

## ***Streichquartett***

Die Pariser Uraufführung des Streichquartetts am 29. Dezember 1893 erregte keine große Aufmerksamkeit. Es erklang in einem Programm neben Vincent d'Indys erstem Streichquartett und César Francks Violinsonate in A-Dur, zwei Werken in einer viel zurückhaltenderen modernistischen Sprache. Debussys früher Biograph Léon Vallas brachte es auf den Punkt: "Die meisten Kritiker, sei es, dass sie die weitreichende Bedeutung des neuen Quartetts nicht erkannten, sei es, dass sie sich nicht eindeutig zu äußern wagten, ließen sich über die erste Aufführung kaum vernehmen."<sup>3</sup> Mit der zweiten Aufführung durch das Ysaÿe-Quartett, die am 1. März 1894 im Brüsseler Salon "La Libre Esthétique" vor der Kulisse neuer Gemälde von Künstlern wie Maurice Denis und Paul Signac stattfand, änderte sich die öffentliche Wahrnehmung entscheidend. Diesmal war der Rahmen ideal: Die Aufführung war Teil des ersten Konzertes, das ausschließlich Debussys Musik gewidmet war, und dem hervorragenden Ensemble des großen belgischen Geigers und Komponisten Eugène Ysaÿe konnte man vertrauen, dass es die Tiefe dieses neuen Werkes mit all dem Können und der Hingabe ausloten würde, die es verdiente.<sup>4</sup>

In seinem ersten (und einzigen) Streichquartett beschloss Debussy, einige akzeptierte Normen zu berücksichtigen, wenn auch auf eigene Weise. Das Werk hat vier Sätze mit den Tempoangaben I. *Animé et très décidé*, II. *Assez vif et bien rythmé*, III. *Andantino, doucement expressif* und IV. *Très modéré – Très mouvementé et avec passion*. Der Aufbau lief also keine Gefahr, Stirnrunzeln hervorzurufen, da er nur unwesentlich von der üblichen Abfolge abweicht: Auf einen lebhaften Eröffnungssatz folgen ein "Scherzo" und ein lyrischer langsamer Satz, bevor das Quartett mit einem nach einer langsamen Einleitung leidenschaftlichen Finale schließt.

Der erste Satz, in Sonatenhauptsatzform gebaut,<sup>5</sup> basiert auf einem Motiv, das alle Teile der Komposition in vielfältigen Formen durchzieht, als wollte es die zyklischen Themen César Francks überbieten.

<sup>3</sup>Léon Vallas, *Debussy und seine Zeit*, aus dem Französischen von Karl August Horst (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1961), S. 160.

<sup>4</sup>Weitere Werke in diesem Programm waren der Liederzyklus *Proses lyriques* auf Debussys eigene Texte und seine Kantate *La damoiselle élue* auf eine leicht gekürzte Version der französischen Übersetzung von Dante Gabriel Rossettis Gedicht *The Blessed Damozel*. Die beiden Kompositionen sind auf S. 51-68 bzw. 133-156 meiner Studie *Debussys Vokalmusik und ihre poetischen Evokationen* (Waldkirch: Gorz, 2018) ausführlich beschrieben.

<sup>5</sup>Exposition = T. 1-60, Durchführung = T. 61-137, Reprise = T. 138-182, Coda = T. 183-194.

## Streichquartett: Das Hauptmotiv

**Animé et très décidé**

The musical score shows the main motif in G minor, 4/4 time. The tempo/mood is 'Animé et très décidé'. The score is written for a string quartet, with a treble staff and a bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music starts with a forte (f) dynamic. The treble staff features a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter note (Bb4) and a quarter note (C5). The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Jenseits des ersten Eindrucks geht es jedoch keineswegs konventionell zu. Die Behauptung, das Quartett stehe “in g-Moll”, gründet allenfalls darin, dass der erste Satz sowohl seine Exposition als auch seine Reprise mit einem g-Moll-Akkord unter einer g-Moll-Signatur eröffnet und auf einer g-Moll-Harmonie schließt. Doch ist die Grundtonart oft modal getönt und spielt zudem innerhalb dieser Rahmenklänge keine große Rolle. In den äußeren Abschnitten des zweiten Satzes ist die Tonart stabiler; dort ertönen ausgedehnte Passagen über einem orgelpunktartig wiederholten G-Dur-Akkord. Im dritten Satz wird g-Moll durch die Tonarten auf dem Tritonus des Grundtones, also Des-Dur bzw. cis-Moll, ersetzt und wechselt dann mit diesen ab. Im Finale schließlich erklingen ebenfalls g und *des* bzw. *cis*, doch sind die Tonarten mehrmals durch längere chromatische Passagen unterbrochen, bevor in den letzten dreißig Takten wieder der Grundton g in den Vordergrund tritt. Angesichts der phrygischen Melodik des Motivs und des im zweiten und vierten Satz vorherrschenden Dur gibt es in dem Quartett somit nur Weniges, was tatsächlich “in g-Moll” steht.

***Animé et très décidé***

In seiner Gestaltung des ersten Satzes scheint Debussy die Vorgaben der Sonatenhauptsatzform sanft zu ironisieren, indem er nicht nur die beiden untransponierten Wiederaufnahmen der Motiv-Oberstimme schon in der Exposition jeweils abweichend harmonisiert, sondern zudem die zu erwartenden Nebenthemen – Seitensatz und Schlussgruppe – als fast triviale Gebilde entwirft, die er zudem in der Reprise nie aufgreift.<sup>6</sup>

<sup>6</sup>Das einzige Merkmal, das dem ersten dieser schlichten Motive als Ersatz für den Seitensatz ein wenig Glaubwürdigkeit verleiht, ist die Tatsache, dass es wie das Hauptthema auf dem phrygischen Modus basiert. Das Motiv, das den Platz der Schlussgruppe einnimmt, verdankt diesen Status seiner Funktion bei der Vorbereitung des großen Höhepunktes und des mit *sf* betonten, durch eine Fermate verlängerten Unisono-*a* am Ende der Exposition.

