

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.

Titel "Finale". Darüber hinaus erinnert die Tatsache, dass der erste Satz als "Prolog" deklariert und als *lent* bezeichnet wird, an die langsame Einleitung vieler Kopfsätze in klassischen Werken. Leser der Partitur mögen daher zu Recht im Zweifel sein, ob sie ein Werk mit einem, zwei oder drei Sätzen vor sich haben.

Lockspeiser gehörte zu den ersten, die darauf hinwiesen, dass Debussy im "Prolog" Ideen "narrativ" miteinander verbindet, als ob sie eine Geschichte ankündigen, die sich anschließend auf einer Bühne entfalten wird. Zum quasi-szenischen Ausdrucksspektrum gehört außerdem, dass das Cello in der "Sérénade" eines oder sogar mehrere der für Ständchen üblichen Begleitinstrumente imitiert – Lockspeiser hört hier "eine Gitarre, eine Mandoline, manchmal eine Flöte und sogar ein Tamburin." Im "Finale" komponiert Debussy unter anderem einen nach Harlekinart ungeniert pathetischen Ausbruch von guter Laune, der im Laufe seines rasanten Tempos durch eine herzerreißende Passage unterbrochen wird, die Debussy mit der Anweisung *con morbidezza* charakterisiert. "Harlekin wird endlich entlarvt, und der Künstler steht vor der Verzweiflung seiner Einsamkeit."<sup>14</sup>

### Prologue

Die Sonate setzt mit einem zweitaktigen Klaviermotiv ein, dessen charakteristische melodisch-rhythmische Figuration auf die Musik des französischen Barock zurückweist. Als einstimmige Linie innerhalb eines homophonen Rahmens in d-Äolisch begonnen, teilt es sich in seiner modulierenden Variation in zwei Stimmen:

*Sonate für Cello und Klavier I: Die Klavierfanfare zu Beginn des Prologs*



Das Cello tritt zur abschließenden Subdominant-Harmonie des Klaviers mit einem nur spärlich begleiteten deklamatorischen Rezitativ hinzu, das mehrere wiederholte Segmente umfasst (siehe die eckigen Klammern im Musikbeispiel). Seine erste Hälfte, ein kräftiges, hoch aufschießendes

<sup>14</sup>Edward Lockspeiser, *Debussy* (London: Dent, 1951), S. 177-178.

Arpeggio gefolgt von langsam fallenden Kurven, verbleibt auf der Subdominante, während seine zweite Hälfte, verlangsamt und zu *piano* und noch leiseren Nuancen abgedämpft, sich dem Nonakkord auf *as* zuwendet, dem Tritonus des Grundtones *d*.

Sonate für Cello und Klavier I: Das deklamatorische Rezitativ

Mit dem Schlussston des Rezitativs (*as*) als enharmonisch gedeutetem Leitton (*as = gis* leitet zu *a*) kehrt Debussy zu d-Moll zurück. Das Cello stellt ein erstes Thema vor, das seinen Charakter aus einer barocken Opernklage zu beziehen scheint. In *Poco animando* und damit einem etwas schnelleren Tempo als dem *lent* von Fanfare und Rezitativs entwickelt sich der viertaktige Vordersatz über mäandrierenden Viertelnoten in *pp*, die sich später zu dreistimmigen Akkorden verdichten. Darauf folgt der viertaktige Nachsatz, nun begleitet von durch Bogen verbundenen Notenpaaren, die – für zwei Takte nur in der ‘Alt’-Stimme des Klaviersatzes, dann die Pause überbrückend fünfstimmig mit Gegenbewegung – als Seufzer gestaltet sind. Der Bass fügt fallende Quinten hinzu, bevor das Thema mit einer plagalen Kadenz endet. Die thematische Kontur selbst ist eine klassisch gebaute Periode:

Sonate für Cello und Klavier I: Das Thema der Opernklage

Im Mittelteil fasst Debussy unterschiedliche Ideen zusammen, von denen viele lose mit dem vorhergehenden Material verwandt sind. Es gibt fünf Segmente:

- T. 16-20<sub>2</sub> zwei Zweitakter mit einer thematischen Entwicklung, deren Mitte durch das Anfangsmotiv der Klavierfanfare hervorgehoben ist;
- T. 20<sub>2</sub>-28 ein Cello-Ostinato und eine kontinuierliche Intensivierung (*animando poco a poco ... sempre animando e crescendo ... molto crescendo*), die eine dreitaktige Klaviertoccata in 32teln mit einer viertaktigen Melodie in drei Oktaven paralleler Terzen vereint, gefolgt von einem Takt, der den Anstieg zum Höhepunkt vollendet;
- T. 29-34 eine zweitaktige, *f molto sostenuto* und *largement déclamé* markierte Scheinreprise des Fanfarenmotivs auf *c* gefolgt von zwei variierten Wiederholungen des ersten Taktes und zwei Echos des Fanfarenmotivs, endend in *p Cédez*;
- T. 35-36<sub>3</sub> eine Dreiklangsbrechung in weiter Lage, durch die sich das Cello in triolischer Gegenüberstellung zu den Duolen des Klaviers in mehreren Anläufen aufwärts schwingt – unter einer Anweisung zu metrisch freiem Spiel bei sehr leiser Tongebung (*rubato* und *più p lusingando*);
- T. 36<sub>3</sub>-38 ein sehr leise wiederholter, siebenstimmig arpeggierter Dominantseptakkord im Klavier mit Wechsel zwischen verminderter und reiner Quint, zu dem das Cello mit einer das *a* umkreisenden ornamentalen Figur in freier Tempogestaltung hinzutritt (*quasi cadenza . . . en serrant . . . retenu*).

Nach diesem Mittelabschnitt greift das Cello das klagende Thema in einer gekürzten Variation wieder auf, gefolgt von einer Variation des melodischen Motivs aus der Klavierfanfare. (Die beiden thematischen Komponenten erklingen hier somit in umgekehrter Reihenfolge.)

Der Beginn der Coda kombiniert die Anfangsfigur der Fanfare – jetzt im tiefsten Register des Cellos – mit der Bassgeste, die zuvor den Nachsatz des Klage-themas begleitet hat. Danach fällt die Lautstärke auf *ppp* ab und die Musik scheint auf der offenen Quinte *d/a* enden zu wollen, mit dem Klaviersdiskant in der Mittellage und dem Cello hoch darüber in Flageoletttönen. Wie nachträglich fügt das Klavier zwischen den beiden Registern die picardische Terz und im tiefsten Bassregister ein Staccato-*d* hinzu: ein klanglicher Abschluss, der neugierig macht auf das, was auf diesen “Prolog” folgen mag.

*Sérénade*

Der zweite Satz, in dem moderat bewegte Rahmenabschnitte ein Zentrum umgeben, das mit *Vivace* beginnt und mit *Presque lent* endet, ist durch den Text *fantasque et léger* gekennzeichnet. Kecskeméti beschreibt den Satz als

eine späte, sehr zarte Projektion der Erfahrungen des ironisch gestimmten Debussy bei der Marionettenvorführung mit Pulcinella und Harlekin. Sie hat wenig Bezug zur klassischen Serenade: Sie präsentiert weder eine weit fließende Melodie noch ein schlichtes ABA-Muster [...]. Allein die Gitarre wurde von der alten Serenade übernommen, und sie gewinnt die Oberhand; manchmal wächst sie über die Melodie hinaus, wie ein winziges Merkmal, das in einer Karikatur betont wird. Das alte, für die Begleitung bestimmte Instrument wird hier zu einem Symbol erhoben, zum führenden, aktiven Protagonisten, wie zuvor in der “Sérénade interrompue”.<sup>15</sup>

