

Sonate für Flöte, Viola und Harfe

Mit dem zweiten Werk in der vorgesehenen Serie von “sechs Sonaten für verschiedene Instrumente” verwirklichte Debussy die Idee, die diese Sammlung eigentlich inspiriert hatte: Instrumente mit ganz verschiedener Spieltechnik zu kombinieren.²⁹ Die Sonate zeigt nicht nur vertikale Gegenüberstellungen von Blas-, Streich- und Zupfinstrumenten und horizontale Übergaben der Melodie von einem Instrument zum anderen, sondern zudem acht Varianten der Klangerzeugung.³⁰ Debussy schrieb die Sonate Ende September 1915, während seiner Sommerferien in Pourville.

Aufgrund von Durands früheren Verpflichtungen gegenüber anderen Kompositionen Debussys (*En blanc et noir* für zwei Klaviere und *Douze études* für Klavier solo) erfolgte die Veröffentlichung der Partitur erst elf Monate nach Fertigstellung des Manuskriptes. Dies gab Debussy Zeit, Raphaël Martenot, den Harfenisten im Orchester der Opéra-Comique, zu bitten, die Spielbarkeit der Harfenpartie zu überprüfen und gegebenenfalls Korrekturen vorzuschlagen. Nach Recherchen von François Lesure fand die erste öffentliche Aufführung der Sonate am 7. November 1916 in Boston statt. Debussy selbst hörte das Werk erstmals am 10. Dezember im Rahmen einer privaten Aufführung im Haus von Jacques Durand. Die erste öffentliche Aufführung in Paris folgte am 9. März 1917.

Die Sätze tragen die Titel “Pastorale”, “Interlude” und “Final” (*sic*). Insbesondere mit der Bezeichnung des Kopfsatzes bezieht Debussy sich ausdrücklich auf den französisch-italienischen Sonatenstil von François Couperin und Philippe Rameau. Die Sätze werden durch den Grundton *f* zusammengehalten, der, obwohl er oft zugunsten abgelegener tonaler Bereiche in den Hintergrund tritt, als Tonika (mit authentischen Kadenzten) oft genug aufgegriffen wird, um auch Hörern in Erinnerung zu bleiben. Debussy hebt die Klangstruktur seiner ungewöhnlichen Instrumentenkombination durch eine Reihe von ‘melodischen Staffettenübergaben’ hervor: so lassen sich Phrasengruppen beschreiben, in denen die melodische Linie von einem Instrument zum anderen wandert, sei es über eine oder mehrere gemeinsame Noten, sei es durch nahtlosen Wechsel in der Art einer Klangfarbenmelodie.

²⁹In einem Brief an seinen Verleger vom 16. September 1915 schreibt Debussy von der “Sonate für Flöte, Oboe und Harfe” (Durand, *op. cit.*, S. 154). Doch ist dies das einzige Mal, dass er, absichtlich oder versehentlich, die Bratsche durch die Oboe ersetzt.

³⁰Bratsche: (1) auf dem Griffbrett, (2) auf dem Steg, (3) am Frosch, (4) Flageolets, (5) Pizzicato, (6) mit Dämpfer; Harfe: (7) Flageolets; Flöte: (8) *sfogato* (luftig).

Pastorale

Der Kopfsatz ist dreiteilig.³¹ Abschnitt A ist ein melancholisches *Lento*, das jedoch mit leichteren Gesten und vielen Tempowechseln durchsetzt ist. Der Einsatz der Flöte auf dem dritten Achtel des 9/8-Taktes trägt die ausdrückliche Anweisung *mélancholiquement*, aber sobald die Kantilene virtuoson Girlanden weicht, schreibt Debussy *leggiero*. Wenn sich die Bratsche dem Schlussston der Flötengirlande zugesellt und von dort ihre eigene Kantilene entwickelt, bedeutet die Charakterisierung ihrer Linie als *doux et pénétrant* höchstwahrscheinlich nicht *doux* = weich oder leise, sondern eher *doux* = süß. Insgesamt soll das Tempo äußerst flexibel sein: Die 25 Takte in Abschnitt A enthalten vier Beschleunigungen, jeweils gefolgt von einer deutlichen Entspannung.³²

Debussy eröffnet die Sonate mit einer vielfarbigem Hauptsatzgruppe, die nach gut acht Takten mit der authentischen Kadenz in F-Dur endet.

