

## *Fêtes galantes I*

Hatte Verlaine in seinem Manifest-Gedicht "L'art poétique" gefordert, die Dichtkunst solle "Musik, Musik vor allen Dingen" sein, so schloss er damit doch eine gleichzeitige Beziehung der Lyrik zur Malerei nicht aus. In seinem 1869 veröffentlichten Gedichtzyklus *Fêtes galantes* bezieht er sich spezifisch auf die Genrebilder von Rokoko-Künstlern wie Watteau, Boucher, Fragonard und Lancret. Das Gemälde "Die Pilgerfahrt nach Kythera", mit dem Jean-Antoine de Watteau (1684-1721) sich erfolgreich um eine Mitgliedschaft in der Königlichen Akademie für Malerei und Skulptur bewarb, wurde als "une fête galante" bezeichnet und begründete damit eine neue Bildgattung. Diese zeigt Szenen aus dem Leben wohlhabender Franzosen, die sich in einer idealisierten Natur zu Liebeswerbung und allerlei Tändeleien treffen. Die heiteren Szenen wurden geschätzt als Gegenpol zur Weltverachtung, die um 1700 unter den Künstlern um sich griff. In den 1880er Jahren wurde das in den *Fêtes galantes* dargestellte Sujet der raffinierten Liebeswerbung wieder aufgenommen. Dabei unterscheidet man drei Themenkreise: die Preziosität, die Schäferidylle und die aus Italien stammende, jedoch zu Watteaus Zeiten längst in Frankreich etablierte und verfeinerte *Commedia dell'arte*.

Jean-Antoine Watteau: *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717)  
Paris, Musée du Louvre



Als “preziös” galten in Frankreich etwa seit Mitte des 17. Jahrhunderts Lebens-, Empfindungs- und Ausdrucksweisen von äußerster oder übersteigter Verfeinerung. Die Bezeichnung entstand vermutlich im Kontext von Molières Komödie *Les Précieuses ridicules* (*Die lächerlichen Preziösen*). Auch im Zusammenhang mit der *querelle des anciens et des modernes* wurde der Begriff verwendet. Entscheidend für die Entwicklung der als *galante conduite* bezeichneten Geselligkeitskultur waren die schöngeistigen Zirkel in den vornehmen Pariser Häusern der Aristokratie und des gehobenen Bürgertums. Man strebte nach kultureller Verfeinerung, die sich sowohl in Äußerlichkeiten wie aufwändiger Kleidung und kunstvoll ritualisierten Tänzen als auch in literarischen Stegreifdarbietungen und geistreichen Konversationsspielen manifestierte. Dabei hatten gefällige Plauderei und Leichtigkeit des Stils Vorrang vor der Einhaltung klassischer Regeln und der Zurschaustellung von Fachwissen.

Die bukolische oder arkadische Dichtung (*la poésie pastorale*) mit ihrer Idealisierung des Hirtenlebens war eine beliebte Literaturgattung der europäischen Renaissance und des Barock. Gefühle wie unerfüllte Liebe, Lobgesänge auf eine Schäferin, Wehmut in Anbetracht einer schöneren Vergangenheit oder einer verlorenen Heimat sind typische Gegenstände der poetischen Darstellung. In Frankreich dichteten Ronsard und Desportes *églogues* genannte Pastoralgedichte: arkadische Idylle, auf deren Vorbild Stéphane Mallarmé in seinem 1876 veröffentlichten symbolistischen Gedicht *L'après-midi d'un faune* (*Églogue*) zurückgreift.

Die *Commedia dell'arte* war eine Theatergattung, deren Masken keine Individuen mit charakterlicher Entwicklung, sondern gesellschaftliche Typen darstellten und deren Handlungen weder belehren noch Werte vermitteln, sondern ausschließlich der Unterhaltung dienen wollten. In ihr standen sich Vertreter der unteren, oft als Diener und Mägde verdingten Schicht und Charaktere aus der reichen und gebildeten Oberschicht gegenüber: hier der naiv-fröhliche Arlecchino, der Pierrot-Vorläufer Pagliaccio, der verschlagene Brighella und die lebenslustig selbstsichere Colombina, zuweilen auch noch der aus Süditalien stammende Pulcinella und der Aufschneider Scaramuz; dort vor allem Pantalone, ein wohlhabender aber besserwisserischer Kaufmann, und Dottore, ein gebildeter Jurist oder Gelehrter aus Bologna. Die Ersteren artikulieren Wünsche für ein einfaches, sinnenfreudiges und nicht allzu ernstes Leben, aber auch Kritik an der Gesellschaft ihrer Zeit; die Letzteren sind stolz auf ihre Kultur und ihr Wissen und halten sich für etwas Besseres, doch gerade ihre Überheblichkeit wirkt oft lächerlich, so dass die Sympathien des Publikums eher bei den kleinen Leuten sind.



Jean-Antoine Watteau:  
*La fête d'amour* (1719)  
Dresden: Alte Meister Galerie



Jean-Antoine Watteau:  
*La gamme d'amour*  
(ca. 1717)  
London: National Gallery



Jean-Antoine Watteau:  
*Les bergers*  
(1717)  
Berlin: Staatl. Museen  
Schloss Charlottenburg



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



Jean-Antoine Watteau:  
*Pierrot*  
(1718-1719)  
Paris: Musée du Louvre



Jean-Antoine Watteau:  
*Comédiens français*  
(ca. 1720)  
New York:  
Metropolitan Museum

Nach der baudelaireschen Forderung, derzufolge die Lyrik mit allen menschlichen Sinnen eingesogene menschliche Erfahrungen thematisieren soll, sucht Verlaine ein poetisches Äquivalent zur Bildkunst Watteaus zu entwickeln. Diese hatte in seinen Jugendjahren durch Gedichte und Essays der Schriftsteller und Kunstkennner Edmont und Jules de Goncourt sowie durch einen eigenen Saal im Louvre eine Renaissance erfahren.<sup>1</sup> Im Jahr 1869 erschien Verlaines Zyklus *Fêtes galantes*, der 22 meist kurze Gedichte in unterschiedlicher Metrik umfasst. Entsprechend zu Watteaus bildlichen Sujets finden sich auch in dieser Dichtung die Themen der Preziosität, der Schäferidylle und der *Commedia dell'arte*.

