

Paradebeispiel: Im ersten Satz die Phase Takte 158–163, rechte Hand des Primo im Zusammenspiel mit dem Secondo. Oder im Secondo alleine (T. 166–169) und im weiteren Verlauf (T. 190–195): In den ersten drei Takten Akkorde lediglich auf weißen Tasten, dann ein Takt „schwarz“, dann wieder ganz in „weiß“.

Ähnlich kann man die zweite Phrase des zweiten Satzes betrachten.

(Ein faszinierendes Beispiel wird später im Rahmen der Analyse des zweiten Satzes präsentiert, siehe S. 13 bzw. S. 25).

Neben dem Schwarz-Weiß-Aspekt sind gerade die eben erwähnten Takte 158–169 gut geeignet, um eine weitere bedeutende Gemeinsamkeit dieser beiden Sätze anzusprechen: Die „Instrumentierung“.

Diese „weiße“ Melodie, eine Art Fanfare (im ersten Satz wiederholt in T. 158–185), ist typisch für das Clairon, eine traditionelle Militärtrompete ohne Ventile. Im Walzer-Szenario des ersten Satzes bekommt dieses Element vielleicht noch nicht seine typische Charakterdefinition. Im zweiten Satz dagegen, einem zerrissenen Schlachtengemälde, kann sich diese spezifische Klangfarbe als eine Evokation des militärischen Rufs etablieren: Takt 7 f. noch im *piano librement* oder später als Bestandteil des dynamischen Höhepunkts in den Takten ab 145 und dann in der Coda ab Takt 175.

Nebenbei erwähnt ist der „weiße“ Ruf ebenfalls mit der in Beispiel 4 ausgeführten rhythmischen Konstellation versehen, eine Verknüpfung, die zur Schlüssigkeit und zum Zusammenhalt beider Sätze entscheidend beiträgt.

So lassen sich bei eingehender Betrachtung die kompositorisch-musikalischen Gemeinsamkeiten beider Sätze auf der melodischen und der rhythmischen Ebene sowie auf der Instrumentations-Ebene eindeutig erkennen.

Das Signal

Wenn man als Interpret seinen Weg durch diese hintergründige Komposition macht und sich im Labyrinth der Bezüge und der Andeutungen einigermaßen zurechtfindet, steht man vor einer Merkwürdigkeit: Kurz vor dem Ende des ersten Satzes, im Takt 220 (und dann erneut im Takt 222) soll das c von beiden Spielern gemeinsam gestemmt werden. Der Secondo wird sogar instruiert, diesen Ton mit der rechten Hand zu spielen, damit er so akzentuiert wie nur möglich heraussticht. Solche „Signale“, selbst wenn sie schnell vorüber gehen und zunächst scheinbar nirgendwo hinführen, dürfen nicht übersehen werden. Hier will Debussy unsere Aufmerksamkeit ohne Zweifel auf etwas hinlenken.

Irgendwann einmal merkt das „spielende Ohr“, dass im dritten Satz, der einem so schwebend und zartgliedrig entgegengänzelt, zwei Takte aus dem dynamischen Gefüge herausfallen: Takt 13 und 14 (sowie später die Takte 90 und 91). Hier verlangt Debussy von beiden linken Händen *forte* und zweimal zusammen eben dieses C!

Etwas wird spürbar: Mit diesem Notenpaar führt uns der Komponist auf die heiße Spur zu einem kompositorischen Prinzip: Diese beiden Cs müssen eine Schlüsselfunktion haben! Aber welche?

Der Frage Lösung liegt am Anfang des zweiten Satzes (Secondo, T. 3–11), wo die beiden tiefen Töne „C“ paarweise, leise und penetrant, quasi ostinato wie dumpfe Schläge das Stück in die Tiefe ziehen. Sie haben etwas Amorphes und Bestimmtes zugleich, geisterhaft, bedrohlich. Unbezwingbar. Es mag eine Weile dauern, bis man endlich der Quelle dieser Klänge gewahr wird: *Siegfrieds Tod* aus Wagners *Götterdämmerung*!

Beispiel 5

Götterdämmerung, Dritter Aufzug, Szene II

Feierlich

The musical score shows a piano part and a string part. The piano part is marked 'ff' and features a prominent C note. The string part is marked 'Str.' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes markings for 'Pos.', 'Pke.', 'Str.', and 'dim.'. There are also asterisks and 'Red.' markings at the bottom of the piano part.

Debussy betrauert in diesem Satz einerseits das Ableben eines jungen französischen Leutnants, beklagt sich im Allgemeinen über die Unkultur der Deutschen, prophezeit den Sieg Frankreichs – und zitiert gleichzeitig aus der Musik zum Tod des Wälzungensprosses! Er schafft dadurch eine unterschwellige Solidarität und Sympathie mit diesen beiden Figuren männlichen Unglücks. Und in der Metaebene konstatiert er wohl die schicksalhafte Verbundenheit der beiden sich seit 1914 erneut bekriegenden Völker.

Debussy „bedient“ sich aber nicht nur beim pochenden Bass-Motiv, er harmonisiert zugleich die letzten vier Töne der schlangenhaften, finsternen Melodie, die den Tod Siegfrieds begleitet:

Beispiel 6

Todes-Motiv (Trauermarsch)

Feierlich

Er addiert zur sinkenden Tonfolge B As G eine große Terz. Der Klang ist sehr eigentümlich. Obgleich so düster, hat er etwas Offenes und Schmerzliches (T. 1–3):

Lent. Sombre ♩ = 42

Das Wagnersche Wälzungen-Leitmotiv hat auch diese großen Terzen (aufwärts) und zufällig hat es gleichzeitig in sich auch die *Marseillaise*-Motivik!

Wälzungen-Motiv

Noch etwas gemessener

Dass die hier beschriebene Anlehnung an den *Ring* nicht nur zu Beginn des zweiten Satzes evident ist, wird im Kapitel „Schlechtes Wetter, gute Zeit“ dargelegt (siehe ab S. 17).

