

Première rapsodie für Klarinette und Orchester

Wie das Titelwort "Rhapsodie" andeutet, ist dieses Stück in freier Form gehalten. Warum Debussy das Stück allerdings als "erste Rhapsodie" bezeichnete, ist weniger klar: Vielleicht war er so zufrieden mit der guten Aufnahme bei seinen Konservatoriumskollegen und später beim Publikum, dass er sich zunächst vorstellte, ein Partnerstück zu schreiben. Falls dem so war, so wurde dieser Plan nie verwirklicht. Sein einziges anderes Werk mit demselben Titelwort, das 1901 von der Bostoner Saxophonistin Elise Hall in Auftrag gegeben wurde, geht dem Klarinettenwerk voraus und ist schon deshalb kein Kandidat für eine "zweite Rhapsodie". Debussy stellte im August 1903 den Orchesterentwurf für eine *Rapsodie pour orchestre et saxophone* (ursprünglich *Rapsodie arabe*) fertig, ließ die Arbeit dann jedoch ruhen und veröffentlichte das Werk nie. Nach seinem Tod 1918 benutzte sein Freund Jean Roger-Ducasse, ein erfahrener Musikredakteur, diese Skizze, um einen Klavierauszug und eine vollständige Orchesterpartitur zu erstellen, die beide bei Durand erschienen sind. In dieser Form wurde das Werk 1919 in Paris uraufgeführt.

Die *Première rapsodie* besticht mit ihrem tonalen Gesamtkonzept, ihrer phantasievollen Struktur und ihrem scheinbar schlichten thematischen Material. Der wichtigste tonale Anker ist *ges* oder *fis*; die Grundtonart schwankt zwischen Ges-Dur und fis-Moll.¹² Zusätzlich zu den Passagen, die auf den Subdominanten und der Dominante dieser zweifachen Grundtonart basieren, verwendet Debussy die vier Medianten, d.h. die Klänge auf der dritten und sechsten Stufe der janusköpfigen Tonika.¹³

Das thematische Material umfasst zwei Themen und zwei einprägsame Motive, von denen eines in jeder Hälfte des Werkes dominiert. Die insgesamt 206-taktige Entwicklung ist eingerahmt und mit nicht-thematischen Passagen durchsetzt, die eigene Komponenten ins Spiel bringen:

¹²Die Grundtonart Ges-Dur wird in T. 1-8 in einem Spiel um ihre Subdominanten, Ces-Dur bzw. h-Moll, vorbereitet, in T. 9-17 durch ihre Dominante Des-Dur hinausgezögert und schließlich in T. 18-20 erreicht. Sie wiederholt sich in T. 25-26 als fis-Moll-Quintsextakkord, weicht im Scherzando ab T. 31 der Dominante *des*, kehrt in T. 92-95 zum fis-Moll-Quintsextakkord zurück, wird durch zwei entsprechende Phrasen auf der Subdominante unterbrochen (notiert als H-Dur, vgl. T. 66-69 und 70-73), wird dann in T. 158-162 kurzfristig als ges-Moll wiederhergestellt und kehrt in T. 169-176 zu ihrem ursprünglichen Modus Ges-Dur zurück.

¹³Vgl. B-Dur/Moll = III/iii von Ges-Dur (in T. 14 und erneut ab T. 40), D-Dur = VI von fis-Moll (ab T. 21 und erneut ab T. 45), A-Dur = III von fis-Moll (ab T. 58), und Es-Dur = VI von Ges-Dur (in T. 127-135, eingeleitet von seiner Subdominante, dem As-Dur-Quintsextakkord).

Première rapsodie: Die nicht-thematischen Passagen

T. 1-8	66-73	90-95	163-168	197-206
Vorspiel	homophone	Fanfare +	Solo-	Hornchoral,
	Holzbläserphrase,	Vorspiel	Kadenz	Klarinettenrakete,
	variiert in Streichern	zum Marsch		Abschluss

Die Komponenten in den vier thematischen Abschnitten sind ungleich verteilt. Vor allem die beiden Motive scheinen das Stück zwischen sich aufzuteilen: Motiv 1 dominiert im ersten und zweiten Abschnitt, verzieht sich aber unmittelbar, nachdem die leicht dramatisierende Ankündigung des bevorstehenden Eintritts von Motiv 2 erklingen ist.