Debussy komponiert im Lauf seines Lebens Klavierlieder auf acht dieser Gedichte. Sechs von ihnen bilden die beiden in zwölfjährigem Abstand erschienenen, je dreiteiligen Zyklen, denen er Verlaines Gattungstitel gibt. Band I dieser musikalischen *Fêtes galantes*, veröffentlicht 1892, enthält Vertonungen von "En sourdine", "Fantoques" und "Clair de lune". Alle drei Texte hatte Debussy erstmals schon 1882 als Zwanzigjähriger gesetzt, doch handelt es sich bei der späteren Fassung nicht um eine Überarbeitung, sondern um vollkommen neue Kompositionen.<sup>2</sup> Das Gedicht "Claire de lune" inspirierte ihn zudem zum dritten Satz seiner *Suite bergamasque* für Klavier. Deren Sätze entstanden im wesentlichen bereits 1890, im Umkreis der Liedvertonungen in *Fêtes galantes I*, doch wurde die *Suite* erst 1905, kurz nach dem Erscheinen von *Fêtes galantes II* im Jahr 1904, veröffentlicht.<sup>3</sup>

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

<sup>2</sup>Die beiden in demselben Zusammenhang vertonten Verlaine-Gedichte "Mandoline" und "Pantomime" greift Debussy nicht erneut auf. Das erste ist ein typischer Vertreter der Pastoraldichtung (Verlaine erwähnt hier mehrere Figuren aus Torquato Tassos Hirtenspiel *Aminta*), das zweite zeigt mit den Charakteren Pierrot und Harlekin, dem jungen Liebhaber Clitander, dem alten Tölpel Cassandre und der Heldin Colombine einen direkten Bezug zur *Commedia dell'arte*.

<sup>3</sup>Debussy plante auch später noch weitere Projekte auf der Basis von Verlaines Gedichten. 1912 unterschrieb er zusammen mit dem symbolistischen Schriftsteller und Dichter Charles Morice und dem Verleger Jacques Durand einen Vertrag, der die Zusammenarbeit an einem Werk mit dem Titel *Crimes amoris. Conte lyrique en trois actes d'après Paul Verlaine* zu regeln vorsah. Allerdings fand Debussy das von Morice gelieferte Libretto ungenügend und bat seinen Freund Louis Laloy, diese Aufgabe zu übernehmen. Ein neuer Vertrag vom Januar 1914 bezog sich auf eine Ballettoper, die den Titel *Fêtes galantes* tragen sollte. Auch dieses Werk blieb unvollendet, doch noch 1915 hoffte Debussy auf ein Bühnenwerk auf der Basis von Verlaines Dichtung (vgl. dazu Wenk, *op. cit.*, S. 222-223).

**I. En sourdine**

Calmes dans le demi-jour  
 Que les branches hautes font,  
 Pénétrons bien notre amour  
 De ce silence profond.

Fondons nos âmes, nos cœurs  
 Et nos sens extasiés,  
 Parmi les vagues langueurs  
 Des pins et des arbousiers.

Ferme tes yeux à demi,  
 Croise tes bras sur ton sein,  
 Et de ton cœur endormi  
 Chasse à jamais tout dessein.

Laissons-nous persuader  
 Au souffle berceur et doux  
 Qui vient à tes pieds rider  
 Les ondes de gazon roux.

Et quand, solennel, le soir  
 Des chênes noirs tombera,  
 Voix de notre désespoir,  
 Le rossignol chantera.<sup>4</sup>

Das fünfstrophige Gedicht aus siebensilbigen Versen präsentiert sich als eine Reihe von Aufforderungen teils an ein Du, teils aber auch an ein "Wir". Alle betreffen das tiefe Einverständnis Liebender, deren erregte Sinne Ruhe finden in der Natur. Dazwischen, mehrmals auch überschneidend, beschreibt der Dichter die Natur selbst, sei es in Reaktion auf den Menschen oder auch ganz unabhängig von ihm. Gemeinsam ist beiden Perspektiven eine reduzierte Intensität. "Gedämpft" lautet schon der Titel, "*calmes*" (ruhig) möchte der Dichter sich und sein Gegenüber sehen in dieser "*silence profonde*" (tiefen Stille). Das Sehnen ist "vage", das Herz "eingeschlafen", der Atem "wiegend und sanft", der Abend "feierlich". Das Du wird aufgefordert, die Augen zu schließen, die Arme über der

<sup>4</sup>Leises Wort: Schweigen wir im halben Licht, / Wie's durch hohe Zweige sinkt: / Dass in unsre Liebe dicht / Eine tiefe Stille dringt. // Lass uns lösen Seele, Herz, / Was die Sinne uns durchbebt, / unterm sehnlich-schwanken Schmerz, / der um Busch und Föhren webt. // Schließe halb die Augen zu, / Arme überm Schoß verschränkt, / und von deines Herzschlafs Ruh / Scheuch auf immer, was da denkt. // Geben wir dem Wind Gehör / Weich befangend eingewiegt, / Der des Rasens rötlich Meer / Hin zu deinen Füßen biegt. // Und wann Abend feierlich / Von den schwarzen Eichen fällt, / Hat unserm Verzagen sich / Sang der Nachtigall gesellt. (HW)

