

## *Six épigraphes antiques*

Ein enger Freund Debussys, der für seine feinsinnige Erotik bekannte französische Lyriker und Romanschriftsteller Pierre Louÿs (1870-1925), war 1895 durch eine kreative Übersetzung angeblich neu entdeckter Gedichte einer antiken griechischen Lyrikerin mit Namen Bilitis berühmt geworden. Tatsächlich handelt es sich bei den "Liedern der Bilitis" um eine brillante Literaturfälschung in der Tradition des Ossian<sup>1</sup>: Die bis dahin unbekannte griechische Dichterin, die Louÿs dem Umkreis der Sappho zuordnet, hat wohl nie existiert. Die Gedichte verraten den Geschmack der Zeit, sind aber in ihrer Form an Vorbildern antiker Poesie orientiert. Der Zyklus wurde vielfach illustriert. Besonders attraktiv ist die Ausgabe von 1922 mit Farbholzschnitten des Art-nouveau-Künstlers George Barbier.

Für die Neuauflage von 1898 erweiterte Louÿs die Sammlung der jeweils in vierstrophiger Prosa gehaltenen Bilitis-Lieder, die in der Ausgabe von 1895 auf 100 begrenzt war, auf 158 Texte.<sup>2</sup> Diese konzipiert er wie ein Musikstück mit drei Hauptabschnitten, die von einer Einleitung und einer Art Coda umrahmt werden. Die Hauptabschnitte tragen die Titel "Hirtenlieder in Pamphylien" (46 Texte), "Elegien in Mytilene" (52 Texte) und "Epigramme von der Insel Zypern" (57 Texte).<sup>3</sup> In der Einleitung

<sup>1</sup>Die auf die gälische Mythologie rekurrierenden "Gesänge des Ossian", vom schottischen Schriftsteller James Macpherson 1760 geschrieben und als "Übersetzung aus dem Gälischen oder Ersischen" ausgegeben, begeisterten u.a. Goethe, der das Werk im *Werther* zitiert.

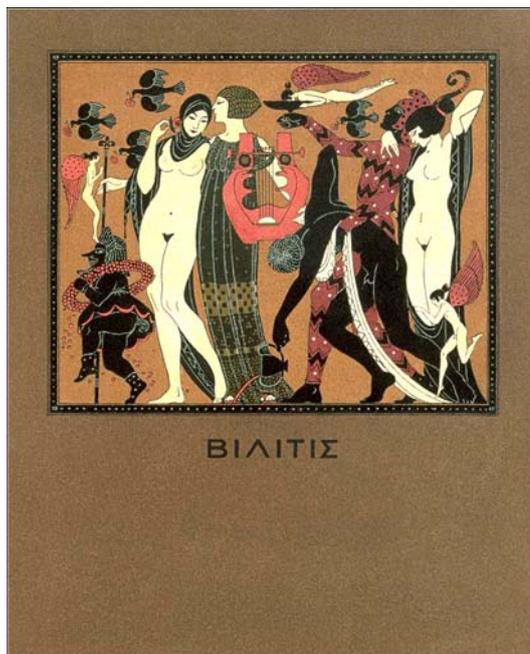
<sup>2</sup>Wie um die Authentizität seiner "Übersetzung aus dem Altgriechischen" zu bekräftigen, fügt Louÿs zwölf Gedichttitel mit dem Zusatz *non traduite* (nicht übersetzt) ein.

<sup>3</sup>Die geografische Herkunft der Lieder deutet die Weite des griechischen Lebensraumes an, in dem die fiktive Bilitis gelebt und gewirkt haben soll. Pamphylien ist eine antike Landschaft an der mittleren Südküste Kleinasiens, die sich etwa von der heutigen Großstadt Antalya nach Osten bis zum Taurusgebirge in der Türkei erstreckte. Mytilene (heute Mytilini) ist die schon in der Antike bedeutende Hafenstadt der Insel Lesbos, während Zypern wiederum im östlichsten Teil des Mittelmeeres liegt, südlich von Pamphylien. Louÿs scheint andeuten zu wollen, dass die von ihm entdeckte antike Dichterin in Kleinasien geboren ist, einen Großteil ihres Lebens auf der nordwestlich gelegenen Insel Lesbos (und damit ihm Umkreis der Sappho) verlebt hat und auf Zypern gestorben ist. Der zweite Absatz des letzten Epitaphs bestätigt dies in poetischer Umschreibung. Er lautet: "Ich bin im Lande der Nymphen groß geworden; ich habe auf der Insel der Freundinnen gelebt; ich bin auf der Insel Kypros gestorben. Deshalb ist mein Name berühmt und meine Stele mit Öl eingerieben."

präsentiert Louÿs “Das Leben der Bilitis” (“Bilitis wurde zu Beginn des sechsten Jahrhunderts vor unserer Ära in einem Gebirgsdorf am Ufer des Melas im Osten Pamphyliens geboren” etc.). Dies ist die einzige Komponente, die nicht in Gedichtstrophen gefasst ist und für die der französische Dichter als Autor zeichnet. Die Coda enthält unter der Überschrift “Das Grabmal der Bilitis” drei ebenfalls vierstrophige Gedichte, die als *Épitaphes* (Grabinschriften) bezeichnet sind. In ihnen gibt die angebliche Dichterin Hinweise auf ihre Herkunft als Tochter eines griechischen Vaters und einer phönizischen Mutter und auf die Stationen ihrer Biografie.

Jeder der drei Zyklen repräsentiert eine Phase im Leben der Bilitis. Die “Hirtenlieder in Pamphylien” erzählen von ihrer Kindheit und dem Erwachen ihrer Sexualität; die “Elegien in Mytilene” schildern die zentrale Liebesgeschichte ihres Lebens, ihre Beziehung zu dem sanften Mädchen Mnasidika;<sup>4</sup> die “Epigramme von der Insel Zypern” erzählen von ihrem späteren Leben als Hetäre im Tempel der Aphrodite und von ihrem Alter. Jeder Zyklus bewegt sich auf ein melancholisches Ende zu; jedes Ende eröffnet die Möglichkeit eines neuen Anfangs mit komplexeren Erfahrungen und Gefühlen. In Pamphylien verliebt sich die noch kindliche Bilitis in einen jungen Mann, der sie, als er sie einmal schlafend im Wald antrifft, vergewaltigt. Sie bringt sein Kind noch zur Welt, doch seine Miss-handlungen veranlassen sie dazu, ihn zu verlassen. So zieht sie als Sechzehnjährige nach Mytilene, dem Hauptort der Insel Lesbos. Dort befreundet sie sich mit Sappho und erfährt ein

George Barbier:  
Titelillustration zu  
Pierre Louÿs:  
*Les Chansons de Bilitis*

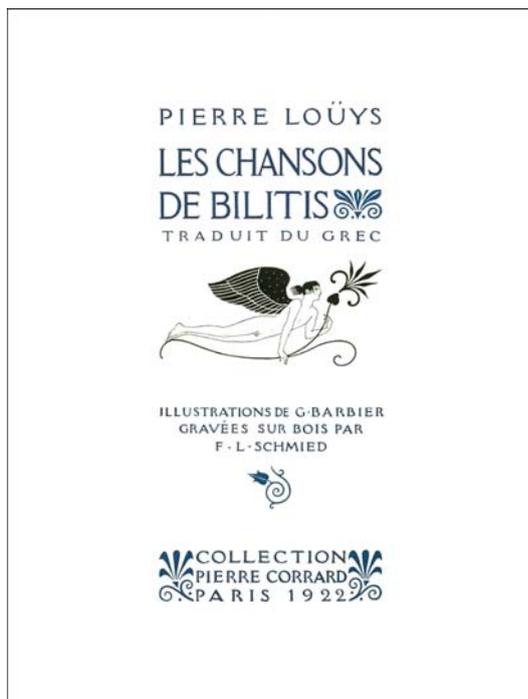


<sup>4</sup>Das Mädchen Mnasidika ist aus Sapphos Gedichten bekannt. Louÿs' Nr. 55 beschreibt die Heirat zwischen Mnasidika (im weißen Brautschleier) und Bilitis (in Bräutigams-Tunika).

großes Glück in einer zehn Jahre währenden Liebesbeziehung zur lieblichen Mnasidika. Doch ihre Eifersucht führt zu Entfremdung und Bruch. So sieht Bilitis sich genötigt, erneut ein anderes Lebensumfeld aufzusuchen. In Amathus auf Zypern wird sie eine berühmte und wegen ihrer Schönheit bewunderte Tempelhetäre im Dienst der Aphrodite, sehnt sich jedoch heimlich immer wieder nach ihrer großen Liebe Mnasidika. Schließlich gerät ihre Schönheit in Vergessenheit. Als reife Frau schreibt Bilitis noch einige Gedichte in stiller Zurückgezogenheit, überzeugt, dass alle, die einst lieben werden, ihre Lieder miteinander singen werden, auch wenn sie selbst dann längst vergessen ist.

Schon 1898 hatte Debussy unter dem Titel *Chansons de Bilitis* drei der Gedichte als Klavierlieder vertont.<sup>5</sup> Am 7. Februar 1901 gelang es Louÿs, eine private Aufführung zu organisieren, in der unter demselben Titel zwölf andere Gedichte von fünf jungen Schauspielerinnen deklamiert und zugleich als *tableaux vivants* dargestellt wurden. Für diesen Anlass bat Louÿs Debussy um eine Bühnenmusik. So entstanden zu jedem Gedicht

ein oder mehrere sehr kurze Musikstücke, die jeweils erklangen, während die Darstellerinnen eine zum rezipierten Inhalt passende Pose einnahmen. Die Besetzung der Musik mit zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta sollte die Atmosphäre der antiken Szenen einfangen.



