

GMTH Proceedings 2012
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von
Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von
Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015
(ISBN 978-3-487-15231-8)
(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Andreas Winkler

Debussys Streichquartett – ein Werk gegen die Akademie?

1. Debussy und die »Akademische Welt«

Spätestens im Debussy-Jahr 2012 kann man ein wenig den Eindruck gewinnen, die Musiktheorie rechts des Rheins wolle diesem größten französischen Komponisten endlich mehr Beachtung schenken. Dabei trifft es sich gut, dass etwa dieser Kongress der GMTH sich ein Thema gewählt hat, das vermutlich unbeabsichtigt zu Claude Debussy passt: nämlich den Dualismus bzw. die Dialektik zwischen Theorie und Komposition. Mit Debussy, so scheint es, beginnt jener Aufstand der »jungen Wilden« gegen die Akademie, das Aufbegehren der Musiker, die aus der festgefahrenen Welt von *Conservatoire*, Tonsatz-Wettbewerben wie dem *Prix de Rome* und verschulter Profimusiker-Laufbahn ausbrechen wollten. Es geht hier um ein Stück des jungen Debussy, das in ein interessantes Spannungsfeld zwischen Innovation und Akademie »hineingeboren« wurde: sein einziges Streichquartett von 1893.

Von Claude Debussy ist ein tiefer Widerwille gegen den akademischen Musikbetrieb überliefert. Kritisches Fragen, bissiger Spott und Häme kennzeichnen seinen Werdegang in den 1880er Jahren, der sich allerdings gleichwohl innerhalb der Mauern des Pariser *conservatoire* und in Reichweite der *Société Nationale de Musique* abspielt, konservative Institutionen, für die Beethoven das Ideal ist und Wagner noch nicht »infrage kommt«. Debussy ist nicht überzeugt davon, dass die in jener Zeit übliche Vermittlung von Musiktheorie einem Komponisten etwas nützt – mit Ausnahme der Gehörbildung. Im Original liest sich das etwa so: »Wahrscheinlich haben Sie keine Ahnung davon, dass der Kontrapunkt das abstoßendste Fach der Musik ist. Aber bei diesen beiden [Lasso und Palestrina, A.W.] ist er bewunderungswürdig...«¹ Der aufmüpfige Pianist und Komponist ist kein geborener Meister; die meisten frühen Werke sind an der französischen Salonmusik orientiert,

1 In einem Brief aus Rom: Jean Barraqué, *Claude Debussy*, Reinbek 1964, 50.

von einigen akademischen Pflichtstücken abgesehen, von denen er später nichts mehr wissen will. Mit einem dieser Pflichtstücke ergattert er schließlich in seiner zweiten Teilnahme den so genannten Rompreis, über den er später so bissig herzieht. Man bemerkt eine gewisse Ambivalenz, denn einerseits verachtet er die steife Welt der Akademie, aber andererseits unterzieht er sich, im Unterschied zu Erik Satie, diesem Prozedere, wie erwähnt, mit Erfolg. 1885 in Rom angekommen, lümmelt und streunt er mehr als zwei Jahre herum und bringt wenig zustande, mit anderen Worten: eine Enttäuschung und Fehlinvestition für die *Académie des Beaux Arts*, die zuständig ist für die Zöglinge des *Prix de Rome*. Debussys offenkundige Trägheit führte übrigens sehr viel später zu dem Geständnis, ein fauler Komponist zu sein, der oft »Wochen braucht, um sich zwischen zwei Akkorden zu entscheiden.«²