Brust zu kreuzen und alle Pläne für immer zu verjagen. Der Dichter bittet, “dass wir unsere Liebe für diese tiefe Stille durchlässig machen”, “dass wir unsere Seelen, Herzen, und Sinne auf unbestimmtem Sehnen gründen” und “dass wir uns vom sanften wiegenden Atem überreden lassen”. All diese Aufforderungen zielen darauf, dass sich der Mensch den Einflüssen der sinnlichen Welt und den ungeplanten Ereignissen jenseits aller Projekte öffnet. Im Gegenzug bietet die Natur gedämpftes Licht im Schatten hoher Zweige, einen leisen Windhauch, der das Gras in Wellen versetzt, und die Aussicht auf einen Abend, der “aus schwarzen Eichen” herabfallen und Nachtigallengesang mit sich bringen wird. Verlaine zeichnet ein Bild, in dem der Mensch erst im Freien zu Ruhe und innerer Gesundheit gelangt. Der einzige Wermutstropfen in dem zarten Wortgemälde ist die Deutung des erwarteten Nachtigallengesanges als “Stimme unserer Verzweiflung” – wobei offen bleibt, ob sich das Wir auf den Dichter und sein Du oder auf die Menschheit insgesamt bezieht.

Indem das lieblichste Bild des Gedichtes mit Verzweiflung verbunden wird und zudem als Aussage der Schlussverse unmittelbar in Erinnerung bleibt, erhalten der Nachtigallengesang und seine Traurigkeit besondere Emphase. Dies empfand offensichtlich auch Debussy, dessen Vertonung – in Tempo und Stimmung *rêveusement lent* – von einem Motiv durchzogen ist, das als freie Transkription des Gesanges gehört werden kann.

*Fêtes galantes* I,1: Das Motiv der Nachtigall



Das durchgehend synkopierte Motiv erklingt zehnmal. Es durchzieht Strophe 1 ganz.<sup>5</sup> In Strophe 2 ertönt es auf *cis* nach einem Beginn mit dreitaktig verlängerter Tonwiederholung, beantwortet hier von der Singstimme mit einer angedeuteten Teilimitation.<sup>6</sup> Nachdem es in Strophe 3-4 gefehlt hat, setzt es im Vorspieltakt zu Strophe 5 in originaler Lage wieder ein, mit der Teilwiederholung aus T. 9 als Oktavimitation. Im Nachspiel formt Debussy die Takte des Nachtigallenmotivs zu einer palindromischen Folge.<sup>7</sup>

<sup>5</sup>Vgl. T. 1-4 wie im Beispiel; T. 5-6 eine Oktave tiefer (jedoch über der Gesangsstimme) und auf die ersten zwei Takte verkürzt; T. 7-8 identisch in Lage und Umfang, zweite Hälfte T. 2 rhythmisch diminuiert; T. 9 ≈ T. 8, T. 10 ≈ T. 8 frei imitiert auf *cis*.

<sup>6</sup>Vgl. T. 15: “*vagues langueurs des pins et*” = *gis-gis-gis-fis-fis-dis-dis*.

<sup>7</sup>T. 39-42 = T. 1, 2, 2, 1, teils rhythmisch variiert.

In seiner harmonischen Anlage ist dieses Lied noch kühner als die vorangehenden. Die fünf Kreuz-Vorzeichen weisen auf H-Dur als mögliche Grundtonart hin, und in den fünf Schlusstakten zeigt sich Debussy bereit, diese Vermutung sowohl durch den Bassgang als auch durch die Akkordfolge zu bestätigen.<sup>8</sup> Allerdings präsentiert er die Tonika H-Dur sogar im Zielklang mit einer thematisch überhängenden Sext. Tatsächlich ertönt ein reiner H-Dur-Dreiklang nur ein einziges Mal im ganzen Lied, und auch da nur *en passant* (auf dem zweiten Schlag von T. 34 zu "soir").

Die Textur wird vielmehr dominiert von melodischen Phänomenen. In Strophe 1 herrscht im Diskant des Klavierparts das synkopisch wiederholte *gis* vom Anfang des Nachtigallenmotivs vor, während die Gesangsstimme von einem teils ebenfalls synkopisch wiederholten *dis*' ausgeht, auf diesen Ton einmal kurz und einmal länger zurückfällt und mit ihm auch schließt. In dem, was man als den 'Tenor' des Klavierparts bezeichnen könnte (wobei der 'Bass' in dieser Strophe überwiegend stumm bleibt), stellt Debussy den leittonartig eingesetzten Halbtonschritt *eis-fis* in den Vordergrund.<sup>9</sup> Gemeinsam ergibt dessen 'Auflösungs'-Ton *fis* zusammen mit dem *dis* des Gesanges und dem *gis* des Nachtigallenmotivs eine verkürzte Version des H-Dur-Quintsextakkordes [*h*]*dis/fis/gis*, der auch tatsächlich in T. 2 (in Umkehrung) und T. 6 (in Grundstellung) erklingt und das Lied, wie oben erwähnt, später anstelle einer reinen Tonika beschließt.