Eine “Serenade”, ein musikalischer Gruß gesungen von einem Mann, der sich selbst auf einer Gitarre oder Laute begleitet, um eine Angebetete, einen Freund oder eine Person von Rang zu ehren, impliziert an sich nichts Fantastisches. In “La sérénade interrompue”, Nr. IX im ersten Band der *Préludes*, scheint Debussy einen andalusischen Liebhaber zu porträtieren, der – wohl grundsätzlich mit ernsthaften Absichten, obwohl einige der Reaktionen, auf die er trifft, zu komischen Momenten führen – unter einem Fenster spielt, hinter dem er die Dame vermutet, die er beeindrucken will. Der Wechsel von alles beherrschenden Gitarrenmustern und sentimental Fragmenten vokaler Anrufung, die dort einem Soloklavier anvertraut sind, werden hier vor allem vom Cello präsentiert. Aber es gibt noch mehr, was diesen Satz burlesk erscheinen lässt. Viele Zeitgenossen Debussys waren jedoch entsetzt waren über seine Behandlung des Cellos, eines für seine warmen und weichen Linien geschätzten Instrumentes. Der komische Effekt der kurzen Unterbrechungen von gezupften durch gestrichene Passagen (oft nur für eine einzelne Note) und der zeitweilige Wechsel zu künstlichen Klängen (Streichen auf dem Griffbrett, *flautando*),<sup>16</sup> die Allgegenwart von Tritoni, wo man Quinten oder Quartan erwartet,<sup>17</sup> die Gegenüberstellung

<sup>15</sup>Übersetzt nach Kecskeméti, *op. cit.*, S. 129.

<sup>16</sup>Für Pizzicatopassagen mit *arco*-Einschüben einzelner Töne vgl. T. 8 und 9, für *flautando* Einschübe vgl. T. 48-49<sub>2</sub> und 50-51<sub>2</sub>.

<sup>17</sup>Vgl. im Cellopart die Tritoni *g-des*, *as-d*, *a-es* (T. 3-4, 19-20 und 54-55) sowie *h-f* (T. 23 und 24); dazu im Klavierbass horizontal *ais-e* (T. 15-16) und *as-d*, zweimal ‘korrigiert’ zugunsten einer reinen Quint (T. 23-24), und vertikal *d/as* unter *as/d* (T. 10-11 und 26-27).

von Ganztonfeldern und chromatischen Flächen, die sentimental Glissandi über große Intervalle<sup>18</sup> und die abrupten Registergegensätze<sup>19</sup>: all dies sind musikalische Mittel, mit denen Debussy andeutet, dass der Interpret dieser Serenade kein schmachter Spanier ist, sondern, wie er seinen Vertrauten gegenüber zugegeben hatte, die *Commedia dell'arte*-Figur Pierrot.

Jean-Antoine de Watteau, *L'amour au théâtre italien* (ca. 1716)  
Berlin: Gemäldegalerie



<sup>18</sup>Dem Ganztonaufstieg, der zum Ostinato im Klavierskantzant wird (T. 11-16), steht die Chromatik im Cello gegenüber (T. 12-14). Das Cello verbindet den Ganztonbereich des Klaviers in den ersten Hälften von T. 15-16 und transponiert dessen Ostinato-Figur in der ersten Hälfte von T. 17. Für die Glissandi in einem ursprünglich chromatischen, hier aber oktavversetzten Schritt vgl. im Cello T. 56 und 57, der erstere über einem chromatisch verschobenen fünfstimmigen Akkord.

<sup>19</sup>Innerhalb der vier Takte des "Hauptthemas" steigt das Cello von seiner Ausgangslage auf der tiefsten Saite zu einem  $2\frac{2}{3}$  Oktaven höheren Ton auf, wobei ein Arpeggio die Umkehrung der vorhergehenden Tritoni nach oben katapultiert (vgl. T. 3-5: *g3-des3, as3-d3, a3-es3 // b3/e4*). In T. 48-49/50-51 führen die beiden *flautando*-Einschübe im Sopranregister zu fallenden Pizzicato-Arpeggios durch Quintenschichtungen bis hinunter zur tiefsten leeren Saite.