George Barbier  
Vortitelblatt zu  
Pierre Louÿs:  
*Les Chansons de Bilitis*

<sup>5</sup>Dies sind "La flûte de pan", "La chevelure" und "Le tombeau des Naiades". Erläuterungen zu diesen drei Gedichten und Debussys Vertonung finden sich in Band II dieser Trilogie.

Die Partitur der Bühnenmusik wurde zu Debussys Lebzeiten nicht gedruckt; das Autograph gilt heute als verschollen. Die Stimmen der Flöten und Harfen jedoch, also ein wesentlicher Teil des Aufführungsmaterials, wurden später gefunden. Dies regte Pierre Boulez 1954 zu einer Neuaufführung in seiner Pariser Konzertreihe *Domaine musical* an.

Für die szenische Darstellung zu Debussys Bühnenmusik wählte Louÿs zwölf Gedichte aus, die Bilitis' Erfahrungen im Lauf ihres Lebens auszugsweise nachzeichnen: Nr. 2 "Chant pastoral" (Hirtenlied), Nr. 12 "Les comparaisons" (Die Vergleichenungen), Nr. 18 "Les contes" (Die Märchen), Nr. 23 "Chanson" (Lied), Nr. 28 "La partie d'osselets" (Die Knöchelspielpartie), Nr. 38 "Bilitis", Nr. 59 "Le tombeau sans nom" (Das Grab ohne Namen), Nr. 105 "Les courtisanes égyptiennes" (Die ägyptischen Hetären), Nr. 112 "L'eau pure du bassin" (Das reine Wasser des Beckens), Nr. 123 "La danseuse aux crotales" (Die Tänzerin mit den Fingerzimbeln), Nr. 148 "Le souvenir de Mnasidika" (Die Erinnerung an Mnasidika) und Nr. 154 "La pluie au matin" (Der Regen am Morgen).<sup>6</sup>

Louÿs schreibt die Entdeckung der Dichterin und ihrer Lieder einem deutschen Archäologen namens G. Heim zu. Herr "Geheim" habe die bis dahin unberührte unterirdische Grabstätte der Bilitis nahe Amathus, einem Heiligtum der griechischen Göttin Aphrodite und des ägyptischen Gottes Bes, ausgegraben und in der Grabkammer sowohl ihren mit drei Inschriften verzierten Sarkophag gefunden als auch ihre Gedichte, die auf schwarzen Tafeln alle Wände bedeckten.

Schon 1900 lieferte Franz Wagenhofen unter dem Titel "*Die Lieder der Bilitis*, nach der aus dem Griechischen besorgten Übersetzung des Pierre Louÿs" eine erste deutsche Übertragung; 1907 folgte eine Neuübersetzung von Richard Hübner, in der Louÿs bereits als Autor genannt ist. Richard Dehmel strebte 1923 eine "freie Nachdichtung" an, während Roland Schacht 1962 in seiner "Übersetzung mit Illustrationen von Carola Andries" den Anschluss an die illustrierten Ausgaben aus den 20er-Jahren suchte.<sup>7</sup> Zur Bekanntheit des Gedichtzyklus trug jedoch vor allem der 1977 entstandene erotische Film *Bilitis* des britischen ("Lolita"-)Fotografen und Regisseurs David Hamilton bei, in dem die Geschichte von der griechischen Antike ins zeitgenössische England übertragen ist.

<sup>6</sup>Der vollständige Text des französischen Originals in der 1898 erweiterten Fassung findet sich online unter [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Chansons\\_de\\_Bilitis](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Chansons_de_Bilitis), eine digitalisierte Kopie von Hübners Übersetzung unter <https://archive.org/details/liederderbiliti00hbggoog>.

<sup>7</sup>Wagenhofen (Budapest: Grimm), Hübner (Leipzig: Zeitler), Dehmel (Berlin: Euphorion), Schacht (Bonn: Hieronimi).

1914 arbeitete Debussy sieben Abschnitte seiner Bühnenmusik zu fünf Stücken für Klavier zu vier Händen um und fügte ein sechstes Stück hinzu. Dabei vervollständigte und erweiterte er das ursprüngliche Material, passte die musikalische Sprache seinem inzwischen weiter entwickelten Klangsinne an und gab dem Kammermusikwerk den Titel *Six épigraphes antiques*. Wenige Wochen nach der Neufassung für Klavier zu vier Händen erstellte er auch eine Transkription für Klavier zu zwei Händen.<sup>8</sup>

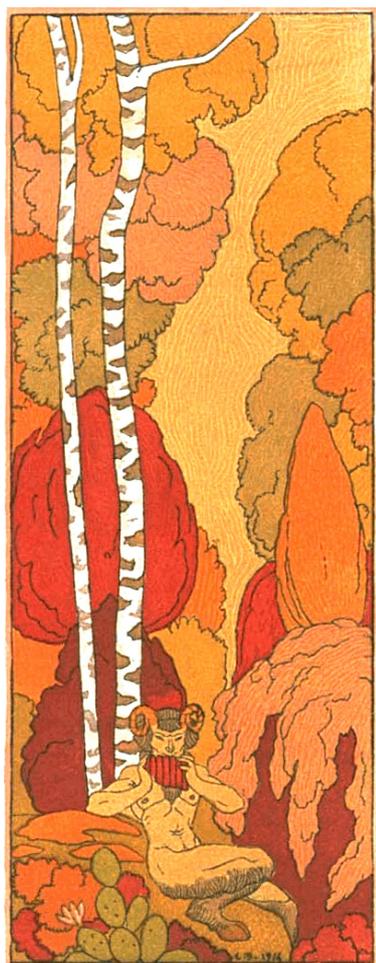
Die Überschriften aller sechs Sätze beginnen mit der Präposition *pour* und zeigen damit an, dass der Komponist auch die sechs *Épigraphes* jeweils bestimmten poetischen Bildern aus der Feder der fiktiven Bilitis zuordnet. Dabei zitiert Debussy dreimal direkt aus Gedichttiteln: “II. Pour un tombeau sans nom” antwortet auf Louÿs’ Gedicht Nr. 59, “IV. Pour la danseuse aux crotales” auf Nr. 123 und “VI. Pour remercier la pluie au matin” auf Nr. 154. (Das erste dieser Stücke ist in seiner Zuordnung zur Dichtung sogar noch komplexer, wie unten gezeigt werden soll.) Eine vierte Überschrift bezieht sich auf eine Binnenzeile. In “I. Pour invoquer Pan, dieu du vent d’été” zitiert Debussy eine verkürzte Form des ersten und letzten Satzes aus Gedicht Nr. 2, in dem es heißt: “Wir sollten ein Hirtenlied singen, um Pan anzurufen, den Gott des Sommerwindes”. Im Fall von “III. Pour que la nuit soit propice” gibt die Überschrift keinen Aufschluss darüber, auf welches Gedicht Debussy die Andeutung bezog, dass “die Nacht günstig sein möge”. Erst die aus der Bühnenmusik übernommenen Musikfragmente verraten den ursprünglichen Kontext und identifizieren damit Nr. 23, “Chanson”, als Inspirationsquelle. Für das vorletzte Stück, “V. Pour l’Égyptienne”, reduziert Debussy Louÿs’ Hinweise auf die Ägypterinnen – eine nur ein einziges Mal in den *Liedern der Bilitis*, nur im Plural und ausschließlich mit Verweis auf ihre gesellschaftliche Stellung als Hetären erwähnte Frauengruppe – auf eine nicht näher bestimmte Einzelperson. Vermutlich besingt er hier die ägyptische ‘Schwester’ der Bilitis, die Titelheldin in Louÿs’ Roman *Aphrodite*. Das abschließende Stück für den “Regen am Morgen” dagegen portraitiert die reife, mit Wehmut auf ihr bewegtes Liebesleben zurückblickende Bilitis. Die Beziehung der *Six épigraphes antiques* zur Bühnenmusik von 1901 ist somit ebenso komplex wie faszinierend.<sup>9</sup>

<sup>8</sup>Auf diesem basiert eine weitere Neuschöpfung: Das New York City Ballet führte 1984 im Lincoln Center ein von Jerome Robbins choreographiertes Ballett mit dem Titel “Antique Epigraphs” auf, dem diese Klavierkomposition sowie *Syrinx* für Flöte solo zugrunde liegt.

<sup>9</sup>Der folgende Vergleich stützt sich auf die Rekonstruktion der Bühnenmusik, *Les Chansons de Bilitis. Musique de scène de Claude Debussy devant accompagner la récitation de douze poèmes de Pierre Louÿs pour récitant, deux flûtes, deux harpes et célesta* (Paris: Jobert, 1971).

**“I. Pour invoquer Pan, dieu du vent d’été”**

Pierre Louÿs: *Chansons de Bilitis*, Lied Nr. 2<sup>10</sup>  
in der von George Barbier illustrierten Ausgabe mit integriertem Text



## CHANT PASTORAL

IL FAUT CHANTER UN  
CHANT PASTORAL, INVO-  
QUER PAN, DIEU DU VENT  
D’ÉTÉ. JE GARDE MON TROU-  
PEAU ET SÉLÉNIS LE SIEN, À  
L’OMBRE RONDE D’UN OLI-  
VIER QUI TREMBLE—

SÉLÉNIS EST COUCHÉE  
SUR LE PRÉ. ELLE SE LÈVE ET  
COURT, OU CHERCHE DES  
CIGALES, OU CUEILLE DES  
FLEURS AVEC DES HERBES, OU  
LAVE SON VISAGE DANS L’EAU  
FRAÎCHE DU RUISSEAU—

MOI, J’ARRACHE LA  
LAINE AU DOS BLOND DES  
MOUTONS POUR EN GARNIR  
MA QUENOUILLE ET JE FILE.  
LES HEURES SONT LENTES.  
UN AIGLE PASSE DANS LE CIEL.