In Strophe 2 stehen sich ein *gis*' als rahmender Gesangston und ein *cis* als dominierender (hier wesentlich verlängerter) Anfangston des Nachtigallenmotivs gegenüber, und in Strophe 3 erklingt in der Textur eines wiederholten Zweitakters der aus Strophe 1 erinnerte Halbtonschritt *eis-fis*. Für Strophe 4, die in ihrer poetischen Aussage keineswegs als Kontrast angelegt ist, verlässt Debussy die Tonart vollends: Während die Akkordgrundtöne mehrmals die Halbtonschritt-Paarung zitieren, weicht hier eine querständige Folge von Dur-Dreiklängen mit Sept in ganz fremde Gefilde aus,<sup>10</sup> wobei die Septen der Akkorde die Halbton-Paarungen in triolischen Kurven verdoppeln.

<sup>8</sup>Dabei legen die Basstöne *His'-Cis-Fis'-H'* die Akkordfolge ii (oder II)-V-I mit vorausgehendem künstlichen Leitton nahe. Die tatsächlich erklingenden Akkorde leiten den Zielklang dagegen mit einem zweitaktigen Fis-Dur-Nonakkord ein, dem – erstmals zu diesem letzten Zitat des Nachtigallen-Motivs – ein Nonakkord auf dessen Anfangston *gis* vorausgeht. Vgl. T. 39, in Umkehrung: *His'/Fis/dis/a/dis'* unter *gis*".

<sup>9</sup>Vgl. T. 1-2 unterste Stimme, T. 3-4 ohne 'Auflösung', T. 5-6 mit Oktavabsprung zur 'Auflösung', T. 7-8 in ursprünglicher Lage (jetzt = Mittelstimme), T. 8-9 verziert.

<sup>10</sup>Vgl. T. 26-27 und 28-29:  $D^7$ -Es<sup>7</sup>,  $H^7$ -C<sup>7</sup>, ergänzt in T. 30-31 durch  $E^7$ -C<sup>7</sup>-Cis<sup>7</sup>-Ais<sup>7</sup>.

Entsprechend tonal ‘verunsichert’ beginnt die letzte Strophe: Zwar greift der Vorspieltakt das Nachtigallenmotiv in seiner ursprünglichen Lage auf, doch die Mittelstimme setzt zunächst die Sept-Figurationen der harmonisch ausscherenden Strophe fort und die Akkorde der linken Hand irren noch eine Weile durch verschiedene Lagen und Harmonien, bis sie sich mit der schon erwähnten, *en passant* berührten Umkehrung der H-Dur-Tonika wieder zu fangen scheinen. Auch die Gesangsstimme kehrt mit dieser letzten Strophe zur Anlage mit einem Rahmenton – dem *dis'* der ersten Strophe – zurück.

Insgesamt ist die musikalische Aussage dieses Liedes nicht nur, wie Verlaines Titel ankündigt und Debussys Dynamik bekräftigt,<sup>11</sup> “gedämpft”, sondern verbleibt im Unbestimmten. Sie zeichnet damit den im Halbschatten liegenden Zufluchtsort der Liebenden in der Natur, fern von jeder höfischen Etikette, nach. So wie der erst am Gedichtende erwähnte Nachtigallenruf die Diskantmelodie vom ersten Takt an durchzieht, bestimmt das zweite Schlüsselwort des letzten Verspaares, die Verzweiflung, die gesamte Harmonik.

## II. Fantoches

Scaramouche et Pulcinella  
 Qu'un mauvais destin rassembla  
 Gesticulent, noirs sous la lune.

Cependant l'excellent docteur  
 Bolonais cueille avec lenteur  
 Des simples parmi l'herbe brune.

Lors sa fille, piquant minois,  
 Sous la charmille, en tapinois,  
 Se glisse, demi-nue, en quête

De son beau pirate espagnol,  
 Dont un langoureux rossignol  
 Clame la détresse à tue-tête.<sup>12</sup>

<sup>11</sup>Vgl. die Anweisungen in T. 1: *doux et expressif* (leise und ausdrucksvoll), T. 9: *très doux* (sehr leise), T. 18: *délicatement* (behutsam), T. 26: *intimement doux* (intim leise), T. 36: *doux et expressif* (leise und ausdrucksvoll), T. 40 *en se perdant* (sich verlierend).

<sup>12</sup>Marionetten: Scaramouche mit Pulcinell, / die vereint vom Unheil, schnell / sich ereifern, schwarz vorm Mond. // Doch der Wunderdoktor, schaut, / pflückt sehr langsam Kraut um Kraut / tief im Grase braun und blond. // Seine Tochter, prickelnd schön, / schleicht halbnackt und ungesehen / suchend in den Buchengründen // ihren spanischen Dieb, den schönen, / dessen Not mit lauten Tönen, / Nachtigallen sehnd künden. (HH)

Das kurze Gedicht beschreibt die Marionettentheater-Variante eines *Commedia dell'arte*-Auftrittes. Die Puppen sprechen nicht, sie agieren nur durch Gesten. Worum es geht, ist ohnehin durch die stereotypen Charaktere vorgegeben. Da ist zunächst der großsprecherische Scaramuz, den ein "übler Plan" mit dem ebenfalls angeberischen Pulcinella zusammengeführt hat. Verlaine schildert die beiden Figuren scherenschnittartig gegen den Mond gestikulierend. Gleichzeitig sieht man auf dieser stummen Puppentheaterbühne den "vortrefflichen Doktor aus Bologna" bedächtig Heilkräuter sammeln. Zuletzt tritt noch dessen Tochter auf, halbnackt und offenbar auf dem Weg zu einem Stelldichein mit ihrem Liebsten. Dieser, die fünfte Puppe im rudimentären Schauspiel, scheint für das Publikum nicht sichtbar zu werden. Das französische Original bezeichnet ihn als "spanischen Piraten". Seine "Not" – gemeint ist wohl sein sexuelles Verlangen – wird von einer Nachtigall "hinausgeschrien".