## Streichquartett: Motive anstelle von Seitensatz und Schlussgruppe

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled with a box containing the number 39, begins with a piano (*p*) dynamic marking. It features a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line. The bottom staff, labeled with a box containing the number 51, starts with a piano (*p*) dynamic marking and the instruction *p en augmentant peu à peu*. This staff contains a more rhythmic, eighth-note pattern that concludes with the word *etc.*

Debussy hat wiederholt betont, wie wenig er von der in klassischen Sonaten und Sinfonien üblichen “motivischen Entwicklung” hält. Sein Streichquartett jedoch steckt voller Entwicklungen und Verarbeitungen, wenn auch in einer eigensinnigen Deutung dieses Begriffes. Wie gezeigt werden soll, ist ein Großteil der Musik nicht nur des ersten, sondern auch der folgenden Sätze tatsächlich in der einen oder anderen Weise aus dem eröffnenden Zweitakter abgeleitet. Diese Stammzelle, wie sie in T. 1-2 vorgestellt wird, verdient also, in all ihren Facetten beleuchtet zu werden. Dabei kann man fünf Merkmale identifizieren:

- Die Textur ist homophon.
- Die Töne stammen nicht aus der g-Moll-Skala, sondern aus dem phrygischen Modus auf *g* (mit *as* statt *a* als zweiter Stufe).
- Der harmonische Verlauf basiert auf nur drei Akkorden: [a] dem Tonikadreiklang in Grundstellung, [b] verschiedenen Umkehrungen des halbverminderten Septakkordes *d/f/as/c*, der als eine Art ‘phrygischer Dominantseptakkord’ fungiert,<sup>7</sup> und [c] dem B-Dur-Dreiklang in Grundstellung, der Durparallele der Grundtonart g-Moll.
- Die Akkordfolge enthält ein größeres und ein kleineres Palindrom: T. 1-2<sub>1</sub> = [a] [b] [c] [b] [a], T. 2<sub>1-2</sub> = [a] [b] [a].
- Die Oberstimme – das ‘Motto’ des Quartetts – besteht aus zwei rhythmischen Modulen, jeweils mit einer Synkope als zweitem Notenwert: [x] =  und [y] = , wobei das Ende des ersten Moduls mit einem triolischen Praller verziert ist.

Jedes dieser fünf Merkmale lässt sich im ganzen viersätzigen Quartett verfolgen, wenn auch häufiger einzeln als in Kombination. Während die ursprüngliche Harmonisierung nur einmal aufgegriffen wird – zu Beginn der Reprise, und auch dort in einer verdickten Textur – wird die vertikale

<sup>7</sup>Bei diesem Akkord, der in Debussys Streichquartett sehr häufig vorkommt, handelt es sich um eine Umkehrung von Wagners “Tristan-Akkord”, doch gibt es keinen Hinweis darauf, dass Debussy eine außermusikalische Anspielung beabsichtigte.

Einbindung der Oberstimmenkontur bereits in T. 5-6 deutlich verändert und noch stärker in ihren zwei Wiederholungen in T. 26-27 und (identisch) T. 30-31.<sup>8</sup>

Am offensichtlichsten für Hörer sind die Veränderungen der melodischen Kontur. Ihre sehr sinnfällige Form – der zweifache indirekte Abstieg von *g* nach *d*, vom Tonika- zum Dominantton – erfährt schon im Kopfsatz fünf Intervallvarianten. Die wesentlichste ist eine chromatische Ableitung, die sich vor allem im Hinblick auf ihre untransponierten Wiederholungen im zweiten Satz und ihre verschiedenen verkürzten Echos im Finale letztlich als langlebiger erweist als das Original. Das erste Auftreten dieser chromatischen Variante im Kopfsatz wird auf drei Arten hervorgehoben: (1) Das chromatisierte Motto erklingt zum ersten Mal nicht in der ersten Violine, der es bis dahin vorbehalten war, sondern zwei Oktaven tiefer im Cello. (2) Es tritt an einem strukturell bedeutsamen Punkt auf: anlässlich der Eröffnung des Durchführungsabschnitts. Und (3), seine ersten beiden Einsätze erhalten jeweils eine “Antwort” von einer neuen thematischen Komponente, die durch ihr reduziertes Tempo Aufmerksamkeit erregt. Dieses “Durchführungsmotiv”, das nach den beiden ersten Einsätzen seine arpeggierenden Erweiterungen verliert, steht sodann im Vordergrund nicht nur des zentralen Abschnitts, sondern auch des darauf folgenden, der nach Art einer Reprise wieder mit dem Zitat des Hauptmotivs beginnt.

*Streichquartett*: Hauptmotiv und Antwort am Beginn der Durchführung

61 *un peu en dehors* **Un peu retenu** + 2/4-taktiges Arpeggio, später fallen gelassen  
Cello *p* Violine *doux et expressif*

67 **1<sup>er</sup> Mouvt.** **Un peu retenu** + 2/4-taktiges Arpeggio  
Cello *p* Violine *doux*

Wie das Beispiel zeigt, ist das Hauptmotiv in der Form, mit der es den Durchführungsabschnitt eröffnet, zwar rhythmisch identisch mit seiner Grundform, weist jedoch ansonsten wesentliche Änderungen auf:

<sup>8</sup>Vgl. insbesondere die harmonisch relevanten Veränderungen im ‘phrygischen Dominant-septakkord’: in T. 5 fehlt ihm das *d*; damit fungiert er als Dominante des nachfolgenden B-Dur-Dreiklanges, der hier um eine Septime erweitert ist. In T. 26 antwortet der Klang als *vii*<sup>7</sup>, d.h. als ein Dominant-Nonakkord ohne Grundton, auf den vorhergehenden Akkord, wobei der Es-Dur-Dreiklang hier den ersten Ton des Motivs harmonisiert.

- Es ist auf seine melodische Linie reduziert, die in einem einzigen Instrument klingt.
- Sein ursprünglicher Abstieg über einen Ganztonschritt (die Sept von g-Moll und g-Phrygisch) zum unteren Dominantton und zurück wird durch eine Kurve ersetzt, die durch die verminderte Oktave bzw. große Sept fällt (*fis-f-cis / g-fis-d*), auf dem Rückweg jedoch zur kleinen Sept ansteigt. Die so resultierende indirekte chromatische Linie (*fis-f-e / g-fis-f*) verdichtet die motivische Zelle um einen inneren Cluster (*cis—e-f-fis-g—a* bzw. *d—f-fis-g-as—b*).
- Der zweite Motivtakt behält zwar den ursprünglichen Rhythmus bei, passt seine Tonfolge jedoch an die des ersten Taktes an.

