

Fêtes galantes II

Keine Gedichtsammlung zog Debussy ähnlich lange in ihren Bann wie Verlaines *Fêtes galantes*. Zwölf Jahre nach seinem 1892 entstandenen ersten Zyklus mit drei Klavierliedern griff er 1904 dasselbe Thema noch einmal auf. Allerdings zeigt seine neuerliche Hinwendung zu dem Thema einen wesentlichen Wandel der Perspektive: Er konzentriert sich nicht mehr wie früher vor allem auf die Szenen, die – ähnlich wie die Gemälde des Rokokomalers Watteau, die diesen Gattungsbegriff begründet hatten – die scheinbar unkomplizierten, sonnendurchfluteten Lustbarkeiten der französischen Aristokratie und gehobenen Bürgerschaft im Freien, ihre Idealisierung der Schäferidylle und ihr Vergnügen bei abendlichen Darbietungen der *Commedia del'arte* zeigen. Einzig das erste der diesmal vertonten Gedichte lässt sich noch einem Gemälde zuordnen. Die noch ganz verträumten Mädchen, die auf unebenem Rasen mit ihren Salontoiletten kämpfen, aber dennoch die Tändeleien mit jungen Männern nicht missen wollen, mögen ihn zudem an die Szenen erinnert haben, die Pierre Louÿs im ersten Abschnitt seiner *Chansons de Bilitis* schildert. In der im zweiten Gedicht evozierten Terracottafigur eines lachenden alten Fauns, dem man zutraut, dass er die wenig glückliche Fortsetzung einer Beziehung vorausahnt, mag er ein Gegenstück zu Mallarmés Faun gesehen haben, dessen sinnlichen Reaktionen und ästhetischen Reflexionen er zehn Jahre zuvor in seinem Orchesterwerk *Prélude à l'après-midi d'un faune* ein Denkmal gesetzt hatte. Für das dritte Lied wählte Debussy einen bedrückenden Text, in dem Verlaine die von Watteau und seinen Zeitgenossen gefeierten, hoffnungsvollen Liebesbegegnungen von ihrem traurigen Ende aus betrachtet. Wie das dritte der *Chansons de Bilitis*, „Le tombeau des naïades“, thematisiert das abschließende Stück dieses zweiten *Fêtes galantes*-Zyklus den Winter, die Jahreszeit von Dunkelheit und Kälte, vom Erstarren und Absterben in der Natur. Hier wie dort spricht die weibliche Stimme mit Bedauern von vergangenen glücklicheren Zeiten.

Während die frühen Vertonungen aus Verlaines *Fêtes galantes* für die hohe Sopranstimme von Madame Vasnier komponiert waren, bestimmte Debussy die drei Lieder des zweiten Sets für die tiefere Stimme von Emma Bardac, die im Oktober 1904 Mutter seiner Tochter und vier Jahre später seine zweite Frau wurde.

I. Les ingénus

Les hauts talons luttaienent avec les longues jupes,
En sorte que, selon le terrain et le vent,
Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent
Interceptés ! – et nous aimions ce jeu de dupes.

Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux
Inquiétait le col des belles sous les branches,
Et c'était des éclairs soudains de nuques blanches,
Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous.

Le soir tombait, un soir équivoque d'automne :
Les belles, se pendant rêveuses à nos bras,
Dirent alors des mots si spécieux, tout bas,
Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne.¹

Arthur Wenk vermutet,² dass Verlaine sich für dieses Gedicht von Watteaus Ölgemälde *Assemblée dans un parc* inspirieren ließ. Es zeigt zehn edel gekleidete Menschen in unterschiedlichen Posen in einer Lichtung an einem Wassertümpel. Der Himmel lässt auf den frühen Abend, die leichte Braunfärbung des Laubes der hohen Bäume auf den frühen Herbst schließen. Keine der dargestellten Personen blickt dem Betrachter entgegen; das Paar im Vordergrund zeigt Watteau sogar von hinten. Wie im Gedicht beschrieben, hat die kostbar gekleidete junge Frau ihrem Partner den linken Arm gereicht und rafft mit der rechten Hand ihren langen Rock. Verlaines Betonung des Schauens scheint ihn außerhalb der Szene anzusiedeln, doch seine Freude über die vertraulich gereichten Arme und bedeutungsvoll geflüsterten Worte "der Schönen" (im Plural) lässt erkennen, dass er Watteaus Genreszene zum Anlass nimmt für eine Fantasie, in der er selbst zum Teilnehmer wird. Nur dann wird verständlich, warum er sogar die nach Sonnenuntergang und in der Nähe von Tümpeln üblichen Insektenstiche scherzhaft als Akte eifersüchtiger Nebenbuhler deutet.

¹Die Harmlosen: Die Stöckelschuh sich mit den langen Röcken stritten, / Derart, dass, je nachdem es fügte Weg und Wind, / Manchmal erglänzte was von Beinen, zu geschwind / Verdeckt nur! – und wie wir dies Trugspiel gerne litten. // Manchmal gestachelt auch kam ein Insekt voll Neid / Bedrohlich nah dem Hals der Schönen unter Zweigen, / Von weißen Nacken gabs ein jähes Blitz-Erzeigen / Und unsern jungen Toren-Augen satte Weid' // Der Abend sank herab, Herbstabend zwiegelaunet, / Die Schönen hängten sich uns träumrisch an den Arm / Und sagten Worte nun, ganz leis, so glaubhaft warm, / Dass unsre Seele seit der Zeit erbebt und staunet. (HW)

²Wenk, *op. cit.*, S. 232.

