

Sonate für Violine und Klavier

Mit der Komposition der dritten seiner Sonaten begann Debussy Anfang 1916, d.h. kurz nach der schnellen Vollendung der beiden anderen. Doch diesmal kämpfte er, besonders mit dem Schlusssatz, und klagte, er habe „ein Dutzend Möglichkeiten“ skizziert, um ihn zu einem Abschluss zu bringen”.⁴¹ Erst im April 1917 betrachtete er die Komposition als abgeschlossen; es wurde seine letzte größere Komposition.

Der ursprüngliche Plan sah ein Werk vor, das die Geige mit Englischhorn und Klavier kombinier. Wie François Lesure in seinem Vorwort zur Henle-Ausgabe mitteilt, gab Debussy das weitaus interessantere Projekt eines solchen Trios für „verschiedene Instrumente“ auf, weil er sich eine Uraufführung der Sonate durch Arthur Hartmann, einen amerikanischen Geiger ungarischer Herkunft, wünschte. Debussy hatte Hartmann 1910 erstmals in Budapest gehört und war begeistert von dem zigeunerhaften Flair seines Spiels, von dem die Sonate für Violine und Klavier tatsächlich Spuren zeigt. Kriegsbedingt fand die Uraufführung am 5. Mai 1917 im Salle Gaveau dann allerdings im Rahmen eines Benefizkonzertes für französische Soldaten statt, mit dem jungen französischen Geiger Gaston Poulet und Debussy selbst am Klavier. Es wurde Debussys letzter öffentlicher Auftritt. Da diese Sonate inzwischen dafür bekannt ist, vom Pianisten weit mehr Virtuosität zu verlangen als vom Geiger, kann man nur die Kraft bewundern, die der Komponist in diesen letzten zermürbenden Monaten seines Kampfes gegen den Krebs aufbrachte.

Die drei Sätze – I. *Allegro vivo*, II. *Intermède* und III. *Finale* – folgen einander als deutlich getrennte Einheiten, ohne Übergänge oder Attacca-Verbindungen. Wie in den beiden vorangegangenen Sonaten wird die Haupttonart durch das gesamte Werk beibehalten und die Grundtonarten der Sätze unterscheiden sich vor allem durch ihren Modus: Das g-Moll des ersten Satzes weicht dem G-Dur der Sätze II und III. Die Idee der Zyklizität ist hier offensichtlicher als in den beiden vorangegangenen Sonaten, denn Debussy zitiert die ersten zwei Motive aus dem Anfang des Kopfsatzes zu Beginn des dritten. Bezüge zu den beiden anderen Sonaten fallen vor allem im Wortlaut der Satztitel auf, die erneut an französische Barockmodelle anknüpfen.

⁴¹ Anfang 1917 schrieb Debussy an seinen Komponistenkollegen und Freund Paul Dukas: „Cher ami, Si vous êtes entre la mer et les montagnes, je suis entre mille ennuis divers et une douzaine de façons de terminer une Sonate pour violon et piano qu’un Dieu plus méchant que malin m’a poussé d’écrire ... Je n’en sors pas.” Lesure, *Claude Debussy: Correspondance 1884-1918*, S. 374.

Allegro vivo

Wie die Kopfsätze der anderen Sonaten ist auch dieser dreiteilig, mit den Abschnitten A B A' + Coda = T. 1-83 / 84-149 / 150-225 / 226-255. Noch mehr als seine Gegenstücke überrascht er jedoch durch ungewöhnliche tonale Kontraste. Die harmonische Entwicklung in Abschnitt A braucht ganze 42 Takte, um die erste authentische Kadenz zu erreichen.⁴² Danach erweitert Debussy die Tonika um weitere 42 Takte, bevor er den zentralen Abschnitt durch einige der entlegensten Tonartenbereiche führt.⁴³

Auch die thematischen Komponenten sind meist mehrdeutig, sei es in Bezug auf ihre Syntax oder ihr metrisches Design:

- Die ersten vier Takte im Klavier sind entweder als Vorspiel oder als erste Hälfte einer achttaktigen Phrase zu hören, in der die Geigenstimme des Vordersatzes fehlt.
- In T. 5-8 schlägt die Hemiolen der Geige einen geraden Takt vor, der im Gegensatz zum 3/4-Metrum der Partitur steht; so tappen Hörer auch hinsichtlich der Metrik im Dunkeln.
- In T. 8 scheint das *es* der Geige die Sequenz ihrer Dreiklangsbrechung zu vervollständigen. Die vorhergehende Pause in beiden Instrumenten und das *poco marcato* verleihen dem submedianten Es-Dur-Akkord eine unerwartete Betonung und verhindern so ein Gefühl des Abschlusses. Außerdem bindet das Klavier diesen Akkord in den nächsten Takt über und verwischt so das Phrasenende.
- Die drei folgenden Motive beginnen alle mit einem langen Auftakt und umfassen nicht die für konventionelle Phrasen üblichen vier, sondern jeweils nur drei Takte.
- Im anschließenden viertaktigen *crescendo-accelerando* wiederholt die Geige eine einfache Figur, die zwischen der Quint und der Sept des nachschlagenden Orgelpunkttones *g* wechselt, während das Klavier in parallelen Dreiklängen absteigt und dabei ein *fis* berührt, das mit dem F der Geige querständig kollidiert.⁴⁴

⁴²Vgl. T. 1-14: i - IV (T. 1-4: i - IV, T. 5-8: i - IV - VI, T. 9-14: V⁹ - i - IV); T. 15-21: Orgelpunkt *g*, T. 25-32: Orgelpunkt *b* mit Ganztonfeldern, T. 41-42: V⁷ - i; T. 43-79: Orgelpunkt *g*, T. 80-83: i (Molltonika) mit divergierenden Außenstimmen.

⁴³Vgl. ab T. 84: E-Dur, die Parallele von des-Moll, dem Tritonus der Tonika; ab T. 106: C-Lydisch; ab T. 128: es-Moll, die Parallele von Ges-Dur, dem enharmonischen Gegenstück des Dreiklanges auf dem Leitton von g-Moll.

⁴⁴T. 18-21: Geige = *d-f*, Klavier = g-Moll, f-Moll, Es-Dur, D-Dur, C-Dur, B-Dur.