Die poetisch erzeugte Bühne vereint also drei unabhängige Szenen: hier zwei miteinander wettstreitende Männer der niederen Gesellschaftsschicht, dort den feinsinnigen, der Gesundheitsfürsorge dienenden Dottore, und schließlich seine Tochter, die offenbar im Begriff steht, die Grenzen ihrer Klasse zu überschreiten und sich mit einem einfachen, noch dazu verbrecherischen Matrosen zu vergnügen. Dialog ist hier nicht notwendig; die Konflikte sind vorgezeichnet und bedürfen keiner Erläuterung. Einzig das offenbar noch nicht erfüllte Bedürfnis des fremden Piraten bedarf der Äußerung, die jedoch in dieser Art Darbietung nicht von ihm selbst in Worten, sondern von einer Nachtigall übernommen wird.

Indem Debussy die Verlaine-Gedichte "En sourdine" und "Fantoques" unmittelbar aufeinander folgen lässt, lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Kontraste der Szenarien: In beiden ist die Rede von zwei Menschen im Halbschatten von Bäumen oder Büschen und von einer emotionalen Eintrübung, die sich im Ruf einer Nachtigall Luft macht. Doch wie groß ist jenseits der oberflächlichen Parallelität der Unterschied. In "En sourdine" folgen wir zwei Vertretern der privilegierten Schicht Frankreichs, die an sich, gemeinsam und einzeln, hohe Ansprüche stellen und deren trotz ausgesuchter Kulisse unter freiem Himmel anhaltende Verzweiflung im Gesang einer Nachtigall eine Stimme findet. In "Fantoques" dagegen ist die "Not" des Piraten physischer Natur; der Ruf der Nachtigall erfolgt "à tue-tête" (lauthals oder, wörtlich, 'zum Kopf-Abtöten'). Wie die fünf *Commedia dell'arte*-Darsteller "Fantoques" sind, d.h. Marionetten mit standardisierten Rollenzuschreibungen, gehört auch dieser Vogel ganz offensichtlich zu den Requisiten und ist somit Welten entfernt von der lieblich singenden lebenden Nachtigall.

Debussy gibt das aus vorgegebenen Versatzstücken zusammengesetzte Bild dieser Bühnenszene wieder, indem er den Klavierpart des Liedes ausschließlich aus drei Texturtypen bildet. Der erste Typ, der als eine Art thematischer Grundfigur dient, präsentiert eine chromatische Parallele: Ein Dur-Dreiklang in Quartsextlage wird in einer Kurve halbtöne versetzt, durch einen in der dritten Taktmitte plötzlich auftretenden Terzwechsel kurz betont und – zumindest in der ursprünglichen Form – auf einem gegenüber der Ausgangstonart halbtönig verschobenen Klang beendet:

*Fêtes galantes* I,2: Die Grundfigur der *Commedia dell'arte*-Szene



Diese Grundfigur erklingt insgesamt zehnmal, in verschiedener Länge, auf verschiedenen Tonzentren und mit unterschiedlichen Figurationen.<sup>13</sup> Dreimal beteiligt sich die Gesangsstimme. Am Beginn der zweiten Strophe (*“Cependant l’excellent docteur Bolonais”*) verdoppelt sie die im Klavierbass erklingende Hauptlinie; am Ende derselben Strophe (zu einem melismatisch gedehnten *“brune”*) erklingt diese Linie im Klavier stattdessen als oktavierter Diskant. Im allerletzten Vers mit der Erwähnung der *“lauthals schreienden”* Nachtigall schließlich hört man die Grundfigur nur noch in Form der (wie am Liedanfang auf A-Dur bezogenen) Hauptlinie im Gesang, vom Klavier unterlegt mit einem B-Dur-Septakkord, als wollte Debussy auch durch diese Querständigkeit der Harmonie betonen, welche Art mechanischen, unmusikalischen Vogel wir uns hier vorzustellen haben.

Der zweite Texturtyp, eingeführt am Ende des Vorspiels und in den ersten Vers hineinreichend, ist durch eine ostinate Bassfigur charakterisiert. Bei diesem ersten Auftreten erweitert die Figur den gut dreieinhalbtaktigen As-Dur-Klang in Diskant und Singstimme durch Hinzufügung einer Sept. Anlässlich ihrer Transposition zum oben erwähnten, thematisch gesetzten *“brune”* stellt sie sich der chromatischen Kurve entgegen.

*Fêtes galantes* I,2:  
Ostinate Bassfigur



<sup>13</sup>Vgl. (1) T. 1-4, (2) T. 18-21 und (3) T. 22-25 von A-Dur mit Sechzehnteltremoli der Sext und Quart, (4) T. 30-33 von G-Dur im oben gezeigten Rhythmus, (5) T. 34-37 und (6) T. 38-41 in C-Dur mit Mittelstimmen-Orgelpunkt g und variiertem Schluss, (7) T. 56-59 mit Bezug auf A-Dur variiert nur im Gesang, (8) T. 60-65 in A-Dur mit Sechzehntelwechsel aber Quint statt Sext, (9) T. 66-67 und (10) T. 68-69 von A-Dur ausgehend oktaviert nachschlagende Klavierhauptstimme.



Wirklich ironisch wird Debussys Musik am Schluss des Liedes. Bei den Worten über die “Not” des Piraten steigt die Singstimme zu einem geflüsterten *a*’ auf, um dann, zum hochschießenden  $3\frac{1}{2}$ -Oktaven-Glissando des Diskants, auf *a*’ zurückzufallen. In der nachfolgenden thematischen Phrase verlaufen die Klavierstimmen in Gegenbewegung, und der Nachtigallenschlag, der die dritte Taktmitte betont, wird versetzt und schließlich mit einem letzten “la-la, la-” im Gesang imitiert. Dies, wie Debussy deutlich macht, ist die Musik zu einer Burleske.