Interessanterweise überspannt das Durchführungsmotiv denselben Umfang wie das Hauptmotiv ohne die chromatische Verdichtung: in T. 69-70, im Anschluss an die Rücktransposition der chromatischen Variante des Hauptmotivs auf *g*, enthält es die Töne *d—f-g-a—b*.

Nach der im obigen Beispiel gezeigten momentanen Verlangsamung des Tempos ist die Durchführung durch eine stetige Beschleunigung sowie durch drei umfangreiche Begleitmuster gekennzeichnet,<sup>9</sup> während die meisten der in diesem Abschnitt erklingenden melodischen Konturen auf das Motto und seinen neuen Weggefährten zurückzuführen sind.<sup>10</sup>

Die Reprise beginnt mit der Wiederaufnahme des Mottos, in dem erstmals alle Facetten mit der Grundform aus T. 1-2 übereinstimmen. Die einzige Ausnahme bildet die Anzahl der Stimmen, die hier auf bis zu acht erhöht ist. Die Eröffnung wird sodann ergänzt durch drei Takte, die den Rhythmus aus T. 1 variieren, vier Takte, die an den Rhythmus von T. 2 anknüpfen (die letzten beiden auf *Animé* beschleunigt), und zwei Takte, deren Crescendo eine mit *mf très soutenu* bezeichnete Passage vorbereitet.

<sup>9</sup>Man unterscheidet drei Segmente: T. 75-96 = thematische Entwicklung in Tempo I, vage in d-Moll, mit kontinuierlichem Pochen wiederholter Intervalle in Achteltriolen; T. 97-112 = virtuose Entwicklung: *En animant / Toujours animé* über weiter pochenden zwei- bis dreistimmigen Mustern, dann *Tempo rubato* über zweistimmigen Triolengruppen unter chromatischen Kurven vor einem homorhythmischen Höhepunkt in *ff* (T. 113-115); und T. 118-131 = Rückleitung mit einem Bass aus Triolen in wiegenden Tritoni, später ersetzt durch Quinten und kleine Sexten über dem Dominantorgelpunkt *d*, mit einer weiteren Beschleunigung kurz vor dem Ende (T. 132: *En serrant le mouvt.*) und einer Verlangsamung (*Retenu*) in den letzten Takten mit ihrer Vereinfachung zu homorhythmischem Pochen.

<sup>10</sup>Für das Hauptmotiv vgl. T. 79-80: Violine I (+ T. 81-87): Rhythmus [y] abwechselnd in allen Instrumenten); in T. 101-102: Cello (Ton 1-4 rhythmisch verdichtet, 4 x); und in T. 120-121 + 126-127: Bratsche. Für das Durchführungsmotiv vgl. T. 88-89 + 92-93: Violine I; T. 97-98 + 99-100: Cello; und T. 103-104 + 107-108: Violine I. Für beide Motive vgl. T. 132-135: Violine I (modifizierte Anfangstakte im Wechsel).

In dieser Passage scheint Debussy seine Entscheidung für eine Reprise zugunsten eines zweiten Durchführungsabschnitts zu widerrufen.<sup>11</sup> Erneut beschleunigt sich das Tempo schrittweise. In den ersten 22 Takten führt das Cello eine rhythmisch neutralisierte Variante des Mottos ein, mit der es später in einen Dialog mit der ersten Violine tritt, während die nicht melodisch beteiligten Instrumente zwei der in der ersten Durchführung eingeführten Begleitmuster beisteuern: die wiegenden Triolen und die pochenden Tonwiederholungen. Die Passage endet mit vier Takten, die tonal neutralisiert sind, indem Debussy alle Töne der Ganztonskala entnimmt.

Die folgenden 22 Takte kreisen um das Durchführungsmotiv: Debussy verwendet Varianten, die nahe am Original bleiben, als Rahmen für eine rhythmisch neutralisierte chromatische Ableitung. Vor dem Hintergrund einer Begleitung, die wiegende Achteltriolen in der ersten Violine mit Duolen im Cello paart, präsentieren die beiden inneren Instrumente eine Oktavparallele in *pp*, gefolgt von einem kurzen Dialog der drei höheren Instrumente über chromatischen Aufstiegen in pochenden Triolen. Der zweite Durchführungsabschnitt entspricht somit dem ersten sowohl im begleitenden als auch im thematischen Material, vereinfacht den Ablauf aber im Interesse einer stärkeren Fokussierung auf den dynamischen Aspekt.

*Streichquartett*: Motto und Durchführungsmotiv, jeweils “neutralisiert”

The image shows two musical staves. The left staff is for Cello, starting at measure 149, with a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. The right staff is for Violine II + Viola, starting at measure 169, with a dynamic marking of *pp* and a triplet of eighth notes.

Die letzten zwölf Takte fungieren als Coda. In einer galoppierenden Unisono-Stretta (das *Très animé* mit  $\text{♩} = 138$  ist mehr als doppelt so schnell wie der Beginn des Satzes mit  $\text{♩} = 63$ ) fallen die vier Instrumente in gestaffelten Segmenten durch die pentatonische Skala unter *g* (*g-f-d-c-b*). Nach einem kurzen Diminuendo dient das Verstummen zum *pp subito* als Ausgangspunkt für einen neuen Aufstieg, der mit Spitzentönen auf einem mehrfachen *g* bald wieder *ff* erreicht. Der Satz endet mit dem Grundton, der hier durch zwei achtstimmige g-Moll-Akkorde triumphierend bestätigt wird.

