

## *Suite bergamasque*

Die *Suite bergamasque* ist Debussys erfolgreichstes Klavierwerk vor dem Durchbruch, den ihm sein *Faun* bescherte. Das von der norditalienischen Stadt Bergamo abgeleitete Adjektiv im Titel hat mehrere Facetten. Eine verweist auf die *Bergamasque* oder *Bergamasca*, einen seit dem 16. Jahrhundert bekannten fröhlichen bis derben Volkstanz. Eine andere erinnert daran, dass Jahrmarktkünstler aus Bergamo und dessen Umgebung die seither als *Commedia dell'arte* bekannte Schauspieltradition begründeten. Deren mit Masken typisierte Protagonisten konfrontieren Volksfiguren wie Arlecchino, Colombina, den Pierrot-Vorläufer Pagliaccio und den listigen Akrobaten Brighella mit Vertretern des Bürgertums wie dem Kaufmann Pantalone und dem gebildeten Dottore.

Als der 25-jährige Paul Verlaine 1869 seinen in die Welt der *Commedia dell'arte* verlegten Gedichtzyklus *Fêtes galantes* und in ihm das berühmt gewordene "Clair de lune" schrieb, das nach Debussys Überarbeitung für den dritten Satz der *Suite bergamasque* Pate steht, von Debussy (ebenso wie von Fauré) aber auch als Lied vertont wurde, spielte er gleich zu Beginn auf diese Beziehung an:

Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques  
Jouant du luth et dansant et quasi  
Tristes sous leurs déguisements fantasques.<sup>1</sup>

Verlaine seinerseits nennt als Inspiration für seinen Gedichtzyklus *Fêtes galantes* eine Reihe von Gemälden, die der französische Rokokomaler Jean-Antoine Watteau (1684-1721) von sogenannten arkadischen Szenen

<sup>1</sup>In wörtlicher Übersetzung lautet der Text dieser Strophe etwa: "Deine Seele ist eine erlebte Landschaft, durch die anmutige Masken und Bergamasken wandeln, Laute spielend und tanzend und beinahe traurig unter ihren wunderlichen Verkleidungen." Debussys Klavierstück *Masques* aus dem Jahr 1904 geht auf dieselbe Inspiration zurück. Nach einem später aufgegebenen Plan sollte es ursprünglich, mit *L'isle joyeuse* als Eröffnung und *D'un cahier d'esquisses* als Zentrum, eine zweite "bergamaskische Suite" ergeben. Auch berichtet Léon Vallas in *Debussy und seine Zeit*, dass Debussy eine Weile daran dachte, seine 1915 komponierte Sonate für Violoncello und Klavier "Pierrot fâché avec la lune" (Pierrot, verärgert über den Mond) zu überschreiben. Der amüsierte Blick auf durch Masken typisierte Gestalten beschäftigte den Komponisten anscheinend ein Leben lang.

gemalt hatte: Zusammenkünften junger, elegant gekleideter Frauen und Männer in parkähnlichen Landschaften zum Zwecke der Unterhaltung, des Musizierens, der Naturbetrachtung und natürlich des Verliebens. Ein Bild dieser Serie zeigt die kultivierte Gesellschaft ausdrücklich in der Aufführung eines Theaterstückes der italienischen Art.

Jean-Antoine Watteau: *Italienisches Theater* (1716)  
Gemäldegalerie Berlin



Heinrich Strobel, einer der ersten deutschen Biografen Debussys, beschreibt die *Suite bergamasque* in seinem 1940 erschienenen Buch *Claude Debussy* als “eine Beschwörung der verklungenen alten Zeiten höfischer Galanterie mit raffinierten Mitteln einer neuen Musik, und zugleich eine Reverenz vor den Clavecinisten des 17. Jahrhunderts, die Debussy später immer wieder als wahre Vorbilder für die französische Musik preist.”

Die Clavecinisten lassen sich in mancher Beziehung als Vorbilder von Debussys Klaviermusik verstehen. Die Werke, die Couperin, Rameau und ihre Zeitgenossen im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert komponierten, gehören fast alle den beiden Kategorien an, denen sich auch die meisten Klavierwerke Debussys zuordnen lassen: Tanz- und Suitensätze einerseits, poetisch-empfindsame Charakterstücke andererseits.