Sonate für Flöte, Viola und Harfe I: Beginn der Hauptsatzgruppe

Lento, dolce rubato

Die umfangreiche Phrase ist auf allen Ebenen ungewöhnlich. Harmonisch beginnt sie mit einer von Debussys Lieblingskonstruktionen: einem Undezimakkord mit Sept im Bass. Allerdings löst sich dieser As-Dur¹¹-Akkord am Ende des im Beispiel gezeigten Segmentes zunächst nicht in eine Harmonie auf *des* auf, wie man es im Falle einer Dominanharmonie erwarten würde, sondern führt zum Tritonus *d*. Doch weder die ‘falsche Dominante’ noch ihr Auflösungsschritt sind einfach. In der melodischen Kontur von T. 1 berührt das Unisono von Harfe und Flöte ein *a*, bevor es in T. 2 zugunsten von *as* “nachgibt”, und die in T. 1 eingeführte Quint des

³¹A = T. 1-25, B = T. 26-53, A' = T. 54-83.

³²Vgl. T. 7 = *en serrant*, T. 8 = *en retenant*, T. 16 = *affrettando*, T. 17 = *rit.* + *sostenuto*, T. 18 = *animando*, T. 19 = *rit.*, T. 20 = *tempo animando*, m. 24 = *molto rit.*

Akkordes, *es*, erweist sich danach als instabil, indem sie wiederholt mit *e* alterniert, einem Ton, der sogar noch hervorgehoben wird, indem er zum Angelpunkt der ersten Flöte-zu-Viola-Melodieübergabe wird. Das *d*, zuerst gehört als Spitzenton des Harfe-Flöte-Unisonos in T. 1, wird erst in T. 4 wieder aufgegriffen, wo die Bratsche es als Auslöser der dreifachen Dreitongruppe *d-c-f* spielt, die schließlich auf die Flöte übertragen wird und einen zweiten Einschub aus Flötengirlanden auslöst.

Die Flötengirlanden in T. 7 kreisen um und enden mit *d*, unterstützt vom crescendo Bassabstiegs *f-e-d* in der Harfe und bekräftigt in zwei Erweiterungen in der Flöte. Die Prominenz der Töne *b* und *c* im Hintergrund des abschließenden *d* deutet einen Subdominant-Nonakkord von F-Dur an, und prompt folgt eine traditionelle Kadenzformel.

Der Seitensatz steht im deutlichen Kontrast zur Hauptsatzgruppe. Er wird von der Harfe bestimmt, die über einer wiederholten leeren Quinte in der Bratsche eine homorhythmische Quintenschichtung spielt. Der Klang ist fast unirdisch: Die Bratsche spielt ihr *f/c* "auf dem Griffbrett" in der ersten Oktave über dem mittleren *c*, die Harfe, *pp* und teilweise arpeggiert, in der zweiten und dritten Oktave.³³ Der Rhythmus ist um ein Vielfaches langsamer als in der Hauptsatzgruppe; nur die in T. 12-13 hinzugefügten Flötengirlanden setzen die 32tel fort. Sie sind zu Quintolen, Sextolen und Septolen gruppiert, als wollte Debussy sicherstellen, dass sein Rubato auch in der ornamentalen Schicht dieses Abschnitts verwirklicht wird.

Sonate für Flöte, Viola und Harfe I: Der Seitensatz

Während die Flöte dieses Segment mit einer Formel beendet, die zum *f* führt, stellt die Harfe ihr nach einem abrupten Registerwechsel eine Variante der Kadenzgeste vom Ende der Hauptsatzgruppe gegenüber und erweckt so den Eindruck, stattdessen einen Schluss in *b* anstreben zu

³³Während die Bratsche auf *f/c* statisch bleibt, verschiebt die Harfe ihre Quintenschichtung von *d/a//c/g* zweimal abwärts auf *a/e//f/c*, bevor sie durch *es/b//d/a* nach *f/c//es/b* aufsteigt.

wollen. Doch die Bratsche greift sofort ein und bekräftigt das von der Flöte vorgeschlagene harmonische Ziel mit einem viertönigen Abstieg zum Grundton *f*.³⁴

Sonate für Flöte, Viola und Harfe I: Die 'korrigierte' Kadenz

Die zweite Hälfte von Abschnitt A wird von diesem kadenzbass-ähnlichen Tetrachord umrahmt, der nun auf die Dominante *c* transponiert ist. Im ersten Zweitakter spielen Harfe und Bratsche das *f-e-d-c* in unterschiedlich verzierten Fassungen, während die Flöte eine Augmentation ihrer vorausgegangenen Schlussformel hinzufügt. Die Wiederholung mit einer neutralen Flöten-Figuration schließt mit einer gemeinsamen Phrasierung in allen drei Instrumenten. Danach beginnt Debussy mit Tempo und Metrum zu spielen. Das Gefühl, "neben der Zeit" zu sein, wird durch die changierende Taktart verstärkt: T. 19 und 20 klingen in einem 7/8-Metrum, dessen Schläge als 3 + 2 + 2 Achtel organisiert sind, T. 21-22 folgen in einem 8/8-Takt, der die metrische Unregelmäßigkeit auf 3 + 3 + 2 Achtel erweitert. Wenn Debussy in T. 23-25 dann das ursprüngliche 9/8-Metrum wiederherstellt, ist die Musik auf dem Weg zum ersten Abschnittsende, bestätigt durch die wiederholte Geste G-A-C-C in allen höheren Stimmen und einen endgültigen, viertönigen Abstieg F-E-D-C im Bass der Harfe.

