

Trois chansons de Bilitis

Debussys Freund Pierre Louÿs (1870-1925), ein für seine feinsinnige Erotik bekannter Lyriker und Romanschriftsteller, war 1895 durch eine kreative Übersetzung angeblich neu entdeckter Gedichte einer antiken griechischen Lyrikerin mit Namen Bilitis berühmt geworden. Tatsächlich handelt es sich bei den "Liedern der Bilitis" um eine brillante Literaturfälschung in der Tradition des *Ossian*¹: Die bis dahin unbekannte griechische Dichterin, die Louÿs dem Umkreis der Sappho zuordnet, hat wohl nie gelebt. Die Gedichte verraten den Geschmack der Zeit, sind aber in ihrer Form an Vorbildern antiker Poesie orientiert. Der Zyklus wurde vielfach illustriert. Besonders ansprechend ist die mit Farbholzschnitten des Art-nouveau-Künstlers George Barbier geschmückte Ausgabe von 1922.

Für die Neuauflage von 1898 erweiterte Louÿs die Sammlung der jeweils in vierstrophiger Prosa gehaltenen Bilitis-Lieder, die in der Ausgabe von 1895 auf 100 begrenzt war, auf 158 Texte.² Diese konzipiert er wie ein Musikstück mit drei Hauptabschnitten, die von einer Einleitung und einer Art Coda umrahmt werden. Die Hauptabschnitte tragen die Titel "Hirtenlieder in Pamphylien" (46 Gedichte), "Elegien in Mytilene" (52 Gedichte) und "Epigramme von der Insel Zypern" (57 Gedichte).³ In der Einleitung präsentiert Louÿs "Das Leben der Bilitis" ("Bilitis wurde zu Beginn des

¹Die auf die gälische Mythologie recurrierenden "Gesänge des Ossian", vom schottischen Schriftsteller James Macpherson 1760 geschrieben und als "Übersetzung aus dem Gälischen oder Ersischen" ausgegeben, begeisterten zeitgenössische Dichter, Denker und Politiker, u.a. Herder und Goethe, der das Werk im *Werther* zitiert, Voltaire und Diderot, Napoleon und Thomas Jefferson. Gelobt als eine Art keltisches Pendant zu den Gesängen des Homer wurden sie in zahlreiche Sprachen übersetzt, bevor sie als Fälschung entlarvt waren.

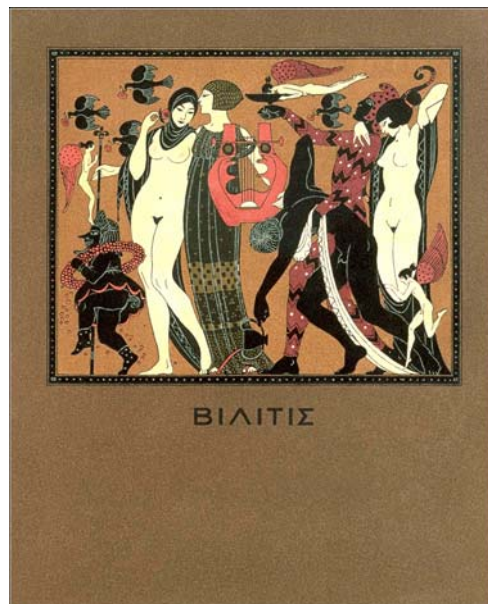
²Wie um die Authentizität seiner "Übersetzung aus dem Altgriechischen" zu bekräftigen, fügt Louÿs zwölf Gedichttitel mit dem Zusatz *non traduite* (nicht übersetzt) ein.

³Die geografische Herkunft der Lieder deutet die Weite des griechischen Lebensraumes an, in dem die fiktive Bilitis gelebt und gewirkt haben soll. Pamphylien ist eine antike Landschaft an der mittleren Südküste Kleinasien, die sich etwa von der heutigen Großstadt Antalya nach Osten bis zum Taurusgebirge in der Türkei erstreckte. Mytilene (heute Mytilini) ist die schon in der Antike bedeutende Hafenstadt der Insel Lesbos, während Zypern wiederum im östlichsten Teil des Mittelmeeres liegt, südlich von Pamphylien. Der zweite Absatz des letzten Epitaphs bestätigt dies in poetischer Umschreibung: "Ich bin im Lande der Nymphen groß geworden; ich habe auf der Insel der Freundinnen gelebt; ich bin auf der Insel Kypros gestorben. Deshalb ist mein Name berühmt und meine Stele mit Öl eingerieben."

sechsten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung in einem Gebirgsdorf am Ufer des Melas im Osten Pamphyliens geboren“ etc.). Dies ist die einzige Komponente, die nicht in Gedichtstrophen gefasst ist und für die der französische Dichter als Autor zeichnet. Die Coda enthält unter der Überschrift “Das Grabmal der Bilitis” drei ebenfalls vierstrophige Gedichte, die als *Épitaphes* (Grabinschriften) bezeichnet sind. In ihnen gibt die angebliche Dichterin Hinweise auf ihre Herkunft als Tochter eines griechischen Vaters und einer phönizischen Mutter und auf die Stationen ihrer Biografie.

Jeder der drei Hauptabschnitte repräsentiert eine Phase im Leben der Bilitis. Die “Hirtenlieder in Pamphylien” erzählen von ihrer Kindheit und dem Erwachen ihrer Sexualität, die “Elegien in Mytilene” schildern die zentrale Liebesgeschichte ihres Lebens, und die “Epigramme von der Insel Zypern” berichten von ihrem späteren Leben und von ihrem Alter. Jeder Abschnitt bewegt sich auf ein melancholisches Ende zu; jedes Ende eröffnet die Möglichkeit eines neuen Anfangs mit komplexeren Erfahrungen und Gefühlen.