Die *Suite bergamasque* war im Wesentlichen schon 1890 fertig, wurde jedoch erst 1905 in revidierter Form veröffentlicht. Im Zuge der Überarbeitung änderte Debussy auch die Titel der zwei letzten Sätze: So tauschte er im dritten Satz einen Gedichttitel Verlaines gegen einen anderen aus (“Clair de lune” ersetzte “Promenade sentimentale”) und änderte im vierten die Tanzbezeichnung “Pavane” in “Passepied”. In beiden Versionen folgt auf das eröffnende Prélude somit ein von zwei barocken Suitensätzen umgebenes, poetisch inspiriertes Charakterstück.

Die beiden Satztiteländerungen sowie auch ein musikalisches Zitat spiegeln vermutlich Debussys Verhältnis zu Gabriel Fauré (1845-1924), der in Debussys kreativsten Jahren als einflussreichster französischer Komponist galt. Debussy fühlte sich zwar von Fauré inspiriert und in seinen Tendenzen bestärkt, war sich jedoch zugleich der Gefahr bewusst, als junger Nachahmer wahrgenommen zu werden. Lässt sich dies an der Umbenennung des dritten Satzes auch nicht zweifelsfrei festmachen, insofern Debussys erste, 1982 vollendete Liedvertonung von Verlaines Gedicht dem Klavierlied Faurés auf denselben Text um fünf Jahre vorausging, so suggeriert ein verstecktes Zitat aus dessen Lied im Eröffnungssatz von Debussys *Suite bergamasque* doch eine unmissverständliche Huldigung; mehr dazu später.

Ein anderer Grund, warum Debussys letztlich das Gedicht “Clair de lune” aus Verlaines 1869 verfasstem Zyklus *Fêtes galantes* als Inspiration nennt, findet sich im Bild des Mondlichtes. Debussy hatte zum Mond wie zum Wasser und den in ihm reflektierten Spiegelungen eine enge emotionale Beziehung. “Clair de lune” ist eines von drei Klavierstücken, in denen er das Mondlicht besingt; die beiden anderen sind “Et la lune descend sur le temple qui fut” aus Band II der *Images* und “La terrasse des audiences du clair de lune” aus Band II der *Préludes*.

Eindeutig erscheint der Grund für die Umbenennung des Finalsatzes: Mit Faurés im selben Jahr entstandener *Pavane*, die ursprünglich ebenfalls für Klavier komponiert war, aber in der bald nach ihrer Entstehung vom Komponisten eingerichteten Fassung für Orchester und Chor *ad libitum* ein Publikumserfolg wurde, wollte der junge Debussy den Abschluss seiner Suite offenbar doch lieber nicht verglichen wissen. Dennoch ist auch hier ein indirekter Einfluss zu vermuten. Die Pavane, deren Gattungsbezeichnung vom spanischen Wort *pava* = Pfau abgeleitet wird, hatte im 16. und 17. Jahrhundert ein würdevoll schreitendes Tempo. Der Dirigent Adrian Boult berichtet jedoch, dass Fauré sich seine *Pavane* wesentlich flüssiger wünschte. Damit erklang sie wohl etwa so bewegt wie das *Allegretto* im letzten Satz von Debussys *Suite bergamasque*.

## Prélude

Im Eröffnungssatz der Suite spielt Debussy mit Synkopen, Arabesken und großflächigen dynamischen Entwicklungen. Aufgrund von Material und Harmonik lässt sich die Form als Zwitter aus Bogenform und Sonatensatz lesen. Der erste der drei großen Abschnitte ist zweigeteilt, mit einem bitonalen Hauptthema (g-Moll über dem Grundton *f*; T. 1-10), auf der Subdominante gefolgt von einer Motivreihe als Seitensatz und einer kurzen Codetta (T. 11-19). Dass diese Codetta zum Grundton zurückführt (und somit nicht, wie die 'Exposition' in einem Sonatensatz, in der Sekundärtonart schließt) und dass der umfangreiche, ebenfalls zweiteilige Mittelabschnitt nicht die Kriterien einer Durchführung erfüllt, steht der Annahme einer Sonatensatzform entgegen; dass Debussy in der Wiederaufnahme des ersten Abschnitts in T. 66-86 jedoch das Seitensatzmaterial auf die Tonika transponiert, spricht für diese Struktur. Der Mittelabschnitt ist in seiner ersten Hälfte modal gefärbt (T. 20-43, äolisch auf *a*), während sich die zweite Hälfte von *b* über *a* und *g* zum Grundton *f* zurückbewegt (T. 44-65).