<sup>11</sup>Vgl. T. 145: *Animé*, T. 161: *a Tempo rubato*, T. 171: *Peu à peu animé e cresc.*, T. 175: *Toujours plus animé et cresc.*

*Assez vif et bien rythmé*

Im zweiten Satz seines Streichquartetts spielt Debussy mit Form, thematischer Ableitung und verschiedenen Klangfarben. Die Struktur ist eine Variante der Form, wie sie z.B. in Scherzo-Sätzen zu finden ist. Das folgende Schema gibt einen ersten Überblick über die Abschnitte mit dem jeweiligen Metrum und Vorzeichen:

Einleitung	'Scherzo'	'Trio'	Da capo?	Coda
T. 1-8	9-53	54-147	148-167	168-177
	A B A'	C D C'	A''	
6/8, 1#	6/8, 1#	6/8, 3 <sub>b</sub> /3 <sub>q</sub>	15/8, 1#	6/8, 1#

Der Satz wird mit vier sechsstimmigen G-Dur-Akkorden in akzentverstärktem Forte eingeleitet, als ob er sich als Fortsetzung des majestätischen g-Moll-Akkordes am Schluss des Kopfsatzes anbieten wollte. Doch die Akkorde erklingen im Pizzicato von Violine I und Cello und erzeugen so eine deutlich kontrastierende Farbe. Die Viola ergänzt die gezupfte Eröffnung mit einer (gestrichenen) zweitaktigen Variante des chromatisch eingefärbten Mottos, in einem Rhythmus, der von allen Synkopen befreit und entspannt in den lebhaften 6/8-Takt eingepasst ist. Eine Wiederholung der Pizzicato-Akkorde und der Motto-Ergänzung in abnehmender Lautstärke rundet die achttaktige Einleitung ab.

*Streichquartett: Das Motto im zweiten Satz*



Im 'Scherzo', das als dreiteilige Liedform mit Codetta gebaut ist,<sup>12</sup> zeigt sich Debussy erneut von seiner schalkhaften Seite: Die weiterhin gestrichene und damit vor dem Hintergrund dreier Pizzicato-Stränge als Melodiestimme posierende Mottovariante wird jetzt zum Ostinato, während die erste Geige trotz ihres unveränderten Pizzicatospiels die Führung übernimmt. In Abschnitt A wird das zur gleichförmigen Begleitstimme degradierte Motto der Viola durch sekundäre Zweitakt-Ostinati in Violine II und Violoncello ergänzt. In Abschnitt B spielen dieselben zwei Instrumente – nach wie vor pizzicato – eigenständigere Figuren. Abschnitt A' schließlich erklingt im Stimmtausch: Violine II übernimmt die melodische Führung, während Violine I (*arco*) und Viola (*pizzicato*) das Motto in Oktavparallele dagegensetzen.

<sup>12</sup>Vgl. 'Scherzo': A = T. 9-18, B = T. 19-36, A' = T. 37-46, und Codetta = T. 47-53. Abschnitt A besteht aus einer Periode mit viertaktigem Vordersatz, viertaktigem Nachsatz und zweitaktiger Verlängerung, Abschnitt B aus einer Phrase mit achttaktigem Vordersatz, achttaktigem Nachsatz und zweitaktiger Verlängerung.

Rhythmisch interessant ist vor allem die Gegenüberstellung der metrisch eingebundenen 3/8-Gruppen mit halbtaktigen Duolen, die in jedem Takt der [a]-Phrasen vorkommen, sowohl horizontal im melodischen Part der Violine I als auch vertikal in der Kombination von Violine II und Cello. Erst in der Codetta wechselt das Ostinato gewordene Motto zum Cello, wo es verklingt (*en s'élignant* = sich entfernend).

Nach diesem 'Scherzo', das klanglich in G-Dur ankert, aber das charakteristische *as* aus der im vorangegangenen Satz vorherrschenden phrygischen Skala beibehält, wechselt das 'Trio' von einer ersten Hälfte in Es-Dur zu dessen Paralleltonart c-Moll. Die zwei einander entsprechenden Hälften beginnen jeweils mit einem *sfp* im Cello. Dieser Impuls löst in Violine II und Viola eine wiegende Sechzehntelbewegung aus, die das Cello mit weichen Pizzicato-Achteln unterstreicht.<sup>13</sup> Beiden Hälften stellt die erste Geige trotz der unterschiedlichen Tonart die Motto-Variante auf demselben Ton gegenüber – stark vergrößert, aber klanglich nach wie vor von *g* ausgehend (siehe das erste Beispiel unten).

Der Kontrasteil des 'Trios', D, ist der erste Abschnitt in diesem Satz, in dem alle Instrumente zur gestrichenen Spieltechnik zurückkehren. Dem zweitaktigen Motto-Ostinato aus Abschnitt A, das Debussy zunächst erneut der Bratsche anvertraut, steht hier eine rudimentäre Melodie im Cello gegenüber. Nach einer Brückenpassage wird diese Kombination mit vertauschten Stimmen (Ostinato in Violine II, Melodie in Violine I und Viola) wiederholt, bevor in einem achttaktigen Diminuendo eine Komponente nach der anderen aussetzt.

*Streichquartett*: Die Mottovarianten in den Rahmenabschnitten des 'Trios'

The image displays four musical staves, each representing a different motto variant. The first two staves are in treble clef and show melodic lines with dynamic markings 'p expressif'. The last two staves are in bass clef and show more complex rhythmic patterns with dynamic markings 'f' and 'dim.'. Some staves include fingerings (e.g., '2', '4') and articulation marks (e.g., 'v').

<sup>13</sup> Abschnitt C: T. 54-55: Einleitung mit Wechselbewegung in Es-Dur; T. 56-63: Motto-variante, augmentiert, von *g*; T. 64-67: nicht-melodische Ergänzung mit Abstieg nach C; T. 68-69: Einleitung mit Wechselbewegung in c-Moll; T. 70-77: Motto-variante, augmentiert, von *g*; T. 78-82: nicht-melodische Ergänzung; T. 83-85: Überleitung, dynamisch abnehmend.

In Abschnitt C' trennt Debussy die beiden zuvor gehörten Komponenten und bildet aus jeder einen eigenen Teilabschnitt. Der erste, noch ganz *arco* ausgeführt, ruht auf der wiegenden Sechzehntelbewegung, die nun nach es-Moll transponiert ist. Auf acht Takte erweitert und von einer neuen Mottovariante gekrönt, wird das Segment sodann nach b-Moll transponiert. Der zweite Teilabschnitt in C' greift die Textur mit Pizzicato-Bassnoten unter wiegenden Sechzehnteln in den Innenstimmen und einer neuen Variante des augmentierten Mottos auf. Die drei  $\flat$ -Vorzeichen sind hier jedoch aufgelöst, die Begleitung bewegt sich klanglich von einem H-Dur-Septakkord nach E-Dur, das augmentierte Motto geht von A aus, und die anschließende Erweiterung mit ihrer dynamischen Intensivierung und dem anschließenden Diminuendo endet harmonisch statisch in einem langen Spiel mit dem E-Dur-Septakkord, ohne sich auf die "Grundtonart" zuzubewegen, in der Abschnitt A" beginnen wird.