Abschnitt B kontrastiert mit Abschnitt A in fast allen Parametern: A ist langsam, melancholisch und legato, B schnell und fröhlich (*vif et joyeux*) mit vielen Staccati und einem lebhaften Gigue-Rhythmus. A verbleibt in sanften Schattierungen zwischen *p* und *pp*, die Hauptphrase von B klingt *forte*. A ist durch ständiges Rubato gekennzeichnet, in B dagegen verlangt

³⁴Der viertönige Abstieg *b-a-g-f*, der schon in T. 8 vom Harfenbass eingeführt wurde, erklingt hier zunächst in der Mittelstimme der Harfe, ist dort jedoch in Quartsextakorde eingebettet und zielt somit auf B-Dur.

Debussy gleichmäßig rhythmisierte Linien. Die vier \flat -Vorzeichen scheinen f-Moll oder As-Dur anzukündigen (und somit den As-Dur-Akkord aus den Anfangstakten oder das *f* der ersten Kadenz in Abschnitt A aufgreifen zu wollen), aber keine der beiden Tonarten gewinnt an Grund. Der thematischen Vielfalt in Abschnitt A steht in Abschnitt B die Entwicklung von nur zwei Komponenten gegenüber, die beide bereits im ersten Takt vorgestellt werden: ein Bratschen-Motiv im Gigue-Rhythmus und eine auftaktige Vorschlagsgruppe, die zum akzentbetonten Zielton führt und so die volltaktigen Girlanden in Abschnitt A ersetzt.

Sonate für Flöte, Viola und Harfe I:
Das dritte Thema (in Abschnitt B)

[26] **Vif et joyeux**

Flöte

Bratsche

Nach dem zweiten Takt des Abschnitts, in dem die Bratsche den Zielton ihres Aufstiegs zugunsten von *g* "korrigiert", entwickelt Debussy jede Hälfte des Motivs gesondert. Das erste Segment, *es-as-es-f-c*, wird von der Flöte in T. 31 und 33 (mit einem rhythmisch neutralisierten Auftakt in T. 29) und vom Harfendiskant in T. 39 aufgegriffen. Der fünftönige Aufstieg im Gigue-Rhythmus in seiner korrigierten Gestalt als *c-des-es-f-g* ertönt in neuen Zusammenhängen noch siebenmal.³⁵ Andere akzenttragende Töne, denen *gruppetti* vorausgehen, hört man in weiteren fünf Takten.³⁶

Zwei Details in diesem Abschnitt verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Unter der Überschrift *Gracieux* verfremdet ein polytonaler und zudem polymetrischer Viertakter das einfache thematische Material: Dem kontinuierlichen Gigue-Rhythmus der Flöte, der durch eine rhythmisch neutrale Folge aus langen Bratschentrillern unterstrichen wird, steht im \parallel : $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$: \parallel -Ostinato der Harfe ein Wechsel zum 3/4-Takt gegenüber, während das fortdauernde As-Dur der Flöte nun über der leeren Harfenquinte *des/as* schwebt. Nach einer Reihe von Takten, die durch konstante 16tel-Tremoli zusammengehalten werden und nur wenige thematische Reminiszenzen beinhalten, stellt Debussy Tempo I wieder her und damit auch den 9/8-Takt und die Tonartsignatur mit nur einem \flat -Vorzeichen.

³⁵Vgl. T. 28: Bratsche, T. 41-42: Harfe, T. 44 Flöte + Bratsche, T. 45-48: Bratsche.

³⁶Vgl. T. 27: Flöte + Harfe, T. 31, 32, 33, 34: Harfe.

Wenn dann die Flöte die Anfangskontur der Bratsche aus T. 4-5 zitiert, scheint der Eindruck einer Reprise perfekt. Doch zwei Takte mit hoher und extrem schneller Vibration – ein ausgedehnter 64tel-Farbtriller der Harfe, anfangs unter einem Quinttremolo in der Bratsche – ergänzen das, was als Debussys Version einer Solokadenz vor der Rückkehr des Hauptmaterials verstanden werden kann. Erst nachdem alle drei Instrumente mit Ritardando und Fermate gemeinsam geendet haben, beginnt Abschnitt A' richtig.