In Pamphylien verliebt sich die noch kindliche Bilitis in einen jungen Mann, der ihr, als sie einmal allein im Wald einschläft, die Unschuld raubt. Sie versucht, ihr Gefühl an die neue Situation anzupassen, doch fühlt sie sich ausgenutzt und beschließt zu fliehen. So zieht sie, gerade 16 Jahre alt, nach Mytilene, dem lebendigen Hauptort der Insel Lesbos. Dort gehört sie bald zum illustren Kreis um Sappho und erfährt großes Glück in einer zehn Jahre währenden Liebesbeziehung zur jungen Mnasiidika, deren bezauberndes Wesen auch die große Sappho in ihren Liedern besungen hat. Am Ende ist es die Eifersucht der Bilitis, die zu Entfremdung und Bruch führt.



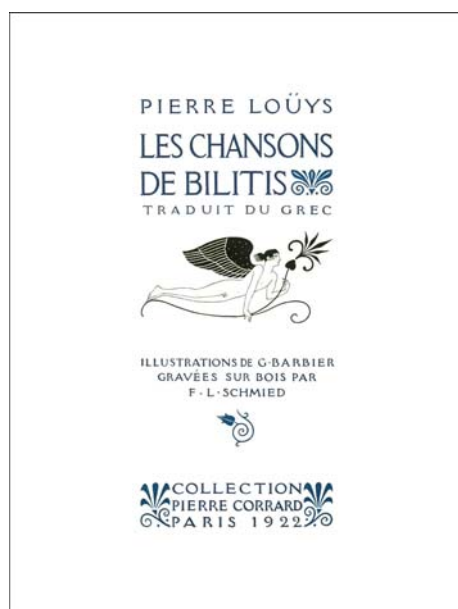
George Barbier:
Buchdeckel für
Les Chansons de Bilitis
von Pierre Louÿs

So sieht Bilitis sich genötigt, zum zweiten Mal ihr Lebensumfeld zu verlassen. In Amathus auf Zypern wird sie eine berühmte und wegen ihrer Schönheit bewunderte Tempelhetäre im Dienst der Aphrodite, sehnt sich jedoch heimlich weiterhin nach ihrer großen Liebe Mnasidika. Schließlich gerät ihre Schönheit in Vergessenheit. Als reife Frau schreibt Bilitis noch einige Gedichte in stiller Zurückgezogenheit, überzeugt, dass alle künftig Liebenden ihre Lieder miteinander singen werden, auch wenn sie selbst dann längst vergessen sein wird.

Louÿs schreibt die Entdeckung der Dichterin und ihrer Lieder einem deutschen Archäologen namens G. Heim zu. Dieser Herr "Geheim" habe die bis dahin unberührte unterirdische Grabstätte der Bilitis nahe Amathus, einem Heiligtum der griechischen Göttin Aphrodite und des ägyptischen Gottes Bes, ausgegraben und in der Grabkammer sowohl ihren mit drei Inschriften verzierten Sarkophag gefunden als auch ihre Gedichte, die auf schwarzen Tafeln alle Wände bedeckten.

Debussy kannte einige der Gedichte möglicherweise schon vor ihrer Veröffentlichung. Sehr bald bat er seinen Freund, das Gedicht über die Flöte vertonen zu dürfen. Louÿs stimmte zu, wünschte sich aber zusätzlich den Text über das Haar als Fokus erotischer Verzückerung. Nachdem er die beiden Stücke mit der Reflexion über das Grab der Flussnymphen zum Triptychon ergänzt hatte, publizierte Debussy 1898 ein Heft mit drei

Klavierliedern unter dem Titel *Chansons de Bilitis*. Die drei Texte geben somit eine schlaglichtartige Kurzfassung der Entwicklung im Abschnitt *Hirtenlieder aus Pamphylien*: den Beginn der jungen Liebe, den (zunächst in einen Traum verlegten) Vollzug erotischer Nähe und das Absterben der Liebe in Ernüchterung und Enttäuschung.



George Barbier:
Vortitelblatt zu
Les Chansons de Bilitis
von Pierre Louÿs

Weitere drei Jahre später, im Februar 1901, gelang es Louÿs, eine private Aufführung zu organisieren, in der zwölf der Gedichte von jungen Schauspielerinnen deklamiert und zugleich als *tableaux vivants* dargestellt wurden.⁴ Für diesen Anlass bat der Dichter seinen Freund Debussy um eine Bühnenmusik. So entstanden zu jedem Gedicht ein oder mehrere sehr kurze Musikstücke, die jeweils erklangen, während die Darstellerinnen eine zum rezierten Inhalt passende Pose einnahmen. Die Besetzung der Musik mit zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta sollte die Atmosphäre der antiken Szenen einfangen.

1914 arbeitete Debussy sieben Abschnitte seiner Bühnenmusik zu fünf Stücken für Klavier zu vier Händen um und fügte ein sechstes Stück hinzu. Dabei vervollständigte und erweiterte er das ursprüngliche Material, passte die musikalische Sprache seinem inzwischen weiter entwickelten Klangsinne an und gab dem Werk den Titel *Six épigraphes antiques*.⁵ Die Überschriften aller sechs Sätze beginnen mit der Präposition *pour* und zeigen damit an, dass der Komponist auch die sechs *Épigraphes* jeweils bestimmten poetischen Szenen aus der Feder der fiktiven Bilitis zuordnet.⁶

Schon 1900 lieferte Franz Wagenhofen unter dem Titel „*Die Lieder der Bilitis*, nach der aus dem Griechischen besorgten Übersetzung des Pierre Louÿs“ eine erste deutsche Übertragung; 1907 folgte eine Neuübersetzung von Richard Hübner, in der Louÿs bereits als Autor genannt ist.⁷ Zur Bekanntheit des Gedichtzyklus trug jedoch vor allem der 1977 entstandene erotische Film *Bilitis* des britischen („Lolita“-)Fotografen und Regisseurs David Hamilton bei, in dem die Geschichte von der griechischen Antike ins zeitgenössische England übertragen ist.