Die Zwitterform findet sich im Satzinneren gleich zweimal wieder. Im Hauptthema wird ein lyrischer Zweitakter umrahmt von einem viereinhalb Oktaven durchmessenden Aufstieg mit anschließend sanft absteigender und dann verharrender Arabeske (T. 1-4 und 7-10 bzw. 66-69 und 72-75); das Seitenthema dagegen ist gereiht aus einem wiederholten Zweitakter, einem variierten Eintakter und drei Abschlusstakten. Entsprechend wird in der ersten Hälfte des Mittelabschnitts ein lyrischer Sechstakter eingerahmt (vgl. besonders die Phrasenanfänge in T. 20 und 24, 36 und 40), während in dessen zweiter Hälfte variiert wiederholte Zweitakter in einer codettaartigen Überleitung gipfeln. In der 'Reprise' führt Debussy dieses Spiel mit Umrahmungen, Reihungen und Codetta-Abschlüssen auf eine neue Ebene, indem er zwischen Haupt- und Seitenthema einen virtuoson Fünftakter einschiebt und das Stück mit einer kurzen Coda im siebenstimmig homophonen, plagal kadenzierenden Choralsatz abrundet.

Melodik und Metrik des Prélude werden bestimmt durch eine schrittweise abnehmende Verzögerung des Phrasenbeginns und dessen ornamentierende Fortführung. In der Rahmenphrase des Hauptthemas setzt die Oberstimme nach vier vorbereitenden Achtelschlägen erst in der Taktmitte ein, klingt passiv in den zweiten Takt hinüber, steigt von dort in einstimmigen Figurationen abwärts und umspielt dabei erst den g-Moll-Dreiklang, dann den Ton *g*. Im ersten Zweitakter des Seitenthemas fällt der Einsatz der Oberstimme nach zwei vorausgehenden Achteln schon auf den zweiten Schlag, im anschließenden variierten Eintakter nach nur einer Bass-Achtel

bereits auf das zweite Achtel. In der Rahmengeste der ersten Hälfte des Mittelabschnitts wird der Einsatz der Oberstimme nur noch minimal durch ein Arpeggio verzögert, und im umrahmten Sechstakter fällt er schließlich auf den Taktanfang selbst. Dieser allmählichen Vorverlegung entspricht die konsequent abnehmende Länge der Synkopen.

Zudem zeichnet sich das Prélude durch übergreifende dynamische Linien aus, die die oben beschriebenen Formabschnitte neu gliedern. Diese Linien beschreiben zunächst ein kontinuierliches, nur manchmal kurz unterbrochenes und gegen Ende mehrfach gestuftes Verklingen, das die 'Exposition' mit der ersten Hälfte des Mittelabschnitts verbindet.<sup>2</sup> In der zweiten Hälfte des Mittelabschnitts folgt die gegenläufige dynamische Entwicklung in Form einer verkürzten, aber ebenfalls gestuften Wiedergewinnung des Ausgangsniveaus,<sup>3</sup> die gegen Ende der 'Reprise' in einer Steigerung über das bisher krönende *f* hinaus zum sonoren Höhepunkt geführt wird.<sup>4</sup>

Das in der Kapiteleinleitung bereits kurz erwähnte Zitat, das als eine Verneigung Debussys vor dem anerkannten älteren Kollegen Fauré gelesen werden darf, findet sich im umrahmten Zentrum der ersten Hälfte des Mittelabschnitts. Faurés Begleitung des letzten Zeilenanfangs aus Verlaines "Clair de lune" ("Les grands jets d'eau sveltes" – die großen schlanken Fontänen) erweist sich, transponiert man die Musik um einen Halbton abwärts, als unmittelbares Vorbild für T. 33-34 in Debussys "Prélude":

Suite bergamasque I: Debussys 'Hommage à Fauré'

Fauré, "Clair de lune", T. 52-53, transponiert

Les grands jets d'eau sveltes

Debussy, "Prélude", T. 33-34

<sup>2</sup>T. 1: *f* – T. 11: *mf* – T. 15: [*meno*] *p*; T. 20: *p* – T. 23: *più p* – T. 28: *pp*; T. 30: *p* – T. 33: *più p* – [T. 35: *pp*]; T. 36: *p* – T. 39: *più p* – T. 43: *pp*.