<sup>10</sup>Wir sollten ein Hirtenlied singen, um Pan anzurufen, den Gott des Sommerwindes. Ich hüte meine Herde und Selenis die ihre im runden Schatten eines zitternden Ölbaumes. / Selenis liegt im Gras. Sie steht auf und läuft umher, oder sucht Heuschrecken, oder pflückt Blumen und Gräser, oder wäscht ihr Gesicht im kühlen Wasser des Baches. / Ich aber zupfe Wolle vom blonden Rücken der Schafe, um damit meinen Rocken zu schmücken, und ich spinne. Langsam fließen die Stunden. Am Himmel fliegt ein Adler vorbei. (Deutsche Übersetzung dieses und aller weiteren Gedichte dieses Zyklus: S. Bruhn)

Der Text der in Barbiers Farbholzschnitt nicht enthaltenen vierten Strophe lautet im Original:

L'ombre tourne: changeons de place la corbeille de figues et la jarre de lait. Il faut chanter un chant pastoral, invoquer Pan, dieu du vent d'été.<sup>11</sup>

Im Eröffnungsstück seiner "Sechs antiken Epigramme" malt Debussy den Hintergrund, vor dem sich die folgenden Szenen abspielen werden. Die Verse lassen ein ländliches Sommeridyll erstehen, in dem keusche Schäferinnen Blumen pflücken und Wolle zum Spinnen sammeln. Der Hirtenlied-Thematik entsprechend schreibt Debussy eine Musik "im Stil einer Pastorale". Der noch ganz keuschen Jugendszene spürt er mit pentatonischen und modalen Melodien, plagalen Kadenzen, unregelmäßigen Phrasen und einem Aufbau aus wenigen Komponenten nach. So entsteht ein Eindruck von bukolischer Schlichtheit. Die Thematik umfasst vier Motive:

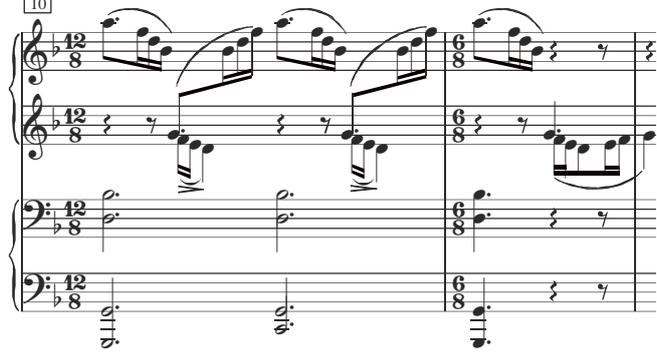
- [a] ist eine im Raum einer Oktave angelegte verzierte Kurve aus der pentatonischen Skala *g-a-c-d-f*, der später eine in Terzen verlaufende Gegenstimme und noch später ein Orgelpunkt unterlegt wird. Diese Melodie einschließlich ihrer Varianten in T. 4-6, 7-9 und 12-14 ging in der Bühnenmusik der Rezitation des Gedichtes voraus, allerdings mit anderer, neutralerer Begleitung. Die in der Coda des ersten *Épigramme* mit synkopisch vorgezogenem Beginn zitierte letzte Variante erklang in der szenischen Aufführung als Rückblick auf die Rezitation, begleitet nur von den beiden Akkorden der plagalen Kadenz am Schluss.
- [b] ist ein im 12/8-Metrum halbtaktig ab und wieder auf schwingender Nonakkord mit ergänzender Zweitstimme über statischen Harmonien. Dies ist eine fast notengetreue Transkription der auch in der Bühnenmusik an dieser Stelle erklingenden Takte einschließlich aller Begleitstimmen.
- [c] zeigt eine in drei Intervallen fallende, später erweiterte zweistimmig parallele Figur mit tetrachordischer Zweitstimme, und
- [d] eine palindromische Phrase, die durch eine rhythmisierte Terzen-Wechselbewegung charakterisiert wird. Diese beiden Komponenten hat Debussy für das Klavierduett neu komponiert und in T. 17-22 / 22-26 / 27-30 zu einem in sich dreiteiligen Mittelabschnitt ([c, d c]) gestaltet.

<sup>11</sup>Der Schatten dreht sich; lass uns das Feigenkörbchen und den Milchkrug an einen anderen Ort stellen. Wir sollten ein Hirtenlied singen, um Pan anzurufen, den Gott des Sommerwindes.

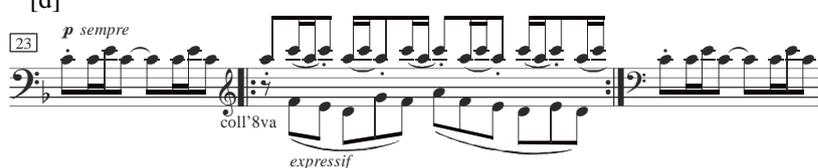
## Six épigraphes antiques I: Vier thematische Komponenten

Modéré dans le style d'une pastorale

[a] 

[b] 

[c] 

[d] 

In diesem Stück wird der dorische Modus auf *g* nirgends verlassen; bezeichnenderweise enthält der Notentext kein einziges Versetzungszeichen. Das Metrum wechselt zwischen 4/4 und 12/8-Takten als Grundvorgabe, mit 2/4- bzw. 6/8-Takten für die eingeschobenen Verkürzungen. Der Aufbau des Stückes zeigt auf Basis der Thematik und des Tempos drei Abschnitte: in T. 1-16 einen ersten im mäßigen Tempo einer Pastorale (A, mit den Komponenten [a] und [b]), in T. 17-30 einen nach Debussys Tempoangabe *Un peu plus mouvementé* etwas bewegteren Kontrastabschnitt (B, mit den Komponenten [c] und [d]), und in T. 31-36 eine Coda im wieder ruhigeren Ausgangstempo mit einer Entwicklung aus der Zweitstimme von [a], in die verspätet das melodische Motiv [a] einsetzt, und einer plagalen Kadenz.

Einige der Komponenten sind unterschwellig durch sekundäre Linien verknüpft. Die Hauptrolle spielt dabei der tetrachordische Zug *c-b-a-g*. Er

erklingt zu [a] in konkaver Kurve als in Terzen verlaufende Gegenstimme, zu [c] zuerst einstimmig in mehrfachen rhythmisierten Wellen, später in absteigend sequenzierten Oktaven, zu Beginn der Coda mehrfach fallend in sechsstimmigen Dreiklängen und in der abschließenden plagalen Kadenz als letzte Nebenstimme. Auch der Terz-Wechselschlag verbindet mehrere Komponenten: Er erklingt zweimal in der zweiten Hälfte von [a],<sup>12</sup> am Ende des ersten Abschnitts als Erweiterung der [b]-Variante sowie als Hauptkennzeichen von [d].

Ein einziger Takt fällt aus diesem heiteren Stimmungsbild heraus. Wie bei der Angabe der Taktzahlen schon angedeutet, wird der Mittelteil nach drei leisen, mit mehrstufigen Diminuendi endenden Takten plötzlich unterbrochen durch einen Takt, den Debussy *f marqué* wünscht, was er durch tenuto-Striche über den ersten vier Anschlägen zusätzlich verstärkt. Der Takt enthält nur eine einzige Harmonie: einen C-Dur Akkord, dessen Töne insgesamt vier Oktaven füllen. Am meisten aber fällt dieser Einschub durch seinen Rhythmus aus dem Kontext heraus: Debussy behandelt diesen 12/8-Takt durchgehend hemiolisch, indem er ihn in sechs Schläge aus je zwei Triolenachteln unterteilt und damit zusätzlich zu seiner statischen Harmonie auch in seiner Bewegung gegen alles zuvor oder danach Gehörte stellt.

Nichts im Text legt diesen Ausbruch nahe. Die vier Abschnitte des Gedichtes erscheinen gleichermaßen entspannt. Möglich ist jedoch, dass Debussy mit dieser abrupten Störung der heiteren Stimmung vorausschauend andeuten will, welche erschreckende Erfahrung die junge Bilitis bald dazu veranlassen wird, als gerade Sechzehnjährige auf eine fern gelegene Insel umzuziehen und dort ein neues Leben zu beginnen.

## II. Pour un tombeau sans nom

In *Épigraphie II* verbindet Debussy Fragmente der Bühnenmusik, die er in Reaktion auf drei unterschiedliche Gedichte entworfen hatte. Anstelle der scherzhaften Unterhaltungen unter frisch verliebten jungen Mädchen, die in der Aufführung auf das Hirtenlied folgten und hier, reduziert auf einen einzigen verspielten Dialog, an die dritte Stelle verschoben werden, geht er zunächst auf die zweite erschütternde Erfahrung im Liebesleben der Bilitis ein: die Vergänglichkeit des Lebens und der Liebe. Das erste dieser drei Gedichte ist der Reflexion über die Hinfälligkeit gewidmet, das zweite der lebenslang schmerzlichen Erinnerung an die Geliebte und das dritte einem Ausblick auf das Leben nach dem Ende dieser Liebe.

<sup>12</sup>Vgl. T. 2-3: *f''-d''-f''-d''*, *c'-a'-c'-a'*; ebenso T. 5-6, 13-14 und 34-35, transponiert T. 8-9.