⁴Für die szenische Darstellung zu Debussys Bühnenmusik wählte Louÿs zwölf Gedichte, die Bilitis' Erfahrungen im Lauf ihres Lebens auszugsweise nachzeichnen: die Nummern 2, 12, 18, 23, 28, 38, 59, 105, 112, 123, 148 und 154. Für den vollständigen Text des französischen Originals vgl. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Chansons_de_Bilitis; eine digitalisierte Kopie von frühen deutschen Übersetzungen von Richard Hübner findet sich unter <https://archive.org/details/liederderbiliti00hbgoog> (abgerufen 17. August 2017).

⁵Wenige Wochen nach der Neufassung für Klavier zu vier Händen erstellte er auch eine Transkription für Klavier zu zwei Händen. Auf dieser basiert eine weitere Neuschöpfung: Das New York City Ballet führte 1984 im Lincoln Center ein von Jerome Robbins choreographiertes Ballett mit dem Titel „*Antique Epigraphs*“ auf, dem diese Klavierkomposition sowie *Syrinx* für Flöte solo zugrunde liegt.

⁶Dieses Kammermusikwerk wird in Band I der Debussy-Trilogie ausführlich dargestellt.

⁷Wagenhofen (Budapest: Grimm), Hübner (Leipzig: Zeitler); siehe zudem Richard Dehmel (Berlin: Euphorion: 1923) und Roland Schacht (Bonn: Hieronimi: 1962).

I. La flûte de Pan

Pour le jour des Hyacinthies,⁸ il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme le miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux; mais je suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.

Il est tard; voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.⁹

Das Gedicht ist das dreißigste des Abschnittes, in dem es um Bilitis' frühe Jugend geht. Es beschreibt ihr gemeinsames Flötenspiel mit einem männlichen Partner, dem gegenüber sie sich noch sehr schüchtern fühlt. Nachdem die ersten Lieder vom Blumenpflücken mit Freundinnen, vom Spiel mit den Schafen, vom Schwimmen im Fluss und der Hoffnung auf eine Begegnung mit den Flussnympfen gehandelt haben, spricht das 12. Lied erstmals von erwachender Sinnlichkeit. Im 16. Lied spielen die Mädchen im Mondschein, wie es wäre, mit einem Jüngling zu tanzen und ihn zu küssen. Die Heirat von Bilitis' Freundin (Nr. 19) und deren Geständnis der Geheimnisse ihrer Hochzeitsnacht (Nr. 20) erwecken in Bilitis den Wunsch, die Nächste zu sein. Bald (Nr. 24) überredet sie eine Freundin, den Jüngling Lykas aufzusuchen, der "auf den schattigen Hängen des Taurus die Herden seines Vaters hütet". Sein Flötenspiel ist von weither zu hören, und als Bilitis ihn erreicht, ist sie begeistert, dass er "schön wie

⁸Der im ersten Vers erwähnte "Hyazinthentag" bezeichnet ein religiöses Fest, das jedes Jahr im Mai/Juni zu Ehren des Jünglings Hyakinthos, eines Königssohnes aus Sparta, stattfand. Er war der Geliebte des Gottes Apollon, der ihn jedoch versehentlich beim Diskuswurf traf und tötete. Auf seinem Grab blühte später eine Schwertlilie oder Hyazinthe.

⁹Die Panflöte: Zum Hyazinthentag hat er mir eine Syrinx geschenkt, aus gut geschnittenem Schilfrohr, zusammengefügt mit dem weißem Wachs, das meinen Lippen süß wie Honig erscheint. / Auf seinem Schoß sitzend lehrt er mich zu spielen; aber ich bin ein wenig zitterig. Er spielt nach mir, so leise, dass ich ihn fast nicht höre. / Wir haben uns nichts zu sagen, so nah sind wir einander; aber unsre Lieder wollen sich antworten, und ein ums andere Mal vereinen sich unsere Münder auf der Flöte. / Es ist spät; schon ertönt der Gesang der grünen Frösche, der mit der Nacht beginnt. Meine Mutter wird niemals glauben, dass ich so lange geblieben bin, um meinen verlorenen Gürtel zu suchen. (SB)

Adonis” ist. Die Feiern anlässlich des Hyazinthentages (Nr. 30) bringen ihr die ersehnte Nähe: Ihrer Mutter gegenüber hat sie eine Ausrede erfunden – sie müsse nach einem verlorenen Gürtel suchen – um sich mit Lykas zu treffen. Und wie sie erhofft, verbindet er die Einweisung ins Flötenspiel mit einem wie zufällig scheinenden Näherkommen ihrer Münden.

In Debussys Vertonung trägt die Singstimme diesen anrührend-naiven Text wie erzählend in sprachnahe Rhythmus und innerhalb eines Ambitus von nur einer Oktave ($h - h'$) vor. Das Metrum wechselt in freier Folge zwischen zehn 4/4- und zwanzig 3/4-Takten und wird zudem in der ersten Strophe durch zwei Fermaten verschleiert. Der Klavierpart besteht im Wesentlichen aus einer Flötenarabeske mit ihren Ableitungen und homophonen Begleitakkorden. Die meisten der Akkorde erheben sich, quasi antikisierend, über einer leeren Quint, die entweder (wie in T. 1) fallend artikuliert oder (wie in T. 2) als Zusammenklang verschoben wird. Ergänzt um drei Abweichungen – den fallenden Tritonus statt Quint, den Zusammenklang über einer Quart statt Quint und drei Takte ohne Bassregister – bilden diese Muster die Grundlage des ganzen Liedes. Debussy betont die Freiheit der Struktur zudem durch Verlängerungsklänge: die Wiederholung einer Harmonie an Stellen, wo man einen aktiven Schritt erwartet hätte.¹⁰

Trois chansons de Bilitis I: Antikisierende Begleitklänge

¹⁰Wo eine Unterstimmenquint ausnahmsweise nicht leer ist, steht sie in Klammern. Die fallenden Tritoni (zu Beginn von Strophe 3 und Coda) sind durch [a], die in Takten ohne Bass zu Vorschlägen beschleunigten Tritoni in Strophe 4 durch [a'] gekennzeichnet, die Umkehrungen der Quinten zu Quartan durch [b] und die "Verlängerungsklänge" durch [c].

