

## KAPITEL V: DIE SONATEN DER LETZEN JAHRE

Bei Kriegsausbruch 1914 wurde die deutsche Musik aus französischen Konzertsälen und Opernhäusern verbannt. Debussy begrüßte diese Entwicklung. Wie er seit Jahren argumentierte, war die französische Musik von den Standards und der Ästhetik ihrer östlichen Nachbarn dominiert. Dies galt zwar von Gluck an, wurde aber in letzter Zeit durch die Begeisterung des französischen Publikums für Wagners Musik und die damit verbundenen Erwartungen an französische Komponisten verstärkt.

Schon 1903 war Debussy in einer Rezension für die Zeitschrift *Gil Blas* anlässlich der Wiederentdeckung von Rameau dieser Einseitigkeit entgegengetreten und hatte für eine "französische" Musik plädiert: "Wir besitzen in seinem Werk eine rein französische Tradition, geformt aus empfindsamer und liebenswürdiger Zartheit, mit richtigen Akzenten, strenger Deklamation im Rezitativ, ohne diese Sucht nach deutscher Tiefe, ohne diese Neigung, alles mit dem Holzhammer zu unterstreichen und bis zur Bewusstlosigkeit zu erklären."<sup>1</sup> Im Sommer 1915, krebbskrank und unsicher, wie viel Zeit ihm noch blieb, fühlte Debussy sich mehr denn je zur Förderung einer spezifisch französischen Musik verpflichtet. Während seines Urlaubs in Pourville an der Küste der Normandie reifte in ihm der Plan zu einem Zyklus von "Sechs Sonaten für verschiedene Instrumente", in dem er sich, wie er betonte, an der Musik des großen französischen Barockkomponisten Rameau orientieren würde. Die intendierten Besetzungen beschrieb er wie folgt:

- I. Sonate pour violoncelle et piano
- II. Sonate pour flûte, alto et harpe
- III. Sonate pour violon, cor anglais et piano
- IV. Sonate pour hautbois, cor et clavecin
- V. Sonate pour trompette, clarinette, basson et piano
- VI. Sonate en forme de concert, où se trouvera rassemblée la sonorité des "divers instruments" avec en plus, le gracieux concours d'une contre-basse

<sup>1</sup>Debussy, *Sämtliche Schriften* ..., S. 93.

Auf der Seite, mit der sein Verleger Durand den neuen Zyklus nach seinem Entwurf ankündigen sollte, unterschrieb er seinen Namen im Sinne des durch den Krieg ausgelösten Nationalismus stolz als “Claude Debussy, musicien français”. In seinem Versuch, an die große, von Rameau und Couperin vertretene Tradition der französischen Musik anzuknüpfen, ging er sogar so weit, die Titelblätter der Sonaten in der für Partituren des 18. Jahrhunderts typischen Schrift setzen zu lassen.

Debussys ursprüngliche Idee bei der Konzeption der Sonaten II bis VI war es, Instrumente aus unterschiedlichen Materialien und mit entsprechend vielfältigen Spieltechniken zu kombinieren, d.h. die klanglichen Möglichkeiten zu erforschen, die sich ergeben, wenn zwei oder mehr Mitglieder verschiedener Melodieinstrument-Familien – Holzbläser, Blechbläser oder Streicher – durch eines der Tasten- oder Zupfinstrumente ergänzt werden, die sowohl solistisch als auch begleitend beteiligt werden können: Klavier, Cembalo oder Harfe. So wählte er ein hohes Holzblasinstrument und ein Streichinstrument des mittleren Registers in der Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe; ein hohes Streichinstrument und ein Holzblasinstrument des mittleren Registers in der Sonate für Violine, Englischhorn und Klavier; ein weiteres hohes Holzblasinstrument und ein Blechblasinstrument der mittleren Lage in der Sonate für Oboe, Horn und Cembalo. Die fünfte Sonate instrumentierte er mit einem hohen Blechblasinstrument und einem mittleren sowie einem tiefen Holzblasinstrument (Sonate für Trompete, Klarinette, Fagott und Klavier). Der geplante Höhepunkt des Zyklus, die sechste Sonate, sollte als Kombination aller früher eingesetzten Instrumente erklingen, d.h. mit fünf Holzbläsern (Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette und Fagott), zwei Blechbläsern (Trompete und Horn) und vier Streichern (Violine, Viola und Cello, ergänzt um einen Kontrabass), vermutlich im Verbund mit Klavier, Cembalo oder Harfe.<sup>2</sup>