In dieser Reprise vertauscht Debussy die Abfolge der Segmente und erweitert zudem einige von ihnen:

T. 54-56	≈	T. 4-5 + 1-taktige Erweiterung
T. 57-62	≈	T. 14-17 + 2-taktige Erweiterung
T. 63-64	≈	T. 18-19
T. 65 ₇ -71	≈	T. 8 ₇ -12 + 2-taktige Erweiterung

Mittlerweile ist das ganze Hauptmaterial von Abschnitt A mit Ausnahme der signifikanten Hauptsatzgruppe aufgegriffen worden. Diese hat Debussy für den Moment reserviert, in dem die Grenze zwischen dem Rumpf des Satzes und einer Coda zu verschwimmen beginnt. In T. 72-73, bei *au mouvement (poco meno)* und damit ein wenig zögerlich klingend, erinnern Flöte und Harfe an die Gesten aus T. 1-2. Aber wichtige Details sind verändert: Der Basston *ges*, hier enharmonisch als *fis* notiert, löst sich auf dem nächsten Taktschwerpunkt zu *g* auf, die Flöte ersetzt den Abstieg *c-as-es* aus dem zweiten Takt durch *c-a-e*, und die Harfe steuert eine Girlande bei, die sich als dominantische Funktion der Zieltonart F-Dur anbietet.³⁷ Nachdem zuerst die Flöte (in Oktavparallele mit der Bratsche) und dann auch die Harfe (ebenfalls mit einigen zusätzlichen Oktaven) die modifizierte Hauptsatzgruppe wiederholt haben, fügen die beiden Melodieinstrumente die zuvor am Ende des Seitensatzes gehörte Schlussformel hinzu, die hier eine Quint höher transponiert ertönt. Diese wiederholen sie dreimal in fragmentarischer Form und schließlich (*più lento*) als Ganze, diesmal unterstützt und gefolgt von Varianten der Kadenzfiguren.³⁸ Danach bleibt die Harfe für die letzten vier Takte in F-Dur und die Bratsche schließt sich ihr einen Takt später an. Nur die Flöte gibt der Sogwirkung der Tonika nicht nach, sondern endet mit einem langen *e*, dem unaufgelösten Leitton.

³⁷Vgl. T. 73 Harfe: *g-c-d-es-e-b-d* kann als *c/e/g/b/d*, d.h. als zweite Umkehrung eines Dominant-Nonakkords von F-Dur, gehört werden.

³⁸Vgl. T. 78 Flöte/Bratsche-Unisono unison = Flöte T. 13 + 8 in unterschiedlichen Transpositionen; T. 78-79 Harfenbass (zweiter Takt augmentiert) = Bratsche T. 13 + Harfe T. 8, in unterschiedlichen Transpositionen.

Interlude

Der Untertitel des zweiten Satzes sollte wörtlich genommen werden: Dies ist ein "Interludium" im Tempo eines Menuetts – ein zwischenspielartiges Verbindungsstück zwischen zwei gewichtigeren Sätzen, das auf das 3/4-Metrum und die anmutige Bewegung des genannten Barocktanzes Bezug nimmt. In Hinblick auf die Struktur dagegen erinnert selbst der Hauptabschnitt nur entfernt an ein traditionelles Menuett. Debussy spielt, wieder einmal, auf eine höchst einfallsreiche Weise mit der Idee ineinander geschachtelter dreiteiliger Formen. Während eine typische Abfolge von "Menuett / Trio / Menuett", wie sie Sonaten der barocken oder klassischen Epoche oft ziert, verschiedene Tonarten für Menuett und Trio vorsieht sowie eine Struktur aus Abschnitten, deren Beziehung zueinander man als $||: A :||: B A' :||, ||: C :||: D C' :||, A B A'$ darstellen könnte, ist Debussys Organisation der Tonarten und rahmenden Abschnitte deutlich komplexer:

- Die Takte T. 1-53, im 3/4-Takt, enthalten mehr Segmente als üblich und überraschen mit einer Überlappung des thematischen Materials:
 - Die ersten 21 Takte, ganz in f-Moll und damit ein Kandidat für Abschnitt A, präsentieren eine viertaktige Phrase ([a] im folgenden Beispiel), der verschiedene Entwicklungen folgen. Die in der Flöte über einem Bratschenorgelpunkt auf *c* eingeführte Linie ertönt im lokrischen Modus auf *c* und endet mit chromatischer Durchgangsnote und überraschendem Großterzfall: *ges-f-e-c*.
 - Die erste Hälfte von Abschnitt B (T. 22-29, As-Dur) beginnt mit einer viertaktigen, von der Harfe dominierten Phrase [b1 + b2], gefolgt von ihrer variierten Wiederholung. In den letzten beiden Takten führen Flöte + Bratsche in Oktavparallele und *un poco animato* ein melodisches Motiv ein [b2 var.].
 - Die zweite Hälfte von Abschnitt B (T. 30-35) setzt in C-Dur ein. Die Flöte ergänzt Motiv [b2 var.] mit Segment [c], einem Eintakter aus einer Kette kurzer fallender Figuren, die auf *c* enden, nach einem Aufwärtslauf gefolgt von zwei [c]-Varianten. Das Segment endet mit einer Imitation von [b2 var.] + [c] in der Bratsche.
 - T. 36-53, wieder mit vier ♭-Vorzeichen, bietet sich als Abschnitt A' an. Die Flöte beginnt erneut mit [c], nun in Transposition, so dass die fallenden Segmente von *as*, *f* und *des* nach *b* führen. Dann greift sie eine diminuierte Variante von [a] auf. Später zitieren Bratsche und Harfe dieselbe Komponente direkt aus Abschnitt A (T. 46-48 = T. 8-10), ergänzt durch einen neuen Schlusstakt, aus dem sich eine Überleitung zum kontrastierenden Abschnitt bildet.