Das Requiem: Material und Deutung

Der zweite Satz kann in fünf Teile gegliedert werden:

1. T. 1–17 in F-dur („Vorspiel“).
2. T. 18–52 (ohne Vorzeichen) pendelt im modalen Charakter zwischen tonalen Zentren wie D, H, B.
3. T. 53–128 in Es-dur.
4. T. 129–144 in E-dur.
5. T. 145–Schluss in F-dur (Reprise und Coda).

1. Teil

Wie auf S. 9f. bereits dargestellt, tragen die ersten Takte, die so nebulös düster klingen, wichtige Inhalte in sich, und zwar die Reminiszenzen an *Siegfrieds Tod*. Dann gesellt sich dazu in der zweiten Phrase des Stückes diese „weiße Melodie“ (Clairon). Die dritte Phrase (ab T. 12) stellt eine weitere „weiße“ Melodie vor. Ich nenne sie „Wiegenlied“, weil sie etwas Zartes, Wippendes hat. Hier wohl ein Wiegenlied für die toten Helden. Dr. Wolf-Dieter Seiffert hat spontan zu dieser Melodielinie (T. 12–17) vermerkt, sie erwecke bei ihm die Erinnerung an Siegfrieds Horn: Hier wie dort weisen tatsächlich die rhythmische Gliederung in Triolen sowie die doppelte „Schwungholung“ eine große Ähnlichkeit auf:

Beispiel 7

Hornmotiv

Mäßig bewegt

„Sammelt“ man die Bässe, die die Tiefe dieser gesamten Anfangsphase prägen, hat man ein karges Ergebnis: C, Gis und Fis (orange in der Partitur). Karg und gleichzeitig fesselnd. Vergegenwärtigt man sich die Bassreihe des zweiten Stückes aus den *Six Épigraphe antiques, Pour un tombeau sans nom* und versetzt sie einen Ton tiefer, erkennt man eine identische Struktur:

Beispiel 8

Pour un tombeau sans nom aus *Six Épigraphe antiques*

Triste et lent $\text{♩} = 60$
mesuré

Hier kommt eine eventuell verborgene Botschaft dieser Tonfolge zum Vorschein: Handelt es sich dabei etwa um eine weitere „tombeau“-Komposition? Eine Hommage, ein verstecktes Verehrungs-geständnis. Ob nicht vielleicht Wagner der geheime Name ist?

2. Teil

Dieser Teil ist modern, kühn. Eine Collage aus vier Elementen, die sich allesamt in einer elegischen Stimmung ruhig bewegen, im Tonsatz allerdings recht unterschiedlich sind.

Am Anfang ertönt eine skurrile Melodie, die – im phrygischen Modus – archaisch und wie verein-samt klingt (T. 18–21). Ihr folgen volle, schweigsame Akkorde (T. 22–29). Ein Choral? Kirchengesang aus der Ferne? Totenmesse? So ist die gängige und höchstwahrscheinliche Interpretation. Ich kann aber nicht umhin: Mir sind dabei auch die Klänge der Habanera aus *La Soirée dans Grenade* aus den *Estampes* im Ohr:

Beispiel 9

La Soirée dans Grenade aus *Estampes*

Und das dritte Element (T. 34–36 und T. 39–46), das auch in der Reprise recht ausführlich vor-kommt, hat eine eigentümliche Note: Die Musik kommt schreitend daher, es sind kleine, eher sta-tische Schritte, als wären die Füße mit der Erde verklumpt. Debussy beschwert die Melodie, die sich ohnehin höchst gezähmt bewegt, mit „Steinen“, hier in Form von Sekunden, die sie nach unten ziehen ... Auch *Et la lune descend sur le temple qui fut* aus dem zweiten Band der *Images*, ist in einer vergleichbaren Stimmung versunken, eine fantastische Mondlandschaft:

Beispiel 10

Et la lune descend sur le temple qui fut aus *Images II*

Mit dem „Wiegenlied“ klingt auch dieser Teil aus (T. 47–52).

In diesem zweiten Teil des Satzes driftet die Musik in unfassliche Dimensionen ab. Die Seele – oder ist es der Geist? – wandert in grenzenlosem Raum und verlangsamter Zeit. Ist es ein Soldat, der da im Delirium liegt? Eine Nation? Eine Welt?

3. Teil

Das „Meisterstück“ schlechthin. Eigentlich fängt es schon im zweiten Teil an: Unterhalb des „Wiegenlieds“ (T. 47–52) brummt ein undefinierbares, profundes Geräusch, ein Akkord: Eine Oktave und darunter eine kleine Sekunde. Das ist ein Schlachtendonner aus der Ferne im *pianissimo*. Dieser Akkord (mit einer nach außen hängenden oder nach innen eingebauten Sekunde) wird uns eine ganze Weile begleiten: Er ist das Symbol des Schlachtfelds. Über dem repetierenden „Schlachtakkord“ pochen (weiße) C-Oktaven (T. 53–64), die wir bereits aus *Siegfrieds Tod* (Beispiel 6) kennen, in einer neuen rhythmischen Variante. Hier wird vielfach gestorben ... Darüber wuseln und tummeln sich viele Sekunden in verschiedenen Lagen, die eine Art Klang-Chaos erzeugen (T. 57–64).

Takt 58 bringt zum ersten Mal eine *idée fixe* dieses Abschnitts: Das alterierende Des und D. Schwarz und weiß im Wechsel. Es ist einer der bedeutenden, kompositorischen Kunstgriffe dieses Es-dur-Teils. Im darauf folgenden E-dur-Teil fehlt er vollständig und kommt erst wieder in Takt 148/149 und letztlich sehr prominent in der Coda (T. 174–Schluss).

(Bitte in der Partitur die roten Markierungen beachten). Ein Versuch der Deutung dieses Phänomens – des schwarz/weiß-„shifts“ – erfolgt später (siehe S. 25).

Mit Abstand den meisten Raum nimmt in diesem Teil das mehrfache Erscheinen des Chorals *Ein feste Burg ist unser Gott* (ab T. 79) ein. Es werden insgesamt sechs Einheiten daraus präsentiert. Verglichen mit dem diffusen Klang der restlichen Textur ist der Choral gut und klar zu hören.