T.		T.		T.		T.	
11	Th. 1	73	Th. 2	96 + 100	M. 2	169 + 173	M. 2
21	Th. 2	84	M. 1	108 + 112	M. 2	177 + 179	M. 2
31	M. 1	86	M. 2	124	Th. 2	181 + 183	M. 2
40	Th. 1	88	M. 1	128	M. 2	185 + 187	M. 2
51	M. 1			132	Th. 2	189 + 191	M. 2
58	M. 1			152	Th. 1	193	4 x ½ M. 2
				158	Th. 2		

Das Vorspiel beginnt mit einem mehroktavigen Orgelpunktton *f*. Darüber erhebt sich eine scheinbar unbedeutende Figur, die zweimal von Solovioline und Solobratsche gespielt wird. Sie wird sodann von der solistischen Klarinette mit erheblicher Erweiterung beantwortet.

Première rapsodie: Melodische Vorgabe und Antwort im Vorspiel

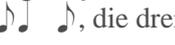
Sowohl die Vorgabefigur der hier solistisch eingesetzten hohen Streicher als auch die Antwort der Klarinette nehmen ihren Ausgang vom Ton *f*, dem Orgelpunktton dieses Abschnitts. Auf diese Weise kündigt Debussy die besondere Rolle dieses Tones an, der in der Grundtonart Ges-Dur als Leitton, jedoch zugleich als ein überraschend unabhängiger melodischer Angelpunkt fungiert. Die Schlüsselrolle dieses Tones wird bestätigt, wenn auch Motiv 1 von *f* aus eingeführt wird, Motiv 2 mit *f* als Ausgangston

angekündigt wird und sich in einer Lage fortsetzt, die den Schlusston *f* nach sich zieht. Nicht zuletzt beginnen auch die ersten beiden Segmente der Kadenz des Klarinettensolisten mit dem Ton *f*.¹⁴

Thema 1 erklingt insgesamt dreimal, in T. 11, 40 und 152, jeweils in derselben Tonart und anlässlich seines ersten und dritten Einsatzes auch mit analogem harmonischen Hintergrund. Die viertaktige Anfangsphase – in traditioneller Terminologie: der Vordersatz – bleibt in Kontur und Rhythmus unverändert, während der Nachsatz in allen drei Fällen zwar ähnlich beginnt (siehe unten), danach im ersten Einsatz stark erweitert und in den beiden späteren Einsätzen auf unterschiedliche Länge verkürzt wird.

Première rapsodie: Thema 1



Einige Details in diesem Hauptthema verdienen Aufmerksamkeit: Der Ton, der den viertaktigen Vordersatz einrahmt und zusätzlich durch einen langen Notenwert auf dem Taktschwerpunkt des dritten Taktes und eine antizipierende Synkopierung im zweiten Takt hervorgehoben wird, ist *b*, die “*sixte ajoutée*” des Dominantakkordes in Ges-Dur. Die Dreitongruppe *b-as-f*, von der das Thema seinen Ausgang nimmt, ist der Krebsgang der Klarinettenfigur im Vorspiel, gespiegelt (am Ende des oben gezeigten verkürzten Beispiels) durch das Original *f-as-b*.¹⁵ Rhythmisch charakteristisch ist dabei die Dreitongruppe , die drei der vier Vordersatzakte bestimmt.

Um das musikalische Gerüst herum, das durch die drei Einsätze des Hauptthemas im selben Grundtempo (*rêveusement lent*), im selben Metrum (4/4-Takt) und unter derselben Tonartsignatur (6 ♭-Vorzeichen) gebildet wird, gibt es viele Veränderungen. Debussy notiert sechs verschiedene Tonarten und drei verschiedene Metren. Das Tempo steigert sich über *poco mosso* und *modérément animé* zum *le double plus vite*. Kurz vor dem Ende des Stückes erklingt sogar noch eine ausgedehnte Stretta (T. 158-196).

¹⁴Vgl. T. 31: Motiv 1, Beginn von *f*; T. 86: die Ankündigung von Motiv 2 in der Flöte beginnt von *eis*; T. 98, 102, 110, 114 und 130: das im Original von der Solo-Klarinette präsentierte Motiv 2 endet auf *f*; T. 163 und 165: erster und zweiter Kadenzabschnitt von *f*.