Sonate für Flöte, Viola und Harfe II: Das thematische Material im “Menuett”

- T. 54-84 unterscheidet sich vom vorausgehenden Abschnitt im Metrum (4/4-Takt) und einer doppelten Tonartsignatur: Debussy schreibt sieben \flat -Vorzeichen für die Harfe, aber fünf \sharp -Vorzeichen für Flöte und Bratsche, also Ces-Dur bzw. H-Dur. In beiden enharmonischen Lesarten ist die Tonika dieses Abschnitts weder die Dominante noch die Parallele der Grundtonart im “Menuett”, sondern der Tritonus von deren Grundton *f*.
 - Abschnitt C in T. 54-66 wird durch ein mit *pp murmurando* gekennzeichnetes Harfenostinato zusammengefasst, das in jedem Takt zwei 4/16-Gruppen umfasst. Diesem fügt Debussy drei thematische Motive hinzu: [d], einen Zweitakter in tiefen Harfenflageoletts, der zweimal mit unterschiedlichen Erweiterungen erklingt; dann eine Variante von [c], in der die viertönig fallenden Figuren durch längere Noten getrennt sind; und schließlich eine Variante von [b] mit Konturen in doppelt punktierten Notenpaaren. Die Harfe bereitet den Eintritt dieser vielfältigen Motive mit einem über fast zwei Oktaven aufwärts schießenden Glissando vor, das durch eines der seltenen *mf < f*-Crescendi in Debussys Kammermusik hervorgehoben ist, und stützt ihn dann mit der harmonischen Bekräftigung einer vieroktavigen Kette der Abwärtssprünge *ces-ges-ces-ges-ces-ges-ces*, die in der Wiederaufnahme von [d] – *subito dolce* – endet. Während die vielen unterscheidenden Merkmale es erlauben, diese dreizehn Takte als Abschnitt C zu betrachten, verwischt die Oberfläche mit den Motivvarianten von [b] und [c] die Grenze.

- T. 67-74 fungieren als [D], d.h. als Kontrast in diesem ‘Trio’. Bratsche und Harfe beginnen mit Arpeggien in verschiedenen Spieltechniken und Rhythmen, die mittels der Quint-Quart-Folgen (*fes-ces-fes* in der Harfe, *e-h-e* in der Bratsche) mit dem Rahmenabschnitt verbunden sind, während die Flöte einen weiteren Takt mit doppelt punktierten Notenpaaren spielt. Danach entwickeln sich alle Instrumente frei, ohne neues Material zu präsentieren.
- T. 75-84 schließen den Rahmen: Das Murmeln der Harfe wiederholt sich, jetzt über eine Variante des *ces-ges-ces*-Bassarpeggios; darüber ertönt [c] in der Flöte mit einer rhythmisch neuen Variante gefolgt von [d], dem Zweitakter in tiefen Harfenflageoletts mit seiner Erweiterung und einem Wiederauftreten der doppelt punktierten Notenpaare in der Flöte (T. 77-79 = 62-64). Es folgt eine wie launisch wirkende Rückleitung: *ritardando poco a poco*, ein Takt *poco stretto* und ein neues Ritardando im Überleitungstakt.

Sonate für Flöte, Viola und Harfe II: Der Harfenpart im ‘Trio’