Fêtes galantes I,2: Ende mit Schrei und vielfachem Schlag der Nachtigall

### III. 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,  
 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>14</sup>

Das Gedicht, mit dem Verlaine seinen Zyklus *Fêtes galantes* eröffnet, präsentiert gleich in seiner ersten Zeile eine Art Motto: Die Landschaft, in der das Spiel der *Commedia dell'arte*-Charaktere und die galante Lustbarkeit der feinen Leute stattfinden soll, ist "eure Seele". Tatsächlich ist die Seele der Leser für einen Dichter der ideale Ort. Dort kann er Ereignisse spielen lassen, die in der Wirklichkeit so kaum vorkommen könnten.

Dabei geht Verlaine unmerklich von einer Personengruppe zur anderen über. Zunächst nennt er die "*masques et bergamasques*" – ein Wortspiel, das mit "Masken" auf die Stereotypen der *Commedia dell'arte*-Charaktere verweist und mit dem wie eine Variation klingenden zweiten Begriff auf die Herkunft dieser Schauspieltradition aus der norditalienischen Region Bergamo. Einzelheiten möglicher Darbietungen erwähnt das Gedicht nicht, wohl aber die Stimmung: Hinter den fantastischen Kostümen und ihren Auftritten mit Tanz und Lautenspiel verbirgt sich tiefe Traurigkeit. In Vers 8-9 scheint das titelgebende Mondlicht sodann auf eine ganz andere Szenerie: Die ins Träumen geratenden Vögel in den Bäumen und die zwischen Marmorfiguren schluchzenden Fontänen weisen auf die eleganten Picknicks und Schäferspiele der die Natur idealisierenden Städter – auf die eigentlichen "galanten Feste".

<sup>14</sup>Mondschein: Dein Wesen ist wie eine seltene Gegend, / durch die in buntem Zuge Masken schreiten, / zum Lautenspiele sich im Tanz bewegend / doch unterm Flitter voller Traurigkeiten. // Sie gehen und besingen leis in Moll / die stolze Liebe und ein frohes Leben / und glauben nicht an Glück. Es scheint, als woll' / ihr Singen mit dem Mondschein sich verweben, // mit stillem Mondschein, welcher sanft und sacht / die Vögel träumen lässt in ihren Zweigen, / und die Fontänen leise schluchzen macht, / die zwischen Statuen hoch ins Dunkel steigen. (HH)

Die Verbindung einer Figur der *Commedia dell'arte* mit Mondschein war Debussy wie allen Franzosen durch ein altes Volks- und Kinderlied vertraut, das „*Au clair de la lune, mon ami Pierrot*“ beginnt.<sup>15</sup> Zugleich wusste der Komponist, dass Verlaine für die Wiederaufnahme des Mondscheins am Beginn der dritten Strophe zunächst den Wortlaut „*Au clair de la lune de Watteau*“ gewählt hatte und den ausdrücklichen Hinweis auf den Maler erst durch „*triste et beau*“ ersetzte, nachdem er darauf hingewiesen worden war, dass Watteaus Szenen typischerweise hellen Sonnenschein zeigen. Die einzigen Gemälde eines nächtlichen Ambientes, *L'amour au théâtre italien* und *Pierrot*,<sup>16</sup> hätten die obige Beziehung zwar zusätzlich bekräftigt, eignen sich jedoch nicht für einen Vorausblick zugleich auf die anderen „galanten Feste“, die Verlaine in diesem Zyklus besingen wollte. Dieser Aspekt wird daher allein durch das Bild der Fontäne und vor allem der Marmorstatuen vermittelt, mit denen Watteau ja tatsächlich viele seiner „*fêtes galantes*“-Gemälde ausstattet.

Debussy entwirft dazu ein Lied in sanft schwingendem 9/8-Takt. Die Grundtonart ist gis-Moll. Die vier einleitenden Takte im Klavier beziehen ihre Töne aus der pentatonischen Skala *dis-fis-gis-ais-cis*. Deren Ankerton *dis* setzt in hoher Lage mit einer Figur in charakteristischer Rhythmisierung ein und fällt dann über vier Oktaven abwärts, zuletzt unter wiederholten Arpeggien. Obwohl das pentatonische Feld den Molldreiklang auf *dis* enthält, also nicht dominantisch wirkt und den Leitton zur Tonika entbehrt, führt diese Einleitung sodann auflösungsartig zum ersten gis-Moll-Klang. In harmonisch ähnlicher Weise verfährt Debussy am Ende des Liedes: Die zur Endsilbe des letzten Verses erreichte gis-Moll-Tonika wird im Klavier durch eine Folge von Dur-Dreiklängen (Dis-, Cis- und H-Dur), im Gesang mit dem tonleiterartigen Abstieg *fis-eis-dis-cis-h-ais-gis-fis-dis* vorbereitet. Auch hier fehlen Dominante und Leitton, die auch in den drei ausklingenden Takten nicht nachgeholt werden. Stattdessen ertönt in einer zweifachen Mittelstimmenfigur mit *eis* ein Ton aus der dis-Moll-Skala, der die Tonika trotz ihrer Einbettung in einen vieloktavigen gis-Moll-Dreiklang in Frage stellt.