Jean-Antoine Watteau: *L'assemblée dans un parc* (1717)
Paris: Louvre



Im Titel seines Gedichtes charakterisiert Verlaine die gesellschaftlich unerfahrenen jungen Menschen als *naïv*; in Form und Sprache spiegelt er diese Einschätzung mit einigen in der Verslehre als “rührend” bekannten Kennzeichen.³ Zwei aufeinanderfolgende Verse beginnen mit “*et*” (und), zwei weitere mit “*parfois*” (manchmal). Fast alle Verse decken sich mit einer syntaktischen Einheit; umso mehr überrascht der Zeilensprung beim Übergang von Vers 3 zu Vers 4: “*trop souvent / interceptés*” (allzu oft / abgefangen) und der dadurch entstehende identische Reim “*vent/-vent*”.

Basis der Verslänge in den drei vierzeiligen Strophen ist die Zwölfsilbigkeit des Alexandriners. Das Reimschema ist [a b b a], wobei die Position der ‘Umarmung’ in den beiden äußeren Strophen den Versen mit “weiblichen” Endungen zufällt: Es sind eindeutig die jungen Mädchen, die hier dominieren. In jeder Strophe neu identifiziert sich das lyrische Ich als Teil eines schauenden “Wir”, das durch das Erschaute – in Strophe 1 ein weiblicher Unterschenkel, in Strophe 2 ein weißer weiblicher Nacken – schon zu Beginn als männlich definiert ist. Diese Zuweisung des “Wir” wird in Strophe 3 bestätigt, wenn die sich auf “unsere” Arme stützenden Schönen mit ihren leisen Worten “unsere” Seele erschauern lassen.

³Ein “rührender Reim” entsteht nach der Verslehre, wenn Reimsilben in Vokalen und Konsonanten gleich lauten (stehen/[ent-]stehen, schwirrt es/wird es, etc.).

Debussy gliedert Verlaines Zeilen mit einigen Freiheiten. So fasst seine Musik in einer ersten Strophe die Beschreibung zusammen: die ersten drei Verse einschließlich des Wortes, das den Zeilensprung auslöst. Die Musik beginnt mit einem der Struktur nach sechstaktigen Klavier-vorspiel, dessen Diskant dem Schema [a a a b a a] folgt und in seiner Grundfigur [a] den fallenden übermäßigen Dreiklang *f''-des''-a'* umspielt.⁴ Der Gesang setzt zu den letzten drei Sechzehnteln ein. Er wird von einer Wiederholung des Vorspiels begleitet, die in der Zweitstimme kleine Verschiebungen und Vertauschungen aufweist und zudem um einen ausklingenden Takt verlängert ist. Das schmunzelnde Bedauern im verlaineschen Zeilensprung ("leider werden die kurz aufblitzenden Fesseln immer wieder schnell verdeckt") beschließt diese erste Beschreibung leise und langsamer werdend, als eine Art Codetta.

Das Vergnügen der männlichen Betrachter an diesem "Täuschungs-spiel" initiiert ein neues Klangbild. Es ist geprägt von der Ganztonleiter auf c, aus der alle Stimmen ihre Töne beziehen, und vom übermäßigen Dreiklang *as/c/e*, der immer wieder sowohl in den Bassarpeggien und auf dem ersten und dritten Schlag der rechten Hand sowie später im Gesang erklingt.⁵ Die vorschlag-betonte Tenorstimme dieser Takte leitet nahtlos über in die hemiolisch auf und ab springenden Vorschlagspaare, die die Vorstellung von Stichen eifersüchtiger Insekten in weiß entblößte Nacken suggerieren.⁶ In den verbleibenden zwei Versen der zentralen Strophe bewegt sich die Harmonie über Ges-Dur zu einem melodischen f-Moll, wobei Debussy den Diskant in dreistimmigen Parallelen fallen und wieder steigen lässt. Die Musik unterstreicht die beiden Sätze, die Verlaine mit seinem doppelt eröffnenden "et" wie einen besonders atemlosen Bericht formuliert, mit einem kontinuierlichen Accelerando, das erst bei Ausklingen der Selbstbeziehung als "Verrückte" (*fous*), bei der die Singstimme auf einem hohen *f''* gipfelt, abgebremst wird.

⁴Eine wiederholt fallende 6/16-Diskantfigur aus großen Terzen (*f''-des''*, *e''-c''*, *des''-a''*), die ein F-Dur mit kleiner Sext mehr andeutet als verwirklicht, trifft in T. 3 auf einen chromatischen Dreitonanstieg in der Linken (*f'-fis'-g'*), weicht in T. 4 über einem weiteren chromatischen Dreitonanstieg (*des'-d'-es'*) in einen chromatischen Abstieg der großen Terzen aus (*c''-as'*, *h'-g'*, *b'-ges'*), kehrt jedoch für die zwei Abschlusstakte des sechstaktigen Vorspiels zur ursprünglichen Form zurück, untermalt von einer oktavversetzten Sekunde (*g'/a'-g''/a''*).

⁵Vgl. besonders "*d'un insecte*" = *as'-e'-c'* und "*col des belles sous les*" = *c'-c'-e'-e'-as'-as'*.

⁶Auf die vier Takte im wiedergewonnenen Anfangstempo, die das 3/8-Metrum unterstreichen, folgen sechs Takte, in denen die Vorschläge der Linken im Anderthalboktaven-Abstand über die Rechte hin und her springen (*ges-as*, *e''-d''*) und so eine Kette aus 2/8-Paaren bilden.