- Der nächste Auftakt der Geige, ausgelöst durch einen *forte* und *a tempo* markierten Klavierakkord, überrascht mit seinem Zielton: einem plötzlich leisen, unbegleiteten *fis*.
- Dieses *fis* lockt das Klavier in einen Akkord, der aus den Tönen der Ganztonleiter besteht, die die Geige denn auch anschließend horizontal ausbreitet.
- Mit minimaler Stimmführung öffnet sich der Ganztonakkord zu einem C-Dur-Nonakkord, über dem die Geige eine neue, eintaktig fallende Figur präsentiert, die bei ihrem ersten Auftreten *legato* klingt.
- Eine Wiederholung des unbegleiteten *fis*, der darunter liegenden Ganztonharmonie, ihrer horizontalen Ausbreitung und der anschließenden 'neuen Figur' künden indirekt an, dass das Folgende aus früheren Komponenten abgeleitet ist. So ahnt man schon hier: Die Präsentation des thematischen Materials von Abschnitt A ist in T. 27 bereits abgeschlossen – in weniger als einem Drittel des Abschnitts.

Im Folgenden füllen unterschiedlich artikulierte Varianten der eintaktig fallenden Geigenfigur achtzehn Takte, die ab und zu durch einen Auftakt einen Neubeginn zu unternehmen scheinen. Schließlich wird Abschnitt A durch zwei dynamisch stark kontrastierende Segmente ergänzt. Das erste (in *forte*) beginnt und das zweite (*pp*) endet mit Echos des in T. 18-21 gehörten wiederholten Violintaktes mit seinem Terzwechsel; die beiden Segmente sind durchgehend mit einer langen Orgelpunktoktave auf dem TonikaGrundton *g* unterlegt.

Der zentrale Abschnitt des Satzes besteht aus zwei analogen, jeweils 22-taktigen Segmenten gefolgt von einer ebenfalls 22-taktigen Rückleitung. Die Abschnitte B und B' sind jeweils zweiteilig; beide präsentieren nach einem viertaktigen Vorspiel mit der ersten Begleitfigur zwei verschiedene melodische Komponenten. Abschnitt B beginnt im Klavier in reinem E-Dur mit einem siebenfachen zweitaktigen Bassostinato unter einem ausladenden Arpeggio. Die Geige schließt sich mit einer Komponente an, die im Anschluss an ihren fünftaktigen Kern mit einer variierten Teilwiederholung erweitert und durch einen Aufstieg ergänzt wird, der sich in leiseste Höhen zurückzieht. Die restlichen 2 x 4 Takte führen eine Periode in ruhigen Ganztaktschritten hinzu. Deren Vordersatz bewegt sich in einer Parallele leerer Quinten, die im herrschenden E-Dur beginnen, aber bald auf eine Rückkehr zur Tonika *g* ausgerichtet scheinen, gefolgt von einem Nachsatz, der nach *c* moduliert.

Sonate für Violine und Klavier I: Die modulierende Phrase in Abschnitt B

In Abschnitt B' ist der Klavierpart auf das zuvor modulierend erreichte C-Dur transponiert; dennoch beginnt die Geige erneut von *fis*. Da sie ihre frühere Kontur wiederholt, wenn auch ohne die weiteren Vorzeichen von E-Dur hinzuzufügen, ist der resultierende Modus dieses Segmentes weder E-Dur noch C-Dur, sondern C-Lydisch. Im zweiten Segment wird jedoch die tonale Ordnung wiederhergestellt, so dass die transponierte Modulation eine weitere große Terz abwärts zu *as/es* führt.

Die 22 Takte der Rückleitung zeigen weitere unerwartete Aspekte. Das Klavier verwandelt die leeren Quinten des vorhergehenden Segmentes in ein Quintolen-Arpeggio, das bald darauf mit den drei Vierteln jedes Taktes polymetrisch zu konkurrieren beginnt. Während eines Vorspiels, das diesmal nicht vier, sondern fünf Takte umfasst, lassen die Quint *es/b* und die erwartete Rückkehr zu g-Moll eine Fortsetzung in Es-Dur erwarten. Diese Erwartung wird jedoch beim Eintritt der Geige enttäuscht, die eine ausgiebige Klage rund um den Ton *ges* spielt und damit es-Moll anspielt, eine weitere Tonart, die der Grundtonart des Satzes querständig entgegensteht. Ein expressives Glissando, mit dem der Rezitationston der Klage zum chromatischen Nachbarn auf und wieder ab gleitet, verstärkt die Stimmung dieser emphatischen Komponente. In der Verlängerung löst Debussy das Dilemma der querständigen Tonart es-Moll, indem er den Klavierpart halbtönig abwärts auf den Dominantorgelpunkt *d* verschiebt, auf den dann auch die Geige, nach einer enharmonischen Umdeutung in der Mitte ihrer Linie, durch einen Ganztontetrachord absteigt.

Sonate für Violine und Klavier I: Die Klage der Geige

Die Anweisung *a tempo*, die auf ein längeres Ritardando folgt und durch die Quint *g/d* im Klavierbass Gewicht erhält, erzeugt eine neuerliche Zweideutigkeit: Sind die folgenden vier Takte eine Brücke zur Reprise oder bereits deren eröffnendes Vorspiel? Wenn das Hauptmotiv im fünften Takt wiederkehrt, klingt es zunächst in der höheren Oktave des Klavierdiskants, dann in der Geige. Es folgen die drei sekundären Motive, leicht variiert. Zwischen dem zweiten und dem dritten dieser Motive greift Debussy die modulierende Phrase aus dem Kontrastabschnitt auf. Doch während die obere Linie identisch ist mit der in Abschnitt B' gehörten,⁴⁵ sind der darunter gehaltene Ton und der Flageolettton in der Geige auf *c* bezogen und die Quintole in der Mittellage arpeggiert durch die Quint *c/g*.