Die Hauptphrase dieses Klavierduettsatzes, die sehnsuchtsvolle melodische Linie in T. 1-2, folgte in der Bühnenmusik auf die erste Strophe des im Titel zitierten Gedichtes Nr. 59 (“Das Grab ohne Namen”); deren Fortsetzung in T. 5-6 erklang vor Strophe 4. Beide Abschnitte spielte dort eine Flöte, mit rudimentärer Begleitung einer Harfe im ersten Taktpaar und zusätzlichen Celestatönen im zweiten. Die Harfenfigur antizipierte die Idee des wiederholten punktierten Tonpaares *d-c*, die im *Épigraphe* erst ab T. 7 erklingt. Im Anschluss an die Rezitation der vierten Gedichtstrophe ertönte die kammermusikalische Version dessen, was Debussy im *Épigraphe* für T. 8-11 übernimmt: die Aneinanderreihung der beiden Kantilenen:

*Six épigraphes antiques* II: Kantilenen der Trauer über die Vergänglichkeit

**Pour un tombeau sans non**

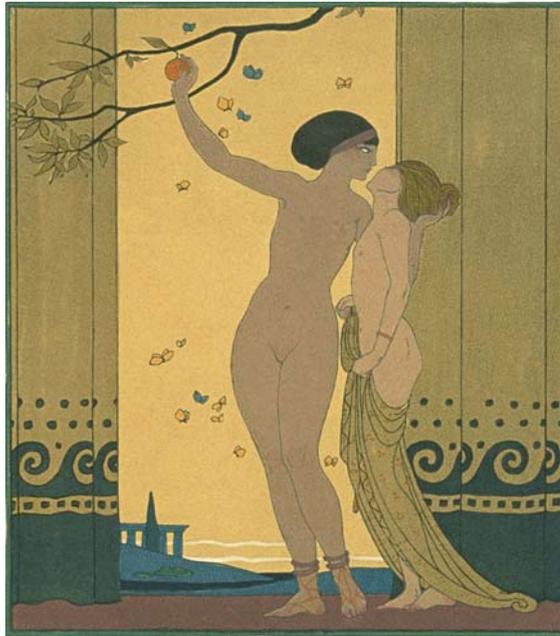
Triste et lent

*p sans rigueur* Cédez - - -

Diese Reihung erklingt über einem viermal wiederholten Eintakter, in dem das punktierte Tonpaar *d-c* von Mittelstimmen-Sekunden und einer absteigenden Basslinie gestützt wird. Alle Stimmen sind aus der Ganztonskala bezogen. (Die Begleitung dieses Eintakters dient im *Épigraphe* übrigens schon als Einschub zwischen den beiden Kantilenen.)

Mit einer neuerlichen Variante des ersten Zweitakters formt Debussy in T. 25-27 einen Rahmen um die erste Hälfte des *Épigraphe*. Während die Linie zuvor zweimal vom Ausgangston *d* gantzönig zum Tritonus *as'* gefallen, jeweils wieder zu ihm zurückgekehrt und zuletzt bis zum Tritonus *as* aufgestiegen war, ertönt sie jetzt eine Oktave tiefer und setzt zudem, vor gänzlich veränderter harmonischer Kulisse, wie in einem Ausdruck von Hoffnungslosigkeit ihren Abstieg zum tieferen *d* fort. Auch diese Version der Kantilene hat ihre Vorlage in der Bühnenmusik, und zwar in der zweiten Hälfte der Musik, die dort, stark verlangsamt und in veränderter Rhythmik, in Antwort auf Gedicht Nr. 148 (“Die Erinnerung an Mnasidika”) erklang. Debussy bedeutete somit schon den Besuchern der szenischen Aufführung mit einer melodisch erkennbaren, aber durch starke Verzögerung leidvoll gedehnt klingenden Wiederaufnahme der Kantilene aus “Le tombeau sans nom”, dass es sich bei dem späten Gedicht aus Louÿs’ Zyklus um eine Erinnerung der reifen Bilitis an den ersten Ausflug mit dem Mädchen handelt, das ihre große Liebe werden sollte. Im Klavierduett übernimmt der Komponist nun die Erinnerung ins *Épigraphe* selbst.

George Barbier:  
Bilitis und Mnasidika  
in Pierre Louÿs:  
*Les Chansons de Bilitis*



### **Le tombeau sans nom**

Mnasidika m'ayant prise par la main me mena hors des portes de la ville, jusqu'à un petit champ inculte où il y avait une stèle de marbre. Et elle me dit : « Celle-ci fut l'amie de ma mère. »

Alors je sentis un grand frisson, et sans cesser de lui tenir la main, je me penchai sur son épaule, afin de lire les quatre vers entre la coupe creuse et le serpent :

« Ce n'est pas la mort qui m'a enlevée, mais les Nymphes des fontaines. Je repose ici sous une terre légère avec la chevelure coupée de Xantho. Qu'elle seule me pleure. Je ne dis pas mon nom. »

Longtemps nous sommes restées debout, et nous n'avons pas versé la libation. Car comment appeler une âme inconnue d'entre les foules de l'Hadès ?<sup>13</sup>

<sup>13</sup>Das Grab ohne Namen: Mnasidika, die mich bei der Hand genommen hatte, führte mich vor die Tore der Stadt zu einem kleinen unbestellten Feld, auf dem eine Marmorstele stand. Und sie sagte zu mir: "Dies war die Freundin meiner Mutter." / Da ergriff mich ein heftiger Schauer, und ohne ihre Hand loszulassen, beugte ich mich über ihre Schulter, um die vier Verse zwischen dem leeren Pokal und der Schlange zu lesen: / "Nicht der Tod hat mich fortgetragen, sondern die Brunnennymphen. Ich ruhe hier unter leichter Erde, mit dem abgeschnittenem Haar der Xantho. Sie allein soll mich beweinen; meinen Namen nenne ich nicht." / Lange haben wir dort gestanden und das Trankopfer nicht vergossen. Denn wie soll man eine Seele anrufen, die unbekannt im Gewühl des Hades weilt?

### Le souvenir de Mnasidika

Elles dansaient l'une devant l'autre, d'un mouvement rapide et fuyant ; elles semblaient toujours vouloir s'enlacer, et pourtant ne se touchaient point, si ce n'est du bout des lèvres.

Quand elles tournaient le dos en dansant, elles se regardaient, la tête sur l'épaule, et la sueur brillait sous leurs bras levés, et leurs chevelures fines passaient devant leurs seins.

La langueur de leurs yeux, le feu de leurs joues, la gravité de leurs visages, étaient trois chansons ardentes. Elles se frôlaient furtivement, elles pliaient leurs corps sur les hanches.

Et tout à coup, elles sont tombées, pour achever à terre la danse molle... Souvenir de Mnasidika, c'est alors que tu m'apparus, et tout, hors ta chère image, me fut importun.<sup>14</sup>

### Les courtisanes égyptiennes

Je suis allée avec Plango chez les courtisanes égyptiennes, tout en haut de la vieille ville. Elles ont des amphores de terre, des plateaux de cuivre et des nattes jaunes où elles s'accroupissent sans effort.

Leurs chambres sont silencieuses, sans angles et sans encoignures, tant les couches successives de chaux bleue ont émoussé les chapiteaux et arrondi le pied des murs.

Elles se tiennent immobiles, les mains posées sur les genoux. Quand elles offrent la bouillie, elles murmurent : "Bonheur". Et quand on les remercie, elles disent : "Grâce à toi".

Elles comprennent le hellène et feignent de le parler mal pour se rire de nous dans leur langue ; mais nous, dent pour dent, nous parlons lydien et elles s'inquiètent tout à coup.<sup>15</sup>

<sup>14</sup>Die Erinnerung an Mnasidika: Sie tanzten eine vor der anderen, in rascher und flüchtiger Bewegung. Es schien immer, als wollten sie sich umarmen, und doch berührten sie sich nicht, es sei denn mit der Spitze der Lippen. / Wenn sie sich im Tanz den Rücken zuwandten, sahen sie sich doch an, indem sie den Kopf auf die Schulter legten. Schweiß glänzte unter ihren erhobenen Armen und ihre schönen Haare fielen ihnen über die Brüste. / Das Liebessehnen ihrer Augen, das Feuer ihrer Wangen und der Ernst ihrer Gesichter waren drei glutvolle Lieder. Sie streiften sich flüchtig und bogen sich in den Hüften. / Plötzlich fielen sie nieder, um den weichen Tanz auf dem Boden zu vollenden . . . Erinnerung an Mnasidika, da bist du mir erschienen, und alles, außer deinem lieben Bilde, war mir lästig.

<sup>15</sup>Die ägyptischen Hetären: Ich bin mit Plango zu den ägyptischen Hetären hoch oben in der Altstadt gegangen. Sie haben irdene Krüge, kupferne Tablets und gelbe Matten, auf denen sie bequem kauern. / Ihre Räume sind still, ohne Ecken und Winkel, so sehr haben die Schichten blauen Kalkes die Kapitäle abgestumpft und die Mauerbasen abgerundet. / Sie sitzen still, die Hände auf die Knie gelegt. Wenn sie Brei anbieten, murmeln sie: "Glück". Und wenn man ihnen dankt, sagen sie: "Wir haben dir zu danken." / Sie verstehen Griechisch, geben aber vor, es schlecht zu sprechen, um sich über uns in ihrer Sprache lustig zu machen; wir aber, Zahn um Zahn, wir sprechen dann Lydisch, und das beunruhigt sie plötzlich.