Halb so schnell beginnend und zunehmend langsamer werdend schließt die dritte Strophe an, die als raffinierte Reprise angelegt ist. Im zweitaktigen Klaviervorspiel und dessen Wiederholung zur Begleitung des ersten Verses der Strophe variiert und verdichtet Debussy das Material des Liedanfangs; im Gesang lässt er bei *“Le soir tombait, un soir équivoque d’automne”* den zweideutigen Herbstabend gleich zweimal tonlich identisch fallen.⁷ Den zweiten Vers untermalt eine ähnlich verdichtete Form des Klavierparts aus dem zweiten Abschnitt des Liedes. Dabei bewegt sich die Singstimme noch ausschließlicher als zuvor im für dieses Lied typischen übermäßigen Dreiklang.⁸ Anlässlich der abschließenden Bemerkung über die “zitternde und erstaunte Seele” greift der Gesangspart schließlich auch noch die Folge aus Anderthalbton- und Halbtonschritt (*f-es-d*) auf, die prominent schon bei *“longues jupes”* erklingen war.⁹ Im Klavier zitiert die tief liegende rechte Hand mit ihren Vorschlägen aus der ersten Hälfte von Strophe 2, während der Bass mit dem wiederholt fallenden *Ges-Des* auf das mehrfache *Des-Ges* der zweiten Hälfte antwortet. Danach sinken die zwei Nachspieltakte unvermittelt zum Ankerton *F'* ab, über dem das Lied mit einem vielstimmigen *des/f/a* endet. Dies transponiert den übermäßigen Dreiklang vom Ende der ersten Strophe auf den ‘Grundton’ – den Akkord, den das Klavier schon in der Figur [a] der Anfangstakte umspielt hatte.

Die melodischen und harmonischen Komponenten sind somit in ihrer Anzahl überschaubar, in ihrer Art jedoch subtil. Es scheint, dass Debussy die maskuline Form in Verlaines Titel bewusst wörtlich und die Naivität auf die männlichen Betrachter beschränkt deutet. Susan Youens erkennt in Debussys Reihung der drei *Fêtes galantes*-Gedichte die Andeutung einer Geschichte, die vom Zusammentreffen junger Männer mit flirtenden jungen Mädchen erzählt und von der “geheimnisvollen, katastrophalen Macht der Beziehung zwischen Männern und Frauen und der gegenseitigen Unbegreiflichkeit der Geschlechter”.¹⁰ Diese Deutung wird gestützt durch Verlaines doppelte Revision der vorletzten Zeile, in der er die Worte der Mädchen – zunächst *“précieux”* (kostbar), dann *“spéciaux”* (besonders) – schließlich als *“spécieux”* (vortäuschend) charakterisiert. Kein Wunder also, dass die Seele der Männer *“s’étonne”* (verblüfft ist) und die Musik in der harmonischen Uneindeutigkeit eines übermäßigen Dreiklanges ankert.

⁷Vgl. Gesang, T. 39-41: *des''-c''-a'-| as'-g' . . . | des''-c''-a'-as'-g'*.

⁸Vgl. Gesang, T. 42-45: *e'-| e'-c',| e'-as'-as'-e'-e'-c'-| c'-e'-e', e'-e'-as'*.

⁹Vgl. Gesang, T. 8: *f'-f'-e'-des'* mit T. 49-51: *f'-e'-e'-des'-des'-| f'-f'-f'-e'-| e'-des'*.

¹⁰Susan Youens: “To Tell a Tale: Symbolist Narrative in Debussy’s *Fêtes galantes* II”. In: *Nineteenth-century French Studies* 16/1-2 (1987/1988), S. 180-191 [182].

II. Le faune

Un vieux faune de terre cuite
Rit au centre des boulingrins,
Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ces instants sereins

Qui m'ont conduit et t'ont conduite,
– Mélancoliques pèlerins, –
Jusqu'à cette heure dont la fuite
Tournoie au son des tambourins.¹¹

In diesem Gedicht spielt Verlaine mit den unterschiedlichen Aspekten der Zeit. Der mythische Faun, sonst als jung, stark und sinnlich dargestellt, erscheint hier nicht nur alt, sondern sogar zeitlos: in Ton gebrannt. Auch die heiteren Momente (*“instants sereins”*), die die zwei ungenannten Menschen an diesem Ort und zu diesem Zeitpunkt zusammengeführt haben, liegen bereits in der Vergangenheit. Tatsächlich steht in Frage, ob die beiden damals bereits ein Paar waren, denn Verlaine beschreibt die Ankunft der *“melancholischen Pilger”* mit einer sonst unnötig ungeschickten Wendung als getrennt voneinander: *“. . . Momente, die mich geführt haben und dich geführt haben”* – was ihm allerdings erlaubt, in den Partizipendungen zu verraten, dass wir uns das lyrische Ich als einen Mann und sein *“Du”* als eine Frau vorzustellen haben. Die Beziehung zwischen der unbelebten Figur und den beiden Menschen besteht in der vermuteten Hellsichtigkeit des Fauns: Sein Lachen scheint ihnen zu prophezeien, dass die jetzige Stunde zu nichts Gutem führen kann. So beschreibt dieses kurze Gedicht eine Folge aus unbelasteter Vergangenheit, schwermütiger Gegenwart und zum Scheitern verurteilter Zukunft.