Die Erwartungen an eine Menuett-Trio-Menuett-Folge werden jedoch im ‘da capo’ konterkariert. In einer zehntaktigen Passage im 3/4-Metrum und mit den vier \flat -Vorzeichen des Menuetts (T. 85-94) erinnert Debussy an die thematische Phrase [a] aus Abschnitt A: der Harfendiskant übergibt an eine Oktavparallele von Flöte und Bratsche, bevor sich die Komponente allmählich auflöst. Dazu erklingt ein Bass in 4/16tel-Gruppen, die, obwohl sie wesentlich langsamer klingen, an das Murmeln der Harfe in Abschnitt C erinnern. In der 12-taktigen Anschlusspassage (T. 95-106), die mit ihrem 4/4-Takt und der doppelten Tonartsignatur aus Abschnitt B einen erneuten Gegensatz bildet, spielt die Harfe sehr leise 32tel-Arpeggien durch einen nur kurz unterbrochenen as-Moll-Septakkord und bezieht sich damit zurück auf den Grundton von Abschnitt B, während Bratsche und Flöte abwechselnd die in Abschnitt C vorgestellte Motivvariante [c] aufgreifen. Der abschließende Abstieg im Bass der Harfe durch *ges-ces-ges-ces* zitiert ebenfalls das Zentrum des Satzes, ist aber nicht nur viel kürzer und leiser als sein Vorbild im dynamischen Höhepunkt des ‘Trios’, sondern hat als letzte Rückleitung auch eine ganz andere Funktion.

Eine zehntaktige Passage vervollständigt das “da capo” des Menuetts. Die Musik befindet sich spürbar in einem Auflösungsprozess. In den ersten vier Takten wird die Anfangsphase [a] von der mit Dämpfer spielenden Bratsche eingeleitet, der sich nach einem halben Takt die Flöte zugesellt. Die Bratsche setzt vor dem letzten Abstieg aus und lässt die Flöte allein, die nun auf die unerwartete und völlig unverwandte Harmonie eines Ges-Dur-Septakkords in der Harfe trifft. In den restlichen sechs Takten fügen Flöte und Harfe Echos des chromatischen dreitönigen Endgliedes der thematischen Phrase (*f-e-c*) an.

Der abschließende Tonika-Dreiklang ertönt erstaunlich zaghaft. Der Grundton *f* ist nur einmal zu hören, auf dem zweiten (unbetonten) Schlag im vorletzten Takt. Er fehlt völlig im Schlussakkord, der nach einer langen Pause erklingt und von einem dreifachen *c* gegenüber einem einzigen *as* dominiert wird. Dieses Ende, mehr noch als die anderen strukturellen Unregelmäßigkeiten, erinnert daran, dass Debussy diesen Satz als “Interludium” versteht: als etwas, das zwischen andere Stücke eingeschoben ist.

Final

Der letzte Satz verbindet einen Kontrast mit einer Rekonfiguration des zuvor Gehörten. Der Kontrast ist offensichtlich in Bezug auf die Dynamik, das Tempo, die allgemeine Stimmung und die Bewegung. Die ersten zwölf Takte beginnen jeweils mit einem *forte*-Akzent, und das Gesamtvolumen ist viel stärker als zuvor. Tempo und Stimmung sind als *Allegro moderato ma risoluto* definiert. Von den 47 Takten in Abschnitt A verlaufen alle bis auf die letzten fünf in kontinuierlichen 16teln, unterbrochen nur durch sechs Takte in 16tel-Triolen. Abschnitt B schließlich ist im Wesentlichen als eine einzige unerbittliche Beschleunigung komponiert.

Die Rekonfiguration betrifft Struktur, Harmonie und Textur. Wie die “Pastorale” hat auch das “Final” eine falsche Reprise; wie im “Interlude” greift auch der Rahmenabschnitt A' des “Final” nicht nur die thematischen Komponenten aus Abschnitt A auf, sondern zudem einige aus Abschnitt B. Aus der “Pastorale” übernimmt das “Final” die Idee der melodischen Staffettenübergabe; mit dem “Interlude” teilt es die Grundtonart und den markanten Tritonuschritt zwischen Abschnitt A und B.

Das emsige Sechzehnteltremolo in Abschnitt A, das zwischen Harfe und Bratsche hin und her gereicht wird, durchläuft Intervalländerungen, die dem ganzen Abschnitt einen interessanten harmonischen Hintergrund verleihen. Die Harfe bleibt in den Grenzen der Grundtonart mit einem Wechsel zwischen *f* und *c* sowohl während des viertaktigen Vorspiels als

auch in der Begleitung der ersten thematischen Komponente, dem von der Flöte eingeführten eintaktigen Motiv [a].

Sonate für Flöte, Viola und Harfe III: Motiv [a]



Doch sobald die Bratsche mit der längeren und eindrucksvolleren Komponente [b] eintritt, schrumpft Debussy die reine Quint zum Tritonus *f-ces*. (Er wiederholt dies sogar nach dem zweiten Einsatz der Flöte mit [a], obwohl die beiden Melodieinstrumente an dieser Stelle das Motiv [b] nicht wieder aufnehmen.)