Auch die Flötenarabeske ist antikisierend gestaltet. Sie steigt durch die lydische Skala auf *h* mit ihrer erhöhten vierten Stufe *eis* (dem künstlichen Leitton zur Quint) bis zur siebten Stufe *ais*. Dort, wo Dur- und Mollskalen eine Auflösung zur Oktave ersehnen lassen, verharrt die Kantilene und fällt dann zum Ausgangston zurück, wobei sie in der Abwärtsrichtung die vierte Stufe überspringt.

Trois chansons de Bilitis I: Die Flötenarabeske



Diese Flötenarabeske mit ihren Ableitungen setzt Debussy in direkter Beziehung zum Text ein. Nach der Einführung im Vorspieltakt erklingt sie erneut, um die Aussage, „... hat er mir eine Syrinx gegeben“ vorzubereiten und zu begleiten. Nachdem die zweite Strophe mit „er spielt nach mir“ geendet hat, beginnt die dritte mit nur sechs aufwärts eilenden Tönen in der unteren Oktave und setzt sich erst „danach“ in der vollständigen Arabeske fort, als würden hier zwei Spieler nacheinander einsetzen. Als der Gesang erwähnt, dass die beiden „sich nichts zu sagen haben“, erklingt zweimal das abwärts gerichtete Segment; zu den einander antwortenden Liedern und sich annähernden Mündern wird das mittlere Segment der Arabeske (enharmonisch notiert als *ais—gis-fis-es* und begleitet von zu Quartan umgekehrten Bassquinten) von der um einen Ganzton höher transponierten aufwärts strebenden lydischen Sextole und einem dreitönigen Fall „beantwortet“. Bei einfallender Abenddämmerung („es ist spät“) spielen beide Hände des Pianisten in den drei höheren Oktaven mit Figuren aus der fallenden Linie,¹¹ und die Coda besiegelt das Einverständnis zwischen Bilitis und Lykas, indem das „Nacheinander-Spielen“ vom Beginn der dritten Strophe in eine Reprise des Vorspiels übergeht.

Die einzige Ausnahme von dieser musikalischen Seligkeit – sowohl im Text als auch in der Musik – ist der „Gesang der grünen Frösche“, der „die Nacht ankündigt“. Ihn setzt Debussy um, indem er in zwei Takten ohne Bassgrundierung den fallenden Tritonus zur Achtel mit Vorschlag verkürzt und zudem die viertaktige triolische Wiederholung eines Dreitonklanges im Diskant ein quakendes Geräusch erzeugen lässt. Mit Bilitis' ernüchternder Erinnerung an die Ausrede, die sie ihrer Mutter gegenüber verwendet hat, endet der Gesang in leisem, beschleunigtem Sprechgesang.

¹¹Vgl. T. 17-20 rechts: ||: *dis'''-cis''-ais'-cis''* :||, T. 17 links: *dis'''-cis'''-ais'''*, *ais-cis'-dis'*.

II. La chevelure

Il m'a dit : « Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.

Je les caressais, et c'étaient les miens; et nous étions liés pour toujours ainsi, par la même chevelure, la bouche sur la bouche, ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

Et peu à peu, il m'a semblé. Tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même, ou que tu entraies en moi comme mon songe. »

Quand il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules, et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.¹²

Das zweite Gedicht, das Debussy in seinen *Trois chansons de Bilitis* vertont, trägt die Nummer 31 und folgt somit unmittelbar auf die Szene des gemeinsamen Flötenspiels. Die ersten drei Worte zusammen mit Strophe 4 bilden einen narrativen Rahmen um eine direkte Rede, in der Bilitis zitiert, was Lykas ihr über seinen Traum erzählt hat. Während Bilitis nach wie vor scheu erscheint – sie senkt die Augen, als Lykas sie zärtlich anschaut –, träumt Lykas von zunehmender körperlicher Nähe. Sein Traum beschreibt einen Vorgang immer engeren Umschlingens. Zunächst ist es nur ihr Haar, das um seinen Nacken und auf seiner Brust liegt. Dann vereinigen sich ihre Münder, die sich auf der Flöte noch abgewechselt hatten, und zuletzt sind auch ihre Glieder vollkommen ineinander verschlungen.

Debussy komponiert den Rahmen um den Traumbericht – die zwei Anfangstakte mit der Ankündigung „*Il m'a dit*“ und die zwei ersten Takte der vierten Strophe mit den Worten „*Quand il eut achevé*“ – mit einer chromatisch von *ces* nach *fes* absteigenden Linie in den in Achteln nachschlagenden Unterstimmen der beiden Hände, die der Gesang jeweils mit dem Schritt *f-fes* verdoppelt. Zur abschließenden Bemerkung, in der Bilitis von ihrem Erschauern spricht, und zum Nachspiel (das „sehr langsam“ sein

¹²Das Haar: Er sagte zu mir: „Heute Nacht habe ich geträumt. Ich hatte dein Haar um meinen Hals. Wie eine schwarze Halskette hatte ich deine Haare um meinen Nacken und auf meiner Brust. / Ich liebte sie, und sie waren meine eigenen, und wir waren für immer miteinander verbunden, durch dieselben Haare, Mund auf Mund, wie zwei Lorbeer-bäume oft nur eine Wurzel haben. / Und nach und nach, schien mir, verwirrten sich unsere Glieder derart, dass ich du wurde, oder dass du wie mein Traum in mich eindrangst.“ / Als er geendet hatte, legte er sanft seine Hände auf meine Schultern und sah mich mit einem so zärtlichen Blick an, dass ich mit einem Schauern meine Augen niederschlug. (SB)

soll und mit drei unterbrechenden Fermaten deutliches Zögern ausdrückt) erklingt im Bass wie ergänzend der Quintabstieg von *Fes* nach *Heses*.¹³ Wenn das Klavier in der Mitte des Schlusstaktes den Ges-Dur-Dreiklang als Tonika anfügt, klingt dieser wie eine Aufhellung nach der in der absteigenden Linie zuletzt erreichten Mollterz. Deutet Debussy die fallende Chromatik als Verwirrtheit des jungen Mädchens? Dies erscheint plausibel, insofern sich Aspekte fallender Chromatik auch in zwei Sätzen noch unschuldiger Zärtlichkeit finden: in Strophe 1, wo ihre Haare auf seinem Körper, und in Strophe 4, wo seine Hände auf ihren Schultern liegen.¹⁴