<sup>3</sup>T. 44-54: *pp* – *p* – *meno p* – *mf*; T. 56-66: *pp* – *poco a poco cresc.* – *sempre cresc.* – *f*.

<sup>4</sup>T. 81: *più f*, T. 87: *ff*.

## Menuet

Auf die bei den Clavecinisten des 17. und 18. Jahrhunderts beliebte Form des Menuetts mit kontrastierendem Trio bezieht Debussy sich nur indirekt. Zwar gibt er einen 3/4-Takt vor, doch wird das traditionell unveränderliche Metrum schon bald mit 4/4-Gruppen unterlaufen.

*Suite bergamasque II: Hauptthemabeginn und metrische Abweichung*

Andantino  
*pp et très délicatement*

Im 49-taktigen Anfangsabschnitts kann man mit einiger Fantasie den Bauplan A B A' erkennen (A = T. 1-17, B = T. 18-41, A' = T. 42-49). Dabei erfährt die graziöse Hauptthemagestik, die harmonisch durch Changieren zwischen verschiedenen Modi überrascht, gleich zwei thematische Kontraste: eine Staccato-Homophonie, die durch glockenartige Oktavanschläge skandiert wird, und ein ausdrucksvolles lyrisches Thema, das leise beginnt, sich aber beim Übergang in die 'Tenor'-Lage zum *forte* steigert, um am Schluss des 'Menuetts' in umso leiseres Flüstern zurückzufallen.

*Suite bergamasque II: Kontrastthematik im Menuet*

Debussys Äquivalent eines 'Trios' beginnt in T. 50 in plötzlichem *f* mit vier durch virtuos abfallende Tonleitern charakterisierten Zweitaktern. Daran reihen sich später – wieder im *piano* – zwei weitere Komponenten mit ihren variierten Wiederholungen bzw. Sequenzen. Die akkordische Überleitung zur Wiederaufnahme des 'Menuetts' (von einem *da capo* kann hier nicht die Rede sein) überrascht vor allem durch die Tonartsignatur, die dem Grundton des Satzes, *a*, seinen Tritonus *es* gegenüberstellt. Doch schon nach wenigen Takten des hier stark verkürzten Rahmenabschnitts vollzieht Debussy eine chromatische Aufwärtsrückung nach E-Dur und

korrigiert die Tonart damit zur Dominante. Über deren Orgelpunkt erklingt nun die expressiv lyrische Kontrastphrase, diesmal von Anfang an *forte très soutenu*. Das metrisch querständige 4/4-Motiv fehlt hier ebenso wie die Abrundung durch das Hauptthemamaterial. Einzig die Komponente, die zuvor als Glockenschlag-Homophonie charakterisiert wurde, findet noch einen entfernten Nachhall, allerdings erst in der Coda. Dann verklingt der Satz mit einem 3½-oktavigen *ppp glissando* ins höchste Register, gefolgt von einem dreioktavigen tiefen Grundtonanschlag.

### Clair de Lune

Dieses poetische Charakterstück hat, wie schon erwähnt, zwei Gedichte Verlaines zum Paten: Zur Zeit der Entstehung bezog Debussy seine Inspiration aus dem frühesten Lyrikzyklus des damals 22jährigen Dichters, den *Poèmes saturniens*; fünfzehn Jahre später, anlässlich der Überarbeitung für die 1905 erfolgte Veröffentlichung, änderte er den Titel zugunsten eines Textes aus der etwas später entstandenen, auf Gemälde Watteaus Bezug nehmenden Sammlung *Fêtes galantes*.