Die Reprise setzt sich dann fort und nimmt alle thematischen Komponenten außer der letzten auf.⁴⁶ Anstelle der eintaktigen Violinfigur, die so viele der restlichen Takte in der Exposition gefüllt hat, fügt Debussy sechs Takte in einem neuen *poco a poco animando e crescendo* hinzu. Beide Instrumente kreisen hier um einen wiederholten D-Dur-Septakkord, dessen höchste und tiefste Töne sich in gespiegelten chromatischen Kurven bewegen. Der viertaktige Höhepunkt – das zweite *Appassionato* in diesem Satz – erinnert vage an die Eröffnung des kontrastierenden Abschnitts. Danach alterniert Debussy zwischen dem Hauptmotiv der unbegleiteten Geige und zwei verkürzten Versionen der Klage: die erste ertönt im Klavierdiskant, die zweite in der Geige; beide sind der jeweils herrschenden Tonalität unversöhnlich gegenübergestellt.⁴⁷ Schließlich steigt eine ausge dehnte, nur ganz sparsam begleitete Violingirlande ins höchste Register – zum *cis*, dem Tritonus des Grundtones *g*.

Dies ist jedoch keineswegs das Ende von Debussys exzentrischen tonalen Rückungen in diesem Satz. Die Coda beginnt moll-pentatonisch auf *g*, fügt jedoch bald ein *as* hinzu. Die letzte Klage der Geige, die hier aus einem *ff con fuoco* hervorbricht, kombiniert dieses *as* mit einem C-Dur

⁴⁵Vergleiche T. 163-170 mit T. 119-127: *g – f – as – b – g – f – des – c*.

⁴⁶Sekundäre Motive: T. 10-12 / 13-15 / 15-17 = T. 158-159 / 160-162 // 171-173; wiederholte Geigenfigur über absteigenden Dreiklängen in *cresc./accelerando*: T. 18-21 = 174-177; nächster Geigenauftakt, ausgelöst wie zuvor durch einen Klavierakkord in *f*, *a tempo*, der zu einem plötzlich leisen, unbegleiteten *fis* führt, welches das Klavier dann in einen Ganztonakkord über einem *b* im Bass einbettet: T. 22-25 = T. 178-181.

⁴⁷Vgl. T. 196-199: Hauptmotiv, durch die Dreiklänge von g-Moll- und Es-Dur fallend; T. 199-203: Klage in Klavierdiskant, die tonal auf as-Moll bezogen ist, bevor sie auf einem Des-Dur-Septakkord endet; T. 204-207: Hauptmotiv, durch die Dreiklänge von g-Moll und Es-Dur fallend, verlängert in Ces-Dur; T. 209-215: Klage in der Violine, tonal bezogen auf Ces-Dur.

Dreiklang im Klavier. Im Folgenden erweitert die Geige den emotionalen Halbtonschritt *g-as* zunächst mit *b-c*, dann mit zusätzlichem *des* und schließlich mit der Sext *es*. So entsteht, in zwischen Quartolen und Quintolen wechselnder freier Metrik, eine melodische Figuration in einer lokrischen Skala auf *g*, über einem Akkord, der das querständige *e* enthält. Wie in dem Versuch, einen Ausweg aus diesem neuerlichen tonalen Dilemma zu finden, stellt Debussy noch einmal das Grundtempo des Satzes her, greift – jetzt im *fortissimo* – die Geigenfigur wieder auf, mit der er die Coda eröffnet hat, und beendet den Satz dann mit einer abrupten plagalen Wendung nach *g-Moll*, wobei er den derart unvorbereiteten Eintritt der Tonika unterstreicht, indem er dem letzten Taktschwerpunkt zwei auf unbetonten Taktteilen erklingende Synkopenschläge vorausschickt.

Intermède

Im zweiten Satz der Violinsonate greift Debussy nicht nur mit dem Titel „Intermède“ auf die Bezeichnung in Werken des französischen Barock zurück, sondern erzeugt zudem mit der als Untertitel prominent platzierten Spielanweisung *fantasque et léger* eine Erinnerung an Pierrots ebenso markierte „Sérénade“ in der Cellosonate. Gleichzeitig zeigt er sich hier ebenso wagemutig wie im Kopfsatz. Der improvisatorische Charakter, auf den die zweiteilige Formulierung anspielt, zeigt sich darin, dass nur eine Komponente des Satzes wirklich melodisch ist, während die anderen vor allem auf chromatischen Skalen und Kurven basieren.

Die Struktur ist einfach: Eine Einleitung mit anschließendem Übergang und eine kurze Coda umgeben drei innere Abschnitte, deren jeder mit derselben Komponente beginnt, bevor eine oder zwei thematische Phrasen und eine Brücke oder eine neue Überleitung hinzugefügt werden. Der Umfang der Abschnitte nimmt im Verlauf des Satzes kontinuierlich zu: I: T. 19-45 = 27 Takte, II: T. 46-82 = 37 Takte, III: T. 83-130 = 48 Takte.

Für eine Übersicht über das thematische Material ist es hilfreich, mit einer detaillierten Darstellung der Struktur zu beginnen:

Einleitung:	a = T. 1-8,	a' = T. 9-12	Überleitung 1 = T. 13-18
Abschnitt I	b = T. 19-25,	c = T. 26-33	Überleitung 2 = T. 34-45
Abschnitt II	b = T. 46-55	Brücke = T. 56-57, 58-59	
	d = T. 60-71	e = T. 72-82	
Abschnitt III	b'/b''/b''' = T. 83-90/91-96/97-100	e = T. 101-113	
	Brücke = T. 114-117, 118-119	d = T. 120-130	
Coda	T. 130-135		

Wie die Übersicht zeigt, beginnen die Abschnitte I und II mit derselben Phrase, dem Hauptthema [b], setzen sich dann jedoch unterschiedlich fort, während die Abschnitte II und III sich in ihrer Eröffnung unterscheiden, dann jedoch dieselben Komponenten anschließen, wenn auch in vertauschter Reihenfolge. Die einzigen Komponenten, die nicht aus chromatischen Linien bestehen, sind die beiden Überleitungen sowie [e], die letzte der neu hinzugefügten Phrasen. Diese ist zudem durch den Tempowechsel zu *Meno mosso* vom übrigen Satz abgesetzt. Sie zeigt zwar in ihren Schleifern chromatische Gruppen, doch beruht die ornamentierte Kontur selbst nicht wie die anderen Komponenten auf einem chromatischen Gerüst.⁴⁸