Die zwei Strophen basieren auf nur zwei Reimlauten und umfassen einen einzigen Satz. Die drei aktiven Verben beschreiben nicht etwa die beiden hier zusammentreffenden Menschen, sondern Immaterielles: das Lachen des tönernen Fauns, seine Vorahnungen und das zum Trommelschlag unaufhaltsame Fliehen der Zeit. Der einzige Zeilensprung trennt bezeichnenderweise die negativste Aussage: die drohende *“suite mauvaise”* (schlimme Folge) dieses Treffens zweier *“schwermütiger Pilger”*. Dass sich das Treffen auf einem *“boulingrin”* abspielt, einem gepflegten Rasenplatz, lässt auf die gesellschaftliche Stellung der Beteiligten schließen.

¹¹Der Faun: Ein alter Faun, von Ton gebrannt / lacht auf geschornen Rasens Mitten, / Vorwissend wohl, was schlimm erstand, / aus Stunden, die mit heitern Schritten, // und mich zur Hand und dich zur Hand – Pilgrime, so an Schwermut litten – / Zum Nun geführt, das, abgewandt, / Im Tamburinen-Tanz entglitten. (HW)

Debussy komponiert für das Lied einen Klaviersatz, der ein in diesem Gedicht nicht erwähntes, aber grundsätzlich typisches Attribut des Fauns, die Flötenarabeske, mit der musikalischen Äußerung des Instrumentes verbindet, das Verlaine dem kreiselnden Verschwinden der Zeit zuordnet: dem Tambourin. Die Flötenarabeske, durch den Zusatz *ainsi qu'une flûte* in T. 1 eindeutig identifiziert, ertönt dreimal:

- zunächst unbegleitet als Eröffnung des (mit dreizehn Takten ungewöhnlich ausgedehnten) Vorspiels, ergänzt um eine unvollständige Teilwiederholung, die durch ihre augmentierten Notenwerte und die Fermate ihres unaufgelösten Zieltones auffällt;¹²
- eine zweites Mal vor Vers 3 über dem Tambourin-Rhythmus, mit metrisch verschobenem Beginn, einer rhythmischen Teilung durch eine Verzögerung in der Mitte und einem die Linie fortsetzenden chromatischen Abstieg;¹³ und
- zum dritten Mal im Nachspiel, ebenfalls vom Tambourin untermalt, in noch stärker rhythmisch gespreizten Fragmenten, die zudem um eine Oktave nach unten verlängert sind.

Fêtes galantes II: Die Flötenarabeske in Vor- und Nachspiel



Für das Tambourin, das die verrinnende Zeit hörbar macht, entwirft Debussy zwei eng verwandte Muster, die mit Ausnahme der unbegleiteten Flöteneröffnung, einer eintaktigen Unterbrechung kurz vor dem Ende des Vorspiels und einem zweitaktigen Ausklingen am Ende des Nachspiels alle Takte beherrschen:

Fêtes galantes II: Die Tambourinmuster



¹²Der chromatisch abbremsende Schluss der fallenden Arabeske, *f-e-es-d*, wird in T. 2-3 in Form von *f—e—(fis)-es—* leiser wiederholt, so dass man das erneut auflösende *d* erwartet. Das ertönt jedoch erst in T. 4, zwei Oktaven tiefer und als Quintton der Tambourinfigur.

¹³Vgl. T. 19-24, Diskant: *f-e-es-d* (Ende der ursprünglichen Arabeske) *-des-c—h—*.

Wie die Notenbeispiele zeigen, besteht eine nur indirekte harmonische Beziehung zwischen dem B-Dur-Septakkord der Flötenarabeske und den beiden hier durch die Tonhöhen der Quint *G-D* wiedergegebenen Klangvarianten der kleinen Handtrommel. Verbunden sind die Komponenten durch *d*, die Terz des B-Dur-Septakkordes, der einerseits den fallenden Abschnitt der Arabeske rahmt, andererseits durch die (schon erwähnte) Auflösungserwartung in T. 3 zusätzlich melodisch hervorgehoben ist. Durch das *G* des Tambourins ergibt sich im weiteren Verlauf der Eindruck des ankernden Akkordpaares B-Dur⁷ und g-Moll⁹ (*b-d-f-as* und *g-b-d-f-as*), bereichert um *cis* als den künstlichen Leitton zum zentralen Ton *d*.

In den verbleibenden zehn Takten des ausführlichen Vorspiels führt Debussy fast alle charakteristischen Komponenten dieses Liedes ein:

- [a] einen Aufstieg in Quinten, der von der oktavierten Tambourin-*quint* seinen Ausgang nimmt, zweimal innerhalb des g-Moll-Nonakkordes um jeweils eine Terz höher versetzt wird (*G/D*, *B/f*, *d/a*) und dann überraschend in der übermäßigen Quint *f-cis'* gipfelt,
- [b] einen im Wesentlichen mit übermäßigen Dreiklängen unterlegten Zweitakter, dessen Diskant chromatisch um *d* kreist,¹⁴ und
- [c] einen erstmals deutlich das Bassregister verlassenden Aufstieg in übermäßigen Dreiklängen, der überraschend zugunsten eines wieder tiefer liegenden d-Moll-Dreiklänges abgebrochen wird.

Eine Oktavtransposition der Komponente [a] beschließt das Nachspiel in T. 36-39; eine quarttransponierte Variante von [b] ertönt in T. 28-31. Ein alternativer Überraschungsakkord, der bei seinem ersten Erklängen in T. 18 sogar durch *sf* > aus der sonst herrschenden Stille zwischen *p* und *plus rien* herausragt, erweist sich als weite Lage des g-Moll-Nonakkordes, der sowohl hier als auch am Taktanfang des Nachspieles (T. 33) dem Neueinsatz der Flötenarabeske als Stütze dient.