Auch hinsichtlich der Struktur und des thematischen Materials scheint hier eine schelmische Absicht durch, insofern Debussy die Sonatenhauptsatzform karikiert: Es gibt die Andeutung einer kurzen Einleitung (T. 1-2), eine zweifache Exposition (T. 3-18 und 19-30), einen zentralen Abschnitt, der eindeutig keine Durchführung der thematischen Komponenten unternimmt (T. 31-53), eine verkürzte Reprise (T. 54-59<sub>1</sub>) und eine Coda, die *attacca* ins “Finale” führt.

Die beiden thematischen Komponenten in den Rahmenabschnitten umfassen viele der oben genannten Verfahren. Tatsächlich verwendet der viertaktige Rumpf des Hauptthemas alle Töne des Zwölftonaggregats, bevor er seinen schwachen Anker *g* erreicht, während sich das sekundäre Motiv auf die chromatische Folge innerhalb seines Tritonusrahmens konzentriert (*d-dis-e-f-fis-g-as*), erweitert um die beiden Ganztöne *b* und *c* zwischen einem zweioktavigen Orgelpunkt *d*:

Sonate für Cello und Klavier II: Das Thema des Ständchensingers

Sonate für Cello und Klavier II: Das sekundäre Motiv

[10]

In “Exposition II” fügt Debussy eine Art Vermittlerfigur zwischen den beiden Komponenten hinzu: eine Erweiterung der chromatisch erreichten 16tel-Noten-Staccati aus T. 6 und 22, gefolgt von einem Echo des fallenden Tritonus aus T. 3-4 und 19-20 über den Basstritoni *as-d* aus T. 10 und 26 (diesmal ‘korrigiert’ zugunsten der Quinten *as-des* und *a-d*).

Zwischen dieser Erweiterung und dem Beginn des Sekundärmotivs fügt Debussy einen Puffer ein, der auf mehreren Ebenen überrascht: Das Cello wechselt zum gestrichenen Spiel für eine viertönige Figur, die zuerst um eine, dann um eine weitere Oktave tiefer transponiert wird;<sup>20</sup> das Tempo wird nach einem zweifachen *Cédez* zu *Fuoco* (Feuer), bevor es wieder nachgibt; und der G-Dur-Septakkord im Klavier führt nicht zum nachfolgenden Motiv, sondern präfiguriert die harmonische Basis, die Debussy in den drei Tönen nach dem Motiv vielen Änderungen unterziehen wird.

In der verkürzten Reprise klingt die Erweiterung des Hauptthemas zwar in allen Details anders als zuvor, erweist sich aber dennoch als in überraschender Weise entsprechend: Der Takt, der die (hier gestrichenen) 16tel-Staccati verlängert, ist mit *stretto e cresc. molto* markiert und endet nicht mit einer Transposition, die wie zuvor zuerst durch eine, dann durch eine weitere Oktave fällt, sondern mit einem plötzlichen zweioktavigen Aufwärtssprung.<sup>21</sup>

Die drei Takte, die als Codetta der Zweifachexposition betrachtet werden können (T. 28-30), und die sechs Takte, die sich als Coda aus dem Zweioktavensprung in der Reprise entwickeln (T. 59-64), fungieren jeweils als Übergang. Darüber hinaus führen beide eine Kombination aus zwei Figuren ein, die in den folgenden Abschnitten häufiger einzeln als in Verbindung eine wichtige Rolle spielen werden. Im Falle des Übergangs zum zentralen Teil des Satzes kombiniert die Präfiguration das, was sich als "umgekehrter Doppelschlag" präsentiert, gefolgt von einer fallenden Punktierungsgruppe. Sowohl die Doppelschlagfigur als auch der unterlegte G-Dur-Nonakkord ohne Grundton bringen Ableitungen mit verschiedenen chromatischen Alterationen hervor.<sup>22</sup>

*Sonate für Cello und Klavier II:*  
Die Überleitungsfigur zum  
Mittelabschnitt



<sup>20</sup>Vgl. T. 25: *e-a-h-d, e-a-h-d, e-a-h-d, e-a-h* (+ *d* im Klavier, während das Cello den Bogen sinken lässt).