Sonate für Violine und Klavier II: Die melodische *Meno mosso*-Phrase

Meno mosso



Rubato



Die chromatische Basis der anderen Komponenten ist allgegenwärtig. Wie die Schemata in den vier folgenden Tabellen zeigen, betreffen die Linien nicht nur einzelne Phrasen, sondern reichen manchmal darüber hinaus. So beginnt die Geigenstimme in Phrase [a] mit springenden Sexten, hinter denen man einen chromatischen Aufstieg in latenter Zweistimmigkeit erkennt. Die obere 'Stimme' fällt zunächst rhythmisch mit einem chromatischen Abstieg der drei vierstimmigen Akkorde des Klaviers zusammen. Der dritte dieser Klavierakkorde wird um eine Oktave nach unten versetzt, ohne dabei den Eindruck der chromatischen Parallele zu zerstören. Sobald das Klavier pausiert, übernimmt die Geige den letzten Akkord mit einer über zwei Oktaven absteigenden Girlande. Danach wiederholt sie die vorhergehende Diskantkontur des Klaviers eine weitere Oktave tiefer, in

⁴⁸Die Phrase klingt ursprünglich in einer Zweioktaven-Parallele, mit der Oberstimme in der Geige und der Unterstimme in der linken Hand des Klaviers. In T. 101-112, wo die Kontur einen Ganzton nach oben transponiert ertönt, umrahmt die Zweioktaven-Parallele die Klavierstruktur selbst, während die Geige die im Mittelgrund begleitenden Tonwiederholungen in der Höhe verdoppelt.

Trillern, die einem Ritardando unterworfen sind und damit den Zeitbegriff der Hörer effektiv aufheben. Weitere Geigenarpeggien verlangsamen sich schließlich zum *lent*, gefolgt von einer gemeinsamen Fermate. Erst dann beginnt Phrase [a'], eine Oktave tiefer als zuvor:

Sonate für Violine und Klavier II: Chromatik in den Phrasen [a] und [a']

T. 1-5	T. 9-11
<i>d dis e, ais a gis g</i>	<i>d dis e f</i>
<i>fis g</i>	<i>fis g</i>
<i>ais a gis</i>	<i>ais a gis</i>
<i>his h ais</i>	<i>his h ais</i>
<i>gis g fis</i>	<i>gis g fis</i>

In Phrase [b] variiert die Geige das wiederholte 16tel-Muster der vorangegangenen Überleitung, während das Klavier nicht nur mit Akkorden auf unbetonten Taktteilen auf [a] zurückverweist, sondern auch seinen chromatischen Abstieg fortsetzt, nun ausschließlich im Part der Linken:

Sonate für Violine und Klavier II: Chromatik in Phrase [b]

T. 19-24
<i>b a as g, b a as g, fis f e es d</i>

Die *Scherzando*-Phrase [c] beginnt mit einem weiteren Beispiel einer Chromatik in latenter Zweistimmigkeit, diesmal im Bassregister (T. 27-28), bevor beide Instrumente in chromatischer Parallele fortfahren:

Sonate für Violine und Klavier II: Chromatik in Phrase [c]

T. 29-33
<i>γ d es e f as a b h c γ d f fis g gis cis γ d es e f</i>
<i>g gis a ais h c g gis a ais h c cis d es e f</i>
<i>des d es e f ges des d f fis g gis a b h</i>
<i>b h c cis d es b h des d es e f f</i>
<i>es e f fis g as a es e g gis a ais h c cis d</i>

In Abschnitt II ist die viertaktige Brücke (T. 56-59) tonal als Einleitung zu Phrase [d] mit ihrer Wiederholung und Ergänzung (T. 60-63, 64-67-71) entworfen: Der in den ersten zwei Brückentakten im hohen Klavierregister aufgestellte und anschließend in die Mittellage versetzte wiederholte Dreitonakkord *g/as/c* wird in der thematischen Phrase zum fünftönigen Akkord *des/g/as/b/c* erweitert (als Teil eines Musters der linken Hand über *des*), während die chromatische Parallele in die Binnenstimme verlegt ist:

Sonate für Violine und Klavier II: Chromatik in der Brücke und in Phrase [d]

T. 56-59

T. 60-67

T. 68-71

||: ʎ fis f e e s d des :: f e e s e :: f e e s e :: f e e s e

Die Tatsache, dass in den meisten der in den obigen Beispielen gezeigten Takte die chromatischen Linien die Hauptkontur bilden, mag Debussys Charakterisierung des Satzes als “Intermède” erklären. Andere Merkmale, die in den Stimmen beider Instrumente dominieren, bestätigen den Eindruck, dass diese Musik nicht den Anspruch erhebt, einprägsame thematische Konturen zu bieten: Etwa die Hälfte der Takte weist in mindestens einer der Stimmen wiederholte 16tel-Noten in verschiedenen Mustern auf,⁴⁹ zwischendurch spielt die Geige akkordische Arpeggien oder schnelle Skalen.⁵⁰ Insbesondere mittels der Kombination von schillernden Arpeggien und melodischen Glissandi in T. 60-67 schafft Debussy einen Satz, der Elemente der Kammerkonzerttradition mit Anklängen an das Geigenspiel der “Zigeuner” verbindet.

Angesichts der überwältigenden Sättigung des Materials mit chromatischen Linien und chromatisch verschobenen Akkordfolgen ist es nicht verwunderlich, dass die in der Tonartsignatur mit einem Kreuzvorzeichen angekündigte G-Dur-Tonalität allenfalls eine untergeordnete Rolle spielt. Als ‘tonaler Anker’ bestimmt sie ausschließlich die thematische Hauptkomponente – die Geigenstimme in [b] – sowie den Abschluss der Coda. Und als ob selbst dies noch zu konventionell wäre, fügen die Skalen in der Phrase modale Mehrdeutigkeit hinzu, indem sie zwischen melodischem Moll und Dur (in T. 20 und 22 und auch in T. 47 und 49) changieren.

Tonal fast so wichtig wie die Tonika sind ihre Subdominante (C-Dur), ihr Tritonus (*cis* oder *des* mit ihren Akkorden) und die Subdominante des Tritonus – letztere besonders in ihrer erweiterten Form als Nonakkord.⁵¹

⁴⁹Vgl. Geige: T. 13-18, T. 19, 21 (+ Teile von 23-26); Klavier: T. 29-30₁, 31-32₁; Geige: T. 46, 48 (+ Teile von 50-53); Klavier: T. 56-82, Klavier: T. 83, 85, 87-91, Geige: T. 91, 93 (+ Teile von 95-96), 97, 99; Geige + Klavier: T. 101-107, Klavier: T. 108-111, 114-126.