Der Gesangspart, dessen Ambitus auf die Oktave zwischen *c'* und *c''* beschränkt ist, ankert ebenfalls in den Tönen der oben genannten Klänge: Vier der Verse (Vers 1, 2, 7 und 8) beginnen mit dem zentralen Ton *d*, zwei weitere (Vers 3 und 4) mit *f* bzw. *as*, und fünf (Vers 1, 2, 4, 5 und 6) enden mit den Tönen der schon in T. 7 eingeführten übermäßigen Quint, *f* bzw. *cis*. Doch auch der Gesang hält eine Überraschung bereit, wenn er zum Schluss, im Bewusstsein fliehender Zeit, das tiefe *c* kaum noch verlässt und es sogar gegen den g-Moll-Nonakkord des beginnenden Nachspieles beibehält. Damit erzeugt Debussy ein Bild des "schlimmen Endes", zu dem auch das Klavier keine Auflösung weiß.

¹⁴Für die übermäßigen Dreiklänge vgl. T. 7 + 9: *f/a/cis*, T. 8 + 10: *fis/ais/[cis]-d*, *g-h-es*.

III. Colloque sentimental

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux spectres ont évoqué le passé.

– Te souvient-il de notre extase ancienne?
– Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?

– Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?
Toujours vois-tu mon âme en rêve? – Non.

Ah ! les beaux jours de bonheur indicible
Où nous joignions nos bouches ! – C'est possible.

– Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !
– L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles.¹⁵

Das Abschlussgedicht in Verlaines Zyklus *Fêtes galantes* besteht aus sechzehn Versen in acht paarweise gereimten Couplets. Die eine Hälfte ist einem Erzähler in den Mund gelegt, rahmend verteilt auf eine sechs Verse umfassende Einleitung und zwei Verse als Abschluss; die andere Hälfte mit vier aufeinanderfolgenden Couplets präsentiert einen Dialog zwischen 'zwei Gestalten' oder 'zwei Schemen'. Die Couplets sind abwechselnd zehnsilbig mit männlichen und elfsilbig mit weiblichen Endungen, doch hat das 'Geschlecht' der Reime keinen Bezug zu den beiden Gestalten.

Die Einleitung des Erzählers ist in sich gerundet, insofern das dritte Couplet das erste reprisesartig aufgreift: Es verbindet eine identische Zeile mit einer leicht abgewandelten. Dabei wiederholt Vers 5 die in Vers 1 eröffnend gegebene Beschreibung von Ort und Stimmung, also von den

¹⁵Wehmütiges Zwiegespräch: Im alten Parke, einsam und verhangen, / sind zwei Gestalten mir vorbei gegangen. // Ihr Mund ist müd, die Augen wie gebrochen, / und kaum vernimmt man, was sie leis gesprochen. // Im alten Parke, einsam und verhangen, / erweckten zwei Gespenster, was vergangen. // – Weißt du noch um der Liebe süßes Schenken? / – Weshalb sollt ich noch immer daran denken? // – Schlägt noch dein Herz bei meinem Namen hie / und da? / Siehst du mich noch im Traume? – Nie. // – Ach jene Tage voller Glück und Schein, / da wir uns müd und wund geküsst! – Mag sein. // Wie war der Himmel blau, die Hoffnung weit! / – Die Hoffnung floh enttäuscht in Dunkelheit. // So gingen sie durch wildes Gras davon. / Und nur die Nacht vernahm der Stimmen Ton. (HH)

Umständen des Gesprächs; Vers 6 und Vers 2 sind analog hinsichtlich der “*deux formes*” / “*deux spectres*” und enden gleichlautend mit “*passé*”. Letzteres wirkt besonders subtil, insofern Verlaine hier ein Homonym verwendet: in Vers 2 das Partizip von *passer* (vorbeigegangen), in Vers 6 das Substantiv *le passé* (die Vergangenheit). Im abschließenden Couplet des Erzählers schlägt Verlaine den Bogen zurück zum zentralen Zweizeiler der Einleitung, indem er die Aussage über die allzu leisen Stimmen der beiden Gestalten wiederholt: “Man versteht ihre Worte kaum” (Vers 4) wird zu “Und die Nacht allein verstand ihre Worte” (Vers 16).

Der Titel des Gedichtes – wörtlich: “Gefühlvolles Zwiegespräch” – enthält eine feine Ironie. “Gefühlvoll” ist nur die weibliche Gestalt, und ein wirkliches Zwiegespräch, das sich durch die gleichermaßen engagierte Beteiligung zweier Menschen auszeichnet, findet gerade nicht statt. Dem steht die spürbare Distanziertheit des männlichen Sprechers entgegen, der auf die erinnerungsgesättigten Aussagen der weiblichen Stimme lakonisch bis abweisend reagiert. Dies zeigt sich besonders in dem einsilbigen “*Non*”, mit dem er in Vers 10 auf die Frage der Frau antwortet, ob er beim Gedanken an sie noch Herzklopfen hat, vielleicht noch von ihr träumt, aber auch in seinem desinteressierten “*Mag sein*” in Reaktion auf ihre Beschwörung der verzauberten Zeit ihrer einst innigen Verliebtheit. Sogar in den Rahmencouplets des Gespräches – dort, wo der Mann immerhin mit ganzen Zeilen antwortet – macht er unmissverständlich klar, dass er an sentimental Erinnerungen nicht interessiert ist. Die weibliche Stimme verwendet nicht nur romantische Klischees – Ekstase, Herzklopfen, Hoffnung, Traum – sondern sogar eine ‘romantisch’ preziose Wortstellung, wenn sie ausruft: “Wie war er blau, der Himmel, und groß die Hoffnung”. Die männliche Stimme dagegen sieht anderes und erwidert trocken: “Die Hoffnung ist entflohen, besiegt, zum schwarzen Himmel”. Die Frau lebt in der Illusion, dass diese Liebe wenigstens eine schöne Erinnerung bleiben kann; sie hört die Nachtigall, die Verlaine in “*En sourdine*” – dem vorletzten Gedicht der *Fêtes galantes*, das dem “*Colloque sentimental*” unmittelbar vorausgeht – als “*voix de notre désespoir*” (Stimme unserer Verzweiflung) bezeichnet hatte.