¹⁵Eine Variante *f-g-b*, die sich aus dem Austausch der beiden Intervalle im selben Rahmen ergibt, erklingt zu Beginn der Originalversion des Motivs 1 und bestätigt damit die Bedeutung dieser bescheidenen Dreitongruppe, die Debussy im Verlauf seines Lebens häufiger verwendet hat, als man dokumentieren könnte.

Das Seitenthema, das vor dem ersten nicht-thematischen Einschub nur einmal zu hören ist, aber die “Reprise” des Hauptthemas in dichter Folge umgibt, erfährt viele Veränderungen, darunter die Transposition auf drei unterschiedliche Tonarten, Änderungen seines Rhythmus und verschiedene Ergänzungen seiner charakteristischen wiegenden Bewegung.

Première rapsodie: Das Seitenthema mit seinen Modifikationen

21 *p* ← Klarinette allein

76 *p molto dim.* *pp doux et expressif*

124 *pp doux et expressif* Oboe/Fagott 8va + 2 Celli 8va

132 *p avec charme* Klarinette/Horn/2 Violinen (3 Oktaven)

158 *p* Klarinette, teilweise mit Oboe

Das erste Motiv stellt dem “traumhaft langsamen” Tempo und der Stimmung der ersten 30 Takte einen Scherzando-Charakter gegenüber. Es ist die dritte Komponente, die in diesem Stück eingeführt wird, nach dem Hauptthema mit seinem erweiterten Nachsatz und dem Seitenthema mit den anschließenden Teilimitationen seiner wiegenden Bewegung durch Oboen und Englischhorn. Zwischen deren eintaktigen Fragmenten schießt die solistische Klarinette in einem zweioktavigen Arpeggio durch den fis-Moll-Quintsextakkord aufwärts, bricht aber bald darauf erst einmal ab. Nach einem zweiten Anlauf fügt sie zwei unbegleitete Takte mit einer sich beschleunigenden Kette von Sechzehntelnoten hinzu und erreicht damit das Scherzando, dessen Tempo Debussy als “doppelt so schnell” kennzeichnet. Der nächste Einsatz des Motivs, der eine Quint über dem ersten erklingt, folgt unmittelbar auf das aufschießende Arpeggio (vgl. T. 51 unten), bleibt aber später wieder seinem Vorbild treu. Umgekehrt unterscheidet sich der dritte Einsatz, der die Tonart des zweiten beibehält, von beiden: Die Kontur, rhythmisch neutralisiert und von Tonwiederholungen befreit, wird als Ganzes wiederholt und dann durch eine freie Fortsetzung

ergänzt. Der vierte und fünfte Einsatz, der zur ursprünglichen Tonart zurückkehrt, wird sogar seines charakteristischen Vorschlages beraubt. Zudem teilt sich der Solist die Präsentation dieser Einsätze mit anderen Holzbläsern.

Première rapsodie: Motiv 1, scherzando

[31] **Scherzando** (Le double plus vite)



[50] *cre - - - scen - - - do*



[58] **Modérément animé** (Scherzando)



[84] **A tempo** (Modérément animé)

Klarinette



Englischhorn

[88] *Fagott*



Englh. Klarinette

Motiv 2 verhält sich wie ein verspäteter Kontrast. Es tritt ein mit einem deutlichen Anspruch auf Aufmerksamkeit: Eine Flöte fügt es sehr leise zwischen die beiden letzten Einsätze von Motiv 1 ein, bricht aber vor dem erwarteten Schlussston ab und ersetzt ihn, wie erschrocken, durch eine Fermate, die den Fluss der Musik kurzzeitig unterbricht:

Première rapsodie: Motiv 2, Ankündigung mit einer Portion Drama

[84] **A tempo** (Modérément animé)



Klarinette

Englischhorn

Motiv 1, vorletzter Einsatz

pp

Flöte

Motiv 2

Fagott

Englh. Klarinette

Motiv 1, letzter Einsatz

Unmittelbar nach der im obigen Beispiel gezeigten Abfolge erklingt der zweite nicht-thematische Einschub. Debussy ändert das Metrum zum