⁵⁰Vgl. die Girlanden in T. 5-7, 63, 67, 123 und 127, die Arpeggien in T. 10, 11, 12, 44 und 131-133 und die Skalen in T. 20 und 22, 47 und 49, 84 und 86 / 92 und 94 / 98 und 100 als Teil von Phrase [b], aber auch T. 70-71, 112-113.

⁵¹Vgl. die Quartfolgen in T. 11-16: Es⁹-As⁹-(Es⁹)-Cis⁷-Fis⁹. Für den Tritonus vgl. die modifizierten Des⁹-Akkorde in T. 34 und 38, den Grundton des Orgelpunktakkords von [d] (T. 61-69) und das unerwartete Wiederauftreten in 127-128. Der C-Dur-Akkord als Subdominante ersetzt Des, wo er das transponierte Wiederauftreten von [d] umrahmt (T. 120-124). Bald darauf geht er der letzten Tonika voraus. Sein erstes Auftreten in T. 5-8 wird durch chromatische Rückungen erreicht: *gis/e/h* – *g/e/h* – *g/e/c*.

Finale

Der dritte Satz der Violinsonate ist Debussys letztes musikalisches Pierrot-Porträt. Er steht in einem schnellen 3/4-Takt und besteht in der Hauptsache aus einer Toccata, einer Tarantella und mehreren Walzern. Die Toccata und die schnellen Walzer sind dicht chromatisch, während die Tarantella und der langsame Walzer diatonisch klingen. Die Toccata ist geprägt durch das Spiel mit virtuosen Figuren über Staccato-Konturen. In den Tarantella-Passagen deutet die Geige das 3/4-Metrum nicht nur zum 9/8 um, sondern untergräbt diese metrische Ordnung zudem mit einem einprägsamen Kopfmotiv aus Hemiolen. Die Walzer basieren auf unterschiedlichen metrischen Mustern: die schnelleren auf 1 - 3 | 1 - 3, der langsame Walzer (den Debussy *Le double plus lent* markiert) auf dem synkopischen 1 2 – || 1 2 – , das er in der *Danse profane* für Harfe und Streicher so erfolgreich eingesetzt hatte. Und als ob auch diese metrische Vielfalt noch zu eintönig erscheinen könnte, werden einige Passagen mit Zitaten aus den beiden vorangegangenen Sätzen überlagert.

Der Satz beginnt in einem Tempo (*Très animé*), das Debussys Metro- nommarkierungen als genau dem Tempo des Kopfsatzes entsprechend definieren.⁵² Zunächst erklingt ein Klaviersolo in den typischen Bewegungsmustern einer Toccata. Bereits im zweistimmigen Vorspiel etabliert Debussy einen Rhythmus, der aus vier regulären Sechzehnteln gefolgt von einer Sechzehnteltriole zusammengesetzt ist. Dieser Rhythmus wird zu Beginn der Melodielinie in T. 3-4 kurz zugunsten kontinuierlicher Triolen unterbrochen, ansonsten aber bis zum vorletzten Takt der 28-taktigen Passage beibehalten. Die Melodien, die von dieser Begleitung getragen werden, umfassen drei Komponenten: Das im hohen Register einsetzende, mit einer Staccatolinie der Linken die Taktschläge markierende Klavier lanciert die Toccatamelodie mit einer Art umgekehrtem und ausgeweitetem chromatischen Doppelschlag um den Grundton *g* (*g-e-f-fis-a-as-g*), gefolgt von einem Abstieg durch den Nonakkord über dem (fehlenden) *c*. Danach setzt die Geige mit einem Zitat aus dem Kopfsatz der Sonate ein, das die hemiolisch fallenden Dreiklänge des dortigen Satzbeginns und das erste der Motive mit langem Auftakt umfasst.⁵³ Dieses Zitat wird unterstrichen

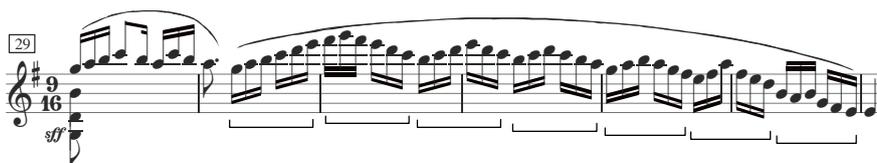
⁵²Vgl. I: *Allegro vivo* (55 = punktierte Halbe), III: *Très animé* (55 = punktierte Viertel).

⁵³Dieses Motiv, ursprünglich ein Dreitakter wie die beiden ihm im ersten Satz folgenden Varianten, wird erweitert: Der Auftakt klingt halb so schnell, das anschließende fallende Tonpaar wird nicht nur rhythmisch, sondern auch in seinem Intervall vergrößert. Die große Terz wird anschließend 'korrigiert' in Form der ursprünglichen kleinen Terz wiederholt.

durch eine Reduktion des gerade erst gefundenen Tempos – “*Meno mosso (poco)*”, schreibt Debussy – und durch den fahlen Klang des auf dem Griffbrett gestrichenen Geigentones. Die pentatonische dritte Komponente, durch die Anweisung *Poco a poco animato e crescendo* gekennzeichnet, besteht aus drei Wiederholungen eines Zweitakters im Klavier unter einer Geigenfiguration, die entfernt an die Girlanden in der ersten Passage des “Intermède” erinnert.

Der zweite Abschnitt in T. 29-50 umfasst ebenfalls verschiedene Segmente. In Bezug auf die tonale Ankerung bewegt sich die Musik vom Grundton *g* zu dessen Tritonus *des*. Etwas schneller als zu Beginn (mit einer Erhöhung des Ganztakttempos von 55 auf 60) präsentiert die Geige eine Tarantella-Figur bestehend aus einem ‘Kopf’, der später im Satz viel zitiert werden wird, und einer Folge von Hemiolen:

Sonate für Violine und Klavier III: Die ‘Tarantella’ der Violine



Es folgt ein homophon begleiteter Einschub mit großintervalligen Arpeggien, in dem die Geige bald nur noch verschiedene Oktaven von *h* umspielt, während das Klavier kadenzierende Schritte durch steigende Quartan und fallende Quinten zur Subdominante durchläuft.⁵⁴ Während die Geige unbegleitet fortfährt, scheint es vorübergehend so, als wollte Debussy zur Tonika von G-Dur zurückkehren. Doch das Klavier ergänzt das *h-a-g*, die wiederholte Dreitongruppe der Geige, mit *es*, *des* und *f*. So erzeugt Debussy einen Ganztonkontext, von dem aus er auf natürlich erscheinende Weise zum Tritonusgrundton des nachfolgenden Abschnitts übergehen kann.