Beispiel 11

Ein feste Burg ist unser Gott



Ein gestalterisches Gegengewicht zum Choral bildet der Ruf (ab T. 91), den wir schon oben besprochen haben und dessen Rhythmus bereits im ersten Satz zu hören war. Dieser Weckruf bringt mit sich die Wende in der Geschichte, da er den – im Sinne der Franzosen – herbeigesehnten Kampferfolg ankündigt.

4. Teil

Ab Takt 129 bricht *joyeux*, der jubelnde E-dur-Teil, aus. Der Schritt vom Es (der Tonalität des dritten Teils) zum E entspricht der repetierenden kleine-Sekund-Intervall-Bewegung von Des zu D kurz vorher!

Diese Abteilung geht eher schnell vorüber mit ihrem fast tänzerischen Bewegungsdrang und ist klanglich so hell glitzernd wie kaum etwas in diesem Satz.

Von Des über D, Es und E gelangen wir chromatisch dorthin, wo Debussy uns haben will: Ins F-dur des letzten Abschnitts.

5. Teil

Das Wichtigste in dieser Phase ist das Auftreten der *Marseillaise* im Takt 162. Debussy entzieht der Melodie ihren rhythmischen Aspekt und wie beim Choral versteckt er die Endung. (Vielleicht als Symbol dafür, dass es eigentlich eine Geschichte mit einem „open end“ ist, oder endlos, oder gar eine „never ending story“?).

Das faszinierende Versteckspiel findet in den Takten 165–167 statt, wo die *Marseillaise*-Melodie vom Secondo rechte Hand zum Primo rechte Hand wandert und von dort in die linke Hand mündet (blauer Vermerk in der Partitur).

Debussy bezeichnet das Instrument, das die *Marseillaise* hier wiedergibt, als eine Art Glockenspiel. Er notiert sie *leggierissimo*, also körperlos, *pianissimo*. Die *Marseillaise* oder richtiger gesagt, deren Anverwandlung, ertönt insgesamt vier Mal, um dann in die Coda hineinzuleiten.

Über dieses rätselhaft klingende Schluss-Statement (T. 174–Schluss) ist schon einiges gesagt worden: Einmal ging es um die rhythmische Gestaltung (die aus dem ersten Satz stammt), dann dieser changierende Tonwechsel Des–D und nun wird auch das Paar Es/E dicht daneben hörbar (T. 179). Ein strenger Blick in den Takten 177/178 auf die rechte Hand des Secondo entdeckt zwei Mal eine heftig zu spielende C-Oktave. Das ist wieder das Signal, der goldene Schlüssel zum Werk raffiniert versteckt am Ende des Weckrufs!

So haben wir die chromatische Reihe von C bis F. Die gesamte Bewegung steuert zum F als Symbol für Frankreich und dessen Sieg im Krieg, im Kulturkrieg!

Dass die *Marseillaise* nicht immer nur als ein Siegesymbol erhalten konnte, demonstriert die Ouvertüre 1812 von Tschaikowsky. Da trifft die *Marseillaise* (alias Napoleons Armee) auf *Gott schütze den Zar* – und unterliegt! Vielleicht wollte Debussy dieser Schmach eine andere Vision entgegensetzen? Ob im Motto dieses Satzes „Contre les ennemies de la France“ auch die russischen Krieger gemeint sind, die einst Napoleon besiegt haben?

Dass sich die Zeiten geändert haben – es gibt also doch Hoffnung! – beweisen die beiden Ecksätze, die jeweils russischen Musikern gewidmet sind: Kussewitzki und Strawinsky!

Man kann in diesem Zusammenhang noch ein weiteres Werk in Betracht ziehen (und diese Bemerkung verdanke ich meinem verehrten Freund Dr. Egon Voss): 1871 komponierte Wagner nach dem deutschen Sieg über Frankreich den recht pompösen *Kaisermarsch* (WWV 104) und zitierte darin den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*. Mit dem Choral-Zitat zahlt es Debussy also nicht nur den Deutschen oder etwa den Protestanten heim, sondern im Fernduell auch Wagner! Eine feine Retourkutsche also. Auf die grundsätzliche Abneigung Debussys zu diesem Choral hat mich Dr. Tobias Bleek aufmerksam gemacht. Sie ist einem Bericht über eine Aufführung der Reformationssymphonie von Mendelssohn zu entnehmen ... (s. Anhang).

Schon Heinrich Heine hatte in seiner Schrift *Religion und Philosophie in Deutschland* mit Bezug auf den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* festgehalten: „Ein Schlachtlied war jener trotzige Gesang, womit er [Luther] und seine Begleiter in Worms einzogen. Der alte Dom zitterte bei diesen neuen Klängen, und die Raben erschrakten in ihren obskuren Turmnestern. Jenes Lied, die Marseiller Hymne der Reformation, hat bis auf unsere Tage seine begeisterte Kraft bewahrt ...“

Die motivische Verankerung der *Marseillaise* im Werk ist oben bereits dokumentiert worden. Nicht minder ist die Sekunden-Kette des Chorals (aufwärts und abwärts) von eminenter Bedeutung (z. B. T. 1/2, T. 9, T. 15, T. 38, ab T. 117 secondo etc.).

Aber das Interessanteste ist die Tatsache, dass Debussy beide Kern-Einheiten (aus der *Marseillaise* und aus dem Choral) gerne nebeneinander stellt, ganz selbstverständlich, geschwisterlich. So z. B. im „Wiegenlied“ (T. 12/13) und gleich danach in der phrygischen Melodie (T. 18/19):

Beispiel 11a

Tempo Poco animato

p dolce e semplice

Ganz „ungeheuerlich“ ist der massive Einsatz der choralentlehnten Sekunden-Kette in der französischen Jubelphase (ab T. 129), als wollte Debussy sagen, es gibt nur eine Freude, diejenige, die wir gemeinsam empfinden, wie die gemeinsame Trauer am Anfang des Satzes. (Apropos: Eine Sekunden-Kette – allerdings eine Spur länger – bildet den motivischen Mittelpunkt des ersten Satzes, aber es würde zu weit führen, das hier im Detail darzustellen).

Eine kontrapunktische Verschmelzung beider Motive sehen wir im Secondo-Part im Takt 141: Die rechte Hand hat die Sekunden, die linke Hand die *Marseillaise*.