Die Analyse der Musik legt nahe, dass beide Gedichte ihre Spuren in der Übertragung aufs Klavier hinterlassen haben. Im ersten Abschnitt des als erweiterte Bogenform (A B | C | A' Coda<sup>5</sup>) entworfenen Stückes vermeidet die Melodie alle 14 Taktschwerpunkte durch Überbindungen. Mittels dieser metrischen Verschleierungen sowie einer Mischung aus triolisch gruppierten Achteln und synkopisch verknüpften Achtelduolen (♩♩), beide durchsetzt mit Notenwerten von 2/8, 3/8, 4/8 und 7/8 Länge, verbreitet sich eine träumerisch der Wirklichkeit entrückte Stimmung. In Abschnitt B schreibt Debussy *tempo rubato* vor für eine Reihung von Zweitakttern in homophonem Satz, deren ebenmäßigere Bewegung durch eine zäsurübergreifende Steigerung und Beschleunigung (*peu à peu cresc. et animé*) dramatisierend zusammengefasst wird. Der umfangreiche Mittelabschnitt C schließlich fällt durch seinen rhythmischen 'Anfangsreim' auf: Jeder Viertakter beginnt mit ♩. ♩♩| ♩. ♩♩,<sup>6</sup> ergänzt durch je zwei Takte unterschiedlich rhythmisierter Fortspinnungen. In Abschnitt A' versetzt Debussy die erste achttaktige Phrase *ppp* in die höhere Oktave und geht dann in eine notengetreue Wiederaufnahme über, die lediglich den zuvor modulierenden Schlusstakt durch eine harmonische Rückkehr zur Grundtonart Des-Dur ersetzt, in der die Coda ausklingt.

<sup>5</sup>A = T. 1-14, B = T. 15-26, C = T. 27-50, A' = T. 51-65, Coda = T. 66-72.

<sup>6</sup>Für den sechsfachen Rhythmus vgl. T. 27/28, 31/32, 35/36, 39/40, 43/44 und 47/48.

Die Abfolge, die von einer träumerischen Stimmungsschilderung über eine zunehmende Dramatisierung in ein durch 'Reime' hervorgehobenes Kernstück führt, bevor die träumerische Stimmung kaum verändert erneut beschworen wird, entspricht dem Aufbau des frühen Verlaine-Gedichtes:

### Promenade sentimentale

Le couchant dardait ses rayons suprêmes  
Et le vent berçait les nénuphars blêmes ;  
Les grands nénuphars, entre les roseaux,  
Tristement luisaient sur les calmes eaux.

Moi, j'errais tout seul, promenant ma plaie  
Au long de l'étang, parmi la saulaie  
Où la brume vague évoquait un grand  
Fantôme laiteux se désespérant

Et pleurant avec la voix des sarcelles  
Qui se rappelaient en battant des ailes  
Parmi la saulaie où j'errais tout seul  
Promenant ma plaie ; et l'épais linceul

Des ténèbres vint noyer les suprêmes  
Rayons du couchant dans ces ondes blêmes  
Et les nénuphars, parmi les roseaux,  
Les grands nénuphars sur les calmes eaux.<sup>7</sup>

Dieses Gedicht beginnt mit der Schilderung eines Landschaftsbildes, das zunächst menschenleer erscheint (Zeile 1-4). Darauf folgt zwar die Hinwendung zum lyrischen Ich, doch zieht bei dessen Irren entlang des Ufers weiterhin die Natur alle Aufmerksamkeit auf sich, indem sie mit einer vom Nebel verursachten Verzerrung zu "geisterhafter riesiger Gestalt" für Dramatik sorgt (Zeile 5-8). Erst im dritten Vierzeiler tritt der allein herumirrende Mensch in den Vordergrund und kann über seine Einsamkeit

<sup>7</sup>Einsamer Gang: Die Sonne sandte ihre letzten Strahlen, / die Wasserrosen wiegt der Wind, die fahlen; / die großen Wasserrosen schaun im Rohr / trüb aus der dunklen stillen Flut empor. / Ich irrte ganz allein mit meinen Leiden / entlang dem Weiher, durch die Uferweiden, / wo milchweiß sich der flüchtige Nebel ballt / zu geisterhafter riesiger Gestalt, / und weint und klagt, wie Regenpfeifer klagen, / die laut sich rufen und die Flügel schlagen / im dichten Weidenstand, wo mit dem Leid / ich so allein; sacht nimmt die Dunkelheit / die letzten roten Abendsonnenstrahlen / in ihre weichen Wogen, ihre fahlen, / und dann der Wasserrosen milde Glut, / die großen Wasserrosen auf der stillen Flut.