Ganz anders gestaltet Debussy die erträumte ekstatische Vermischung von „mein“ und „dein“. Als Lykas die ihn umgebenden Haare streichelt, erzeugt Debussy von „*sur ma poitrine*“ in T. 8 Mitte bis „*toujours ainsi*“ am Ende von T. 11 ein Ganztonfeld, in dem einander kreuzende Skalen die Umschlingung der beiden Körper andeuten. Wenn dann das Haar, inzwischen als beiden gleichermaßen zugehörig empfunden, die beiden Mäuler zusammenführt, macht das Ganztonfeld der e-Moll-Tonart Platz und die Skalen kreuzen einander in umgekehrter Richtung.¹⁵

Trois chansons de Bilitis II: Kreuzende Skalen, verschlungene Glieder

8 *p* [poi-] tri - - - ne. Je les ca-res-sais, et c'é-taient les miens, et nous é-tions li-és pour tou-jours ain-si

12 *mf* *cresc.* en pressant par la mê-me che - ve-lu-re la bou-che sur la bou - - - - che. *f*

coll'8va *cresc.*

¹³Schreibt man die mit *ces-b-heses-as-* ... beginnende Unterstimme enharmonisch um, so erkennt man die komplementären chromatisch fallenden Linien leicht; vgl. T. 1-2 und 20-21: *h-b-a-as-g-ges-f-e* mit T. 24-27: *E-Es-D-Des, H'-, B'-, A'-*.

¹⁴Vgl. die Oktaven im Klavier, frei verdoppelt im Gesang, in T. 7-10: *as-g-fis-f, a-as-g-ges* mit den analogen Parallelen in T. [21] 22-23: [*f-fes*]es-d, ges-f-fes-es-d.

¹⁵T. 8-11: Gesang mit Tonspaltungen fallend von *c''* nach *d'*, Klavier im 'Tenor' mit nachschlagender Oktave im Diskant steigend von *c'* nach *d''*; T. 12: Gesang steigend von *c'* nach *e''*, Diskant oktaviert fallend von *e'''* nach *e''*.

Wie um Lykas' leidenschaftliche Fantasie als Traum zu kennzeichnen und einzuklammern, setzt Debussy zwei Phrasen zwischen Rahmen und zentraler Verschmelzung mit einer lieblichen, wenn auch fragmentarischen Kontur in den Klavieroktaven: Zur Einführung des nächtlichen Bildes mit dem üppigen Haar im ersten Satz des Zitats erklingt in T. 3-6 zweimal ein schwingender Zweitakter. Dieselbe Kontur, um einen Halbton tiefer transponiert, setzt der Komponist ein, als Lykas mit "*peu à peu, il m'a semblé*" noch einmal ein wenig Abstand nimmt, indem er einen im Traum erlebten Eindruck schildert. Doch bleibt der leidenschaftliche Jüngling nicht beobachtend, sondern schwelgt in der Erinnerung der geträumten Vereinigung. Dabei steigert sich die transponierte Kontur mit aufsteigenden Modifikationen bis zu einem dreioktavigen *fis-a-gis-fis-a-gis-gis*— (T. 18).

Zum Kuss ertönt ein erster, beschleunigend vorbereiteter Höhepunkt. Schon im vorausgehenden Ganztonfeld hatte Debussy die Klaviertextur von sechs auf sieben Stimmen verdichtet; den Kuss untermalt ein sechstöniges Bassarpeggio unter einem Diskantpart aus melodischer Oktave und Füllterz. Am Ende der noch stärkeren Steigerung zum zweiten Höhepunkt – der Text spricht hier davon, das Bilitis "wie ein Traum" in Lykas eindrang – spaltet sich die Textur in drei Stränge: eine dreioktavige Parallele der melodischen Kontur, eine zweite Kontur in Bassoktaven, und die zuvor nachschlagenden Füllterzen, die nun jedes Achtel beleben. Der Gesang erreicht bei "*en moi*" mit *fis* den höchsten Ton und mit dem darauf folgenden Oktavabfall das größte Intervall; das Klaviercrescendo kulminiert erst bei "*songe*" in einem elfstimmigen *fortissimo*-Akkord.

Tonal entspricht dieser mächtige Klang, der im logischen Kontext der vorausgegangenen Takte als *eis-gis-h-dis* notiert ist, einer Rückleitung. Die für die Dauer des ganzen Taktes synkopisch nachschlagende Füllsekunde *dis/eis* ersetzt Debussy in der Taktmitte enharmonisch durch *es/f*. Somit entpuppt sich der halbverminderte Septakkord über *Eis = F* als vii⁷ von *Ges*. Er könnte sich also dominantisch in die Tonika *Ges-Dur* auflösen, deren Vorzeichen Debussy an dieser Stelle nach achttaktiger Pause wiederherstellt. Doch die als erweiterte musikalische Reprise angelegte Strophe 4 des Liedes beginnt wie Strophe 1 mit dem oben erwähnten chromatischen Abfall, der jegliche Tonart verschleiern. Es ist nicht der Rahmen, sondern die erste Hälfte des Haartraumes selbst, die trotz vielerlei abweichender Klänge im oberen Register in der Tonika ankert.¹⁶ In der abschließenden Strophe dagegen scheint Bilitis von Verwirrung überwältigt, und *Ges-Dur* ertönt nur ein einziges Mal: als Nonakkord zu Lykas' Blick.

¹⁶ *Ges* im Bass von T. 3₁, 4₁, 5₁, 6₁, 7₄ (als *Fis*), 8₄, 9₁, 10₁₊₄ (als *Fis*), 11₁₊₄ (als *Fis*).

III. Le tombeau des naïades

Le long du bois couvert de givre, je marchais; mes cheveux
devant ma bouche se fleurissaient de petits glaçons, et mes
sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.