Ab Takt 145 ist es eigentlich eine *Marseillaise*-Domäne (wir sind auch in F(rance)-dur!) und zum ersten Mal posaunt die entsprechende Intervallfolge im Bass horizontal wie ein Cantus firmus (T. 148–151) und dann auch gleichzeitig vertikal (ebenfalls T. 151). Das wäre aber nur die halbe Wahrheit: Polyphon dazu stolzieren auch die vier Sekunden des Chorals selbstbewusst aufwärts in beiden Parteien!

Betrachtet man den Kern des *Marseillaise*-Aufgangs, also eine Quarte und eine Sekunde (Beispiel 3), und vergleicht ihn mit dem Konzentrat des Luther-Chorals, eine Quarte gefüllt mit Sekunden-Schritten, offenbart sich eine ausgeprägte motivische Verwandtschaft.

Beispiel 11b

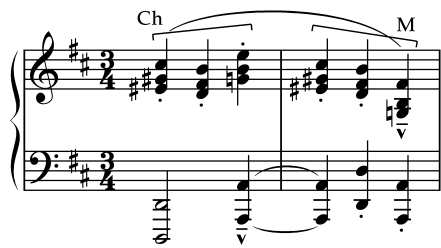
Ein feste Burg ist unser Gott

daraus die erste Intervallfolge (samt Varianten):

Es ist begeisternd zu sehen, wie Debussy diese zwei Auszüge miteinander verknüpft und zu einer Einheit verschmilzt:

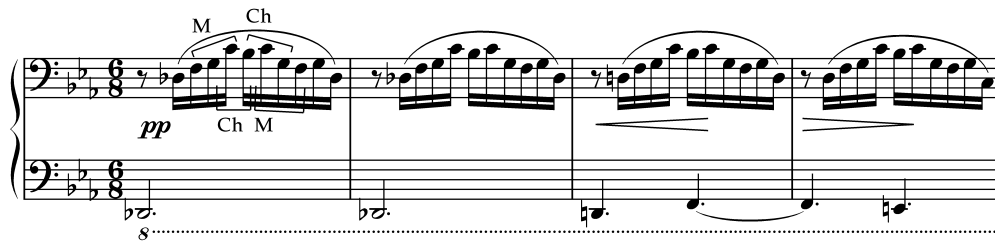
Beispiel 11c

Erster Satz T. 95–98



Beispiel 11d

Zweiter Satz T. 65–72, T. 83/84, T. 107/108, T. 125–128



Beispiel 11c ist aus dem emotionalen Höhepunkt des ersten Satzes entnommen, eine Kulminationsstelle, in der sich für kurze Zeit eine beschwingte Walzerglückseligkeit etabliert. Die zweite Stelle, Beispiel 11d, erstreckt sich über eine längere Phase und kehrt immer wieder, hat einen Ostinato-Charakter und ist daher einprägsam präsent. So gewinnt diese Verschmelzung der vermeintlichen Antagonisten durch die Platzierung an exponierten Stellen an Bedeutung und an Ausdrucksfähigkeit dieser Aussage. Eine weitere Stelle im ersten Satz, Takt 192/193, ist auch signifikant, denn diese führt zu der letzten kraftvollen Wiederkehr des Rondo-Themas.

Die letzten drei Akkoladen des Stückes sind wieder „das gemeinsame Land“: Zunächst erklingt das „Wiegenlied“ (T. 171–173). In der anschließenden Coda kommen dann nur noch die auf- und absteigenden Choralsekunden in Kombination mit dem frankophilen Trompeten-Weckruf. Als würde die Idee des Triumphs gleichermaßen allen gehören!

In dieser Art der Komposition präsentiert Debussy, der in seinen Schriften sehr wohl unverhohlene Kritik zum Ausdruck bringt und eine dezidiert „antideutsche“ Stellung einnimmt, für mein Gefühl eine andere, innere, tiefere Wahrheit. Seine emotionale Anteilnahme und Empathie gilt allen Leidenden und sich Freuenden, und durch die Aneignung des Siegfried-Zitats als Ausgangspunkt demonstriert er seine Bindung zu und Anlehnungsbereitschaft an Wagner.

Charakterhinweise an, erntet man folgende Empfehlungen (der Reihe nach): *Net e vif*, *Modérément animé (doux et estompé)*, *Modérément animé (doux et monotone)*, *Modérément animé (triste et monotone)*. Die Ausdrucksgrenzen sind recht gut definiert und alle Stücke weisen eine angenehme Gleichmäßigkeit in ihrer zarten Bewegtheit auf.

Beispiel 13

Jardins sous la pluie aus *Estampes*

Net et vif

The Snow is dancing aus *Children's Corner*

Modérément animé

Pour remercier la pluie au matin aus *Six Épigraphes antiques*

Modérément animé $\text{♩} = 60$

Il pleut doucement sur la ville aus *Ariettes oubliées*

Modérément animé (*triste et monotone*)

„Unser“ Stück hat in seinem Verlauf Abschnitte, die den anderen, etwas grau-monotonen Winterstücken erkennbar ähnlich sind, aber schon zu Beginn ist ein bemerkenswerter Unterschied feststellbar: Debussy will es *Scherzando* haben. Also witzig. Witzig? Es geht doch um ein Winterbild und um einen schlimmen Burschen! Debussy begegnet dem „Bösen“ mit Witz. Oder man könnte sagen, er macht sich über ihn lustig.

Und es geht gleich los im Vorspiel (T. 1–6): Zwei kurze Ketten von leicht getupften Sekunden, von einer aufsteigenden Terz gehalten, münden in einen säuselnden, lange ruhenden Akkord. Darauf bricht ein dreifaches Gegluckse aus. Diese Prozedur wird sicherheitshalber gleich noch einmal wiederholt.

Wo hat man möglicherweise dergleichen schon gehört?

Wir haben *Children's Corner* bereits einige Male als Referenz bemüht und tun dies jetzt mit Vergnügen wieder: Die berühmten Takte aus *Golliwogg's Cakewalk* (T. 61–68); das Tristan-Zitat auf einem Akkord gestoppt und das Dreier-Gekicher ... :

Beispiel 14

Golliwogg's Cakewalk aus *Children's Corner*

Was aber wird hier im dritten Satz des *Eben* belacht?