<sup>21</sup>Vgl. T. 58-59: *cis2-cis2-cis2-d2-cis2-cis2-cis2-d2-f2-f2-f2-fis2-a2-a2-a2-b2 ↗ a4*.

<sup>22</sup>Für die Ableitungen des "Doppelschlags" vgl. T. 29:  $\parallel$ : *c-b-d, c-h-dis*  $\parallel$ ; T. 30-32:  $\parallel$ : *c-h-d*  $\parallel$ ; T. 35-36 und 42-43:  $\parallel$ : *gis-fis-a*  $\parallel$ ; T. 44 + 46: *cis-h-d*. Für die fallende Punktierungsgruppe vgl. T. 44 + 46 (in Kombination mit dem "umgekehrten Doppelschlag") und T. 48-51: *cis-h*. Für die chromatischen Modifikationen des grundtonlosen G-Dur-Nonakkordes vgl. T. 28-30, Klavier: *f/a/h/c/d* (=  $[g]/h/d/f/a$ ), *fis/a/h/c/dis* und *f/as/b/c/d*, aufgegriffen in T. 31-34.



Den Übergang zum “Finale” komponiert Debussy aus drei Komponenten, die horizontal und vertikal auf kleinstem Raum zusammenkommen: ein langgezogen schwebendes *a* im Unisono beider Instrumente, eine im Cello aus dem *a* hervorgehende ornamentale chromatische Kurve und ein Zickzackfall im Staccato in einer hohen Oktavparallele des Klaviers, verdoppelt mit dem einfachen schrittweisen Abstieg in der dritten Oktave:

*Sonate für Cello und Klavier II: Die Überleitungsfigur zum “Finale”*

The image shows a musical score for measures 59-62 of Debussy's Sonata for Cello and Piano II. The score is written for Cello and Piano. Measure 59 is marked with a box containing the number 59. The Cello part (top staff) begins with a long, sustained note 'a' (marked 'p') and then moves into a chromatic, ornamental curve. The Piano part (bottom staff) features a staccato, zigzag pattern in a high octave (marked 'pp') and a descending stepwise pattern in a lower octave (marked 'p').

### *Finale*

Der Bauplan des “Finale” ähnelt dem der “Sérénade”: der Hauptteil erklingt dreimal, getrennt durch kontrastierendes Material, das verschiedene Stimmungen und Tempi durchläuft, und abgerundet durch eine Coda. Das Hauptthema aus zwei korrespondierenden Phrasen, die sich erst an ihrem Ende unterscheiden, erinnert an den Refrain eines Rondos; daher erscheint es sinnvoll, die umschlossenen Kontrastabschnitte als (mehrteilige) Couplets zu bezeichnen. Die Refrains bleiben in ihrem Tempo recht konstant, während die Couplets in jeder Hinsicht äußerst volatil sind.

Die thematische Kontur in der sechstaktigen Refrainphrase entstammt der Klaviergeste aus dem Übergang am Ende der “Sérénade”.<sup>23</sup> Sie wird im Klavier unverändert wiederholt. Das Cello macht die Wiederholung interessanter, indem es seine Linie vom anfänglichen *pizzicato* zu einer wiederholten *arco*-Figur emanzipiert, deren Staccato-Entwicklung am Anfang der zweiten Refrainphrase zu einer ausdrucksstarken Legato-Kontur aufblüht.

<sup>23</sup>Vgl. in der “Sérénade”, in Oktaven mit Teilverdopplung in der ‘Tenor’-Lage, T. 59-60: *es-fes-des-es-ces-des*, T. 61-62: *e-f-d-e-c-d*, T. 63-64: *es-fes . . . des-es*. Fortgesetzt im ‘Tenor’-Register des “Finale” mit Teilverdopplung im Cello und im Klavierbass mit arpeggierten Quinten, T. 1-2 und 7-8: *e-f-d-e-c-d*, erweitert durch ||: *h-cis* :||.