<sup>15</sup>Pierrot ist das französische Pendant zum italienischen Pagliaccio, dem Rivalen von Arlecchino, der in Frankreich zum *harlequin* wurde. Die erste Strophe des Kinderliedes lautet: „*Au clair de la lune, / Mon ami Pierrot, / Prête-moi ta plume / Pour écrire un mot. / Ma chandelle est morte, / Je n'ai plus de feu ; / Ouvre-moi ta porte, / Pour l'amour de Dieu.*“ Auch in den weiteren drei Strophen, die jeweils identisch mit „*Au clair de la lune*“ beginnen, geht es um nichts als die Feder, mit der der nächtliche Rufer etwas niederschreiben will, und um Feuer für seine erloschene Kerze.

<sup>16</sup>Vgl. die Abbildungen auf S. 116 oben.

## Fêtes galantes I,3: Mondfahle Tonika-Vorbereitungen in Vor- und Nachspiel

Très modéré

Innerhalb des Liedes geht der Tonika, die den Beginn jeder Strophe markiert,<sup>17</sup> nur einmal eine kadenzierende Dominante voraus.<sup>18</sup> Dazwischen erklingen Harmonien – meist in Form von Dur-Dreiklängen mit oder ohne Terzerweiterungen – auf fast allen Tönen der Ganztonskala auf *gis*,<sup>19</sup> die zuweilen ihrerseits eigene harmonische Fortschreitungen in Gang setzen.<sup>20</sup>

<sup>17</sup>Vgl. die *gis*-Moll-Harmonien in T. 5<sub>1</sub> und 6<sub>1</sub>, T. 13<sub>1</sub> und 14<sub>1</sub> sowie, erweitert zur Umkehrung eines *gis*-Moll-Septakkordes, in T. 21<sub>1-6</sub> und 22.

<sup>18</sup>Vgl. T. 12, den Schlusstakt in Strophe 1, der enharmonisch aus *Es*-übermäßig hervorgeht.

<sup>19</sup>Diese Ganztonskala enthält die Töne *b*, *c*, *d*, *e* und *fis*. Siehe dazu T. 5<sub>4-9</sub> und 6<sub>4-9</sub>: C<sup>11</sup> ohne Grundton, T. 8: B<sup>7</sup>, T. 17-18: D<sup>7</sup>, T. 19-20: C<sup>7</sup>, T. 23-25: Fis<sup>9</sup>, T. 26: B-Dur / c-Moll.

<sup>20</sup>Vgl. in T. 8-11 den Bassgang durch *b* (= *ais*)–*dis*–*gis*–*cis*–*fis*–*h*–*e*–[*a*]–*d*–*g*, einen Auszug mit zehn (teils vertauschten) Stufen des Quintenzirkels, hier ertönend als B<sup>7</sup>–Dis<sup>7</sup>–*gis*-Moll–*cis*-Moll<sup>9</sup>–E<sup>7</sup>–Fis–H<sup>7</sup>–D<sup>c</sup>–G<sup>c</sup>). Vgl. auch den tonartfremden Halbtonwechsel in T. 23-25: Fis<sup>9</sup>–Eis<sup>7</sup>–Fis<sup>9</sup>–Eis<sup>7</sup>–Fis<sup>9</sup>.

Melodisch und rhythmisch erzeugt Debussy eindrucksvolle, für die Orientierung von Hörern hilfreiche Parallelen zwischen den Gesangslinien in den einzelnen Versen. So entsprechen einander Strophe 1 und 2 – die beiden der imaginierten *Commedia dell'arte*-Szene gewidmeten Vierzeiler. Die ersten Verspaare sind ähnlich rhythmisiert und enden mit gesungenen Brechungen von Molldreiklängen: dem subdominantisches cis-Moll in Strophe 1 und dem tonikalen gis-Moll in Strophe 2. Während Strophe 1 ohne weitere rhythmische Parallelen endet und die gesungene Dreiklangsbrechung verfremdet, rundet Debussy die zweistrophige Beschreibung der Masken mit rhythmisch identischen Versen ab, die zwei weitere Molldreiklangsbrechungen umfassen (eine am Beginn, die andere am Ende).<sup>21</sup>

*Fêtes galantes* I,3: Parallele Gestaltung im Gesang

Vers 1, 1: Votre âme est un pa-y-sa-ge choi-si      ♪ ♪    ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪  
 Vers 2, 1: Tout en chan-tant sur le mo-de mi-neur      ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Vers 1, 2: Que vont char-mants mas-ques et ber-ga-mas-ques  
 Vers 2, 2: L'a-mour vain-queur et la vie op-por-tu-ne

— = cis-Moll      ♪    ♪    ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪  
 — = gis-Moll      ♪ ♪ ♪ ♪ ♪    ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Vers 2, 3: Ils n'ont pas l'air de croire à leur bon-heur —  
 Vers 2, 4: Et leur chan-son se mêle au clair de lu-ne

— = h-Moll      ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪  
 — = g-Moll      ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Die dritte Strophe, in der Verlaine unter dem erneuten Hinweis auf das Mondlicht zur alternativen Szenerie der *Fêtes galantes* übergeht, wirkt auch bei Debussy wie auf eine andere Ebene verschoben. Die gesungenen Zeilen sind deutlich länger als in den ersten zwei Strophen, und Parallelen

<sup>21</sup>Hier geht Debussy von gesungenen Dreiklängen, die wie die Subdominante in Vers 1,2 und die Tonika in Vers 2,2 vom Klavier unterstützt werden, zu Dreiklangsbrechungen über, die aus Terzweiterungen der Harmonie gewonnen sind. Vgl. im Gesang T. 17: h-Moll aus einem D-Dur-Septakkord des Klaviers, T. 19-20: g-Moll aus einem C-Dur-Nonakkord des Klaviers. Am Ende der ersten Strophe erklingt im Gesang die Variation eines übermäßigen Dreiklanges (vgl. T. 11-12), während im Klavier der in *es* geankerte Klang enharmonisch zur oben erwähnten einzigen Dominanthermonie des Liedes mutiert (*es/g/h* → *dis/fisis/ais*).