Il me dit : « Que cherches-tu ? » Je suis la trace du satyre.
Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un
manteau blanc. Il me dit : « Les satyres sont morts.

Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans, il n'a
pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle
d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau. »

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où
jadis riaient les naïades. Il prenait de grands morceaux froids,
et les soulevant vers le ciel pâle, il regardait au travers.¹⁷

Das dritte Gedicht, das Debussy für seine Vertonung wählt, beschließt den Abschnitt "Hirtenlieder in Pamphylien". Seit den beiden Szenen vom Beginn der Liebesbeziehung – dem gemeinsamen Flötenspiel und Lykas' Bericht von einem Traum, in dem Bilitis' Haar zur Metapher für Liebeswerben und -vollzug wird – ist viel geschehen. Die Gedichte Nr. 32 und 33 erzählen, wie die beiden sich in warmen Nächten im Frühling, Sommer und Herbst im Freien treffen und sich liebevoll nähern. In Nr. 34 versucht Lykas sie zur sexuellen Vereinigung zu überreden, doch sie weiß sich zu jung. Als er sie scheinbar verlässt, schläft sie bedrückt im Freien ein. Wenig später (Nr. 35) erwacht sie vor Schmerz, als er sie mit Gewalt nimmt. Noch immer verliebt stimmt sie weiteren Treffen zu, die allerdings heimlich bleiben müssen, da sie die Missbilligung und Strafe der anderen fürchtet. Im vorletzten Lied des Abschnitts singt sie ein Wiegenlied für die neugeborene gemeinsame Tochter, doch erfahren wir nichts über das Schicksal dieses Kindes.

¹⁷Das Grab der Flussnympfen: Ich lief den reifbedeckten Wald entlang; die Haare vor meinem Mund ließen auf sich kleine Eiszapfen blühen, und meine Sandalen waren schwer vom matschigen und zerdrückten Schnee. / Er sagte zu mir: "Was suchst du?" Ich folge der Spur des Satyrs. Seine kleinen Paarhufspuren wechseln miteinander wie Löcher in einem weißen Mantel. Er sagte zu mir: "Die Satyrn sind tot. / Die Satyrn und auch die Nymphen. Seit dreißig Jahren gab es keinen so schrecklichen Winter. Die Spur, die du siehst, ist die eines Ziegenbocks. Aber lass uns hier bleiben, wo ihr Grab ist". / Und mit dem Eisen seiner Hacke zerschlug er das Eis der Quelle, wo einst die Flussnympfen lachten. Er nahm große Eisschollen und schaute hindurch, indem er sie gegen den blassen Himmel hob. (SB)
(NB: Es ist verlockend, die Strophenteilung so zu korrigieren, dass Strophe 3 wie Strophe 2 mit "Er sagte zu mir" einsetzt und die Spaltung der direkten Rede vermieden wird. Doch Louÿs' poetische Struktur ist eindeutig, und Debussys Musik entspricht ihr.)

Dies ist der Hintergrund für das dritte Lied, das zugleich indirekte Auskunft gibt über das Ende der jungen Liebe. Die vielen Worte, die auf den "seit dreißig Jahren schrecklichsten Winter" verweisen – vom reifbedeckten Wald über die Hufspuren im Schnee bis zur vereisten Quelle – vermitteln sowohl Faktisches als auch Psychologisches. Das in einem solchen Winter geborene Töchterchen einer erst im Sommer begonnen Liebesbeziehung ist wohl verfrüht zur Welt gekommen und dürfte, zumal im vom Vater selbstgebauten Unterschlupf, kaum überleben; sie wird denn auch nie wieder erwähnt. Auch darüber hinaus steht dieser Winter für den Tod selbst, der auch die Satyrn ereilt. Die Quelle, wo einst die Nymphen lachten, ist zu ihrem Grab geworden, und die Eisschollen, die Lykas mit seiner Hacke herausschlägt, zeigen keine Spuren von Leben mehr. Alles ist erstarrt. Indem Louÿs seinen Protagonisten durch Scheiben kalten Eises himmelwärts blicken lässt, zitiert und verfremdet er das Bild, in dem Mallarmé seinen Faun an einem Spätsommernachmittag reife Trauben – Symbol von Fruchtbarkeit und Sinnenlust – gegen die Sonne heben lässt. Die Kontrapunktik der beiden Bilder mag für Debussy, der sein *Prélude à l'après-midi d'un faune* drei Jahre vor Beginn der Arbeit an den *Chansons de Bilitis* beendet hatte, mit ausschlaggebend gewesen sein bei der Wahl gerade dieses Gedichtes als Abschluss seines Zyklus.

Die Starre des Winters, dem selbst Satyrn und Nymphen zum Opfer fallen, überträgt Debussy in tonale und harmonische Sprache. Die ersten vier Takte – im Klavier ein Zweitakter und seine Wiederholung – ruhen auf demselben Akkord; nur die Umkehrung wechselt.¹⁸ Sie werden ergänzt durch sieben Halbtakte, die hinsichtlich Textur und Muster konstant sind, während Debussy in harmonisch ferne Regionen vordringt. Die sich nur minimal ändernden Töne in Diskant und Mittellage lassen den Übergang vom D-Dur-Quintsextklang zum B-Dur-Septakkord harmlos erscheinen, doch durchschreitet die Musik damit tatsächlich den Quintenzirkel bis zum tonalen Gegenpol des Ausgangspunktes.¹⁹

Im Gesang ist die Strophe sowohl horizontal als auch vertikal von *d* gerahmt, durchläuft dabei jedoch die unterschiedlichsten 'fremden' Tonleitern: Der Beginn mit der Folge aus Halb- und Anderthalbton (T. 3-4: *fis-eis-d*) vermittelt 'arabisches' Flair, das Strophenende kleidet Debussy in die absteigende Skala von phrygisch *g*.²⁰ Und zu allen acht Takten der

¹⁸Vgl. T. 1 + 3: *gis/h/d'/fis'/gis'*, T. 2₁ + 4₁: *fis'/gis/h/d'/fis'*, T. 2₃ + 4₃: *H'/H/fis'/gis/h/d'/fis'*.