Dieses Muster wird im zweiten und dritten Refrain beibehalten, trotz der Verdichtungen, denen Debussy sie unterwirft.<sup>24</sup>

Das charakteristische Toccata-Muster in den Refrains, in dem der Klaviersolist jede thematische Achtelnote mit zwei Triolensechzehnteln ergänzt, die die gestaffelten Quinten duplizieren, wird im ersten Segment der beiden Couplets beibehalten, danach aber fallen gelassen.<sup>25</sup> Diese Coupletsegmente sind den Refrains auch in ihrer Verwendung von aufsteigenden Sekunden in der ‘Tenorstimme’ des Klaviers am nächsten.<sup>26</sup> Auch ihre Phrasenstruktur ist Hörern durch variierte Wiederholungen und eine vollständige viertaktige Imitation in Couplet 1a und einem [a b a’]-Muster in Couplet 2a, in dem das Cello die Kontur der Rahmenphrasen aus dem variierten Refrain übernimmt, leicht zugänglich.<sup>27</sup>

Drei weitere Coupletsegmente sowie der Beginn der Coda beziehen ihr melodisches Material aus der chromatischen Kurve, die das Cello in der Überleitung am Ende der ‘Sérénade’ eingeführt hat:

*Sonate für Cello und Klavier II / III: Das Überleitungsmotiv des Cellos*



Wie das folgende Musikbeispiel zeigt, ergänzt das Klavier im zweiten Segment von Couplet 1 ein Gegenstück zum gehaltenen *a*, ein wiederholtes *cis*, mit einer Kurve, die die Cellokontur variiert und um verschiedene (diatonische) Ergänzungen im selben Rhythmus erweitert. Im zentralen Kontrast des [a b a b a’]-Musters im ersten Segment von Couplet 2 spielt das Cello ein zweiteiliges Motiv mit einem Orgelpunktton, der mit einer zweifachen absteigenden Kurve verziert ist. Die Kurven wiederholen sich im zweiten Couplet-Segment in variiertem Rhythmus und finden sich auch zu Beginn der Coda.

<sup>24</sup>Refrain 1 (T. 1<sub>2</sub>-7<sub>1</sub>/7<sub>2</sub>-14<sub>1</sub>) = 6 + 7 Takte; Refrain 2 (T. 37<sub>2</sub>-41<sub>1</sub>/41<sub>2</sub>-44) = 4 + 3½ Takte (einen Ganzton tiefer transponiert), Refrain 3 (T. 85<sub>2</sub>-90<sub>1</sub>/90<sub>2</sub>-95<sub>1</sub>) = 5 + 5 Takte.

<sup>25</sup>Vgl. die triolische Ergänzung in der ersten Hälfte von Couplet 1a, T. 15-18, und ihre Wiederkehr in T. 96-99, sowie in Couplet 2a T. 45-48 / 49-52 / 53-56.

<sup>26</sup>Vgl. in Couplet 1a, Klavier: T. 15-18 und Cello: T. 19-20: ||: *a-h, h-cis, cis-d, h-cis* :||; in Couplet 2a, Klavier: T. 45-48: ||: *b, d-e, b-c, es-f, as* :||, T. 49-52: ||: *des-eses* :|| *des-fes*, ||: *es-fes* :|| *es-ges*; T. 53-56: ||: *f, a-h, f-g, b-c, es* :||.

<sup>27</sup>Vgl. Cello: T. 7-9: *a-c-d-e*, T. 45-47: *c-es-f-g* und T. 53-55: *g-b-c-[des]*.