In diesem letzten Abschnitt erfüllt Debussy einige der Anforderungen der Formvorgabe, bricht jedoch mit allem, was er glaubt ignorieren zu dürfen. Die Musik kehrt nach G-Dur, der Ausgangstonart des Satzes, zum unterbrochenen Orgelpunkt auf *g* aus Abschnitt A und zu einem Cellopart zurück, der mit etwas Fantasie als eine Variation des in den Rahmenabschnitten des ursprünglichen 'Scherzo' Gehörten betrachtet werden kann. Doch die Klangfarbe

148

VI. I  
pizz. pp

VI. II  
pizz. pp

Vla.  
pizz. pp

ist nun durchgehendes und allgemeines Pizzicato, das anfangs schlichte Metrum ist zum 15/8-Takt erweitert, und das Motto durchklingt diese Textur mit komplementären Attacken in einer gänzlich neuen Variante.

Diese Variante, zusammen mit der Wiederholung des ersten Taktes und einer Ergänzung, in der die thematische Linie auf die zweite Violine übergeht (später im Cello verdoppelt), wird dann in vielfältiger Weise verarbeitet und transponiert.<sup>14</sup> Die zweite dieser Phrasen klingt, wie das

<sup>14</sup>Vgl. T. 148/149 ||: *g-fis-d-f-as-b-as* :||, T. 150/151 ||: *d-c-a-h-e* :||, T. 152/153 ||: *c-h-g-h-d-e-d* :||, T. 154/155 ||: *e-d-h-cis-d* :|| + eintaktiger Einschub; *arco*: T. 157/158/159: *f-dis-h-cis-g, cis-h-g-a-dis, cis-h-g-a-dis*, T. 160/161 ||: *cis-his-gis-h-dis-eis-dis* :||, T. 162/163 ||: *d-cis-a-c-e-fis-e* :||, T. 164-167: *g-fis-d-f-as-b-as, g-fis-d; g-fis-d-f-as-b-as, g-fis-d*.

Originalmaterial in Abschnitt A, über einem Tonika-Orgelpunkt im Cello; die anderen Segmente verzichten auf solche Ankerungen. Am Ende dieser ungewöhnlichen Version eines ‘Scherzo da capo’ kehrt die klangliche Reise zum *g* zurück, wo das Motto im Wechsel von *arco* und *pizzicato* verklingt.

Die Coda greift, zunächst nur für einen Takt im allein spielenden Cello, die wiegende Sechzehntelbewegung auf, ergänzt durch eine homophone Pizzicato-Geste in Geigen und Bratsche. Der zweite Einsatz des leisen Cellotrillers ist auf drei Takte erweitert. Danach vereinigen sich alle Instrumente in einem wiegenden G-Dur-Dreiklang. Den Abschluss bildet ein dreifaches, zunehmend leiser gezupftes und in der Tiefe vereintes *g*.

### *Andantino, doucement expressif*

Wie schon einleitend erwähnt, ankert der langsame dritte Satz in den Dur- bzw. Moll-Tonarten auf dem Tritonus dieses ‘Quartetts in g-Moll’, d.h. in *des* und *cis*. Wie das ‘Scherzo’ zuvor beginnt auch das *Andantino* mit einem angedeuteten Anschluss an das vorausgegangene Satzende und bewegt sich erst dann auf seine eigene Tonart zu. So greift die mit Dämpfer spielende zweite Violine nach dem *ppp*-Abschluss des zweiten Satzes dessen Unisono-*g* auf und eröffnet den dritten Satz zunächst mit einem unbegleiteten *g*. Thematisch beginnt der neue Satz mit einem Zweitakter, der an den synkopierte Rhythmus zu Beginn des Hauptmotivs in seiner ursprünglichen Form erinnert (vgl. III, T. 1:  mit I, T. 1: ). Das Modul endet mit einer Fermate, die das Cello, wie in einer nachträglichen Ergänzung zum Scherzo, mit Pizzicati füllt.<sup>15</sup> Eine untransponierte Imitation des Zweitakters, von der Bratsche ebenso unbegleitet hinzugefügt, schließt den kurzen Vorspann mit einer Überleitung zum ersten Abschnitt ab.<sup>16</sup> Abschnitt A selbst basiert auf einem Thema, das wie eine konventionelle Periode aus zwei viertaktigen Phrasen gebaut ist, die eng mit dem Zweitakter des Vorspanns verwandt sind.

<sup>15</sup>Der Zweitakter in der zweiten Violine endet mit *as*. Das Arpeggio, in das dieses *as* eingebettet wird, ist ein Fes-Dur-Dreiklang. Mit ihm vermittelt Debussy gewissermaßen zwischen dem Grundton des Werkes und seinem Tritonus.

<sup>16</sup>Die im letzten Augenblick hinzugefügte chromatische Einfärbung der Violakontur ist charakteristisch für Debussys schalkhaften Ansatz in dieser Komposition. Während frühere Komponisten solche Passagen verwendet hätten, um einen reibungslosen Übergang zum Zielklang zu erreichen – hier vermutlich: zur Tonika der Tonart Des-Dur – hebt Debussy das *as*, die Quinte der Tonika, auf *a* an und lanciert so den ersten Abschnitt mit einem übermäßigen Dreiklang.

Streichquartett: Das erste Thema im *Andantino*

Auf das Thema folgt eine 12-taktige Entwicklung und eine Codetta, die ein letztes Mal den Themenbeginn zitiert.<sup>17</sup> Nach *Ritardando*, Ausklang und Generalpause wechselt die Tonart nach *cis-Moll*.