Es ist wieder an der Zeit zu betonen, dass Debussy sein Zitat-Material stets verwandelt. Das Körperhafte wird reduziert und sublimiert, ohne allerdings die Spuren völlig zu verwischen. Im *Scherzando* ist es eine Mutation der immer wiederkehrenden Sekundengirlanden des Trauermarsches aus *Siegfrieds Tod* (die auch zu Beginn des zweiten Satzes vorkommen):

Beispiel 15

Götterdämmerung. Dritter Aufzug. Szene II (Ende)

Debussy, 3. Satz, T. 1

Debussy, 3. Satz, T. 4

Die hier bekundete Affinität, die Bezugnahme zu *Siegfried* und dadurch zum *Ring* ist nicht so selbstverständlich: Die Opern Wagners, die es Debussy besonders angetan hatten, waren eher diejenigen mit keltischem Hintergrund (*Tristan* und *Parsifal*) und weniger die mit deutscher oder germanisch-nordischer Story (*Meistersinger*, *Ring*). Es ist also nur recht und billig, dass er sich das Material aus dem *Ring* holt, gerade wenn er mit Wagner und dem Deutschen per se abrechnen will.

Noch einmal kurz zum Gekicher (T. 3): Vor den drei Sechzehnteln im Secondo gibt es im Primo einen „Wisch“. Dieser gehört, wenn man so will, zum Motiv der Riesen (Fafner und Fasold), zur Idee des ungehobelten Kraftprotzes = Villain.

Beispiel 16

Rheingold, Riesen-Motiv

Schwer zurückhaltend

fp

3. Der Ring

Das Stück entfaltet sich in Form eines Rondos (so wie übrigens auch der erste Satz). Der Refrain-Teil erklingt zum ersten Mal in den Takten 7 und 8 (später: T. 11/12, T. 53–55, T. 84/85, T. 88/89, T. 133–135). Das Motiv besteht aus Terzen, die süß und sanft ab- und aufschwingen, und als Aureole darüber tänzelt das Motiv der aufbegehrenden *Marseillaise* ... (In diesem Satz kommt die französische Hymne sehr selten vor, dafür aber in besonders ausgesuchten Momenten!). Die Oberstimme dieses Motivs umfängt eine Septime, die sich quasi unendlich rollen kann. Darin sehr verwandt mit dem *Ring*-Leitmotiv:

Beispiel 17

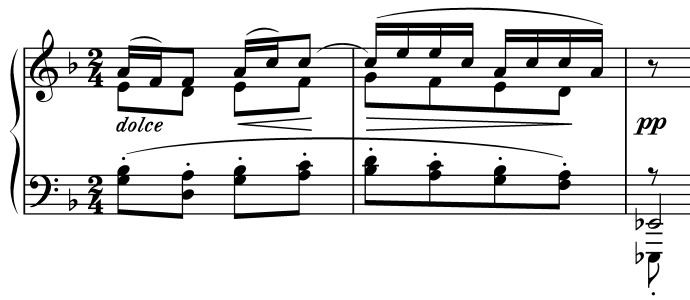
Walküre, Ring-Motiv

Etwas langsamer

p *pp*

trem.

Debussy T. 7/8



In rhythmischer Metamorphose wird der Ring (der aus dem Rheingold geschmiedet wurde) zum goldenen Haar des Mädchens in Debussys berühmtem 8. Prélude.

La fille aux cheveux de lin aus *Préludes I*

Très calme et doucement expressif ♩ = 66



4. Die letzten Worte

Nun erleben wir, wie eine Strawinsky-Phrase (T. 25–44) in die Wagnersche Mangel genommen wird: Debussy wendet hier eine Methode der Verarbeitung an, die sich Wagner beherzt und so gekonnt zunutze gemacht hat, nämlich Sequenzen einer Melodie sich empowinden und in die Höhe schrauben zu lassen. Eine Art Mischung zwischen Verzückung und Entflammung. Brünnhildes letzte Worte am Scheiterhaufen ergeben ein vorzügliches Modell. Einmal ganz oben angekommen (sowohl bei Wagner wie auch bei Debussy) ist der anschließende, unvermeidliche Fall vorprogrammiert (bei Wagner im drittletzten Takt von Beispiel 18 und bei Debussy T. 45), wobei Debussy wieder etwas Gekicher als Kommentar hinzufügt.

Beispiel 18

Götterdämmerung, Dritter Aufzug, Szene III (Ohne Gesangsstimme)

The musical score is divided into five systems, each with a woodwind part and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The woodwind parts are for VI. Ob., VI. Kl., and Fl. Ob. Kl. VI. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, *cresc.*, and *sf*. The score includes various performance markings such as slurs, accents, and dynamic hairpins. The woodwind parts have a melodic line with some grace notes and slurs. The piano accompaniment has a steady, rhythmic accompaniment with some triplet figures. The score is marked with '8' and '3' above some notes, indicating eighth and triplet rhythms. The woodwind parts are marked with 'VI. Ob.' and 'VI. Kl.' and the piano accompaniment is marked with 'Fl. Ob. Kl. VI.'.

Nach diesem jähren Sturz ins Feuer verschafft sich Debussy eine allgemeine Abkühlung mit etwas „Winterlichem“ (T. 49–61). Das Vorbild ist wieder aus *The Snow is dancing* (Beispiel 13) und dem 7. Prélude aus dem ersten Band: *Ce que vu le vent d'ouest*:

Beispiel 19

Ce que vu le vent d'ouest aus *Préludes I*

Nun ist man zum Herzstück des Satzes gelangt, man weilt beim Bösen (ab T. 61), wie schon oben (siehe S. 6) beschrieben. Was jetzt aber erkennbar wird, ist die Identität des vermeintlichen „Villain“: Es ist Hagen! Das Hagen-Leitmotiv ist der absteigende Tritonus, von je her ein teuflisches Intervall! (T. 68–75 klar vor allem beim Secondo). Daher könnten Skeptiker natürlich einwenden, dass dies

doch noch kein genügender Beweis für die Hagen-These sei. Um etwaigem Widerspruch zu entgegnen, hat Debussy 20 Takte später (T. 96/97 und T. 102/103) es für immer geklärt:

Nach Brünnhildes letzten Worten kommt noch Hagens allerletzter Schrei: „Zurück vom Ring!“. Danach sagt niemand mehr etwas im *Ring*. Die entsprechenden Töne sind: Des, B und E, eine Tonfolge, die bei Debussy hier in der ursprünglichen, bei Wagner vorhandenen rhythmischen Prägung eingebaut ist:

Beispiel 20

Götterdämmerung, Dritter Aufzug, Szene III

The image shows two musical excerpts. The top excerpt is from Wagner's 'Götterdämmerung', Third Act, Scene III. It features a vocal line for Hagen with the lyrics 'Zu-rück vom Ring!' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like *ff* and *molto marcato*, and is marked with 'Hed.' and asterisks. The bottom excerpt is from Debussy's 'T. 96/97', showing a piano accompaniment with dynamic markings like *ff* and 'VI.' above the staff.

Debussy T. 96/97

This image shows a piano accompaniment for Debussy's 'T. 96/97'. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody, a middle staff with a bass line, and a bottom staff with a bass line. The music is in 2/4 time and features dynamic markings like *f* and *ff*. There are also some red markings on the bottom staff.

Bekanntlich wird nun Hagen von den Rheintöchtern mit in die Tiefe des Rheins gezogen (letzter Takt des Wagner-Beispiels in Beispiel 20) und bei Debussy (T. 102/103) gibt es im Secondo die identischen Große-Terz-Schritte. Im ersten Klavier hört man sogar den ertrinkenden Hagen (=Tritonus) „blubbern“ ...

Beispiel 21

Debussy T. 102/103

The image shows a musical score for Debussy's T. 102/103. It consists of four staves. The top two staves are for the flute, and the bottom two are for the piano. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The flute part features a melodic line with trills (tr) and slurs. The piano part includes a section marked 'pas en dehors' with a dotted line above it, indicating a rhythmic deviation. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Kurz darauf erklingt wieder die *Marseillaise*, dieses Mal in Umkehrung (T. 106–109).

Interessant sind auch die acht Takte, die eine Brücke zwischen der Szene des Bösen und der Wiederkehr des Hauptthemas bilden (T. 76–83). Sie fühlen sich nicht zugehörig. Eigentlich könnte man ohne musikalische Verlustgefühle vom Takt 75 direkt zu Takt 84 gelangen, die dazwischen liegende Musik macht also einen „Umweg“. Wofür dieser gut sein sollte, darüber kann man natürlich nur spekulieren. Was auffällt, ist die Häufung der Hs, die signalhaft zunächst im Primo und dann im Secondo leise verkündet werden. **H** etwa wie **Hagen**? Quasi um jeden Zweifel aus dem Weg zu räumen?

Hier wäre vielleicht noch eine Gedanken-Deviation angebracht: Der zweite Satz endet mit dem Ausdruck des siegenden F-Dur, im Sinne „vive la France!“. Im Mittelteil sowie am Ende des Satzes konnte eine oszillierende Bewegung zwischen D und Des festgestellt werden (siehe S. 13). Transportiert dieses Fluktuieren, dieses Changieren, eine zusätzliche Aussage zum besprochenen Pendeln zwischen weiß und schwarz, blanc et noir? Es ist wohl ein Wagnis, aber nicht völlig indiskutabel: Ich korreliere das **D** zum Namen Debussys und vermute, dass Debussy uns hier an seiner schwankenden und wankelmütigen Beziehung zu Wagner teilnehmen lässt. Er ist sich in dieser Krisensituation unsicher, welche Position er beziehen sollte, ist hin und her gerissen, welche Stellung er einnehmen soll. Einerseits ist ihm Wagner zuwider, andererseits kommt er einfach nicht von Wagner los. Er muss sich in seiner Musik noch immer auf „den Alten“ beziehen.

5. Feuerzauber

Das Wesen, das musikalisch den Charakter des dritten Satzes am meisten bestimmt, ist aber Loge, der Wagnersche Feuergott. Er ist befähigt, zusammen mit dem *Feuervogel* Stravinskys einen Brand zu entfachen, der alles Böse ausrottet und vernichtet. Ein Megabrand, wie am Ende der *Götterdämmerung*, wenn Walhall glüht – und die Götter mit.

Trotz seiner enormen Wandlungsfähigkeit sind die Kleine-Sekund-Bewegungen ein typisches Merkmal Loges:

Beispiel 22

Rheingold, Loge-Motiv

Lebhaft
p *cresc.* *p*

Debussy T. 17/18, Primo: T. 23–35, T. 114–116

p *p*

cre - - - scen - - - do - -

Beispiel 23

Ein typischer, punktierter Loge-Rhythmus ist:

$\frac{4}{4}$ ♩.. ♪.. ♪| ♩ ♩.. ♪|

Loge-Motiv

Sehr bewegt
f *p* *più f*

Debussy übernimmt den Rhythmus in Verkleinerung T. 117/118

p *slentando* *p*

Dann gibt es das dunkle Lodern Loges:

Beispiel 24

Walküre

Lo - ge! Lo - ge! hie - her!
f

Bei Debussy T. 121 – 139 Secondo

Eine wunderschöne Zusammenfassung verschiedener Loge-Motive: Die soeben erwähnte Chromatik, die rhythmische Gruppe, das dunkle Lodern und Loges helles Lodern, wie hier aus dem *Rheingold* entnommen:

Beispiel 25

Rheingold

Sie findet sich bei Debussy in den Takten 129 – 131:

In der rechten Hand des Primo erscheinen die punktierte Figur und die hellen Flammen, in Secondo die tiefe Glut. Und als ein „Bonus“-Leitmotiv-Zitat kommt noch eine Variante des kriechenden Wurms (Secondo l.H.) hinzu:

Beispiel 26

Debussy T. 129–131

Musical score for Example 26, Debussy T. 129–131. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system has two staves: the upper staff has a melody with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with slurs. The second system has two staves: the upper staff has a melody with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with slurs. The third system has two staves: the upper staff has a melody with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with slurs. Dynamics include *pp* and *p*.