## Sonate für Cello und Klavier II / III: Das Überleitungsmotiv, entwickelt

in Couplet 1,  
imitiert vom Cello  
mit Variation und  
ergänzt mit Strettoläufen  
und einem Halbschluss

III: 23 **Rubato**

Klavier *p dolce sostenuto*

in Couplet 2a, gefolgt  
von einer Sequenz einen  
Ganzton höher

III: 49 **(Con fuoco ed appassionato)**

Cello *p dolce sostenuto*

in Couplet 2b, verlängert  
durch drei weitere Takte  
und dann im Klavier  
variiert imitiert

III: 57 **Lento (molto rubato con morbidezza)**

Cello *pp dolcissimo ma sostenuto*

zu Beginn der Coda,  
ohne Beteiligung von  
seiten des Klaviers

III: 104 **Appassionato ed animando**

Cello *p*

Auch das dritte Segment des zweiten Couplets, in dem Debussy den wahren Kontrast innerhalb dieses “Finales” zu präsentieren scheint, stammt aus früheren Vorgaben: Die Tonwiederholungen, die das Cello mit dem Bogen auf dem Griffbrett spielt, bilden Kurven aus gestaffelten Quinten (wie im Refrain-Thema), Sequenzen aus großen Sekunden (wie in der Überleitungsfigur des Klaviers) und schwungvolle Kurven mit Sprüngen auf und ab durch zwei Oktaven.<sup>28</sup>

Wie bereits erwähnt, präsentiert Debussy in der Coda eine weitere Entwicklung des Cellomotivs aus der Überleitung. Dank seiner Erweiterung wird diese neue Ableitung zum Zitat aus dem “Prolog”, das Marianne Wheeldon und andere Debussy-Spezialisten nach ihr dazu veranlasst hat, diese Sonate als “zyklisch” zu beschreiben:

<sup>28</sup>Man kann drei Muster unterscheiden. In [x] bewegt sich das Cello in einer Kurve durch die Quinten *fis-h-e-h-fis-cis* (T. 69-70, 73-74); in [y] wechselt *fis-e* mit *cis-h* (T. 71-72, 75-76 und 79-80), durchsetzt mit einer Klavierimitation (T. 77-78); und in [z] erweitert das Cello seine Kurve mit Sprüngen durch die Oktaven anstelle von übereinander liegenden Quinten (T. 81-84).

## Sonate für Cello und Klavier I / II / III: Zitat und Überleitungsmotiv

I: 31 *f*

II: 60 *p*

III: 115 **Largo** (la moitié plus lent)  
à plein ton *ritenuto* - - - -

Das kurz vor dem Ende des “Finales” eingefügte Zitat stammt aus der ‘falschen Reprise’ im “Prolog”: Die beiden Takte erklingen dort umrahmt von der zweifachen Erinnerung des Cellos an das Hauptmotiv in *f largement déclamé* und markieren einen Höhepunkt. In der Coda des “Finale”, das die Sonate in einer Stimmung und einem Tempo abrundet, die Debussy als *Appassionato et animando* beschreibt, zeichnet sich das Zitat dadurch aus, dass es völlig unbegleitet und abrupt verlangsamt ertönt. Seine Position zwischen zwei korrespondierenden Komponenten jedoch ist ähnlich: Ihm gehen drei *ff*-Schläge im Klavier mit nachschlagender Bekräftigung durch Akkord-Pizzicati des Cellos voraus. Dann folgt, wieder im schnelleren Tempo, eine Wiederaufnahme dieses stürmischen Abklanges, der nun rhythmisch modifiziert und harmonisch angepasst ist, um auf der Tonika zu schließen.

Wie die Analyse zeigt, hält Debussys vielzitierte Abneigung gegen klassische Entwicklungstechniken ihn nicht davon ab, interne Beziehungen zwischen den verschiedenen Komponenten eines Werks herzustellen. Auch strebt er 1915 nicht nach einer Rückkehr zu seinem ironischen Spiel mit den zyklischen Querbezügen César Francks, denen er im Streichquartett von 1903 nachgespürt hatte. Seine Cellosonate stellt eine reife Auseinandersetzung mit den vielfältigen Möglichkeiten dar, die sich ihm bei der Konstruktion einer recht komplexen Komposition aus wenigen kurzen thematischen Einheiten bieten. Die Ausdrucksbreite zwischen lyrischen Kantilenen und virtuosen Cellokadenzen sowie die ambitionierten Interaktionen im Duo fügen sich zu einem für Musiker und Hörer gleichermaßen eindrucksvollen Stück Kammermusik.