Hier nun deutet Debussy einen schnellen Walzer an: Wie das folgende Notenbeispiel zeigt, umspielen Geige und Klavier gemeinsam eine Kette von chromatisch parallel verschobenen Nonakkorden, ähnlich der Phrasen [a] und [c] im “Intermède”. (NB: Im Beispiel sind diese Umspielungen vereinfacht: alle nachschlagenden Akkordtöne erscheinen vertikal synchron, die Tonwiederholungen sind auf Einzeltöne reduziert und die Triolenfiguren im Klavier ausgespart.)

⁵⁴Vgl. T. 39-41: *h-e-a-d-g-c*.

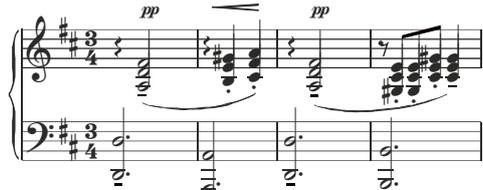
Sonate für Violine und Klavier III: Ein 'Walzer' in Nonakkorden

Wie die wiederholten Takte am Ende der Toccata sind auch die wiederholten Figuren am Ende des sechzehntaktigen 'Walzers' mit *molto crescendo* versehen und führen damit, ausgehend von einem *sf*-Akzent, zu einem weiteren vollständigen Einsatz der solistischen Tarantella-Phrase der Geige. Der homophon begleitete Einschub, der zuvor als Fortsetzung dieser Phrase erklang, ist hier (T. 73-84) stark modifiziert, erfüllt jedoch eine ähnliche Funktion. Der tonale Anker der Passage ist *fis*. Es konkurriert in den ersten vier Forte-Takten mit dem g-Moll-Dreiklang, der im Diskant des Klaviers den langgehaltenen Akkord der übrigen Stimmen übertönt. Im anschließenden *diminuendo - molto diminuendo - ritardando* schwingt die Harmonie auf einen Undezimakkord auf *fis* ein, der zwar ohne Terz bleibt und zwischen reiner und verminderter Quint wechselt, aber dennoch als kadenzielle Vorbereitung auf den kommenden Abschnitt in h-Moll dient.

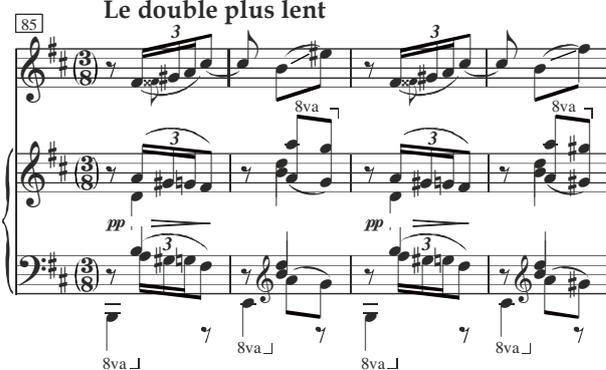
Wie bereits kurz erwähnt, erinnert die folgende thematische Komponente, die als eine Art 'langsamer Walzer' konzipiert ist, stark an den Refrain in der *Danse profane*, die Debussy zwölf Jahre zuvor im Rahmen eines Kompositionsauftrages für Harfe und Streicher geschrieben hatte. Besonders auffällig ist die Ähnlichkeit der rhythmischen Gestik. Debussy strukturiert diese Passage als ternäre Form mit 2 + 2 Takten für das eröffnende Rahmensegment, 4 + 3 Takten für das Rubatozentrum und 2 + 2 Takten für das abschließende Rahmensegment. Alle Segmente zeigen die rhythmische Charakteristik mit dem synkopierten zweiten Taktschlag. Hier ist der Anfang:

Der Refrain in *Danse profane* und der 'langsame Walzer' in der *Violinsonate*

Modéré



85 Le double plus lent



Mit diesem Walzer endet die erste Hälfte des Satzes. Seine fünf Abschnitte mit ihrem deutlich unterschiedenen Charakter, die insgesamt 99 Takte füllen, werden ergänzt von fünf weiteren Abschnitten in den restlichen 108 Takten. Der thematische Gehalt unterscheidet sich in den beiden Satzhälften jedoch grundsätzlich: Mit Ausnahme des ersten dieser fünf Abschnitte entwickeln alle die Tarantella-Komponente der Geige.

Doch zunächst setzt die zweite Satzhälfte wie die erste ein, indem sie an die dortige Toccata erinnert. Die Musik erklingt im ursprünglichen Tempo, wenn auch nicht in der ursprünglichen Tonart. Das tonale Zentrum des 'chromatischen Doppelschlages', der Grundton *g* in T. 2-4, ist nun dessen Tritonus *cis*. Wie die beiden Vorspieltakte wird er durch einen Bassorgelpunkt unterstützt, der zu Beginn des Satzes nicht Teil der Textur war. Aber genau wie die mitgehörte Harmonie in T. 1-2 fügt der Orgelpunkt auf *fis* die Perspektive einer Subdominante hinzu.⁵⁵ Die typische zweihändige Toccata-Figur im Klavier wird nun auf 32tel intensiviert, gefolgt von einer Hemiolo im Toccata-Muster und einer weiteren in Akkorden. Die hinzutretende Geige kontert mit einem Tonleiteraufstieg, der vom *g*

⁵⁵In T. 1-2 deutet das *es/g* im Klavier auf c-Moll, die Moll-Subdominante von G-Dur. In T. 100-101 dient der Fis-Dur-Dreiklang als Subdominante des lokalen Ankers *cis*.