¹⁹Der Klang in T. 1-4 ist ein Nonakkord über dem (ausgesparten) *e*; *b* ist dessen Tritonus.

²⁰Vgl. Klavier T. 7₃-8, die punktierte Mittelstimme: *g'-f'-es'-d'-c'-b-as-g*, aber auch Gesang zu "*mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée*": *d''-[c']-b'-[as']-g'-f'-es'-d'*.

Strophe ertönt im Diskant eine Kette aufsteigender 4/16-Gruppen, deren Grundmuster (T. 1: ||: *gis-a-h-cis* :||) die erste Hälfte der phrygischen Skala auf *gis* durchläuft. Der Weg, den die Musik innerhalb dieser acht Takte zurücklegt, über einer wie gefroren wirkenden Begleitung und gerahmt durch das wiederkehrende *d*, das feste Ankerung suggeriert, erreicht somit tatsächlich die harmonische Wendung zum Tritonus und endet mit der Transposition des bestimmenden Modus um einen Halbton (von phrygisch *gis* nach phrygisch *g*). Während der Text noch einleitend von einem Gang durch Reif und Schnee spricht, zeigt die Musik bereits, dass entscheidende Aspekte der Umgebung in ihr Gegenteil verändert sind.

Die Eröffnung der kurzen zweiten Strophe kündigt an, was später noch deutlicher wird: Debussy führt in diesem Lied wesentliche Neuerungen in Rhythmik, Textur oder anderen Mustern im Inneren der Strophen ein, nicht an deren Beginn. So setzen sich die aufsteigenden 4/16-Gruppen im Diskant noch für zwei Takte fort, während die Harmonie erstmals die Grundtonart fis-Moll erreicht und die Gesangsstimme in Parallele zu den Bassoktaven im aufsteigenden fis-Moll-Dreiklang Lykas' Frage zitiert, was Bilitis denn suche. Ihre Antwort hebt Debussy hervor, indem er sie mit einer klangmächtigen Parallele arpeggierter Dreiklänge untermalt, in deren Innerem die 16tel-Gruppen nun als Terzenspiel für Dichte sorgen. Dazu erklingt der Gesang mit einem Ausschnitt aus der aufsteigenden G-Dur-Skala, ergänzt um eine Imitation der in der Diskantoktave gehörten Töne des G-Dur-

Trois chansons de Bilitis III: Bilitis' Suche nach Satyrn und Nymphen

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The score is written in G major (one sharp) and 4/16 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line has lyrics: "Je suis la tra.ce du sa.ty - re. Ses pe.tits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau". The piano accompaniment features a prominent arpeggiated pattern in the right hand and a more static bass line. The second system continues the vocal line with lyrics: "blanc." Il me dit: "Les sa.ty.res sont morts." The piano accompaniment continues with similar textures, including a *pp* (pianissimo) marking in the final measures.

Dreiklanges sowie, beim Übergang zum erneut musikalisch verschleierte Beginn der dritten Strophe, um die Parallele des im Bass erklingenden C-Dur-Dreiklanges.²¹ Mit dem zu "Die Satyrn sind tot" gesungenen *c'* erreicht die Singstimme ihren tiefsten Ton.

Im Verlauf der dritten Strophe scheinen Text und Musik zwischen zwei Wirklichkeiten zu schwanken: Sind Satyrn und Nymphen tatsächlich am zu strengen Winter gestorben oder erfährt hier die junge Bilitis die Entzauberung ihrer traumhaft-mystischen Welt, in der sie einen Ziegenbock für einen Satyrn gehalten hat? Debussys Musik changiert zwischen einem Ganztonfeld über *B*, das durch eine skalenfremde aber mit Akzenten verstärkte Tonwiederholung 'verunreinigt' wird (T. 15 + 17), dorischer Lieblichkeit über *Cis*, *H* und *D* (T. 16 + 18) und oktatonisch fallenden Parallelen (T. 20). Als Lykas am Ende der Strophe einlädt, am Grab der Nymphen zu verweilen, kehrt die Singstimme kurz zu *d*, dem Rahmenton der ersten Strophe, zurück, während das Klavier erneut Ganztonfelder mit 'fremden' Noten spielt.²²

Ein neues Muster etabliert Debussy am Beginn der letzten Strophe. Als Lykas mit seiner Hacke das Eis der Quelle zerschlägt (und damit die Totenruhe der Nymphen stört), steigert sich der Gesang zu *fis* als dem höchsten Ton dieses Liedes und, zusammen mit dem Klavier, zu dessen einzigem *forte*. Schon während der vorbereitenden Steigerung erklingt im Innenraum der Klaviertextur ein neuer, lombardischer Rhythmus (♩. ♩.). Bilitis emphatische Erinnerung an das vergangene Lachen der Nymphen, musikalisch gekleidet in eine Transposition der Takte, in denen sie sich zur Suche nach den Satyrn bekannte,²³ wird somit vom Klang der Hacke eingefärbt. Die Transposition um einen Halbton auf die Tonika rückt wohl auch das Verhältnis der Liebenden zurecht: Während Lykas durch Eischollen zum blassen Himmel schaut, ohne die Trauer seiner Freundin zu bemerken, bleibt die Musik in den letzten Takten ganz auf das Fis-Dur der Nymphen bezogen.

²¹Vgl. in T. 12-13 (im obigen Notenbeispiel am Ende der ersten Zeile) zu "*un trou dans un manteau blanc*" den Gesang mit *d''-h'-g'-g'-h'-g'*, und in T. 13-14 zu "*Il me dit: « Les satyres sont morts »*" den Gesang mit *g'-g'-e'-c'-c'-c'-c'-c'*, in Parallele zum Bassgang.