Der *Un peu plus vite* überschriebene Mittelteil wird von einer kurzen Passage umrahmt, die als eine Art langsame Kadenz gestaltet ist. Beim ersten Auftreten erklingt die Solokontur in der Viola; die drei anderen Instrumente betten deren unterbrechende und abschließende Haltepunkte in leise sechsstimmige Akkorde ein. Diese Hintergrundklänge wiederholen den vorausgegangenen tonalen Übergang, hier von einem G-Dur-Dreiklang (*ppp con sordino*) zu einem dreifachen *cis/gis* in ungedämpftem *pp*. Wenn dieselbe Kadenz den Rahmen um den Mittelteil schließt, werden die ersten beiden Segmente eine Oktave höher von der ersten Violine verdoppelt, wobei die Haltepunkte in Akkorde eingebettet sind, die erneut von G-Dur ausgehen, nun aber zu einem unerwarteten A-Dur führen. Im dritten Segment – hier vom Cello gespielt, nachdem alle Streicher ihre Dämpfer wieder aufgesetzt haben,<sup>18</sup> – wird die frühere Modulation nach *cis-Moll* umgangen, da die Musik nun auf den Abschnitt A' zustrebt.

Allerdings ist vieles an dieser "Rückkehr" verändert aufgrund der Entwicklungen, die das musikalische Material inzwischen durchgemacht hat. Während die erste Phrase des Themas in ihrer melodischen Linie identisch ist, geht die Harmonie von einem übermäßigen Akkord über *d* aus und der chromatische Abstieg im Cello berührt den Basston *des*, den erwarteten Tonika-Orgelpunkt, nur am Rande. Die zweite Phrase beginnt harmonisch

<sup>17</sup>Vgl. Vordersatz T. 5-8: Zweitakter von *f* über Orgelpunkt *des*; Nachsatz T. 9-12: Zweitakter von *f*, Orgelpunkt *des* im dritten Takt aufgegeben. Durchführung T. 13-16: Zweitakter von *f* aus imitiert im Cello (harmonisiert als Septime eines As-Dur-Septakkords) und erweitert durch Taktpaare aus Modell und Variante (17/18, 19/20, 21/22) + zwei Einzeltakte. Der synkopierte Rhythmus, der im ersten Zweitakter in Erinnerung gerufen wird, ist in jedem Takt zu hören. Codetta mm. 25-27: Zweitakter von *f* über dem harmonischen Schritt von *ges-Moll* zu *Des-Dur* (plagale Kadenz iv - I).

<sup>18</sup>Vergleiche T. 103-104 mit T. 33-34.

wie ihr Vorbild, weicht dann aber melodisch mit einem ausgedehnten Crescendo-Ritardando ab. Die Coda, wieder im Tempo, beginnt mit einer tröstlich traditionellen Kadenz (mit dem konventionellen Schritt vom Dominantnonakkord zur Tonika), wobei der thematische Zweitakter zuerst in der zweiten Geige von *c* aus, dann in der ersten Geige von *as* aus und schließlich, nun auf den zweiten Takt reduziert und rhythmisch neutralisiert, im Cello von *des* aus erklingt.

Umgeben von diesen Rahmensegmenten bezieht sich der Mittelteil des *Andantino* in zweifacher Hinsicht auf das Motto des Quartetts. Nach einem kurzen, von der zweiten Violine initiierten und in der ersten Violine fortgesetzten Aufstieg entwickelt Debussy einen kleinen dreitönigen Abstieg, den er mit dem am Ende des ersten Taktes des Mottos gehörten Triolenmordent verziert. Nachdem er zwei unterschiedliche Intervallkombinationen durchlaufen hat, entscheidet er sich für eine, die als Transposition der ersten vier Töne des Mottos auf den höheren Halbtonnachbarn gelesen werden kann.<sup>19</sup>

Streichquartett: Mottovarianten im *Andantino*



Daraufhin entwickelt er diese Teilvariante zu einer Ostinato-Figur, die in einem palindromischen Intervallmuster kreist: ||: *gis-fis-dis-fis-gis-h* :|| ||: *cis-h-gis-e-gis-h* :||.<sup>20</sup> Mit der Idee des Palindroms greift Debussy somit auf das Muster zurück, das die Harmoniefolge des ursprünglichen Mottos charakterisiert.

Unter dieser Version des Ostinatos erhebt sich ein ausdrucksstarkes Thema. Indem Debussy die in ihrer vollständigen Form achttaktige Phrase nach einem alles andere als schlussbildenden siebten Takt abschneidet, erinnert er daran, dass Konventionen vorgeführt und hinterfragt werden sollten. Das Thema wird von der Viola eingeführt, vom Cello imitiert und anschließend durch eine lange Kette von viertaktigen Einsätzen in einer Parallele von Violine II und Cello entwickelt, bevor die erste Violine die ursprüngliche Lage wiederherstellt. Dies erlaubt Debussy, den Mittelabschnitt des Satzes mit einer großzügigen Erweiterung abzurunden.

<sup>19</sup>Vgl. in T. 43-45 die verzierten Dreitongruppen *a-gis-fis*, *fis-dis-cis* und *gis-fis-dis*.

<sup>20</sup>Vgl. T. 48-61.

Streichquartett: Das zentrale Thema des *Andantino*

Ganz neu sind Textur und Harmonie, in die Debussy dieses Thema einbettet. Seine zwei ersten, siebentaktigen Einsätze werden von eintaktigen Ostinati in regelmäßigen Sechzehntel- und Achtelnoten unterstützt, die alle begleitenden Stränge tonal vereinen: in einen gis-Moll-Septakkord für den Viola-Einsatz, einen cis-Moll-Septakkord für die Cello-Imitation. Kein einziger akkordfremder Ton stört die Harmonie. In den ersten drei viertaktigen Einsätzen der thematischen Entwicklung und dem anschließenden zweiertaktigen Übergang, in dem Debussy eine Intensivierung von Tempo und Dynamik vorsieht,<sup>21</sup> zwingen Dreiklänge die beiden Begleitinstrumente in einen Rhythmus, in dem Synkopen jeden zusammengesetzten Schlag auf dem jeweils letzten Sechzehntel der vorausgehenden Triole vorwegnehmen. Zwar ist jede Harmonie auf eine viertaktige Spanne beschränkt, doch überrascht die horizontale Gegenüberstellung dieser Klänge: Drei der vier Einsatz des verkürzten Themas beziehen sowohl ihre Melodie als auch ihre Hintergrundklänge aus demselben Ganztonfeld; nur der zweite Einsatz weicht mit einer a-Moll-Phrase von dieser betonten Neutralität ab.<sup>22</sup> In den anschließenden sieben Takten übernimmt noch einmal die erste Violine die Führung. Während ihre Kontur einer Auflösung des thematischen Materials unterworfen ist, setzen die Doppelgriffe von zweiter Geige und Bratsche neue Synkopenmuster dagegen, wobei sie flexibler als zuvor die Harmonie wechseln.