der tiefsten leeren Saite ausgeht und mit einem Triller auf dem $3\frac{1}{2}$ Oktaven höheren *cis* seinen Höhepunkt erreicht. Eine Erneuerung des chromatischen Doppelschlages, jetzt in einer vieloktavigen Parallele beider Instrumente, wird ergänzt durch einen hemiolischen Abstieg durch einen verminderten Septakkord. Die Geige verwandelt die parallelen Terzen zu Tremoli, die vom Klavier in vollen Durdreiklängen unterstrichen werden.⁵⁶

Im *expressif et soutenu* markierten zweiten Abschnitt spielt die Geige in einer Farbe, die durch das Spiel auf der tiefsten Saite charakterisiert ist, eine rhythmisierte Version ihres Tarantella-Kopfes. Diese wird unterbrochen von fallenden g-Moll-Läufen, die jeweils von einem Triller ausgehen und mit einem abschließend wieder aufwärts schießenden Glissando enden. Der Klavierpart oszilliert zwischen B-Dur und g-Moll über einer auf diese beiden Töne zentrierten Basskontur. Im *poco a poco animato* überschriebenen dritten Abschnitt ergänzt das Klavier die rhythmischen Merkmale mit einer einfachen Homophonie, der die Geige steigende Läufe hinzufügt. Der vierte Abschnitt kehrt mit weitgehend vertrautem Material nach G-Dur zurück: Die Geige wiederholt ihre Tarantella-Komponente im Tempo und Metrum der ersten Satzhälfte, wobei sie von Dreiklängen im Klavier begleitet wird, die ein Moment harmonischer Gewagtheiten hinzufügen.⁵⁷ Im fünften Abschnitt setzt die Geige die Figuration über einer Augmentation des Tarantella-Kopfes im Klavier fort. Das Tempo ist hier nicht nur deutlich langsamer, sondern wird zudem gebremst, indem jedes Segment mit einer dreitaktig ritardierenden Kadenzfolge aus fallenden Geigenläufen über ganztaktigen Akkorden endet. Der letzte Abschnitt dient als Coda. Die nach der zuletzt erklingenden Dominante erwartete Tonika wird durch die im Klavier um *e* kreisenden chromatischen Doppelschlagfiguren erneut verzögert, doch schließlich kulminieren ein 32-taktiges Crescendo und ein nur einmal kurz unterbrochenes Accelerando in einem strahlenden *ff*, abgerundet durch einen 10-stimmigen, 6-oktavigen G-Dur Dreiklang in *sff*.

⁵⁶Das Vorbild für diesen Abstieg durch einen verminderten Septakkord, *des-b / g-e / des-b*, erklang in T. 6-8, verdoppelt mit Terzen und daher mit mehreren Querständen. Beim transponierten und modifizierten Wiederauftreten der Komponente bewegt sich der Abstieg in Halbenoten (*h—gis ↘ gis-f— | d—h ↘ h-gis—*), harmonisiert mit Durdreiklängen.

⁵⁷Vergleiche Violine T. 29-34 (9/16-Takt bei Metronomangabe "punktierte Viertel = 60"), mit T. 146-151, erweitert um zwei zusätzliche Takte (ebenfalls 9/16-Takt bei Metronomangabe "punktierte Viertel = 60"). Das Klavier färbt das reine G-Dur der Geige anfangs mit einem übermäßigen G-Dur-Dreiklang gefolgt von Molldreiklängen auf *a, d, e, a*, etc. und endet mit einem vii7-Akkord sowohl zu den abschließenden e-Moll-Figuren der Geige als auch zum nachfolgenden E-Dur Abschnitt.

Emotion und Ästhetik im Sonatenprojekt

Betrachtungen zu Debussys letzten Kammermusikwerken konzentrieren sich oft auf das, was diese nicht sind. Sie sind keine "Sonaten" in der klassischen Tradition; ihre Sätze entsprechen keinen bekannten Vorgaben, sie orientieren sich aber auch nicht explizit an französischen Modellen des 17. Jahrhunderts, die Debussy bewunderte. Während in der Abfolge der Sätze der traditionell übliche tonale Gegensatz vermieden wird, ist die Tonsprache innerhalb jedes Satzes äußerst facettenreich.⁵⁸ Dabei sind die Sonaten nicht so frei von außermusikalischen Einflüssen, wie es der Gattungsbegriff nahelegen würde. Die Pierrot-Figur, deren Bedeutung in der ersten Sonate durch die Geschichte vom ursprünglichen Untertitel dokumentiert und in den verschiedenen Harlekinaden zumindest angedeutet ist, verbindet dieses Projekt mit Debussys lebenslanger Verbundenheit mit der *commedia dell'arte* und Verlaines darauf bezogenen Dichtungen.

Der Kontext, in dem das Projekt entstand, hätte kaum deprimierender sein können. Das unaufhaltsame und letztlich hoffnungslose Fortschreiten von Debussys Krebserkrankung wurde verstärkt durch die Katastrophe des 1. Weltkrieges und das Leid, das die Franzosen unter den Angriffen der Deutschen erfuhren. Dennoch schrieb Debussy am 7. Mai 1917 an seinen Freund Robert Godet: "Ich habe endlich die *Sonate für Violine und Klavier* fertig gestellt . . . Durch einen sehr menschlichen Widerspruch ist sie voll freudigen Trubels. Misstrauen Sie in Zukunft Werken, die am Himmel hinzugleiten scheinen, oft sind sie in der Dunkelheit eines griesgrämigen Gehirns faul geworden."⁵⁹

Mit diesen letzten Worten definiert Debussy indirekt, was er in diesem Lebensabschnitt als vordringliches Ziel ansieht: Seine Musik soll Ausdruck sein für das, was er in einem seither vielzitierten Bonmot "das nackte Fleisch der Emotion" nannte.⁶⁰ Léon Vallas bestätigt ihm, dass dieser Anspruch besonders glücklich in der zweiten Sonate erfüllt ist, dem Werk, das (im Rückblick, wenn auch nicht für Debussy, der einen Zyklus von sechs Sonaten plante) das Zentrum des Sonatenzyklus bildet.

⁵⁸Die *Sonate für Cello und Klavier* steht durchwegs in d-Moll; in der *Sonate für Flöte, Viola und Harfe* übernimmt F-Dur, die Paralleltonart von d-Moll, dieselbe übergeordnete Rolle. Einzig in der *Sonate für Violine und Klavier* wechselt Debussy zwischen den beiden Modi über demselben Grundton, indem er den Kopfsatz in g-Moll komponiert, die beiden folgenden Sätze dagegen zu G-Dur aufhellt.