Sonate für Flöte, Viola und Harfe III: Motiv [b]



Für sechs Takte, in denen Debussy die vier \flat -Vorzeichen in der Tonartsignatur durch drei Kreuzvorzeichen ersetzt, bewegt sich das Quint-Tremolo auf *a-e*, zuerst in der Bratsche, dann in der Harfe. Bei Tempo I, wo f-Moll wiederhergestellt ist, wird das Intervall weiter verkleinert auf den Ganzton *b-c*, eine Änderung, die Debussy betont, indem er den früheren *f*-Akzent auf jedem Taktbeginn durch wiederholte *sfp* ersetzt. In den beiden Takten, die die Rückkehr von [b] begleiten, stellt die Harfe eine reine Quint und Quart (*es-b*, *f-b*) dem Halbton (*des-c*) gegenüber. Vier Überleitungstakte präsentieren dann ein Tremolo mit einer übermäßigen Sekunde (*ges-a*).

Die nächste zehntaktige Passage, die mit der Einführung von fünf \flat -Vorzeichen b-Moll erwarten lässt, jedoch mit einem Bass-Zweitakter in b-Phrygisch beginnt, zeigt mit *f-ges* eine Art variiertes Halbtontremolo in den komplementären Figuren von Bratsche und Harfe. Diese sind der zweifachen, teils rhythmisch diminuierten Variante gegenübergestellt, die die Flöte aus ihrer Transposition des Motiv-[b]-Anfangs entwickelt.

Dann bricht das Tremolo mit seiner konstanten 16tel-Bewegung plötzlich ab, um einer stark kontrastierten fünftaktigen Überleitung zu Abschnitt B Platz zu machen. Im ersten, dritten und fünften Takt ertönt ein akzentbetonter Wechsel zweier Tritoni: *ces-f* in der Harfe, *ges-c* in der Bratsche. Die Lautstärke ist hier *più f*, alle Staccato-Noten sind mit Keilen verstärkt, und die Bratsche soll ganz am Frosch streichen. Die beiden dazwischen

liegenden Takte, die die Tritoni *ces-f* in der Harfe und *as-d* in der Bratsche gegeneinander stellen, sind in der Harfe mit *pp subito* und in der Bratsche mit der Bogenposition "auf dem Griffbrett" markiert.³⁹

Sonate für Flöte, Viola und Harfe III: Die tritonusdominierte Überleitung

43

Bratsche *più f du talon* *pp subito* *p sur la touche* *più f position naturelle*

Harfe *più f*

Abschnitt B erhebt sich aus dieser Überleitung nur sehr allmählich. In einem Tempo, das Debussy als *Un poco più mosso, poco a poco* kennzeichnet, sind alle Vorzeichen aufgelöst. Die Bratsche setzt ihre fallenden Tritoni in Viertelnoten fort, lässt sie dabei zum *p* verblässen, entwickelt daraus eine Legatolinie, die den Tritonus *ges-c* mit einem gelegentlichen *as-c* unterbricht, und übergibt diesen Wechsel schließlich an die Harfe. Die Flöte stellt dem Intervallwechsel eine zweiteilige Phrase in d-Dorisch gegenüber, die anschließend eine Oktave höher und begleitet von einer Staccato-Linie in der Bratsche wiederholt wird, aber danach nie wiederkehrt. Melodisch führend in diesem Abschnitt ist eine zweitaktige Kontur in 16tel-Tonpaaren, die Debussy als Klangfarbenmelodie von Bratsche und Flöte einführt. Sie erklingt viermal in unmittelbarer Folge über immer wieder unterschiedlichen Begleitmustern in der Harfe und wird dabei zunehmend schneller und lauter, bevor sie sich in Fragmente auflöst.

58 *accelerando poco a poco* *p* Flöte (4x)

Bratsche *p* 2. + 3. Wdh.: *crescendo poco a poco*

Sonate für Flöte, Viola und Harfe III: Die thematische Komponente in Abschnitt B

Das mächtige Crescendo, das Debussy für diesen Prozess der Fragmentierung verlangt, kommt abrupt zum Stillstand, als die Bratsche, plötzlich wieder im *piano*, zum *ges* ihres Überleitungs-Tritonus zurückkehrt und diesen Ton durch vier ganze Takte fortsetzt. Es folgen weitere thematische Fragmente, aber der Zauber ist gebrochen. Indem die vorausgegangene

³⁹Die Flöte fügt eine Geste hinzu, die Debussy als *lointain* (weit entfernt) charakterisiert.

Zunahme an Tempo und Lautstärke mit *diminuendo molto* und *rallentando* beantwortet wird, konterkariert die Harfe den Hinweis auf den dorischen Modus auf D mit einer kadenzierenden Bassformel, die auf *es* zielt.