Debussy muss diese Beziehung bereits früh bemerkt haben, denn er erzeugt mit der Stellung, die er den beiden Gedichten in seinen eigenen Zyklen gibt, einen Rahmen: “*En sourdine*” eröffnet seine *Fêtes galantes* I von 1892, “*Colloque sentimental*” beschließt seine *Fêtes galantes* II von 1904. Und noch entscheidender: Das musikalische Symbol der Nachtigall, die der Verzweiflung Ausdruck verleiht, unterstreicht diesen Rahmen sehr eindrucksvoll. In “*En sourdine*” erfüllt ihr Ruf die gesamte erste Strophe,

ertönt je einmal in Strophe II und V sowie ausführlich im Nachspiel, und passt sich dabei sanft in das herrschende Tonartenpaar H-Dur/gis-Moll ein. Im “Colloque sentimental” ist der Ruf rhythmisch beinahe identisch, klingt jedoch durch den Einschub der ‘exotischen’ Intervallfolge aus Anderthalb- und Halbtonschritt emotionaler. Auch hier versetzt Debussy das Motiv im Inneren des Liedes einmal auf eine andere Tonstufe; doch wird die einfache Quinttransposition, die in “En sourdine” die Aufforderung zur Ekstase untermalt, hier zur chromatischen Rückung, in der Debussy durch eine Notation mit *eses* das von der weiblichen Stimme beschworene “*bonheur indicible*” – das unaussprechliche Glück – als in einer sehr fernen tonalen Wirklichkeit angesiedelt darstellt.

Fêtes galantes III: Das Motiv der Nachtigall

En sourdine

Colloque sentimental

Insgesamt präsentiert Debussy die ‘harmonische Wirklichkeit’ der poetisch evozierten Szene als mehrfach gebrochen. Ebenso wie Verlaine es offen lässt, welche Substanz die zwei in der Dunkelheit kaum sichtbaren ‘Schemen’ haben, die sich in dem winterlich-eisigen Park treffen, ob diese real oder vielleicht nur Geister sind und ob sich ihre Begegnung nicht überhaupt im Wachtraum des Erzählers abspielt, so legt auch Debussy sich in diesem Lied auf keinen tonalen Bezugspunkt fest. Ein Kandidat ist der pulsierende Orgelpunkt *as*, der sich in dem Augenblick, da der Erzähler seine ursprünglich Beschreibung der “*deux formes*” zugunsten von “*deux spectres*” korrigiert, aus dem begleitenden Klavierklang herausschält und die vier Doppelverse des Dialogs ohne Unterbrechung begleitet. Mit seinem Ausgang aus momentaner Einstimmigkeit und seiner Rückkehr in diese erzeugt dieses *as* einen Rahmen um das zentrale “colloque.”¹⁶

¹⁶Vgl. T. 17-18, wo das Binnenstimmen-*as* des in T. 16 angeschlagenen B-Dur-Septakkordes gegen den Tritonus *d* im Gesang weiterklingt und dabei allmählich den nachschlagenden Rhythmus annimmt, und T. 45-48, wo alle Akkordtöne und Linien über diesem *as* wieder wegfallen und den Ton erneut exponieren, diesmal in kurzem Unisono mit dem Gesang.

Für den gesamten *Un peu plus mouvementé* überschriebenen Mittelabschnitt wechselt Debussy von einer Signatur ohne Vorzeichen zu den fünf $\flat$ von Des-Dur bzw. b-Moll. Dabei verrät die Musik sehr bald, dass der Komponist die Des-Dur-Tonart der abweisenden männlichen Stimme zugeordnet. Der Dreiklang selbst erklingt nur zweimal, in T. 40 und 42, wo er bezeichnenderweise das desinteressierte "*c'est possible*" (mag sein) des Mannes rahmt. Die Des-Dur-Tonika alterniert dabei mit der Subdominantharmonie Ges⁷, während As⁷, die Dominante von Des-Dur, den gesamten Dialog in der Form von Klavierarpeggien umrahmt und die letzte Replik des Mannes begleitet.¹⁷ Seine erste Antwortzeile dagegen sowie das lakonische "*Non*" seiner zweiten Replik ertönen über einem mit f-Moll-Quintsext harmonisierten *as*. Der diese Dominante immer wieder ablösende C-Dur-Nonakkord dagegen gehört zur Sphäre des Nachtigallenrufes, der "Stimme unserer Verzweiflung" nach Verlaines Erläuterung in "*En sourdine*".