²²Zu den Ganztonfeldern mit 'fremden' Tönen vgl. T. 15 + 17: *b-c-d-e-fis* (gestört von *g*) und T. 21-22: *d-e-fis-gis-ais-his* (unterlaufen von den Quinten über den Basstönen und den letzten zwei Achteln beider Takte). Zum oktatonischen Abstieg vgl. in T. 20 die Parallele in den drei Mittelstimmen sowie die Achtelkontur im Bass, alle gewonnen aus der Skala *a-b-c-des-es-e-fis-g*. Fremd sind hier die angebundenen Noten *gis* und *d* im Diskant.

²³Vgl. T. 25-26 (in Fis-Dur) mit T. 11-12 (in G-Dur).

Szenen von weither

In seiner Vertonung von drei Prosagedichten aus dem Zyklus, dessen Niederschrift und Erzählung Pierre Louÿs fantasievoll ins 6. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung verlegt, setzt Debussy einige Parameter ein, die Musikarchäologen der altgriechischen Musikpraxis zuordnen. Eindeutig ist dies im Falle der modalen Skalen. Dabei wählt Debussy diejenigen Modi, deren Platzierung der Halbtöne den an Dur und Moll gewöhnten Ohren westlicher Hörer am fernsten liegen; siehe dazu die lydische Flötenarabeske im ersten und die phrygischen Linien im dritten Lied.²⁴

Dass die frühe Musik, wie auch heute noch alle nicht-westliche Musik, keine Begleitung mit Harmonien kannte, stellt Komponisten moderner

Ein Kitharaspieler



Klavierlieder vor eine Herausforderung. Debussy findet einen Kompromiss, der in ausreichendem Maße von seinem sonstigen Stil abweicht, um aufzufallen, ohne den Konventionen seiner Generation vollkommen zuwider zu laufen. Jedes der Lieder enthält Passagen, in denen die Begleitung mit der Singstimme parallel verläuft, wie es für das Spiel auf der antiken Kithara typisch war.²⁵

Verzierungen im Diskant, wie sie ein Aulosspieler hinzufügen könnte, entwickelt

Debussy zwar aus den jeweils herrschenden Modi. Doch wie die ausgedehnte Sextolen-Girlande in "La flûte de Pan" T. 17-20 und der aufsteigende phrygische Tetrachord zu Beginn von "Le tombeau des naïades" zeigen, gestaltet er die Anzahl der Wiederholungen, deren Tempo und z.T. ametrische Gruppierung so, dass die ornamentale Bedeutung der Komponente außer Frage steht.

Ein Aulos-Spieler



²⁴Unter den griechischen Modi sind zwei, die im westliche Skalensystem überdauern: äolisch = Moll und ionisch = Dur. Dazu gibt es zwei weitere, die nur an einer wenig auffälligen Stelle von unseren Gewohnheiten abweichen: dorisch ist eine Mollskala mit Dur-Sext (vgl. mit a-Moll: *a-h-c-d-e-fis-g-a*) und mixolydisch eine Durskala mit Moll-Sept (vgl. mit C-Dur: *c-d-e-f-g-a-b-c*). Deutlich 'fremdartig' klingen dagegen der phrygische Modus aufgrund seines Beginns mit einer kleinen Sekunde (vgl. mit a-Moll: *a-b-c-d-e-f-g-a*) und der lydische Modus aufgrund seiner übermäßigen Quart (vgl. mit C-Dur: *c-d-e-fis-g-a-h-c*).

²⁵Die umfangreichste Passage findet sich im zentralen Lied; vgl. dort T. 2-8 und 21-23.

Die Tänzerin mit den
Fingerzimbeln (Louvre)



Eine weitere Bereicherung des Klanges bieten die im Lebensraum der antiken Dichterin beliebten Fingerzimbeln. Zimbeln, im Französischen wie im modernen Orchester *Crotales* genannt, sind kleine Scheiben aus Bronze oder Messing, die gestimmt werden können. Sie werden mit harten Schlägeln oder wie Becken gegeneinander geschlagen, aber auch mit einem Bogen gestrichen. Paarweise mit dem Mittelfinger jeder Hand wie Kastagnetten behandelt werden sie von alters her von Tänzerinnen in den Kulturen des östlichen und südlichen Mittelmeerraumes verwendet. Im Louvre findet sich eine Figurine, die dieser Art des Tanzes Würde und Anmut verleiht; Louÿs widmet einer solchen Tänzerin ein Gedicht seines Zyklus.²⁶ Debussy hatte gepaarte Zimbeln erstmals in den letzten Takten seines *Prélude à l'après-midi d'un faune* eingesetzt.

Auf dem Klavier gibt Debussy den Klang mit Sekund-Anschlägen wieder, die allein oder als Teil eines Akkordes, der regulär nur einen der beiden Töne enthält, ein Eigenleben führen. Im *Bilitis*-Zyklus schlägt sich die Vorstellung eines von Zimbelschlägen untermalten Tanzes besonders im zentralen Lied "La chevelure" nieder; hier sind ganze Passagen durch diesen Klangaspekt charakterisiert.²⁷ Im ersten seiner *Préludes* für Klavier, dem gleichfalls ins antike Griechenland versetzten Stück "Danseuses de Delphes", wird Debussy die Charakterisierung durch dieselben Zimbelsekunden aufgreifen.

Im Kontext eines traditionellen Harmonieverständnisses fügt Debussy die drei Lieder mittels ihrer Grundtonarten enger zusammen, als er es bei manchen anderen Liedzyklen versucht: Zum H-Dur von "La flûte de Pan" liefert nicht nur das Fis-Dur von "Le tombeau des naïades" die Dominante, sondern schon das enharmonisch äquivalente Ges-Dur von "La chevelure". So halten sich individuelle Charakterisierung und innerer Querbezug die Waage, wie es für drei Abschnitte einer fortlaufenden, in Prosagedichte gefassten Erzählung angemessen erscheint.

²⁶Gedicht Nr. 123 der *Chansons de Bilitis* trägt die Überschrift "La danseuse aux crotales".

²⁷Vgl. dort T. 2-6 und T. 7₄₋₆: *as'/b'*, T. 8₄₋₆ und 9: *b'/c''*, T. 10-11: *e'/fis'*, *b'/c''*, *e''/fis''*, etc.