Die hier wiedergegebene deutsche Nachdichtung von K. L. Ammer ist abgedruckt in *Gedichte von Paul Verlaine. Eine Anthologie der besten Übertragungen*, herausgegeben von Stefan Zweig (Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler, 1907), S. 16.



weinen und klagen (Zeile 9-12). Sein Leid wird sodann mit dem aus der Trostlosigkeit herausführenden Wort "sacht" und dem einzigen Enjambement des Gedichtes in den letzten Vierzeiler aufgenommen, eine variierte Wiederaufnahme des ersten, so dass der Irrende wie versöhnlich in die anfangs geschilderte Natur einzugehen scheint.

Eine in Aufbau und inhaltlicher Entwicklung vergleichbare Parallele wie die zwischen Verlaines frühem Gedicht und Debussys drittem Satz der *Suite bergamasque* lässt sich im Falle des poetischen *Clair de lune* nicht ziehen. Die Haltung des Dichters ist hier gebrochener. Er beschreibt in Form einer in die Landschaft gespiegelten existentiellen Erfahrung einen Schmerz, den die Masken, die in der Seele des "Du" metaphorisch tanzen, halb ernst, halb spöttisch zum Ausdruck bringen. Die Traurigkeit über das Geschick durchzieht hier alle drei Strophen gleichermaßen, wenn auch mit je unterschiedlichen Bildern.

### Clair de lune

Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques  
Jouant du luth et dansant et quasi  
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur  
L'amour vainqueur et la vie opportune,  
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur  
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,<sup>8</sup>  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.<sup>9</sup>

<sup>8</sup>Der Anfangsvers der dritten Strophe lautete in einer ersten Fassung, die Verlaine in der Zeitschrift *Gazette rimée* vom 20. Februar 1867 veröffentlicht hatte, noch beziehungsweise: "Au calme clair de lune de Watteau". Verlaine-Forscher weisen jedoch darauf hin, dass es im bildnerischen Werk Watteaus keine einzige Darstellung von Mondlicht gibt.

<sup>9</sup>Mondschein: So seltsam scheint mir deine Seele, wie / ein Park, durch den ein Zug von Masken flimmert, / doch Tanz und ihrer Lauten Melodie / verbirgt nur Schmerz, der durch die Masken schimmert. / Von Liebe singen sie, bespöttelnd ihr Geschick, / doch Mollklang macht das lose Klimpern trüber, / es scheint, sie glauben selbst nicht an ihr Glück / und leise rinnt ihr Lied in Mondschein über, / in Mondschein, der, sanfttraurig, blass und blank / die Vögel träumen lässt hoch in den Bäumen / und schluchzen die Fontänen, dass sie schlank / und schauernd in die Marmorschalen schäumen. (Nachdichtung von Stefan Zweig in ders.: *op. cit.*, S. 25.)

Die Attraktivität des Textes, für Komponisten wie für alle sensiblen Leser, resultiert aus dem im Übergang zur dritten Strophe beschworenen Bild von einem Lied, das in Mondschein übergeht bzw. sich mit ihm vermischt (“leur chanson se mêle au clair de lune”) – einem Mondschein, der hier mit seiner sanften Traurigkeit die ganze romantische Ausdrucksskala von träumenden Vögeln zu schluchzenden Fontänen umfasst. Wie sehr auch bei Debussy das “Lied” mit dem “Mondschein”, die Aussage mit der Stimmung verschmilzt, lässt eine Reduktion erkennen, die hinter der sanft und verträumt umwebenden Oberfläche deren Grundlinien aufzeigt. Dies soll hier an zwei beispielhaft gewählten Stellen aufgezeigt werden:

*Suite bergamasque* III: Die der Eröffnungsphrase zugrunde liegenden Linien

Andante très expressif

*Suite bergamasque* III: Die umspielten Linien in Abschnitt B

Es wäre überzogen, die ihrer arabeskenhaften Umrandung entkleideten Linien als das ‘Lied’ zu identifizieren und das glitzernd bewegte Oberflächenspiel der tatsächlichen Komposition als den dieses Lied in sich aufnehmenden ‘Mondschein’; doch als Andeutung für einen der typischen Aspekte debussyscher Satztechnik mag dieses Bild dienen. Wie die folgenden Kapitel zeigen werden, verwendet er Varianten dieser Textur wiederholt in musikalischen Evokationen von Wasserspielen, Nebelschwaden oder Lichteffekten. So beginnt das im Publikationsjahr der *Suite bergamasque* entstandene Eröffnungstück der ersten Gruppe von *Images*, “Reflets dans l’eau”, dessen Spiegelungen Licht und Wasser verbinden, mit einer (allerdings wesentlich umfangreicheren) Umspielung derselben Töne, die den Anfangstakten von “Clair de lune” zugrunde liegen.