Die weibliche Stimme wird zusätzlich vom Nachtigallenmotiv sowie von kurzen kantablen Diskantkonturen begleitet. Die Kombination dieser beiden Komponenten zeigt Debussy als sorgfältigen Leser Verlaines: Er setzt Motiv und Kontur nicht etwa zeilenweise ein, sondern variiert deren Länge entsprechend dem Umfang der weiblichen Aussagen:

- T. 19-21 – vor Vers 7: Nachtigallenmotiv;
- T. 27-30 – vor Vers 9 + zu Vers 9-10 (ohne "*Non*"): Nachtigallenmotiv + Diskantkontur + erweitertes Nachtigallenmotiv;
- T. 33-37 – zu Vers 11: oktavierte Diskantkontur, darein einsetzend: Fragment des transponierten Nachtigallenrufes, gefolgt von einer Variante der oktavierten Diskantkontur, darein einsetzend: Variante des jetzt ebenfalls oktavierten transponierten Nachtigallenrufes;
- T. 38-39 – zu Vers 12: fünfstimmig homophone Kontur;
- T. 43-45 – zu Vers 13: oktavierte Diskantkontur;
- T. 46-47 – zu Vers 14: Fortsetzung der oktavierten Diskantkontur querständig gegen 'seine' As-Dur-Septakkorde.

Ganz anders gestaltet Debussy die tonale Sprache in den Versen des Erzählers. Die drei eröffnenden Vorspieltakte geben die Richtung vor mit einem Satz, dessen motivisch gestaltete Oberstimme ebenso wie die neutralere Zweitstimme aus der Ganztonleiter auf *c* bezogen ist. Zur Einführung von Ort und Stimmung im ersten und dritten Doppelvers verlässt die Musik dieses tonale Feld, doch zur Beschreibung der toten Augen,

¹⁷ Vgl. in T. 19₁ und wieder in T. 46₁ und 47₁ das Arpeggio *as/c/es/ges*, dem jeweils als Fremdkörper ein Mittelstimmen-*a* hinzugefügt ist, das im Folgenden zum *g* eines C-Dur-Nonakkordes fortschreitet und damit die Des-Dur-Harmonie in Frage stellt.

schlaffen Lippen und fast unhörbaren Stimmen im zweiten Doppelvers vereinen sich Gesang und Klavier zur selben Ganztonskala. Diese ist nur einmal eingetrübt durch einen skalenfremden Ton, das *h* bei „*morts*“, wie um ein Nachdenken anzustoßen über die Frage, was außer den Augen wohl noch alles tot ist.

In der Rückleitung zur Erzähler-Perspektive, dem *Retenu* in T. 49-50, greift Debussy die Melodik des Vorspiels und mit ihr den Ganztonbezug wieder auf. Mit der *secco*-Begleitung von Vers 15 jedoch wendet sich die Musik einem Akkord zu, der als eine Art 'Korrektiv' des zuvor dem Nachtigallenruf zugeordneten C-Dur-Nonakkordes fungiert: Zum letzten, mehrfach neu ansetzenden und auf insgesamt vier Takte verlängerten Symbol dieser „Stimme unserer Verzweiflung“ erklingt die Harmonie über einem im Bass hinzugefügten A', als a-Moll-Undezimenakkord, der sich im kaum noch hörbaren Ausklang des Liedes zum einfachen a-Moll-Dreiklang auflöst – eine der zwei Tonarten, die in der Signatur ohne Vorzeichen schon zu Anfang des Liedes angekündigt, doch zuvor nirgends verwirklicht waren.

So interpretiert die Musik die spukhafte Szene in subtiler Weise durch ihren motivischen Rückbezug auf den zwölf Jahre zurückliegenden Beginn des debussyschen Doppelzyklus auf Texte aus Verlaines *Fêtes galantes*, durch die bewusst unterschiedene Unterfütterung der Verse mit sekundären Linien, und durch den fast immer indirekten, nirgends kadenziell betonten Bezug auf Ankerklänge und Tonfelder.

Der Komponist als Regisseur

Die drei Gedichte, die Debussy bei seiner erneuten Hinwendung zu Paul Verlaines *Fêtes galantes* auswählt, erzählen von Beziehungen, die ihre Erfüllung entweder noch vor oder schon hinter sich haben. Wie Susan Youens bemerkt: „Man sieht nur Vorahnungen, Andeutungen und Nachwehen in diesem Zyklus, nie aktuell gelebte Leidenschaft.“¹⁸ Tatsächlich täuscht Debussys analoge Bezeichnung der beiden Liedtriptychen darüber hinweg, dass er in seiner Auswahl der Gedichte unterschiedliche Schwerpunkte setzt. In diesem späteren Zyklus geht es noch wesentlich existentieller um die Tragik der Liebe als in den Texten, zu denen Verlaine sich von den Figuren und Themen der *Commedia dell'arte* inspirieren ließ. Besonders für die angsterfüllte Zukunftsaussicht in „*Le faune*“ und die verzweifelte Beziehungslosigkeit in „*Colloque sentimental*“ gibt es denn

¹⁸Youens, *op. cit.*, S. 187.

auch kein Vorbild im Werk des Rokokomalers Watteau. Beide Gedichte zeigen den Aufenthalt der gehobenen Gesellschaft in der Natur – das Thema aller “fêtes galantes” – in ihren düstersten Momenten.