Rheingold, Wurm-Leitmotiv

Langsam und schleppend

Musical score for Rheingold, Wurm-Leitmotiv. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff has a melody with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with slurs. The second system has two staves: the upper staff has a melody with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with slurs. Dynamics include *p*.

Nachdem es so gelodert hat, erscheint das „Französische Ring-Motiv“ zum letzten Mal (T. 133–135) und nun geht alles „den Bach runter“ (nicht ohne das obligate Gekicher im Primo, linke Hand):

Beispiel 27

Debussy T. 137–139

Musical score for Example 27, Debussy T. 137–139. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff has a melody with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with slurs. The second system has two staves: the upper staff has a melody with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with slurs. Dynamics include *pp*, *p*, and *più p*.

Dabei kondensiert Debussy in dieser Phrase (beide r.H.) die absinkende Linie des Götterdämmerungsmotivs durch Auslassungen und verleiht ihm dadurch etwas vom dunklen und unergründlichen Charakter des Grübel-Leitmotivs.

Siegfried, Götterdämmerungsmotiv

Etwas gedehnt

p *cresc.*

Siegfried, Grübel-Motiv

Mäßig bewegt

pp *p*

3 Mal

Der letzte Satz ist meines Erachtens ein wahres *Scherzando*, ein Schwank: Die letzte Szene aus der *Götterdämmerung* en miniature, mit köstlichem Kommentar ... Allerdings: Gänzlich fehlt die Liebe!

6. Bach & Choral

Noch einige pikante Kleinigkeiten aus dem gesamten Zyklus sind aufzuzählen:

In den Takten 121 – 124 des dritten Satzes sind wiederholt Es-Oktaven (zuerst im Secondo dann im Primo) zu hören. Zunächst sind es Viertelnoten mit tenuto-Strich, dann werden sie zu Achtel-Synkopen, später wird diese Linie mit leichteren Gs fortgesetzt (T. 125 – 128), die den Charakter von Tropfen haben. Debussy mag offensichtlich diese Farbe, z. B. in *Pour remercier la pluie au matin* aus *Six Épigraphe antiques*:

Beispiel 28

Pour remercier la pluie au matin aus *Six Épigraphe antiques*



Der Witz hier ist, dass diese Es-Oktaven eigentlich so anheben, als würden sie den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* vom zweiten Satz (dort T. 79) anstimmen wollen, als würden sie den Kampfgeist beschwören, der diesem Kirchen- und Kampflied innewohnt – aber der Ruf wird zu Tropfen zerstäubt ...

Dabei ist dieser Ruf bereits der zweite Versuch, Hilfe und Erlösung herbei zu holen. Kurz davor (dritter Satz T. 112/113 Secondo) gab es schon einen zaghaften Ansatz, eine starke Stimme für sich zu gewinnen, nämlich eine B-A-C-H-Figur (Halbton höher), die leider kaum gerufen schon in der Feuerglut schmilzt und in sich zusammenbricht (Secondo T. 114–116).

Diese Kompilation der Figur B-A-C-H mit *Ein feste Burg ist unser Gott* ist auch im zweiten Satz zu finden: Einige Augenblicke vor Eintreten des Chorals erscheint auch hier die B-A-C-H-Tonfolge (T. 75/76 Primo).

7. Pour les notes répétées

Dass es eine Fülle an Verbindungen und Parallelen zwischen dem zweiten Satz zu den jeweiligen Nachbarsätzen gibt, haben wir schon feststellen können. Aber auch zwischen dem ersten und dem dritten Satz gibt es eine erwähnenswerte Gemeinsamkeit. Fast ein Kuriosum: In den vier Takten 125–128 (im ersten Satz) gibt es zunächst im ersten Klavier, dann im zweiten die einzige Stelle mit repetierenden Noten. Das mittlere Cis wird 24 mal hintereinander angeschlagen. Es hat dabei einen federnden Charakter. Eine ähnliche Stelle kommt im dritten Stück wieder vor: Ab Takt 110 wird das mittlere Cis im ersten Klavier vier Takte lang sehr schnell wiederholt, es ist schon kaum mehr ein Hüpfen, eher ein Vibrieren. Eine elaborierte Version dieser vier Takte bilden dann die Takte 117–120. Übrigens, dieses Cis scheint für Debussy der Inbegriff der repetierenden Taste zu sein: Ein Blick in seine Etüde *Pour les notes répétées* zeigt neben pianistischen Ähnlichkeiten zum dritten Satz auch inhaltlich-thematische Verwandtschaften und unterstreicht den Gedanken, dass es sich bei *Eben* tatsächlich um Etüden für zwei Pianisten handelt!

Beispiel 29

Étude Pour les notes répétées aus Études

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems. The first system is written for both treble and bass clefs. The treble clef part features a melodic line with repeated notes and slurs, while the bass clef part has a rhythmic accompaniment of repeated notes. The second system continues the piece, with the treble clef part showing more complex rhythmic patterns and the bass clef part providing harmonic support. The dynamic marking *pp sempre* is present at the beginning of the first system.

Zum Beschluss

En blanc et noir ist ein Zyklus mit Spätwerk-Charakter, ähnlich wie wir ihn bei Beethoven, Schumann oder Liszt vorfinden. Ein reifer Komponist sucht nicht durch spielerische Virtuosität, bezaubernde Melodik oder verführerische Harmonik zu beeindrucken. Er lässt Klanggebilde entstehen, die musikalisch komplexe, zukunftsweisende Dimensionen eröffnen und erschließen. Vieles klingt dabei wie eine Collage, die Übergänge sind abrupt, beinahe zusammenhanglos. Diese Musik will nicht in erster Linie das Ohr ergötzen, sondern ein ästhetisches Bekenntnis ablegen.

Alle drei Sätze gehören zueinander. Der mittlere steht aber auch inhaltlich im Zentrum und bindet die Ecksätze an sich. Das Bedeutende an dieser Komposition ist Debussys zwiespältige Haltung zur kriegerischen und kulturellen Auseinandersetzung mit Deutschland im Allgemeinen und insbesondere mit dem musikalischen Erbe Wagners, das für Debussys Inspiration und Selbstverständnis von ungeheurer Tragweite war.