### Passepied

Der Passepied, ein im 16. und 17. Jahrhundert in Nordfrankreich beliebter Rundtanz, hatte ursprünglich ein nur mäßiges Tempo und wurde in geradem Takt ohne Auftakt ausgeführt. Im Laufe der Zeit entwickelte die Gattung (die ihren Namen dem typischen Übersetzen eines Fußes über den anderen verdankt) ein zunehmend schnelleres Tempo und wurde zuletzt bevorzugt in meist auftaktigen Dreiertakten getanzt. In dieser Form war der Passepied zuweilen Bestandteil konzertanter Suiten; man denke an die beiden Passepied-Sätze in Bachs Englischer Suite Nr. 5 in e-Moll. Da Debussy zum Zeitpunkt der Komposition noch von der Vorstellung einer Pavane ausging und den Satztitel vermutlich nur änderte, um einen Vergleich mit Faurés berühmtem Werk derselben Bezeichnung zu vermeiden, steht dieser Satz in der *Suite bergamasque* in auftaktlosem 2/2-Takt. Die über weite Strecken in trockenen Staccato-Achteln dahineilende Begleitung in der mittleren Basslage ist als ein von Metrum und Tanztyp unabhängiger Tribut an die französischen Clavecinisten zu verstehen.

Im Aufbau verbindet der Satz die für Rundtänze häufig gewählte Rondoform mit der für Debussy typischen Neuharmonisierung, Modifikation und Entwicklung des Hauptthemas, das hier als Refrain fungiert. Die vielen Freiheiten sind zwar für die traditionelle Gattung unüblich, wirken im modernen Klavierstück jedoch vorteilhaft bereichernd. Auf zwei Einleitungstakte, die das Begleitmuster vorstellen, folgt der Refrain in seiner Grundgestalt, als eine regelmäßige achttaktige Phrase, die wiederholt durch den Tonikadreiklang geankert wird:

*Suite bergamasque* IV: Der Refrain des Passepied in seiner Grundform

Allegretto ma non troppo

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a piano (p) dynamic marking and a 'simile' instruction. The notation consists of a treble clef staff with a whole note melody and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the accompaniment with various articulations and dynamics, including accents and slurs.

- T. 11-23 Der zweite Einsatz des Refrains weicht harmonisch zuerst subtil, später deutlich von der Vorlage ab und wird nach vier Takten durch Verlängerung und Entwicklung abgelenkt; es folgt in
- T. 24-29 das kurze erste Couplet, dessen im vierten Takt eingeführte Figur eines erweiterten Doppelschlages, transponierend weitergesponnen, zum nächsten Refrain überleitet.
- T. 30-58 Der dritte Refrain-Einsatz, am Beginn mit einem Subdominant-Orgelpunkt wieder neu harmonisiert, ersetzt im siebten Takt den Staccatoanschlag der Begleitung durch legato und die charakteristischen barocken Figuren durch Arpeggien. Darauf folgt eine Ketten-Entwicklung aus dem Refrainkopf nach dem Takt-schema 1-2, 1-2, 2-3-4-5, 2'-3'-4'-6, 7-8, 7-8, 7'-8', 7'-8".
- T. 59-105 Das wie so oft in der Tradition des Rondos besonders umfang- und farbenreiche zentrale Couplet ist in sich als Bogenform mit Codetta angelegt. Die Rahmenabschnitte (T. 59-75 und 88-94) heben sich durch den akkordischen Satz der Oberstimme mit verlangsamtem, d.h. nur noch ganztaktigem Harmoniewechsel von allem Vorangehenden ab. Der drei Viertakter umfassende Mittelabschnitt kontrastiert seinerseits mit diesem Rahmen durch die versetzte Lage der Hände<sup>10</sup>, die erneute Rückkehr zu Legato und die vorübergehende Verlangsamung im Zentrum. (Man mag schmunzeln über diese musikalische "Matrjoschka": Der *cédez*-Viertakter ist in den Zwölftakter eingebettet wie der Zwölftakter ins zentrale Couplet und dieses Couplet in das Rondo als Ganzes.) Der transponierte und auf *ppp* reduzierte Abschnitt, der den Rahmen innerhalb dieses Couplets schließt, wird ergänzt durch eine klangflächenartige Codetta.
- T. 106-146 Der vierte Einsatz des Refrainmaterials greift den Beginn des Passetied auf, notengetreu bis auf die variierten Anfangs- und harmonisch abweichenden Schlusstakte. Anstelle der zuvor folgenden Refrainentwicklung und des kurzen ersten Couplets erklingt hier eine Erinnerung an das Rahmenmaterial des zweiten Couplets sowie, nach kurzer Überleitung, der Anfang der Kettenentwicklung aus dem Refrainkopf.<sup>11</sup>
- T. 147-156 Den Abschluss bildet eine Coda auf der Basis eines dreimal im Bass zitierten augmentierten Refrainkopfes.