Wie die Analyse zeigt, konzipiert Debussy für diesen lyrischsten Satz seines Quartetts zwei melodische Themen, die fast schon Teil einer Komposition aus dem früheren 19. Jahrhunderts sein könnten, und bettet diese in Texturen, die dem monodischen Stil nahe kommen. Es ist vor allem die tonale Anlage, die dieses scheinbare Zugeständnis an Konventionen in Frage stellt und uns manchmal darauf warten lässt, dass die Harmonie sich 'setzt'.

<sup>21</sup>Dynamik siehe T. 62-73: *p cresc.* in jedem 4-taktigen Segment, T. 74-75 *cresc.*, T. 76: *f très expressif*, T. 83-84 und 85-86: *f cresc.*, T. 87-94 *f - - pp*. Für das Tempo vgl. die Anweisung in T. 62: *Augmentez peu à peu et serrez le Mouvt.*, T. 70 *augmentez toujours*.

<sup>22</sup>Vgl. die Skalen in T. 62-65: *g / a / h / cis / dis / f / g*, T. 66-69: *a / h / c / d / e / f / g / a*, T. 70-73: *a / h / cis / dis / eis = f / g / a*, T. 74-75: *cis / dis / eis = f / g / a / g / h / cis*.

***Très modéré – Très mouvementé et avec passion***

Die für diesen Satz in Konzertprogrammen und CD-Beiheften meist genannten Tempoangaben sind trügerisch. Auf ein 14-taktiges *Très modéré* folgt zunächst ein 16-taktiger Abschnitt mit der Überschrift *En animant peu à peu*. Trotz der Fermate am Ende des ersten und des fast leeren Taktes am Ende des zweiten Abschnitts sollte man sich also eine progressive Beschleunigung vorstellen, mit dem Haupttempo dieses Satzes als Zielpunkt statt als Kontrast. Im letzten Segment des langen Mittelteils erhöht sich das Tempo noch einmal (in T. 252 zeigt Debussys Metronom-Angabe  $\text{♩} = 138$ ), und die Coda in *Très vif* ist das überhaupt schnellste Segment.

Auch die Gesamtstruktur des Satzes ist ungewöhnlich. Der umfangreiche Mittelteil wird von zwei Passagen eingerahmt, die einander in Bezug auf die Taktzahl (je 30) entsprechen, aufgrund des stetig zunehmenden Tempos nicht jedoch in Bezug auf ihre Dauer. Vielmehr stehen sich Einleitung und Coda im Verhältnis 4 : 1 gegenüber. Dass die beiden Segmente am Anfang, die in Tempo und Material so unterschiedlich sind, dennoch als gemeinsame Einleitung fungieren, zeigt sich in ihrem tonalen Aufbau, der die Schritte umkehrt, die Debussy für die ersten Takte des dritten Satzes entworfen hat. Wie oben dargelegt, führt die Harmoniefolge in T. 1-4 des *Andantino* von *g* zum Tritonus, vermittelt durch *fes*, die äquidistante kleine Terz zwischen *g* und *des*. Im vierten Satz beginnt und endet die erste achttaktige Phrase von Einleitung 1 auf *des*. Der Zielpunkt der zweiten Phrase ist E-Dur, das enharmonische Äquivalent von Fes-Dur. Während die chromatische Scheinfuge in Einleitung 2 keinen eindeutig Anker erkennen lässt, führt ihr Schlussabstieg *e-dis-d-cis-c-h-b-a-as* zwingend nach g-Moll, der Tonart, die zu Beginn des Mittelabschnitts in T. 31 erreicht ist.

Die abweichende Modulation und das unterschiedliche harmonische Ziel sind nicht die einzigen Merkmale, die die Phrasen in Einleitung 1 unterscheidet. Die tonal abgerundete erste Phrase umfasst in T. 3-4 einen Zweitakter, der in der zweiten Phrase fehlt. Bezeichnenderweise präsentiert dieser Zweitakter eine erste kurze und sehr leise Erinnerung an das Motto, in homophoner Textur wie zu Beginn des ersten Satzes, mit der chromatisch angereicherten Variante in der Oberstimme in einer Transposition auf den Halbton über dem ursprünglichen *g* und mit einer nahezu perfekten rückläufigen Anordnung der rhythmischen Module.<sup>23</sup>

<sup>23</sup>Der ursprüngliche Rhythmus des Mottos kombiniert Viertelnote + Synkope + Achtelnote + Triole; die hier gehörte Variante besteht aus Triole + Synkope + Viertelnote.

Die Scheinfuge, die aufgrund ihres 12/8-Metrums wie eine galopierende Gigue klingt, basiert auf einem Subjekt, das aus einem einzigen Takt und seiner identischen Wiederholung besteht. Der von *h* ausgehende erste Einsatz im Cello wird von der Viola mit einer Imitation von *as* beantwortet. Dem stellt das Cello ein 'Kontra-Motiv' gegenüber, das den neuen Einsatz jeweils in der ersten Takthälfte mit einer Tritonusparallele verdoppelt, bevor es minimale rhythmische und melodische Unabhängigkeit zeigt. Für den dritten Einsatz treten die beiden Violinen gleichzeitig hinzu. Alle vier Instrumente bewegen sich nun parallel; die minimale Unabhängigkeit in den zweiten Takthälften ist bereits wieder aufgegeben. Dabei setzen die beiden tieferen Streichinstrumente mit dem Tritonus *es/a* ein, die beiden Violinen mit dem Tritonus *c/fis*.