⁵⁹Übersetzt nach *Debussy, Correspondance* (1993), S. 376.

⁶⁰*Ibid.*, S. 298 (Brief an Robert Godet vom 18.12.1911).

Die Reaktionen auf diese letzte Werkgruppe waren (und sind bis heute) sehr unterschiedlich. Neben denen, die enttäuscht feststellen, dass Debussy "anders klingt als früher", stehen andere, die nicht nur die nie ermüdende Erneuerungskraft bewundern, sondern sich voller Bedauern fragen, was Debussy noch hätte schaffen und anregen können, wäre ihm eine längere Lebenszeit vergönnt gewesen.

Marianne Wheeldon schließt ihre Betrachtungen über Debussys Spätstil mit Gedanken zu seiner Orientierung als betont "französischer" Komponist. "Während Debussy das Erbe von Rameau und Couperin anerkennt, ja sogar betont, ist deren musikalische Wirkung in den Sonaten subtil und vielleicht ungreifbar. Andererseits lässt er Francks Einfluss unerwähnt, dessen musikalische Wirkung doch unbestreitbar ist. Debussy scheint seine Verbindung zur zyklischen Sonate herunterzuspielen."⁶¹ Dagegen ließe sich einwenden, Debussy könnte nach drei Jahrzehnten des Einsatzes von Zykлизismus in seinen mehrsätzigen Werken (von *Printemps* aus dem Jahr 1887 bis zur Violinsonate von 1917) zu Recht das Gefühl gehabt haben, dass zyklische Verfahren zu einem wesentlichen Bestandteil seines eigenen Kompositionsstils geworden waren.

Rollo Myers betont die Kraft und Chance des Neuanfangs in diesen letzten Werken. Nachdem er eingeräumt hat, dass Hörer, die erwarten, dass die späten Sonaten noch mehr oder weniger wie Debussys Kompositionen aus den Jahren um die Jahrhundertwende klingen, enttäuscht sein mögen, spekuliert er, dass Debussy selbst seine letzten Werke nicht nur als einen Neuanfang in seiner eigenen Musik angesehen haben könnte, sondern zugleich als Vorläufer der "neuen", abstrakteren Musik, die im dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstehen sollte.⁶²

Wilfried Mellers schließlich bewundert die Frische und "Gesundheit" dieser in einer Zeit persönlicher und nationaler Verzweiflung geschriebenen Musik. In seinen Augen erreichte Debussy dieses Ziel durch eine Kombination von "Ehrlichkeit, Würde, und innerer Kraft".⁶³ Und im Widerspruch zu denen, die in ihnen Anzeichen erschöpfter Energie oder Mangel an neuen Ideen wahrzunehmen glauben, steht für Mellers fest: "Seine letzten Werke haben eine musikalische Klarheit und Reinheit, die vielleicht feiner ist, als alles, was er je zuvor erreicht hat."⁶⁴

⁶¹Übersetzt nach Wheeldon, *op. cit.*, S. 675, 678.

⁶²Vgl. Rollo Myers, *Debussy* (London: Duckworth, 1948), S. 105-106.

⁶³Vgl. Mellers, *op. cit.*, S. 174.

⁶⁴Übersetzt nach Mellers, *op. cit.*, S. 172.

Das Gespenst der vierten Sonate

Debussy plante die vierte seiner sechs Sonaten für die Besetzung mit Oboe, Horn und Cembalo. Leider ließ ihm seine Krebserkrankung nicht genügend Zeit und Kraft, um dieses Projekt auszuführen. Seitdem nach seinem Tod die Details des ursprünglichen Planes bekannt wurden, hat die ungewöhnliche Instrumentenkombination die Fantasie mehrerer Musiker angeregt. Zwei Komponisten haben Stücke für die von Debussy vorgesehene Besetzung geschrieben mit dem Hinweis, sich dabei ausdrücklich auf dessen ungeschriebene Sonate als Inspiration zu beziehen.⁶⁵

Einen Schritt weiter geht der amerikanische Cembalist und Musikwissenschaftler Kenneth Cooper. Da selbst konkrete Skizzen für das Stück von Debussys eigener Hand fehlen, hat er, wie ein anerkennender Kommentator ihm bestätigt, „mit Bedacht drei originale Klavierstücke ausgewählt und arrangiert, die sich zu einer plausiblen Sonate verbinden, wie Debussy sie sich vorgestellt haben mag“.⁶⁶ Der erste Satz ist ein Auszug aus der Musik für das Ballett *La Boîte à joujoux*, von dem Debussy nur die Klavierpartitur vollendet hat. Für den zweiten Satz hat Cooper das neunte Stück aus Debussys letztem Klavierzyklus, die „Étude pour les notes répétées“, arrangiert. Der dritte Satz schließlich ist eine Transkription des virtuosen „Mouvement“, dem Finale in Debussys erstem *Images* Zyklus, für das ungewöhnlich besetzte Trio.

Die International Music Company hat die daraus hervorgegangene ‚Sonate‘ unter der Verlagsnummer IM.3651 veröffentlicht mit der etwas problematischen Angabe „komponiert von Claude Debussy, bearbeitet von Kenneth Cooper“. Youtube bietet eine hörenswerte Tonaufnahme dieser spekulativen Aufbereitung existierenden Materials zu einer vierten und letzten Debussy-Sonate mit Keve Wilson (Oboe), Ann Ellsworth (Horn) und Kenneth Cooper (Cembalo).⁶⁷

⁶⁵Vgl. Marshall Fine, *Intermezzo-Epithaph* – “To the memory of Claude-Achille Debussy on the 70th anniversary of his death”, op. 57, for oboe, horn, and harpsichord (1988), und Thomas Adès, *Sonata da Caccia* (1993), zu hören auf der CD “From Baroque to Berkeley” (New York Philomusica Records, 2007).

⁶⁶Robert Patterson, Rezension, <http://robertgpatterson.com/claude-debussy-sonata-no-4-2011> (abgerufen am 11. August 2018).

⁶⁷Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=AtY7oiku4ss> (abgerufen am 28 August 2018).