Eine weitere Komponente verbindet die Reflexion über das namenlose Grab mit dem lyrischen Bericht über den Besuch bei den ägyptischen Hetären, denen die schöne und erfahrene Bilitis im dritten Abschnitt ihres Lebens Konkurrenz machen wird. In T. 31-32 zitiert Debussy aus der Bühnenmusik zu Gedicht Nr. 105 den ganztönig in Achteln absteigenden Tetrachord. Diese Figur, die dort in Harfen und Celesta alle zehn Takte durchzieht, ertönt hier in vierfacher Wiederholung. Den Tetrachord selbst hat man im *Épigraph*e allerdings bereits früher gehört, und zwar in arpeggierten Bassoktaven in T. 11, die dort bis zum tieferen  $D'/D$  fortgeführt werden. Die fallende Ganztonskala wiederum bildete schon in der Bühnenmusik zu "Le tombeau sans nom" den Abschluss und verknüpft somit die Gedichte über die namenlose Geliebte und die geheimnisvollen Hetären.<sup>16</sup>

Eine letzte Komponente des thematischen Materials geht dagegen ausschließlich auf die Bühnenmusik zum Gedicht über die fremden Liebessdienerinnen zurück. Aus T. 5-9 der zehntaktigen Vorlage zitiert Debussy in *Épigraph*e II T. 28-32 die vielfältig umspielte chromatische Diskantlinie des Primoparts, die Debussy mit den Worten *comme une plainte lointaine* (wie eine entfernte Klage) charakterisiert. Die Chromatik, die einen eklatanten Gegensatz zu der in T. 1-12 herrschenden Ganztönigkeit bietet, nimmt Debussy in diesem vielschichtigen Stück zudem schon voraus in einem von den Trauerkantilenen umrahmten, neu ergänzten Kontrastsegment. In dessen Zentrum ertönt zwischen  $g$  (mit synkopisch nachschlagendem  $G'$ ) im Bass des Secondo und dem wiederholten oktavierten Terzfall *fis''-dis''* im Diskant des Primo ein Dominantnonakkord in Umkehrung, den Debussy durch chromatische Verschiebung zu einer Doppelkurve formt.<sup>17</sup>

Einem Drittel des Stückes unterlegt Debussy einen polytonalen Klang in zwei Transpositionen. Im Rahmen des Kontrastsegmentes ertönt über dem Quintwechsel  $D-G'-D$  die Umkehrung eines F-Dur/Moll-Nonakkordes mit kleiner + großer None; als Rahmen der zweiten chromatischen Passage ist derselbe Akkord auf  $D'$  transponiert.<sup>18</sup> So schöpft Debussy in diesem Stück fast ausschließlich aus Ganztönigkeit, Chromatik und Polytonalität.

<sup>16</sup>Der Tetrachord  $||: d'-c'-b-as, d'-c'-b-as :||$  im Secondopart von *Épigraph*e II T. 31-32 (mit den verstärkenden  $d$ ) entspricht Harfen/Celesta in allen zehn Takten der Bühnenmusik zu "Les courtisanes égyptiennes"; die Ganztonskala  $d-c-B-As-Fis-E-D$  (coll' 8va) im Secondopart von *Épigraph*e II T. 11-12 entspricht der dreioktavigen Parallele der zweiten Harfe im letzten Takt des dritten Fragments der Bühnenmusik zu VII "Le tombeau sans nom".

<sup>17</sup>Vgl. in *Épigraph*e II T. 16-17:  $b/cis'/e'/g'/a'$  (A-Dur-Nonakkord in vierter Umkehrung), chromatisch gerückt als Kurve über  $||: b-h-c-des-d-des-c-h :||$ .

<sup>18</sup>Vgl. T. 13-15 und 18:  $G'/D/g/a/c/es'/ges'/as'/f''$ , transponiert als  $D'/A'/d/e/g/b/des'/es'/c''$  in T. 19-21; in T. 28-30 und 33-34 ebenso aber ohne  $c''$ .

### III. Pour que la nuit soit propice

Ein großer Teil der Hirtenlieder in der ersten Abteilung von Louÿs' Gedichtzyklus ist im Ton verspielter Unterhaltungen unter Jugendlichen gehalten. Bilitis hört mahnende Worte ihrer Mutter, sie erzählt von einem Greis, der durch den Anblick badender Nymphen erblindet, etc. Die Liebe ist durch die Verbindung von unverklemmt ausgelebter Sinnlichkeit und der Ablehnung allzu großer Ernsthaftigkeit geprägt. Im "Lied" Nr. 23 geht Louÿs über diese Stimmung in subtiler Weise hinaus. Der Text, ein Dialog mit verschiedenen Aspekten der Landschaft, verfolgt den Weg einer Geliebten aus der Sehnsuchtsperspektive der oder des Verlassenen. Interessant ist dabei u.a. die Ortsbezeichnung. Sardes war die Hauptstadt des antiken Königreiches Lydien, eines Streifens an der Mittelmeerküste Kleinasiens gegenüber den Inseln Lesbos, Chios und Samos. Die junge Bilitis muss auf ihrem Weg aus Pamphylien, wo sie aufgewachsen ist, nach Lesbos, wo sie ihre große Liebe erleben wird, fast unvermeidlich durch Sardes reisen. An ihrem Zielort wird sie, so das Ende des Liedes, mit Schmuck überhäuft. Damit nimmt das "Lied" Aspekte ihres Schicksals voraus, ohne doch ihre Identität zu bestätigen oder zu verraten, wer sich hier nach ihr sehnt.

#### Chanson

“Ombre du bois où elle devait venir, dis-moi, où est allée ma maîtresse ? – Elle est descendue dans la plaine. – Plaine, où est allée ma maîtresse ? – Elle a suivi les bords du fleuve.

– Beau fleuve qui l’as vue passer, dis-moi, est-elle près d’ici ?  
– Elle m’a quitté pour le chemin. – Chemin, la vois-tu encore ?  
– Elle m’a laissé pour la route.

– Ô route blanche, route de la ville, dis-moi, où l’as-tu conduite ?  
– À la rue d’or qui entre à Sardes. – Ô rue de lumière, touches-tu ses pieds nus ? – Elle est entrée au palais du roi.

– Ô palais, splendeur de la terre, rends-la-moi ! – Regarde, elle a des colliers sur les seins et des houppes dans les cheveux, cent perles le long des jambes, deux bras autour de la taille.”<sup>19</sup>

<sup>19</sup>Lied: “Waldschatten, in den sie kommen sollte, sag mir, wohin ist meine Geliebte gegangen? – Sie ist zur Ebene hinabgestiegen. – Ebene, wohin ist meine Geliebte gegangen? – Sie ist dem Flussufer gefolgt. / – Schöner Fluss, der du sie hast vorübergehen sehen, sag mir, ist sie hier in der Nähe? – Sie ist auf den Weg abgebogen. – Weg, siehst du sie noch? – Sie ist von mir auf die Landstraße abgebogen. / Oh weiße Landstraße, Straße zur Stadt, sag mir, wohin hast du sie geführt? – Zur Straße des Goldes, die in Sardes mündet. – Oh Straße des Lichtes, berührst du ihre nackten Füße? – Sie hat den Palast des Königs betreten. / Oh Palast, Glanz der Erde, gib sie mir wieder! – Sieh nur, sie hat Halsketten auf den Brüsten und Quasten in den Haaren, hundert Perlen an den Beinen, zwei Arme um die Taille.”

Debussy verknüpft den Beginn des dritten *Épigraphes* tonal mit dem Ende des zweiten. Über dem von *G* eine Quint aufwärts nach *D* transponierten polytonalen Akkord ertönt in den Schlusstakten von *Épigraphie* II eine Diskantlinie, die ebenfalls aus einer Quintstransposition abgeleitet ist: Der konvexe Teil der Kurve aus T. 1, *as-b-c-d-fis-d*, wird (oktaviert und enharmonisch notiert) zur Folge *es-f-g-a-des-a*. Damit führt Debussy die zweite Ganztonleiter um *des* ein und mit ihr die zentralen Töne *des* und *a*, die im dritten *Épigraphie* eine wesentliche Rolle spielen.

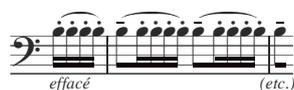
Das erste Drittel von *Épigraphie* III ist unverändert aus der Bühnenmusik übernommen: Vor dem Hintergrund eines wie klingelnd wirkenden, die hohen Oktaven auf und ab laufenden *des* (Primo-Diskant  $\approx$  Celesta) und den tieferen Oktaven dieses Grundtones (Secondo-Bass  $\approx$  Harfen) spielen die beiden Pianisten in Oktavparallele ein zweitaktiges Thema, das in der szenischen Aufführung den zwei Flöten anvertraut war. Es besteht aus zwei durch eine Pause getrennten Motiven, die Debussy später auch getrennt verarbeitet, und bezieht alle Töne aus der Ganztonleiter auf *des*:

*Six épigraphes antiques* III: Das zweiteilige Hauptthema



Der Zweitakter endet mit einer Fermate; an dieser Stelle wurde in der Aufführung die erste Hälfte des Gedichtes vorgetragen. Nach der Variante dieser Zeile,<sup>20</sup> die der Rezitation der zweiten Gedichthälfte voranging, fügt Debussy sogar eine ganztaktige Pause ein. Anschließend erklingt der dritte und abschließende Abschnitt der Bühnenmusik zu diesem Gedicht, in dem Debussy den Zweitakter rudimentär entwickelt und auslaufen lässt. Auch dies ist als direkte Transkription in das *Épigraphie* übernommen.<sup>21</sup>

*Six épigraphes antiques* III:  
Die Überleitungs- und  
Begleitfigur



Die neu komponierte, umfangreichere Ergänzung setzt am Ende von T. 11 mit einer rhythmisierten Tonwiederholung im Secondo-Diskant ein. Als Überleitung eingeführt, begleitet sie die Entwicklung der thematischen Zeile über acht Takte, mit transponiertem und

<sup>20</sup>In der Variante (*Épigraphie* III T. 3-4) ist die Melodie für beide Pianisten eine Oktave tiefer versetzt und die Bassoktave fällt zweimal von *des* nach *b*.

<sup>21</sup>Die Entwicklung erklingt in T. 6–11.

gedehntem Echo zu Beginn des nächsten Segmentes. Der durchgehende, aus vier Dreiachtelgruppen gebildete 12/8-Rhythmus, dem Debussy schon zuvor zwei Takte mit ‘vergrößerten Triolen’ aus je drei Vierteln gegenübergestellt hatte,<sup>22</sup> wird nun durch eine in Quartolen rhythmisierte Gegenstimme mit einer ‘neuen Realität’ konfrontiert.<sup>23</sup> Entspricht dies vielleicht dem Eintritt der Geliebten in den Palast des Königs?