*Streichquartett: Der Beginn der Scheinfuge im vierten Satz*

15 En animant peu à peu

Der zentrale Abschnitt, der sich über fast 300 Takte erstreckt, kann als eine Folge zweier gepaarter Teilabschnitte wahrgenommen werden, die durch ihr Material definiert sind. A und A' zeigen lokale Motive, B und B' konzentrieren sich zunächst auf das Motto des Quartetts und verweben oder kombinieren es später mit den lokalen Motiven.

A	T. 31-124	A'	T. 216-243
B	T. 125-215	B'	T. 244-325

Die majestätischste Komponente des Mittelteils ist das Motto, das in einer überwältigenden Anzahl von Varianten zu hören ist (siehe unten). Alle anderen Motive sind maximal zwei Takte lang. Sie werden unmittelbar anschließend an ihr erstes Erklären entweder imitiert oder wiederholt, mit oder ohne Schlussabweichung. Das erste Motiv (im Folgenden "M1"), das den Mittelteil eröffnet und während des gesamten Satzes ein fester

## Streichquartett: Das Motto mit verschiedensten Formen im vierten Satz

125 *p* *doux et expressif* 3

141, 145 *pp* 3

167, 171 8 *f* *dim.* 3

181 *coll'8va* *ff* *avec passion et très soutenu* 3

244, 246 *coll'8va* 3

252, 254  
260, 262 *ff* 3

282 8 3

289, 295 *p* 3

Bestandteil bleibt, wird von der Viola präsentiert und mit Oktavverdopplung durch die erste Violine wiederholt. Nach einer Wiederholung dieser Kombination mit verschiedenen Erweiterungen, vier Einsätzen eines nur hier gehörten lyrischen Moduls (T. 45-52) und einem neuen Auftritt von M1 präsentiert die Viola ein weiteres Modul und dessen Wiederholung. Auch wenn es ebenfalls bald für immer verschwindet, so erscheint es doch relevant, insofern sich sein zweiter Takt bald mit dem zweiten Takt von M1 verbindet, um das andere wichtige Motiv des Satzes, M2, zu bilden.

## Streichquartett: Die beiden eigenständigen Motive im vierten Satz

31 M1 + 59 = M2 69

In seinen 94 Takten präsentiert Abschnitt A ein dichtes Spiel von M1 und M2.<sup>24</sup> Das Wiederauftreten der Motive in A' wird durch M3 bereichert, eine eintaktige homophone Figur, die als Kontrapunkt hinzutritt und somit der Passage eine polyphone Dimension verleiht.<sup>25</sup> Im letzten Segment von

<sup>24</sup>In Teilabschnitt A vgl. M1: T. 31-34, 39-42, 55-58; M2: T. 69-72, 73-76, 77-80, 81-82, 86-93; M1: T. 98-99 + 102-103 (erste Hälfte, rhythmisch erweitert), 106-107 + 108-109 (variiert), 114-117, 119/121-122 (zweite Hälfte).

<sup>25</sup>In Teilabschnitt A' vgl. M1: T. 216-231, M3: T. 228-240, M2: T. 232-239 (rhythmisch vergrößert), M1: T. 241-243 (zweite Hälfte rhythmisch vergrößert), M3: T. 242.

Teilabschnitt B wechseln Varianten von M1 mit dem Motto; gegen Ende von B' übernimmt M2 diese Rolle. Zudem schließen die Teilabschnitte B und B' mit Passagen, die durch analoge Konturen in der ersten Violine eingeleitet werden, ihre Intensität von *p* zu *f* entwickeln und nach einem langen Diminuendo in einer auf das unbegleitete Cello reduzierten Textur enden.<sup>26</sup>

Nach einem *molto crescendo*, das die pizzicato-verstärkten Dominant-Undezimakkorde am Ende dieses Abschnitts unterstreicht, setzt die Coda ein, abrupt abgedämpft zu *piano leggero*. In einer schnellen viertaktigen Phrase stellt die erste Violine noch einmal die ursprüngliche diatonische Version in den Raum, wobei sie Violine II und Viola in eine annähernd homophone Textur einbindet, während das Cello die kadenzielle Rolle dieses letzten Segmentes im Auge zu behalten scheint. Aber angesichts der Tatsache, dass die höheren Instrumente eine oktavierte Wiederholung desselben Viertakters hinzugefügt haben, steuert das Cello eine letzte Variante von M2 bei, bevor alle Instrumente mit neutral virtuosem Material in eine dynamische Kurve auf derselben Dominanharmonie übergehen.<sup>27</sup> Das dreifache Zitat der ersten drei Mottotöne in der ersten Violine, das als hemiolische Halbenotentriole den fortlaufenden Viertelnotentriolen der anderen Instrumente gegenübergestellt ist, führt zu einem blitzschnellen Anstieg über fast drei Oktaven und damit zu einem triumphierenden siebenstimmigen Tonika-Akkord in *ff*, der mit einem Staccato-schlag in der Mitte des letzten Taktes bestätigt wird.

Mit diesem Streichquartett, seiner ersten großen Komposition im Bereich der Kammermusik, beweist Debussy, dass er sich mühelos an vorgegebene Konventionen anpassen könnte, einschließlich der von ihm abgelehnten Technik der motivischen Entwicklung. Seine Anpassung hält ihn jedoch nicht davon ab, sich in einer Musiksprache zu ausdrücken, die eindeutig seine eigene ist. Dass er dieses Kunststück mit so vielen Anzeichen von Verspieltheit und Humor anreichert, ist eine zusätzliche Empfehlung für dieses faszinierende Werk.

<sup>26</sup>In Teilabschnitt B vgl.  $\frac{1}{2}$  M1: T. 166-167, 171-172, 173-174, rhythmisch neutral T. 175; Schlusspassage mit *crescendo*/*decrescendo* T. 189-215. In Teilabschnitt B' vgl.  $\frac{1}{2}$  M1: T. 256, 258, 264, 266; M2 variiert: T. 268-269, 272-273, 276-277; Schlusspassage mit *crescendo*/*decrescendo* T. 299-319, gefolgt vom Überleitung zur Coda T. 320-325.

<sup>27</sup>Auffällig ist die konsequente Abwesenheit der Terz in diesem Dominantakkord: Kein *fis* erklingt, weder in T. 322-325 am Ende des Mittelteils noch in T. 345-351.