2/4-Takt und kombiniert eine zweitaktige Blechbläserfanfare mit einem sekundären Vorspiel: Die Fanfare von Hörnern und Posaunen beginnt in plötzlichem *forte* und steigert sich in einem Crescendo, das von einem Beckenwirbel und aufsteigenden Linien in Holzbläsern und Streichern zu einem kurzen Höhepunkt getragen wird: einem Tutti-Akkord in *sf/p*. Auf diesen Ausbruch folgen vier Takte völlig entspannter, identischer halbtaktiger Figuren, die teilweise mit den Schlägen einer Triangel unterlegt sind. Das bereitet die Stimmung für einen Marsch, in dem sich das neue, freche Motiv richtig entwickeln kann.

Motiv 2 lässt sich als fantasievolle horizontale Darlegung eines neuntönigen Clusters beschreiben. Es besteht aus einem chromatischen Abstieg durch eine reine Quint, unterbrochenen von zwei Absprunghnoten, von denen eine den Halbton über dem Ausgangston hinzufügt.¹⁶ Im Verlauf des 56-taktigen Marsches (T. 96-151) spielt die solistische Klarinette das Motiv fünfmal in drei verschiedenen Oktaven und steuert dabei immer auf ein betontes *f* zu – den Angerton verschiedener Komponenten in diesem Stück, der zur Tonart auf *ges* bzw. *fis* in seltsamem Kontrast steht, von Debussy jedoch als durchaus kompatibel dargeboten wird. In der Stretta nach der Kadenz fügt der Solist zwei weitere Einsätze hinzu, die nun transponiert sind, aber den ursprünglichen Rhythmus beibehalten. Dann folgt eine achteilige Kette aus einer vereinfachten Variante, die von Englischhorn und Fagott initiiert wird, aber bald die Streicher einbezieht und dann zu ihnen übergeht, worauf diese die Stretta mit einer vierfachen, von *mf* nach *ff* crescendierenden Wiederholung des ersten Taktes abrunden.

Die Rhapsodie endet mit einer von den vier Hörnern in strahlendem *ff* gespielten Choralphrase. Als solle dem melodischen Zentralton *f* – dem Halbton unter dem Grundton – etwas Ausgleichendes entgegengesetzt werden, ankert Debussy diesen Hornsatz in einem G-Dur-Nonakkord, d.h. auf dem Halbton über dem Grundton. Unterstützt von einem crescendierenden Beckenwirbel schießt die Klarinette in einer zweioktavigen Skala nach oben, die in d-Dorisch beginnt, dann aber ihren Höhepunkt mit einem triumphalen *des-es-f-des* nach *des* verschiebt, gefolgt von einem Tutti-Streich in Ges-Dur: ein brillanter Abschluss für ein Stück, das die Fähigkeiten sowohl des Instrumentalsolisten als auch des Komponisten ins rechte Licht zu rücken vermag.

¹⁶Siehe dazu die fünf "originalen" Einsätze der Klarinette: *c-h-b-des/a-as-g-ges-b/f*, aus dem Cluster *f-ges-g-as-a-b-h-c-des*.

Konzertante Formen

Im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts gewann die Kategorie der konzertanten Komposition, in der ein oder mehrere Soloinstrumente einem als ein Partner agierenden Orchester gegenüberstehen, an Bedeutung und Popularität durch Komponisten, die die traditionellen Formen des Solokonzertes und der *sinfonia concertante* eher mieden. An erster Stelle sind hier die Beiträge von Édouard Lalo (1823-1892) zu nennen. Lalo hatte drei seiner vier Violinkonzerte mit suggestiven Untertiteln versehen, in der Hoffnung, die Erwartungen seiner Hörer auf ein bestimmtes strukturelles und thematisches Schema zu durchkreuzen. Mit *Symphonie espagnole* (Violinkonzert Nr. 2, 1874), *Fantaisie norvégienne* (Violinkonzert Nr. 3, 1878) und *Concerto russe* (Violinkonzert Nr. 4, 1879) sowie seinem *Fantaisie-Ballett* zu Themen aus *Namouna* (ebenfalls für Violine und Orchester, 1885) wollte Lalo die Hörer auf eine stärkere Betonung von emotionalem Reichtum und Farben einstimmen.