Die viertaktige Coda scheint dies zu bestätigen. Hier fällt die gleichmäßig schreitende Achtelbewegung ganz weg, das Ziel scheint erreicht zu sein, wie auch die rahmende Des-Dur-Harmonie bekräftigt. Zwischen den thematischen Vorschlagspaaren im ersten und letzten Takt dieser Coda erklingt ausschließlich ‘reicher Schmuck’: ein halbtaktig anschwellendes Tremolo mündet in eine weit ausholende Girlande mit mehrfachen Bögen, deren Angelpunkte jeweils von Arpeggien gestützt werden – ein musikalisches Pendant zu Ketten und Perlen.

#### IV. Pour la danseuse aux crotales

Das Gedicht über die “Tänzerin mit den Fingerzimbeln”<sup>24</sup>, Nr. 123 in Louÿs’ Zyklus, beschreibt einen Auftritt, den wir uns als eine Verbindung von orientalischem Schleier- oder Bauchtanz mit den Kastagnetten spielenden Handbewegungen der andalusischen Flamencotänzerinnen vorstellen dürfen. Für die szenische Aufführung hatte Debussy die Rezitation der vier Strophen mit einem achtzehntaktigen Vorspiel und einem teilweise verwandten zehntaktigen Nachspiel umgeben. Diese Abschnitte finden sich, transkribiert und nur minimal überarbeitet, in diesem *Épigraphe*: Der Hauptteil des ursprünglichen Vorspiels bildet den Anfang sowie in verkürzter Form den Anfang der Reprise, das Nachspiel den Schluss.<sup>25</sup>

<sup>22</sup>Vgl. in T. 18-19 die vier -Gruppen im Secondobass und die zu je drei Dreiklängen gruppierten Anschläge der anderen drei Hände.

<sup>23</sup>Dem Grundrhythmus  stellt Debussy  gegenüber; vgl. *Épigraphe* III T. 22-25.

<sup>24</sup>Die nach der Klapperschlange benannten “Crotales” sind kleine Scheiben aus Bronze oder Messing, die chromatisch gestimmt werden können. Seitdem Hector Berlioz sie in seiner dramatischen Sinfonie *Roméo et Juliette* einsetzte, sind sie ein häufiger Bestandteil moderner Orchester. Der Klang ist sehr hoch, im Register etwa vergleichbar mit dem Glockenspiel. Als Fingerzimbeln haben sie eine Schlaufe, die über den Daumen gezogen wird. Paarweise mit dem Mittelfinger jeder Hand angeschlagen, werden sie von alters her von Tänzerinnen in den Kulturen der östlichen und südlichen Mittelmeeranrainer verwendet.

<sup>25</sup>Genauer: Musique de scène Xa T. 1-14 / 1-6 ≈ *Épigraphe* IV T. 1-14 / 42-47; Musique de scène Xb T. 1-4 / 7-10 ≈ *Épigraphe* IV T. 52-55 / 58-61.

**La danseuse aux crotales**

Tu attaches à tes mains légères tes crotales retentissants, Myrrhinidion ma chérie, et à peine nue hors de la robe, tu étires tes membres nerveux. Que tu es jolie, les bras en l'air, les reins arqués et les seins rouges !

Tu commences : tes pieds l'un devant l'autre se posent, hésitent, et glissent mollement. Ton corps se plie comme une écharpe, tu caresses ta peau qui frissonne, et la volupté inonde tes longs yeux évanouis.

Tout à coup, tu claques des crotales ! Cambre-toi sur tes pieds dressés, secoue les reins, lance les jambes et que tes mains pleines de fracas appellent tous les désirs en bande autour de ton corps tournoyant !

Nous applaudissons à grands cris, soit que, souriant sur l'épaule, tu agites d'un frémissement ta croupe convulsive et musclée, soit que tu ondules presque étendue, au rythme de tes souvenirs.<sup>26</sup>

Der Satz beginnt mit einer einfachen Melodielinie, die ihren Ausgang von einem aus Vorschlag und Hauptton bestehenden Tonpaar nimmt. Damit schließt Debussy an *Épigraphes* III an, dessen Hauptthema ebenfalls von einem ganztönigen (dort allerdings steigenden) Vorschlag ausgeht. Auch die Tonwiederholung mit synkopischer Überbindung hat dort ihren Vorläufer, und die Triolen in der Entwicklung dieser Melodie greifen das charakteristische 12/8-Metrum des vorausgehenden Stückes auf:

**Pour que la nuit soit propice**

*Six épigraphes antiques* IV:  
Die melodische Verwandtschaft zweier Themen

**Pour la danseuse aux crotales**

<sup>26</sup>Die Tänzerin mit den Fingerzimbeln: Du befestigst an deinen leichten Händen tönende Fingerzimbeln, Myrrhinidion, meine Liebe, und kaum dass du aus deinem Kleid und nackt bist, reckst du deine nervösen Glieder. Wie hübsch du bist, mit den Armen in der Luft, den kurvigen Lenden und den roten Brüsten! / Du beginnst: Deine Füße setzen einer vor dem anderen auf, zögern und gleiten weich. Dein Leib biegt sich wie eine Schärpe, du streichelst deine bebende Haut, und die Wollust überflutet deine langen, reaktionslosen Augen. / Plötzlich schlägst du die Zimbeln zusammen! Krümm dich auf deinen erhobenen Füßen, schüttle die Lenden, wirf die Beine, auf dass deine lärmenden Hände die ganze Reihe der Gelüste um deinen sich drehenden Leib rufen. / Wir applaudieren mit lauten Zurufen, sei es dass du, über deine Schulter lächelnd, bebend deinen muskulös-konvulsiven Hintern bewegst, sei es dass du dich, fast ausgestreckt, im Rhythmus deiner Erinnerungen räkelst.

Das *Épigraphe* ist als unregelmäßiges Rondo gebaut – unregelmäßig insofern, als der dritte ‘Refrain’ durch ein kurzes drittes Couplet unterbrochen wird, das ein Segment aus Couplet 2 entwickelt.<sup>27</sup> Dabei verändert Debussy einzelne Nebenstimmen und harmonische Hintergründe in überraschender Weise. So erklingt die Melodie des im obigen Notenbeispiel gezeigten Themas in Refrain 2 identisch bis auf die Erniedrigung des *h* zu *b*. Doch die begleitenden Arpeggien, die im ersten und dritten Refrain zwischen d-Moll- und a-Moll-Septakkorden wechseln, stellen hier mit F-Dur-Sept- und B-Dur-Quintsextakkord ein gänzlich anderes Bezugssystem auf. Das zweite Segment in Refrain 1, das sich in der Bühnenmusik nur durch die Anreicherung mit einer ornamentierenden Arabeske in der ersten Flöte unterschieden hatte, erhält hier eine neue Basslinie, die für harmonische Reibung sorgt.<sup>28</sup> Im zweiten Segment des neu komponierten zweiten Refrains schließlich sind beide Stimmen eine Quart tiefer transponiert, aber sonst unverändert.<sup>29</sup> Die Couplets weichen zwar harmonisch deutlich von den Refrains ab (Couplet 1 ankert in *G*, Couplet 2 sogar in *As*), sind jedoch durch ihre identischen oder nur oberflächlich variierten Wiederholungen besonders eingängig.<sup>30</sup>

In der Behandlung des Tempos unterscheidet sich das *Épigraphe* von den vorangehenden. Die dritte Komponente jedes Refrains soll beschleunigend zusammengezogen werden (*en serrant*), und die beiden melodisch bestimmten Segmente in Couplet 2 sind *Poco rubato* bzw. *Molto rubato* zu spielen. Der dynamische Höhepunkt fällt in die ersten Takte der Coda.

Das erotische Räkeln der Fingerzimbeltänzerin klingt hier gegenüber der Bühnenmusik deutlich verstärkt. Während Debussy die fünftönigen 32stel-Kurven in den Refrains und im Couplet 1 von den Flöten in den Primo-Diskant überträgt, erweitert er den Glissandoaufstieg am Ende des ersten und dritten Refrains um eine ganze Oktave und fügt in Couplet 2 mit gehäuften Synkopen im ersten Segment und durch neun Takte wiederholt abfallenden, insgesamt 5½ Oktaven überspannenden pentatonischen Figuren im zweiten Segment weitere musikalische Anspielungen hinzu.

<sup>27</sup> Refrain 1: T. 1-6, 7-10, Couplet 1: T. 11-14, 15-18, Refrain 2: T. 19-24, 25-28, C2: T. 29-32, 33-41, R3a: T. 42-47, C3 (C2b’): T. 48-51, R3b: T. 52-55, Coda: T. 56-61.

<sup>28</sup> In Bühnenmusik Xa T. 7-10 sowie in Xb T. 1-4 lautet der Bassgang jeweils identisch *c ♯ d ♯ c ♯ / d ♯ c d d ♯ / A ♯ d ♯ A ♯ / d ♯ A d d ♯*. In *Épigraphe* IV T. 7-10 und 52-55 dagegen weicht die zweite Hälfte von dieser Vorgabe ab: in Refrain 1 durch eine ganz neue Bassgestaltung mit *A ♯ c ♯ d ♯ / A ♯ c d d ♯*, in Refrain 3 durch die Wiederholung der ersten Hälfte.

<sup>29</sup> Vgl. *Épigraphe* IV T. 25-28 mit T. 7-10 bzw. T. 52-55.

<sup>30</sup> Vgl. T. 11-12 = 13-14, 15 = 16 ~ 17; 29-30 = 31-32, 33 = 34, 35 = 37, 38 = 39, T. 40 ~ 41.