In T. 76 beginnt unter der Angabe *Tempo I rubato* ein neuer Abschnitt, in dem Debussy die fünf ♭-Vorzeichen von es-Moll zusammen mit es-Moll-Arpeggien in der Harfe einführt. Die Tatsache, dass die Flöte mit der Komponente [a] hinzutritt, gefolgt von der Bratsche mit der Komponente [b], lässt zunächst den Eindruck entstehen, dies sei bereits Abschnitt A', die Reprise in der zugrunde liegenden ternären Form. Aber nicht nur die Tonart und die Dreiklänge in Komponente [a] sind 'falsch';⁴⁰ auch ihr *pp lusingando* und ihr *dolce espressivo* kontrastieren deutlich mit dem, was wir von einer Rückkehr des Abschnitts erwarten, den Debussy ursprünglich als *risoluto* charakterisiert hatte. Selbst die Komponente [b] klingt, obwohl sie die ursprünglichen Töne zitiert, so verhalten, das sie als Teil einer Reprise nicht überzeugt.

Doch während im "Menuett" auf die falsche Reprise schließlich eine richtige folgte, ist dies hier nicht der Fall. Der nächste Versuch einer Wiederkehr des Abschnitts A, der bei T. 84 (*Tempo I giusto*) mit einem triumphalen Flöte-Viola-Unisono der Komponente [a] in *f* und sofortiger Wiederholung beginnt, wird von der 'falschen Quint' begleitet: *des-as* anstelle der Tonika *f-c*. Darüber hinaus ist es nun die zweifach in der Flöte folgende Komponente [b], die einen Ganzton zu hoch und in *p subito* und *agitato* anstelle des ursprünglichen *f molto marcato* ertönt. Wie momentan verwirrt brechen alle drei Instrumente in ein Toccataspiel aus. Die Flöte unternimmt einen zweiten Versuch, eine echte Reprise einzuleiten, aber der gemeinsame Ansatz wird durch die Rückkehr der Überleitungs-Tritoni *c-ges* in der Harfe vereitelt. Die Harfe übernimmt dann die Führung und führt nicht zu Abschnitt A, sondern zur prominenten Komponente von Abschnitt B. Diese, der Bratsche übergeben und in einigen ihrer Töne von der Flöte verdoppelt, erreicht ihre volle Ausdehnung im vierfachen Zweitakter, einschließlich einer üppigen Harfenunterstützung und *più mosso* sowie *crescendo molto* in der abschließenden Wiederholung und den Fragmenten ihrer Erweiterung.

Hier ertönt die größte Überraschung des Satzes. In einem *Mouvement de la Pastorale* überschriebenen und zu *pp* abgedämpften Dreitakter zitiert Debussy den Beginn des Kopfsatzes in einer variierten Transposition.

⁴⁰Vgl. [a] in T.4-5: eine Kette aus fallendem c-Moll-, steigendem b-Moll- und fallendem As-Dur-Dreiklang, mit der Variante in T. 76-77, die von *des*, dem Tritonus des ursprünglichen *g*, ausgeht, und die Dreiklänge von Ges-Dur, f-Moll und es-Moll verbindet.

Sonate für Flöte, Viola und Harfe III: Das satzübergreifende Rahmenelement

Lento, dolce rubato

I. T. 1

Flöte
Harfe *p*
leggiere
+ Viola

Mouvement de la Pastorale

III. T. 109

Flöte *pp dolce espress.*
Viola
Harfe *molto dolce*

Erst nachdem dieses unerwartete zyklische Rahmenelement alle Erwartungen an eine Reprise in diesem dritten Satz enttäuscht hat, fügt Debussy eine Coda hinzu, die vollständig an [a] ausgerichtet ist. In einer Tonart, die jetzt zu F-Dur aufgehellt ist, beginnen Flöte und Bratsche im Unisono, homophon verdoppelt mit Akkorden in der Harfe. Im Laufe von insgesamt fünf Wiederholungen der Flötenkomponente brechen Bratsche und Harfe in komplementäre Virtuosität aus. Das letzte Crescendo kombiniert einen über zwei Oktaven der F-Dur-Skala aufwärts schießenden Lauf in der Flöte mit dreistimmigen Bratschenakkorden und plagalen Kadenzschritten in der Harfe. Den Zielpunkt markieren zwei mächtige, vielstimmige F-Dur-Dreiklänge.

Die Sonate für Flöte, Viola und Harfe zeichnet sich durch Intimität und Subtilität aus. Dies erzielt Debussy durch die Gleichwertigkeit der Instrumente, den häufigen Einsatz von Oktavparallelen, Unisonospiel oder sogar unbegleiteten Linien und durch transparente vertikale Texturen. Obwohl einfach in der gesamt-tonalen Gestaltung über dem Grundton *f*, ist die Harmonie doch äußerst facettenreich. Im gewählten kammermusikalischen Rahmen drückt Debussy ein breites Spektrum an menschlichen Emotionen aus, das von der melancholischen Ruhe des ersten bis zur freudigen Erregung des dritten Satzes reicht.