Debussys Vertonung der drei Gedichte spiegelt die Beziehungen zwischen ihnen. So ist den beiden rahmenden Texten, “Les ingénus” und “Colloque sentimental”, gemeinsam, dass das lyrische Ich die Perspektive eines Erzählers einnimmt. Im ersten Fall identifiziert sich der Beobachter mit der vermuteten Empfindung der männlichen Teilnehmer; im letzteren beschreibt er als Außenstehender den Eindruck, den das einstmals verliebte Paar auf ihn macht. Diesen erzählerischen Aspekt gibt Debussy durch die melodische und harmonische ‘Neutralität’ der Ganztonskala wieder. Sie wird im ersten Lied in Form ihres harmonischen Derivats, des übermäßigen Dreiklanges, schon in der eröffnenden Figur umspielt, später mehrfach in den Gesang übernommen und schließlich mehroktavig arpeggierend als Schlusspunkt gesetzt. Im dritten Lied dagegen ist das Ganztonfeld auf die Eröffnung des Vorspiels, den Beginn der Erzählverse und die auf den Dialog folgende Rückleitung zur Außenperspektive beschränkt.

Die beiden melancholischen Lieder sind miteinander verwandt durch das Auftreten eines ungewöhnlich umfangreichen rhythmisierten Orgelpunktes und eine ‘geflötet’ fallende Arabeske. In “Le faune” begleitet die Quint G'/D der Tambourinfiguren alle 36 Takte, die auf die eröffnende Flötenarabeske folgen; in “Colloque sentimental” durchklingt das metrisch nachschlagend wiederholte *as* der abweisenden männlichen Haltung die 33 Takte des hoffnungslosen Dialogs. Die Arabeske, die Debussy dem Faun in die (Pan-)flöte schreibt, ist in ihrer eine Oktave durchlaufenden Grundfigur fünftönig, wobei die Halbton/Anderthalbton-Verbindung des Anfangs ($d'''-cis'''-b''$) einen ekstatischen Seufzer auszulösen scheint. Der Nachtigallenruf, den Debussy aus seinem früher vertonten “En sourdine” in das traurige Zwiegespräch der entfremdeten Liebenden hineinklingen lässt, erreicht den tieferen Oktavton seiner ebenfalls fünftönigen Grundfigur mit der analogen Verbindung aus Anderthalb- und Halbtonschritt ($e''-des''-c''$), der für einen Eindruck von Entmutigung sorgt.

Der Zusammenhalt in Debussys erstem *Fêtes galantes* Zyklus, der über Verlaines Gedichte zu Watteau einerseits und der *Commedia dell'arte* andererseits führt, erweist sich im Jahr 1904 als gebrochen. Für seine Liedvertonungen wählt der Komponist aus der Sammlung eine Sequenz, die eine von diesen Inspirationen unabhängige Aussage zu vermitteln scheint. Doch noch im selben Jahr komponiert er zwei Klavierstücke, die die in der Vokalkomposition vernachlässigten Bezüge separat in den Vordergrund stellen: *Masques* nach der Schauspieltradition, deren ironischer Blick auf

die Eigenheiten der Gesellschaft ihn sein Leben lang faszinierte, und *L'isle joyeuse* nach Watteaus Ölgemälde über die Einschiffung zur mythischen Liebesinsel Kythera, das das private Glück seines Liebesaufenthaltes auf der Ärmelkanal-Insel Jersey im Zeitlosen spiegelt.¹⁹

Auch stellt dieser letzte Liederzyklus nach Gedichten Verlaines nicht das Ende seiner aktiven Beschäftigung mit den *Fêtes galantes* dar. 1910 plante Debussy eine Ballettmusik auf der Basis von Verlaines 'galanten' Gedichten. Der berühmte russische Impresario Sergei Djagilew hatte ihn um ein kurzes Werk für die von ihm gegründeten "Ballets Russes" gebeten. Debussy entwarf ein Libretto nach einem Thema der *Commedia dell'arte*, das er "Masques et bergamasques" nannte.²⁰ Die Musik dazu vollendete er jedoch nie. Als er 1915 trotz seiner gesundheitlichen Schwächung noch einmal eine Phase intensiver Kreativität erlebte, entstanden die beiden ersten seiner "neoklassischen" – d.h. an den 'alten Meistern' der französischen Musik wie Couperin und Rameau orientierten – "Sonaten für verschiedene Instrumente". Mit der ersten, der Debussy zunächst den Titel "Pierrot fâché avec la lune" (Pierrot im Zorn auf den Mond) zugeordnet hatte, bevor er den neutraleren Wortlaut "Sonate für Cello und Klavier" wählte, bezog Debussy sich noch ein letztes Mal auf Verlaine, Watteau und die *Commedia dell'arte*. Im Mittelsatz, einer fantastischen Serenade, fordert Debussy den Cellisten in ungewöhnlich ausführlichen Spielanweisungen auf, in "ironischer Art und Weise" mal wie eine Flöte, mal wie eine Mandoline oder Gitarre, mal wie ein Tambourin zu klingen.

So durchzieht die Bildwelt Watteaus über ihr Echo in der Dichtung Verlaines die Musik Debussys und regte ihn an, neben seiner einzigen Oper noch zahlreiche 'Szenen' zu vertonen und als komponierender Regisseur zu gestalten.

¹⁹ Debussy hatte den Sommer 1904 mit seiner Geliebten, der Bankiersfrau Emma Bardac, auf dieser nur 20 km vom französischen Festland entfernt liegenden Insel verbracht. Sie gilt aufgrund ihres für die Breiten ungewöhnlich warmen Klimas als nordeuropäisches Pendant einer "Insel der Sinnenfreuden", die Debussy dort wohl auch erlebte.

²⁰ Damit bezog er sich unmittelbar auf das beim Publikum bis heute bekannteste Gedicht aus Verlaines *Fêtes galantes*, "Clair de lune", dessen erste Strophe diese Wortfolge enthält. ("Votre âme est un paysage choisi / Que vont charmant masques et bergamasques"; mehr dazu s.o. S. 124).