## V. Pour l'Égyptienne

Die musikalische Thematik in diesem *Épigraphe* für Klavier zu vier Händen hat keinen Vorläufer in der Bühnenmusik von 1901, und der Titel findet sich überhaupt nirgends in den *Chansons de Bilitis*. Die einzige Erwähnung von Ägypterinnen geschieht im Zusammenhang mit den Hetären, die Bilitis in der hoch gelegenen Altstadt von Amathus besucht. Nach der Stellung des Gedichtes als Nr. 105, d.h. als siebtes innerhalb der "Épigramme von der Insel Zypern", muss dies kurz nach Bilitis' Ankunft an ihrem dritten und letzten Wirkungsort sein.

Pierre Louÿs hatte 1896, an den Erfolg der ersten Ausgabe der Bilitis-Lieder anknüpfend, einen Roman mit dem Titel *Aphrodite* veröffentlicht, der im ptolemäischen Alexandria spielt.<sup>31</sup> Die Geschichte aus dem klassischen Ägypten, die sofort zum Bestseller wurde, handelt von einer reichen ägyptischen Kurtisane mit Namen Chrysis und ihrer Welt, in der es um Schönheit und Luxus geht und in der wirkliche Liebe nur in Beziehungen zu anderen Frauen zu finden ist. Der Roman ist somit so etwas wie eine Fortschreibung des Lebens der Bilitis, die auf Zypern für viele Jahre ja ebenfalls das Leben einer reichen und bewunderten Hetäre gelebt zu haben behauptet. Als enger Freund von Pierre Louÿs dürfte Debussy den Roman auf jeden Fall gekannt haben.

George Barbier:  
"Aphrodite"  
in Pierre Louÿs'  
gleichnamigem  
Roman



<sup>31</sup>Eine deutsche Übersetzung des Romans liegt vor in Pierre Louÿs: *Dieses obscure Objekt der Begierde, Aphrodite – zwei Romane*. Übersetzung aus dem Französischen und Nachwort von Vincenzo Orlando (Zürich: Manesse-Verlag, 2002).

Die Musik des *Épigraphe* lebt von der Nachempfindung altägyptischer Charakteristika. Unter den sechs  $\flat$ -Vorzeichen von es-Moll durchklingt ein fundamentgebendes *Es* in der linken Hand des Secondo zwei Drittel des 50taktigen Ablaufes als Liegeton. In der ersten Hälfte des Stückes pulsiert darüber in synkopisch verschobenen Vierteln (einer Idee aus Bühnenmusik XIIa) der Quintton *B*; in der Reprise ist das Pulsieren seiner rhythmischen Unabhängigkeit entkleidet und beschränkt sich auf die Taktanfänge.<sup>32</sup> Über dieser zugleich statischen und pulsierenden Basis errichtet Debussy einen Akkord, in dem ein es-Moll-Dreiklang durch Hinzufügung von *c* und *d* 'exotisch' verfremdet klingt.

Six *épigraphes antiques* V: Das 'exotische' Ambiente der Ägypterin  
Pour l'Égyptienne

Très modéré

Primo

Secondo

*pp* aussi doux que possible

*pp*

*pp* aussi doux que possible (etc.)

Vor diesem Hintergrund spielt die rechte Hand des Primo zu Beginn des *Épigraphe* eine 13-taktige Arabeske um den melodischen Anker-ton *f*. Die Linie ist von den Halbtonschritten *f-ges* und *c-des* eingerahmt. Mit der 'arabischen' Intervallfolge und besonders dem Ende auf dem unaufgelösten Leitton vermittelt Debussy orientalisches Flair.<sup>33</sup>

<sup>32</sup>Vgl. *Es/B* in T. 1-26, mit *Es* als mehrfach erneuertem Bordunbass, wiederhergestellt in T. 43-50 als Tonikaliegeton *Es* unter *B*-Tonpaaren in T. 43-48. Weitere acht Takte beherrscht dieselbe Quint als Basis eines toccata-artigen Spiels im Secondo und seiner Variante mit 'arabischen' Arpeggien und Punktierungsfiguren im Primo (T. 27-34), während die übrigen acht Takte in einer wiederholten Oktave des Dominanttones allein ankern (T. 35-42).

<sup>33</sup>Die 'arabische' Skala auf *f* ist *f-ges-a-b-c-des-e-f*. Sie umfasst die Halbtonschritte *f-ges*, *a-b*, *c-des* und *e-f* sowie die Aderthalbtonschritte *ges-a* und *des-e*. Der Ton *a* fehlt hier, der skalenfremde Durchgangston *ces* ist hinzugefügt.

## Six épigraphes antiques V: Orientalische Arabesken



Im Folgenden erweitert Debussy die Arabeske durch Teilwiederholungen und -transpositionen, spaltet die obersten Töne des 'exotischen' Akkordes (*c'* und *d'*) zu einer Punktierungsfigur ab<sup>34</sup> und beschließt den Abschnitt mit einem viele Oktaven überspannenden Akkord.

## Six épigraphes antiques V: Das Ende des Eröffnungsabschnittes

Eine ähnliche Arabeske ertönt in der Reprise über Liegetönen derselben Harmonie, jedoch ohne den unaufgelösten Leitton. Der oktavenüberspannende Akkord rundet auch das *Épigraphe* als Ganzes ab. Innerhalb dieses Rahmens reiht Debussy drei schlichtere und zunehmend weniger komplex verarbeitete Segmente aneinander, die durch Überleitungsgesten verbunden sind.<sup>35</sup> Hinsichtlich des Tempos überschreitet dieser Kontrastabschnitt das *modéré* des Rahmens nur wenig (*Un peu plus mouvementé*).

Dynamisch bewegt sich das ganze Stück im Bereich zwischen *p* und *ppp*. Diese Aphrodite ist eine ebenso raffinierte wie diskrete Hetäre.

<sup>34</sup>Der Akkord liegt somit allen Takten des thematischen Rahmens zugrunde. Vgl. T. 2-14, 15-17, 18 und 43-50.

<sup>35</sup>Das erste Segment in T. 19-22 ist als Vordersatz konzipiert, dessen verdichteter und hochoktavierter Nachsatz am Ende harmonisch abweicht. Das zweite Segment in T. 27-30 wird durch Hinzufügung des Primoparts variiert, das dritte in T. 35-36 identisch wiederholt.

## VI. Pour remercier la pluie au matin

Das abschließende Stück der *Six épigraphes antiques* bezieht sich, dank seines Titels eindeutig, auf das in der szenischen Aufführung von 1901 gleichfalls als letztes vorgetragene Gedicht. Die Rezitation erfolgte damals zwischen einem zwölftaktigen Vorspiel und einem neuntaktigen Nachspiel. Das abschließende Segment umrahmte dabei nicht nur das Gedicht selbst, sondern zugleich das Gesamt der Aufführung, insofern es Zitate des Themas aus der ersten Bühnenmusik aufgriff.

Für seine *Six épigraphes antiques* schrieb Debussy die beiden Segmente wesentlich um. So entstand elf Jahre nach „Jardins sous la pluie“ aus den *Estampes* ein weiteres Klavierstück über den Regen. Doch während jenes durch die integrierten Kinderliedzeilen sowie die Debussy nachgesagte Anregung durch die Farbholzschnitte Hiroshiges einen Eindruck von spielerischem Vergnügen am Kampf mit dem nassen Element nahelegt, geht es Louÿs in diesem Gedicht – dem vorletzten des Zyklus mit der Nummer 154 – um eine Reflexion der reifen Bilitis über das Alter, dessen deprimierende Endgültigkeit sie durch unsterbliche „Lieder“ zu überwinden hofft.

### La pluie au matin

La nuit s’efface. Les étoiles s’éloignent. Voici que les dernières courtisanes sont rentrées avec les amants. Et moi, dans la pluie du matin, j’écris ces vers sur le sable.

Les feuilles sont chargées d’eau brillante. Des ruisseaux à travers les sentiers entraînent la terre et les feuilles mortes. La pluie, goutte à goutte, fait des trous dans ma chanson.

Oh ! que je suis triste et seule ici ! Les plus jeunes ne me regardent pas ; les plus âgés m’ont oubliée. C’est bien. Ils apprendront mes vers, et les enfants de leurs enfants.

Voilà ce que ni Myrtalê, ni Thaïs, ni Glykéra ne se diront, le jour où leurs belles joues seront creuses. Ceux qui aimeront après moi chanteront mes strophes ensemble.<sup>36</sup>

<sup>36</sup>Der Regen am Morgen: Die Nacht vergeht. Die Sterne entfernen sich. Jetzt sind die letzten Hetären mit ihren Liebhabern heimgekehrt. Und ich, im Regen am Morgen, ich schreibe diese Verse in den Sand. / Die Blätter sind mit glitzerndem Wasser beschwert. Bäche quer über die Wege schwimmen Erde und tote Blätter hinweg. Der Regen durchlöchert mein Lied, Tropfen für Tropfen. / Oh wie bin ich traurig und allein hier! Die Jüngeren sehen mich nicht an; die Älteren haben mich vergessen. Es ist gut. Sie werden meine Verse lernen, ebenso wie ihre Kinder und Kindeskinde. / Das werden sich weder Myrtalê noch Thaïs oder Glykéra sagen können an dem Tag, da ihre schönen Wangen eingefallen sind. Die nach mir lieben, werden gemeinsam meine Strophen singen.