zu Segmenten der vorausgehenden Strophen scheint Debussy bewusst zu vermeiden. Die Worte “*au clair de lune*”, am Ende von Strophe 2 als gesungener g-Moll-Dreiklang in einen c-Moll-Nonakkord eingebettet, ertönen jetzt über der Umkehrung eines gis-Moll-Septakkordes in Form eines zweiktaktigen H-Dur-Dreiklanges – dem ersten Dur-Dreiklang in der Melodik des Liedes. “*Il fait rêver les oiseaux dans les arbres*” erklingt als doppelte Kurve aus zwei chromatisch nebeneinander gesetzten verminderten Dreiklängen (*a-his-dis / e-cis-ais*, *a-his-dis / e-cis*). In den zwei abschließenden Versen wird die Musik andeutungsweise tonmalerisch: Das Schluchzen der zwischen Marmorstatuen aufschießenden Fontänen, das zu dieser nächtlichen Stunde von keinem Menschen wahrgenommen wird, veranlasst die Gesangsstimme zu einem Abstieg über eine Dezime, der wiederholt vom gleichsam widerstrebenden Nicht-Fallen-Wollen kurzer Wechselnotenbewegungen unterbrochen ist und damit – sowie durch seinen das Vorangehende übertreffenden Tonumfang<sup>22</sup> – umso verlorener wirkt:

*Fêtes galantes* I,3: Das Schluchzen der Fontäne, zu hören im Gesang

25

Et san - glo-ter d'ex-ta - se les jets d'eau, les grands jets d'eau  
svel - - - tes par-mi les mar - - - - bres

Das einzige den Sekundrahmen überschreitende Intervall, der Terzfall *fis-dis* ganz am Schluss, sorgt für den schon erwähnten leittonlosen Schritt zur abschließenden Tonika, die im Nachspiel zudem von der Mittelstimme des Klaviers tonal in Frage gestellt wird. Damit scheint Debussy eine Aussage über das Mondlicht selbst machen zu wollen. Nicht nur wirft es seinen fahlen Schein auf die Masken und deutet dabei wohl manchmal die hinter dem komödiantischen Spiel verborgene Traurigkeit der Darsteller an. Auch wenn es die nächtlich verlassenen Kulissen der Vergnügungen müßiger Städter bescheint, betont dieses Licht die Melancholie solchen Zeitvertreibs. Am Ende weiß – bei erhöhter sechster aber fehlender siebter Stufe – selbst die Harmonie nicht recht, ob sie die Darstellung nun zu einer “Auflösung” geführt hat oder ob die Musik nicht vielmehr vor allem das Fragwürdige der Amusements beleuchtet.

<sup>22</sup>Tonumfang der Verspaare in Strophe 1: große Sext + verminderte Sept, in Strophe 2: Oktave + große Sept, in Strophe 3: große None + kleine Dezime.

**Schlichtheit versus Raffinesse beim Zeitvertreib der Müßigen**

Verlaine eröffnet seinen 22-teiligen Gedichtzyklus *Fêtes galantes* mit dem Gedicht über den Mondschein, der in einer Art lyrischem “Nocturne” die beiden einander ergänzenden Aspekte des Zeitvertreibs der gehobenen Gesellschaft – den Aufenthalt in der (sorgsam ausgesuchten) Natur am Tag und den Besuch eines unterhaltsamen Theaterstückes am Abend – vereint. Darauf lässt der Dichter Szenen folgen, die jeweils eines der Themen in den Vordergrund stellen. In der Anordnung der drei Texte für seinen ersten auf dieser Sammlung beruhenden Liedzyklus schlägt Debussy den umgekehrten Weg ein: Er beginnt mit einem melancholischen Liebesgedicht, für das die Natur einen sanft gedämpften Rahmen abgibt, kontrastiert dieses mit einer kurzen Szenenfolge aus einem Marionettenspiel, und stellt die gemeinsame Sicht des Mondes auf beide Facetten als Rückblick ans Ende.

Dies spiegelt sich unmittelbar in der Musik, die Debussy für die drei Gedichte entwirft. In “En sourdine” zeichnet besonders die Klavierbegleitung die Raffinesse der Gesellschaftsschicht nach, aus der die impliziten Protagonisten stammen, indem die erst gegen Ende des Gedichtes erwähnte Melancholie und ihr Abbild im Nachtigallenruf die Textur vom Beginn des Liedes an in Form eines Motivs im Klavierskizzen und streckenweise verirrt wirkender Harmonien antizipierend durchziehen. In “Fantoques” dagegen suggerieren die mechanisch wirkende thematische Grundfigur mit chromatischer Parallelverschiebung und die wie aus vorgefundenen Versatzstücken gebildeten Begleitmuster, dass es hier um Volksbelustigung ohne Anspruch auf Tiefe geht. In “Clair de lune” zeichnet Debussys Musik die im Gedicht angedeutete Verbindung der beiden Aspekte nach, indem er in den beiden ersten Strophen durch auffallend zahlreiche rhythmische Parallelen und melodische Analogien einen Anschein von Schlichtheit erzeugt, von der sich Harmonie und Melodik der dritten Strophe dann durch subtile aber intuitiv erfassbare Abweichungen unterscheiden. Der abschließende, in Erinnerung bleibende Eindruck ist der einer sanften Melancholie, in der die Verlassenheit der Marmorkulisse in nächtlicher Stunde die allgemein herrschende Stimmung versinnbildlicht.