Nur die ersten drei der sechs Sonaten wurden letztlich vollendet: die erste für Cello und Klavier, die zweite für Flöte, Bratsche und Harfe und die dritte, geplant für ein weiteres Trio aus “diversen Instrumenten”, aber am Ende auf die traditionelle Paarung aus Geige und Klavier beschränkt. Alle Sonaten setzen sich von den traditionellen Kammermusiknormen ab und damit zugleich vom bislang dominierenden deutsch-österreichischen Einfluss. Stattdessen sind die drei Sätze jeder Sonate als freie Formen konzipiert. Debussy war besonders daran interessiert, die vielfältigen vertikalen Gegenüberstellungen, horizontalen Wechsel und staffettenartigen

<sup>2</sup>Die einzigen Instrumente, die in dieser Gesamtaufstellung auffällig fehlen, sind die tiefen Blechbläser Posaune und Tuba.

Übergaben der Melodie auszuloten, die in solchen Umgebungen erzeugt werden können. Seine Notation zeigt sogar, dass er die größtmögliche Anzahl verschiedener klanglicher Nuancen anstrebte, indem er die Streicher zu häufigem Wechsel zwischen *arco* und *pizzicato* und zu wechselnden Positionen des Bogens (auf dem Griffbrett, auf dem Steg, am Frosch), die Holzbläser zu *sfogato* (luftigem Ton), beide Gruppen zu Passagen im Flageolet sowie Streicher und Blechbläser zur Unterscheidung zwischen einem Spiel mit oder ohne Dämpfer auffordert. Er war begeistert von der scheinbar grenzenlosen Zahl denkbarer Klangkombinationen.

In einem Aufsatz unter dem Titel „Debussy and *La Sonate cyclique*“<sup>3</sup> erklärt Marianne Wheeldon die zyklischen Aspekte in Debussys späten Sonaten als „Erbe“ von César Franck. Die zyklische Sonate, zu der neben Franck auch Saint-Saëns und d’Indy Beiträge geleistet haben, kann als eine französische Adaption der klassischen deutsch-österreichischen Sonate angesehen werden. Doch wie Mark DeVoto richtig bemerkt: „Die Ironie ist, dass das zyklische Prinzip historisch gesehen ein spät- und postklassischer Aspekt der Sonatenform ist, der zuerst in den Fantasien Mozarts und Beethovens zu finden ist, bevor er in der Sonate auftaucht, und später in Schubert. In Debussys späten Sonaten gibt es zwar Zyklizismus, aber wenig klassische Sonatenform.“<sup>4</sup> Darüber hinaus erscheint es zweifelhaft, ob das zyklische Prinzip bei Debussys Planung seiner Sonaten tatsächlich im Vordergrund stand. Wie er in seinem Streichquartett von 1893 bewiesen hatte, war er durchaus in der Lage, mit dem Konzept der durch eine thematische Komponente verbundenen Sätze zu spielen und genoss es, gängige Erwartungen schelmisch ad absurdum zu führen, indem er der gewählten Komponente im Laufe der vier Sätze eine Unzahl auch ungewöhnlicher struktureller Rollen zuwies. Umgekehrt spielt in seinen späten Sonaten die Zyklizität eher nur eine untergeordnete Rolle. In der Cellosonate ist das Fragment aus dem ersten Satz, an das er im dritten Satz – nur einmal in seiner ursprünglichen Form – erinnert, ornamentaler Natur, eng mit einer anderen thematischen Figur im „Finale“ verbunden und thematisch von geringer Bedeutung. Hätte er wirklich mit diesem Kompositionsmittel das „Französische“ seiner Sonaten betonen wollen, so wäre ihm sicherlich Beeindruckenderes eingefallen.

<sup>3</sup>Der Aufsatz erschien zuerst in *The Journal of Musicology* 22/4 (Herbst 2005), S. 644-679. Später veröffentlichte die Autorin diese Gedanken erneut im ebenfalls „Les sonates cycliques“ betitelten vierten Kapitel ihres Buches *Debussy's Late Style* (Bloomington: Indiana University Press, 2009).