In seinem *Épigraphe* entwickelt Debussy die ersten 54 Takte aus dem Vorspiel der Bühnenmusik, die letzten acht aus deren Nachspiel. Dabei verschleiert er das Spiel mit der Tonart noch weitaus mehr als in der Vorlage. Das mit einem Kreuzvorzeichen angedeutete G-Dur war dort in Celesta und Harfen mit der Terz *g/h* eindeutig verwirklicht, und auch im Nachspiel, das mit *es-f* statt *e-fis* an g-Moll anklang, ging der Bezug auf G-Dur nie ganz verloren. Nur die zum Unisono vereinten Flöten spielten in einem melodischen e-Moll mit chromatischen Einfärbungen. Im *Épigraphe* dagegen stellt Debussy diese Tonarten mehrfach in Frage oder verlässt sie auch ganz. So greift er gleich zu Beginn auf den chromatischen Cluster aus den Tönen über *g''* zurück, mit dem der Diskant der Celesta seine einfache Sechzehntelwechselbewegung *h''-g''* nur in den vier mittleren Takten unterbrach. Die Umsetzung des sanft strömenden Regens ertönt hier (im Primo) von Anfang an in Form eines Spiels in dem chromatischen Cluster auf den vier Nachbartönen. Erst in T. 5 tritt das grundierende *g'* hinzu.

*Six épigraphes antiques* VI: Der Regen in Bühnenmusik und Klavierduett

**XII. - La pluie au matin**  
Modéré

Harfen  
Celesta  
*pp*  
T. 1-5 + 10-12      T. 6-9

**VI. Pour remercier la pluie au matin**  
Modérément animé

Primo  
*pp* doux et monotone  
T. 1-4      T. 5-10, 15-20, 29-54

In seiner Struktur ähnelt auch dieses *Épigraphe* einem Rondo:

Refrain 1 = T. 1-10,	Couplet 1 = T. 11-14,
Refrain 2 = T. 15-20	Couplet 2 = T. 21-28,
Refrain 3 = T. 29-32,	Couplet 3 = T. 33-44,
Refrain 4 = T. 45-54;	Coda = T. 55-62.

Melodische Grundlage des Refrains ist eine Linie aus (echten und enharmonisch notierten) Terzen, die die Flöten im Bühnenmusik-Vorspiel neben den G-Dur-Dreiklang des ‘Regens’ setzen.<sup>37</sup> Diese greift Debussy nach kurzer Einleitung im ersten Refrain des *Épigraphe* auf und bildet daraus eine Kontur, die ausschließlich aus den Tönen *fis-dis* und *cis-ais* gebildet ist und damit dem chromatisch verdichteten G-Dur bitonal einen dis-Moll-Septakkord gegenüberstellt. Im ersten Couplet wird das *dis* als *es* vorübergehend zum Hauptbezugspunkt, um den die beiden Klavierparts eine vielfältig verzierte fünfstimmige Quintenparallele winden, bevor sie zum ursprünglichen G-Dur zurückfinden.<sup>38</sup>

In Refrain 2 erklingt über dem chromatischen Cluster des ‘Regens’ eine Linie, die als Halbtontransposition der früheren beginnt und frei weiterentwickelt wird (T. 15-20). Das zweite Couplet deutet den Regen neu – die Wechselbewegung in Sechzehnteln spielt hier im c-Moll-Dreiklang über einem Bassliegeton *As'* unter Staccatoachteln aus demselben *As*-Dur-Septakkord (//: *as'e"-c"/g"* :||) und einer Diskantlinie aus einer Skala, die den ersten Tetrachord der C-Dur-Skala mit dem zweiten des reinen c-Moll verbindet, bevor sie in den chromatischen Cluster einschwenkt.<sup>39</sup>

Refrain 3 präsentiert eine in Register und Duktus den beiden ersten ähnliche, aber im Detail ganze freie Variante, Couplet 3 eine Entwicklung, die unter einer Fortführung der Clusterssechzehntel aus den Refrains eine Basslinie von *Es–Ges* (dem enharmonischen Pendant der melodischen Ausgangsterz *fis-dis*) über *A'–B'–A'–As'* nach *G* bildet. Refrain 4 schließlich greift die Figur im dis-Moll-Septakkord aus Refrain 1 auf, fügt deren ornamentierte Wiederholung hinzu und endet, entsprechend dem Schluss des Bühnenmusik-Vorspiels, mit der synkopisch fallenden (enharmonisch notierten) Terz *f'-cis'*.

In der Coda schließt Debussy wie im Nachspiel der Bühnenmusik den Rahmen um das ganze Werk, indem er das Thema aus dem “Hirtenlied” in *Épigraphe* I sowohl in seinem originalen Rhythmus als auch in den Viertelschritten arpeggierter Bassoktaven zitiert. Zwei Erinnerungen an die 4/16-Gruppe aus dem chromatischen Cluster – in ihrer Gestalt direkt aus der Bühnenmusik übernommen – stellen den Bezug zum Rondo-Hauptteil des *Épigraphe* her, bevor das Werk in reinem G-Dur endet:

<sup>37</sup>Vorspiel T. 1-8: ||: *fis'-dis'* :||, *f'-cis'-f*, *e-g*, *h'-g'*, ||: *a'-f'*, *g'-dis'*:||, *fis'-d'*, T. 9-12: *f'-cis'*; Nachspiel T. 4-5: *fis'-dis'*, *f'-cis'-f*.

<sup>38</sup>Vgl. T. 11-15: Außen- und Mittelstimmen: *es–des-| es-f-g-f-|es-h-|c-e-|g*, dazwischen *b–as-|b-c-d-c-|b-fis-|g-h-|d*.

<sup>39</sup>Vgl. Primo-Diskant T. 23-29: *c-d-e-f-g-as-b ... as-a-b-h*.

## Six épigraphes antiques VI: Rückblick auf das "Hirtenlied"

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Primo' and contains measures 55 to 58. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes, including two triplet markings. The dynamic marking 'p' is placed below the first measure. The bottom staff is labeled 'Secondo' and contains measures 58 to 61. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The piano accompaniment starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes, including a triplet marking. The dynamic marking 'più p' is placed below the first measure, and 'pp' is placed below the third measure.

In der Struktur des Rondos mit thematisch abweichender Coda vollzieht Debussy nach, was Louÿs der antiken Bilitis in ihrem wehmütigen Altersgedicht in den Mund legt. Die Einsicht, dass zwar ihre Schönheit und auch ihr Leib vergehen, aber das geschaffene Werk noch lange nach dem Verstummen ihres Mundes weiterleben wird, bestimmt in dem kurz vor das Ende des Zyklus gestellten Text vor allem die jeweils letzte Zeile der dritten und der vierten Strophe: "Es ist gut. Sie werden meine Verse lernen, ebenso wie ihre Kinder und Kindeskinde" und "Die nach mir lieben, werden gemeinsam meine Strophen singen." Der morgendliche Regen mag andere erfrischen; die alternde Frau lässt er jedoch vor allem ihre Trauer und Einsamkeit fühlen. Ihr mühsam erhaltenes Selbstbild steht neben der Wirklichkeit, wie sie jüngere Frauen erleben, ähnlich fremd wie die Melodietöne in den Refrains neben der auf *g* bezogenen musikalischen Basis. Erst die Coda harmonisiert alle Stimmen, indem das Hirtenlied des jungen Mädchens aus Pamphylien die ganze Textur durchdringt.

### Ein Lebensportrait in fein schattierten Linien

Die fünf Bilitis-Gedichte, auf die Debussys *Six épigraphes antiques* Bezug nehmen, sowie das ergänzende Gedicht mit der vermuteten Anspielung auf die wohlhabende ägyptische Hetäre aus dem Roman, mit dem Pierre Louÿs den Erfolg des Bilitis-Zyklus überhöhte, repräsentieren nur gut vier Prozent der lyrisch gefassten Lebens- und Liebesgeschichte der fiktiven sapphischen Dichterin. Schon die zwölf Texte, die der Dichter für die von Debussys Musik umgebene szenische Rezitation ausgewählt hatte, zeichnen diese Entwicklung lediglich im Auszug nach. Umso mehr fasziniert es, dass eine eingehende Beschäftigung mit der Transkription

und Erweiterung dieser Musikfragmente, in der die zugrunde liegenden Gedichte nur noch in Form von Titeln präsent sind, ein in sich schlüssiges Bild sichtbar werden lässt.

Dies trifft auch für die musikalischen Sätze dieser 'Suite' selbst zu. Innerhalb des Rahmens, der sowohl durch den Ankerton *g* in *Épigraphe* I und VI als auch durch die Wiederaufnahme des Themas aus den ersten vierzehn Takten in den letzten acht Takten geschlossen wird, gibt es zahlreiche Querbezüge. Die wiederholt punktierten Tonpaare *d-c* in "Pour un tombeau sans nom" finden nicht nur in den verschiedenen Augmentationen von "Pour que la nuit soit propice" ein Echo, sondern noch direkter in der rhythmisch identischen Transposition auf *f'''-es'''* im Mittelteil von "Pour l'Égyptienne". Die wiederholt fallende Terz *fis-dis*, die im Diskant von "Pour un tombeau sans nom" über den chromatisch verschobenen Quintsextakkorden ertönt, kann als Vorläufer derselben wiederholt fallenden Terz im Refrain von "Pour remercier la pluie au matin" gehört werden. Die ornamentalen *g*-Moll-Girlanden, die in *Épigraphe* III auf die langen Halsketten der erfolgreich nach Sardes ausgewanderten Geliebten anzuspielen scheinen, schmücken in *Épigraphe* IV auch die Tänzerin mit den Fingerzimbelen und, in ihrer einer 'exotischen' Skala entnommenen Variante, die Ägypterin in *Épigraphe* V.

So entsteht ein mehrteiliges musikalisches Gemälde. Die Kenntnis der Inhalte, die Debussys Dichterfreund in poetischen Reflexionen vermittelt, erlauben es, eine beziehungsreiche Szenenfolge zu erkennen. Aber auch ohne Wissen um den außermusikalischen Hintergrund bietet dieser sechsteilige Zyklus ein äußerst lohnendes Hörerlebnis.