In seiner Nachfolge war es für die Komponisten nur noch ein kleiner Schritt, die traditionellen konzertanten Formen von Solokonzert und *sinfonia concertante* ganz aufzugeben und stattdessen Formen zu wählen, die früher vor allem im Klavier- oder Orchesterrepertoire zu finden waren, d.h. in Kompositionen, die nicht um die Gegenüberstellung von "Solist" und "Partner" kreisen. Wie viele seiner Zeitgenossen und Vorgänger hatte der junge Debussy Tänze für das Klavier geschrieben.¹⁷ Nun entwarf er also zwei Tänze für Harfe und Streicher. Während sich die Titel nicht auf bekannte Tanzgattungen beziehen, wirken die beiden Stücke aufgrund ihrer A B A'- und Rondo-Form, ihrer Verbindung durch eine Bassnotenfolge, ihr korrespondierendes dreischlägiges Metrum bei proportional entsprechendem Tempo und ihre gemeinsame tonale Ankerung in *d* wie späte Anpassungen an traditionelle Formen. Wie jedoch die Analyse zeigt, findet Debussy in siebentaktigen Phrasen, im hemiolischen Unterlaufen des Taktschemas und in vielen unerwarteten Behandlungen seiner thematischen Komponenten reichlich Möglichkeiten, seine Eigenständigkeit unter Beweis zu stellen

Für die Klarinette und den ihr zugeordneten "Partner" hingegen schrieb Debussy eine Rhapsodie. Die Form ist ursprünglich in Erinnerung an die "Rhapsoden" benannt. Dies waren wandernde Rezitatoren, die bereits aus

¹⁷Vgl. *Danse bohémienne*, *Mazurka*, *Danse (Tarantelle styrienne)* und *Valse romantique* aus den Jahren 1880-1890, viel später ergänzt durch *La plus que lente. Valse* (1910) sowie *Marche écossaise* für Klavier zu vier Händen (entstanden 1890, überarbeitet und veröffentlicht 1908).

der griechischen Antike bekannt sind. Sie unterhielten ihr Publikum mit epischer Poesie oder mit Geschichten von anderen Ländern und Völkern.¹⁸ Doch unter den als "Rhapsodie" betitelten Kompositionen gab es mit der singulären Ausnahme von Brahms' *Alt-Rhapsodie* keine, die eine Gegenüberstellung mit einer Einzelstimme, einem Vokal- oder Instrumentalisten zur Grundlage hatten. So wie ihre literarischen Vorbilder ungeteilt, prägnant und in sich geschlossen sein sollten, sind musikalische Rhapsodien einsätzliche Stücke von beschränkter Dauer. Und ähnlich den in vergangenen Jahrhunderten erzählten Geschichten mussten solche musikalischen Rezitationen vor allem unterhaltsam sein. Sie sollten möglichst ein ganzes Spektrum kontrastierender Stimmungen durchlaufen, vom Melancholischen bis hin zum Extravaganten und Burlesken.

In diesem Genre kommt es also auf Neuheit und Spannung an, auf Entwicklungen, die einen Aspekt des Unvorhersehbaren haben und ein Gefühl von Spontaneität und Improvisation erzeugen. Themen und Motive können sogar als "Charaktere" wahrgenommen werden, und diese können eine Geschichte mit vielen unvorhersehbaren Wendungen durchleben. Die mehr als zwanzig unterschiedlichen Tempobezeichnungen in Debussys *Première rapsodie*, die von "traumhaft langsam" bis "doppelt so schnell" und sogar, kurz vor dem Ende, bis "schneller und noch schneller" reichen, sowie sein zweifacher Wechsel zwischen drei verschiedenen Metren zeugen von der lebendigen und anregenden Erzählweise, die ihm vor-schwebte.

¹⁸Das Konzept der 'Geschichten von anderen Ländern und Völkern' inspirierte besonders die Komponisten musikalischer Rhapsodien im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert.; vgl. Franz Liszts *Ungarische Rhapsodien* für Klavier und die Orchesterkompositionen mit Titeln wie *Rumänische Rhapsodien* (George Enescu, 1901), *Schwedische Rhapsodie* (Hugo Alfvén, 1903), *Norfolk Rhapsody* (Ralph Vaughan Williams, 1906) und *Rapsodie espagnole* (Maurice Ravel, 1908).