<sup>4</sup>Übersetzt nach Mark DeVoto, Rezension in *Notes* (Dezember 2009), S. 293-295 [294].

István Kecskeméti rückt den beabsichtigten sechsteiligen Zyklus in einen größeren Zusammenhang, wenn er argumentiert, dass die drei späten Sonaten “die Vielfalt von Debussys Gesamtwerk in einer gereinigten, vereinfachten Miniaturfassung beinhalten. In ihnen konzentrieren sich Schlussfolgerungen und Ergebnisse aus vier Jahrzehnten Erfahrung und kreativer Arbeit. [...] In den Sonaten sehen wir, in quasi-testamentarischer Weise realisiert, all das, was nach Ansicht von Monsieur Croche der wahre Charakter der französischen Musik ist, und was Debussy später unverblümt mit diesen Worten formulierte: Klarheit, Leichtigkeit, Eleganz, freie und grenzenlose Phantasie, einfache und natürliche Deklamation, ‘*grace profonde*’ und ‘*émotion sans épilepsie*’.”<sup>5</sup> Dem ist nichts hinzuzufügen.

## Der Schatten von Pierrot

Nach Aussage seines frühen Biografen Léon Vallas hatte Debussy als Titel für die binnen weniger Wochen im Sommer 1915 vollendete Sonate für Cello und Klavier ursprünglich den Titel “Pierrot, böse auf den Mond” vorgesehen.<sup>6</sup> Später ließ er den Untertitel weg. Grund war eine Indiskretion des Cellisten Louis Rosoor. Dieser, ein Bekannter Debussys, hatte die Sonate nicht nur freudig in sein Repertoire aufgenommen, sondern darüber hinaus in die Programmhefte seiner Konzerte eine Bemerkung zum außermusikalischen Programm der drei Sätze drucken lassen, das er vom Komponisten selbst bekommen zu haben behauptete:

Prologue: Pierrot erwacht mit einem Ruck, schüttelt seine Schläfrigkeit ab und erinnert sich zärtlich an die Reize seiner Geliebten . . .

Sérénade: . . . zu der er geht, um ihr ein Ständchen zu spielen; aber selbst die betörendsten Bitten lassen sie ihm gegenüber gefühllos kalt . . .

Finale: Indessen tröstet sich Pierrot, indem er ein Lied auf die Freiheit singt, nicht ohne ein wenig Reue. . . .<sup>7</sup>

<sup>5</sup>Vgl. István Kecskeméti, “‘Claude Debussy, musicien français’: His Last Sonatas,” in *Revue belge de Musicologie*, Band 16, Nr. 1/4 (1962), S. 117-149 [119].

<sup>6</sup>Vgl. Léon Vallas, *op. cit.*, S. 399. Wilfrid Mellers glaubt sogar, dass die Harlekinfigur alle späten Werke Debussys beeinflusst; vgl. “The Final Works of Claude Debussy or Pierrot fâché avec la lune”, in *Studies in Contemporary Music* 20/2 (1939), S. 168-176 [169].

<sup>7</sup>Übersetzt nach Moray Welsh, “Behind the Moon-Eyed Mask,” in *The Strad* 103 (April 1992), S. 324-329 [329].

Als Debussy von dieser Beschreibung erfuhr, war er sehr irritiert. In einem Brief an Durand am 12. Oktober 1916 beschwert er sich, er fühle sich verraten und missverstanden, und bittet seinen Verleger, er möge, wenn es nicht schon zu spät sei, den Untertitel entfernen. Durand entsprach dieser Bitte sofort, und die Sonate erschien unter dem neutralen Titel. Allerdings wird durch die Unterdrückung des außermusikalischen Zusatzes der grundlegende Bezug nicht ausgeradiert: Maurice Maréchal, ein weiterer Cellist aus Debussys Kreis, der ebenfalls schon früh begann, die Sonate in seinen Kammerkonzerten aufzuführen, berichtet, Debussy habe ihm gestanden, er habe beim Schreiben der Sonate, insbesondere der "Sérénade", an "die Marionette Pierrot" gedacht.<sup>8</sup>