<sup>10</sup>Der Klaviersatz einschließlich der Begleitung liegt relativ hoch in T. 76-79, dagegen klingt die Oberstimme mit ihrer Umspielung des mittleren *c* in T. 84-87 erstmals tief.

<sup>11</sup>Vgl. T. 106-122 mit T. 1-19; T. 125-132 mit T. 88-95; T. 138-142 mit T. 39-43.

### **Die bergamaskische Suite als Verwandte der Sonate**

Betrachtet man Charakter und Form der vier Sätze im Zusammenhang, so ergibt sich eine überraschende Verwandtschaft mit der Sonatenform: Das in *Moderato* gehaltene Prélude erfüllt, wie oben dargestellt, die meisten Bedingungen der Sonatenhauptsatzform; die Mittelsätze, die bei viersätzigen Werken traditionell aus einem *Andante* oder *Adagio* im zweiten und einem Menuett oder Scherzo im dritten Satz bestanden, sind hier zwar in der Reihenfolge vertauscht, entsprechen jedoch ansonsten allen Erwartungen; und der "Passepied" überzeugt als Äquivalent des auch in Werken des 18. Jahrhunderts oft rondoartig angelegten Finales.

Harmonisch bzw. tonal hängen die vier Sätze auf eine Weise zusammen, die einige vertraute Konventionen übernimmt, andere jedoch neu definiert. Das F-Dur des Kopfsatzes ist mit dem a-Moll des Menuetts in zweierlei Hinsicht verwandt: Debussy führt diese Sekundärtonart schon zu Beginn des Mittelabschnitts im Prélude ein und komponiert zudem den Beginn des Menuetts über dem Basston *d*, der somit kurzfristig (und letztlich trügerisch) die Mollparallele zum F-Dur des Prélude anzukündigen scheint.

Wie in klassischen Sonaten der betonte Tonartwechsel, oft verbunden mit einem Wechsel des Tongeschlechts von Dur nach Moll, charakteristisch ist für den Übergang zum langsamen Satz, so hält auch Debussy die eigentliche tonale Überraschung für diese Schnittstelle bereit, die hier noch dazu mit dem Scheitelpunkt der Suite zusammenfällt. Dem modal gefärbten a-Moll, mit dem das Menuett schließt, folgt querständig das in Des-Dur gründende "Clair de lune". Dessen Oberstimmenbeginn, der dem vorangehenden dreioktavig tiefen *a* ein rhythmisch unbestimmtes und dadurch zusätzlich geheimnisvoll wirkendes zweifaches *as* gegenüberstellt, scheint den Satz wie in eine neue Landschaft oder auf eine spirituell andere Ebene zu versetzen. Der Übergang zum abschließenden Passepied dagegen ist traditionell. Während Leser der Partitur sich kurzfristig über den Wechsel von  $\flat$ -Vorzeichen zu  $\sharp$ -Vorzeichen wundern mögen, birgt dieser für Hörer nichts Unerwartetes: Das Des-Dur des "Clair de lune", enharmonisch als Cis-Dur wahrgenommen, verhält sich zur fis-Moll-Tonika des Finalsatzes als konventionelle Dominante.