Widmung und Danksagung

Im Rahmen unserer Unterrichtstätigkeit an der Münchner Musikhochschule empfehlen wir immer wieder den Studenten Kompositionen, mit denen wir selbst entweder gar keine Erfahrung haben, oder zu denen wir noch keinen rechten Zugang haben gewinnen können.

Als wir vor einigen Jahren „En blanc et noir“ Feng Wu und Minkyung Yook „aufgegeben“ haben, gehörte das Werk zur zweiten Kategorie. Das wunderbare Spiel der jungen Damen hat uns dann allerdings so animiert, dass wir uns noch einmal intensiver mit dem Werk auseinandersetzen wollten. Feng und Minkyung widme ich daher diese Arbeit.

Mein Dank gilt zunächst dem großzügigen G. Henle Verlag und dessen begeisterungsfähigen Geschäftsführer Dr. Wolf-Dieter Seiffert, der bereitwillig die Realisierung der online-Version initiiert und ermöglicht hat. Für die Beratung und tatkräftige Bündelung der nötigen Schritte in diesem Zusammenhang danke ich Dr. Norbert Gertsch.

Darüber hinaus gilt mein Dank Dr. Tobias Bleek, Prof. Dr. Jens Malte Fischer, Otfried Nies, Prof. Dr. Susanne Popp und Dr. Egon Voss für die konstruktiven und profunden Meinungsäußerungen zum Textentwurf.

Noch während der Recherche-Zeit konnte ich die unterstützenden Hinweise von Dr. Peter Jost und Dr. Tom Sora genießen.

Ein besonderer Dank sage ich nun Andreas Groethuysen, der unermüdlich meine manchmal etwas diffusen Gedanken und Wünsche in eine graphisch verabreichungswürdige Form gebracht hat.

München, Dezember 2012

Yaara Tal

Anhang I

Roméo et Juliette

J. Barbier & M. Carré

CAPULET

Allons! jeunes gens; allons belles dames!

Aux plus diligents

Ces yeux pleins de flammes!

Ces yeux pleins de flammes!

Nargue, nargue des censeurs

Qui grondent sans cesse!

Fêtez la jeunesse

Et place aux danseurs!

Qui reste à sa place, et ne danse pas,

De quelque disgrâce

Fait l'aveu tout bas.

Qui reste à sa place, et ne danse pas,

De quelque disgrâce

Fait l'aveu tout bas.

Ô regret extrême!

Quand j'étais moins vieux,

Je guidais moi-même

Vos ébats joyeux!

Les douces paroles

Ne me coutaient rien!

Que d'aveux frivoles

Dont je m'en souviens!

O folles années

Qu'emporte le temps!

O fleurs du printemps

A jamais fanées!

Allons, jeunes, etc.

Nargue, nargue des censeurs, etc.!

Letra de Ballade Cuntre Les Anemis De La France

François Villon

Rencontré soit de bêtes feu jetant

Que Jason vit, quérant la Toison d'or;

Ou transmüé d'homme en bête sept ans

Ainsi que fut Nabugodonosor;

Ou perte il ait et guerre aussi vilaine

Que les Troyens pour la prise d'Hélène;

Ou avalé soit avec Tantalus

Et Proserpine aux infernaux palus;

Ou plus que Job soit en grieve souffrance,

Tenant prison en la tour Dedalus,

Qui mal voudroit au royaume de France!

Quatre mois soit en un vivier chantant,

La tête au fond, ainsi que le butor;

Ou au grand Turc vendu deniers comptants,

Pour être mis au harnais comme un tor;

Ou trente ans soit, comme la Magdelaine,

Sans drap vêtir de linge ne de laine;

Ou soit noyé comme fut Narcissus,

Ou aux cheveux, comme Absalon, pendus,

Ou, comme fut Judas, par Desperance;

Ou puist périr comme Simon Magus,

Qui mal voudroit au royaume de France!

D'Octovien puist revenir le temps:

C'est qu'on lui coule au ventre son trésor;

Ou qu'il soit mis entre meules flottant

En un moulin, comme fut saint Victor;

Ou transglouti en la mer, sans haleine,

Pis que Jonas ou corps de la baleine;

Ou soit banni de la clarté Phébus,

Des biens Juno et du soulas Vénus,

Et du dieu Mars soit pugni à outrance,

Ainsi que fut roi Sardanapalus,

Qui mal voudroit au royaume de France!

Prince, porté soit des serfs Eolus

En la forêt où domine Glaucus,

Ou privé soit de paix et d'espérance:

Car digne n'est de posséder vertus,

Qui mal voudroit au royaume de France!

Yver, vous n'estes qu'un villain

Charles d'Orleans

Yver, vous n'estes qu'un villain,
Esté est plaisant et gentil,
En tesmoing de May et d'Avril
Qui l'acompaignent soir et main.

Esté revest champs, bois et fleurs,
De sa livrée de verdure
Et de maintes autres couleurs,
Par l'ordonnance de Nature.

Mais vous, Yver, trop estes plain
De nege, vent pluye et grezil;
On vous deust banie en essil.
Sans point flater, je parle plain,
Yver, vous n'estes qu'un villain!

Im Lamoureux-Konzert

(aus Monsieur Croche)

Claude Debussy, 1903

In diesem Konzert gab es zwei sehr ärgerliche Augenblicke. Der eine war die Reformationssymphonie von diesem eleganten und gefälligen Notar namens Mendelssohn. Die Symphonie wurde für das Fest vom 25. Juni 1830 geschrieben, mit dem der 300. Jahrestag der Augsburgener Konfession gefeiert werden sollte. Vielleicht gibt es distinguierte Leute, deren Herzen bei diesem Datum höher schlagen? Ich muß gestehen, daß das meine jedenfalls undurchlässig ist für die Vaseline, mit der die drei Sätze dieser Symphonie eingefettet sind. Das fragliche Fest hat übrigens wegen der politischen Wirren des Jahres 1830 dann doch nicht stattgefunden, und die Symphonie von Mendelssohn blieb in des Meisters Schublade liegen. Wäre sie doch dort geblieben, mitsamt Deinem berühmten Choral, o Luther!