In einem Artikel, der sich der Frage nach dem Einfluss der *Commedia dell'arte* und ihrer Figuren auf Debussys Kompositionen der letzten drei Jahre widmet, führt Wilfrid Mellers die Faszination des Komponisten zu Recht auf seine frühesten Vertonungen von Gedichten aus Paul Verlaines *Fêtes galantes* zurück und argumentiert, dass "diese Lieder den Schlüssel zu Debussys interessantester Musik darstellen." Dabei handle es sich vor allem um "die Musik von Pierrot." Etwas später fügt Mellers hinzu: "Es besteht kein Zweifel, dass die mythologische Figur oder Harlekin einen bemerkenswerten, ja sogar obsessiven Einfluss auf Debussys Phantasie ausgeübt hat."<sup>9</sup>

Pierrot oder Harlekin war die Hauptfigur der *Commedia dell'arte*, einer Theaterform, in der Schauspieler mit Masken nicht Individuen verkörpern, die Entscheidungen treffen und eine Charakterentwicklung durchmachen, sondern soziale Typen. Die szenisch dargestellten Geschichten haben weder erzieherische noch moralische Funktion, sondern wollen ausschließlich unterhalten. Vertreter unterer sozialer Schichten, vor allem Diener und anderes Personal, werden Figuren der reichen und gebildeten Oberschicht gegenübergestellt. Die Ersteren artikulieren ihre Wünsche für ein einfaches, nicht allzu ernstes Leben, das sinnliche Befriedigungen erlauben soll, während sie gleichzeitig die sozialen Probleme ihrer Zeit kritisieren. Letztere sind stolz auf ihre Kultur und ihr Wissen und glauben, dadurch als bessere Menschen qualifiziert zu sein, erscheinen jedoch gerade aufgrund ihrer Arroganz oft lächerlich. So gilt die Sympathie des Publikums vor allem den einfachen Menschen. Der beliebteste Vertreter

<sup>8</sup>Übersetzt nach dem Zitat in Levin Ginsburg, *History of the Violoncello: Western Violoncello Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries, Excluding Russian and Soviet Schools*, hrsg. von H. R. Axelord (Neptune City, NJ: Paganiniana Publications, 1983), S. 290.

<sup>9</sup>Vgl. Wilfrid H. Mellers, *ibid.*, S. 169 und 174.

des “Volkes” war der arglose, fröhliche Arlecchino, der zum Pierrot wurde, als die *Commedia dell'arte* in Frankreich eingeführt wurde. Die Franzosen entdeckten in ihm zudem neue Nuancen seiner unterschwellig Melancholie.

Debussys unmittelbare Quelle für Geschichten von Pierrot war, wie schon erwähnt, Paul Verlaines Gedichtband *Fêtes galantes* von 1869, in dem der Dichter sich speziell auf die Gemälde von Rokokokünstlern wie Jean-Antoine de Watteau (1684-1721) bezieht. Die berühmte *Pilgerfahrt nach Cythera*, mit der Watteau sich erfolgreich um die Mitgliedschaft in der Académie Royale de Peinture et de Sculpture beworben hatte, wurde von der Kunstkritik als “*une fête galante*” bezeichnet und legte damit den Grundstein für eine neue Gattung. Solche Darstellungen zeigen Szenen aus dem Leben französischer Aristokraten und wohlhabender Bürger, die in einer Art idealisierter Natur schlendern oder ruhen, in der Hoffnung auf einen Flirt oder vielleicht sogar ernstere Liebesbegegnungen. Vor allem bei Künstlern wurden die heiteren Szenen als Gegenpol zur Weltmüdigkeit geschätzt, die die gebildeten Klassen erfasst hatte. In den 1880er Jahren wurde das Thema der *Fêtes galantes* wieder aufgegriffen und fand seinen Weg in die Poesie. Es besteht aus drei Untergruppen: die *préciosité*, die Schäferdichtung und die Szenen aus der *Commedia dell'arte*.

In Verlaines Jugendzeit erlebte Watteaus Werk dank des im Louvre eingerichteten Watteau-Saales sowie der Gedichte und Essays der Schriftsteller und Kunstkritiker Edmond und Jules de Goncourt eine Renaissance.<sup>10</sup> Verlaines Gedichtzyklus *Fêtes galantes*, der 1869 erschien, umfasst 22 meist kurze Gedichte in verschiedenen Metren. In Übereinstimmung mit Watteaus Bildthemen konzentriert sich dieser Teil von Verlaines Poesie ebenfalls auf die Themen Preziosität und Schäferlyrik sowie auf die Themen, die in den Aufführungen der *Commedia dell'arte* angesprochen werden oder Reaktionen auf diese darstellen.

Debussy kehrte immer wieder zu diesen Gedichten zurück. Im Laufe seines Lebens vertonte er acht von ihnen für Sologesang und Klavier. Sechs der Lieder bilden die beiden dreiteiligen Zyklen, die im Abstand von zwölf Jahren unter dem von Watteau und Verlaine entlehnten Titel erschienen sind. Darüber hinaus inspirierte das Gedicht “*Claire de lune*” den dritten Satz seiner *Suite bergamasque* für Klavier.

Noch in seinen letzten Lebensjahren plante Debussy immer wieder Projekte, die auf Verlaines Gedichten basierten. 1912 schloss er sich dem

<sup>10</sup>Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle*. Nachdruck in Edmond et Jules de Goncourt, *Œuvres complètes* 1/3 (Genf: Slatkine, 1985).

symbolistischen Schriftsteller und Dichter Charles Morice an und unterzeichnete einen Vertrag mit seinem Verleger Durand, der ihre Zusammenarbeit bei einem Werk mit dem Titel *Crimen amoris. Conte lyrique en trois actes d'après Paul Verlaine* regeln sollte. Letztlich fand Debussy das von Morice erstellte Libretto jedoch ungeeignet und bat seinen Freund Louis Laloy, einen Text zu schreiben. Ein neuer Vertrag vom Januar 1914 erwähnt nun eine Ballettoper mit dem Titel *Fêtes galantes*. Auch dieses Projekt blieb unvollendet, aber noch bis 1915 hielt Debussy an dem Plan für ein Bühnenwerk nach Gedichten von Verlaine fest.<sup>11</sup>

Wenn auch diese Oper nicht zustande gekommen ist, so könnte sie doch, wie Moray Welsh glaubt, in der Cellosonate ansatzweise verwirklicht worden sein. Diese wäre dann ihre kammermusikalische Verdichtung, eine Art "stellvertretende Mini-Oper".<sup>12</sup> Der "Prolog" ist in der Tat in der rhythmischen Gestalt einer (französischen) Ouvertüre entworfen und bezieht sich damit indirekt auf die Gattung Oper. Ein als "Prolog" bezeichneter Abschnitt eröffnet sechs der 31 Opern von Rameau sowie die zahlreichen Bühnenwerke von Jean-Baptiste Lully, dessen *Ballet des plaisirs* ebenso wie sein Komödienballett *Monsieur de Pourceaugnac* außerdem eine "Sérénade" enthalten. Debussys Cellosonate hat somit einen doppelten Hintergrund in der französischen Barocktradition und in der Figur des Pierrot. Wie Wilfrid Mellers betont: "Fast immer gibt es in diesen letzten Kompositionen, wenn man einen langsamen Satz erwarten könnte, eine Harlekinade."<sup>13</sup>

### *Sonate für Violoncello und Klavier*

Die erste Sonate wurde am 4. März 1916 in Londons Aeolian Hall uraufgeführt und fünf Tage später erneut im Genfer Casino Saint-Pierre gespielt. Es dauerte ein weiteres Jahr bis zur ersten Pariser Aufführung am 24. März 1917 mit dem Cellisten Joseph Salmon und Debussy am Klavier.

Die Sonate ankert tonal in d-Moll. Der Gesamtbauplan ist betont zweideutig: Die Sätze II und III werden zunächst unter einer Überschrift als "Sérénade et Finale" angekündigt, doch dann wiederholt Debussy nach dem Attacca-Übergang im T. 64 am Ende der "Sérénade" unerwartet den

<sup>11</sup>Für weitere Details vgl. Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets* (Berkeley, CA: University of California Press, 1976), S. 222-223.

<sup>12</sup>Moray Welsh, op. cit., p. 329.

<sup>13</sup>Mellers, op. cit., pp. 174-175.