Erstaunlich ist, wie wenig Debussy auch in den folgenden Jahren zu Papier bringt – er ist weit entfernt von typisch jugendlicher Produktivität. Zwischen 1885 und 1892 entstehen als fertige Werke ein paar Lieder (allerdings u. a. die herausragenden *Fêtes galantes* nach Verlaine und die *Proses lyriques*) und einige, z. T. berühmt gewordene Klavierstücke wie die *Suite bergamasque* mit *Clair de lune*. Debussy verlangt in der Musik und allgemein in der Kunst offenbar Wahrheit und nicht Anerkennung; er ist noch sehr auf der Suche und verdrängt seine Armut. Der Anlauf zu seinem ersten größeren Orchesterwerk, dem *Prélude à l'après-midi d'un faune*, für dessen Komposition er mehr als ein Jahr benötigt, symbolisiert einen allmählichen künstlerischen Aufbruch zu einer eigenen Tonsprache; das Streichquartett gehört in dieselbe Periode. Die Komposition dieses Stückes wurde vermutlich angeregt durch den etwas älteren Komponisten Ernest Chausson, der in jenen Jahren ein relativ enger Bekannter Debussys war. Das Autograph trug ursprünglich auch die Widmung an den Freund, die jedoch nach dessen Kritik am Werk durch eine andere Widmung ersetzt wurde:³ an den bedeutenden Geiger Eugène Ysaye, welcher das Stück mit

2 In einem Brief an den Dirigenten Gatti-Casazza: Dietrich Fischer-Dieskau, *Fern die Klage des Fauns*, Stuttgart 1993, 362.

3 Debussy reagierte auf Kritik oftmals so, als fügte ihm derjenige, der sie äußerte, absichtlich Kränkungen zu.

Debussys Streichquartett – ein Werk gegen die Akademie?

seinem Quartett am 29. Dezember 1893 in Paris uraufführte.⁴ Auf dem Titelblatt fällt übrigens die Opuszahl (op. 10) auf, was für Debussy, der seine Werke in der Regel nicht mit Opuszahlen nummerierte, ungewöhnlich ist.

Das Bemühen, an eine gewisse Tradition anzuschließen, ist recht typisch für Debussy, der sich z. B. mit seinen früheren Klavierstücken teilweise an Chopin anlehnt. Im Falle des »akademischen« Genres Streichquartett scheint das Vorbild bis zu einem gewissen Grade César Franck zu sein, ein Aspekt, der weiter unten noch etwas genauer untersucht werden soll.

2. Eine Übersicht über Debussys Streichquartett

Dieses Quartett wirkt in mancher Hinsicht »akademisch«, also mit der gängigen kompositorischen Praxis des späteren 19. Jahrhunderts konform.

Debussy verwendet einen traditionellen viersätzigen Aufbau:

Kopfsatz	Sonatenhauptsatz
Scherzo	Scherzo – Trio – Scherzo-Reprise im 15/8-Takt (<i>pizzicato</i> , außer im Trio)
Langsamer Satz	ABA (mit typischerweise extrem verkürzter Reprise) (<i>con sordino</i> , außer B)
Finale	variiertes Sonatensatz mit langsamer Einleitung

Dies ist eine Struktur, die übrigens auch Ravel einige Jahre später für sein Streichquartett fast genau so übernommen hat (auch dort: ein überwiegend *pizzicato* gespieltes Scherzo und ein *sordinierter* langsamer Satz).⁵ Der tonartliche Aufbau (g-Moll – G-Dur – Des-Dur/cis-Moll – g-Moll) suggeriert die Ausrichtung des gesamten Stückes auf eine Tonika-Achse.⁶ Der tonal scheinbar unpassende langsame Satz wird übrigens sehr sachte »vermittelt«, d. h. seine ersten Töne verwei-

4 Vgl. Ariane Charton, *Debussy*, Paris 2012, 115f.

5 Debussy schreibt übrigens bloß Tempobezeichnungen vor die Sätze, also weder »Scherzo« noch »Finale«.

6 Als Tonika-Achse bezeichne ich hier die im Kleinterzabstand liegenden Töne *g-e-des/cis-b* gemäß der Tonfeldtheorie nach Albert Simon.

sen nicht auf Des-Dur, sondern pendeln um das g, welches aus den vorigen Sätzen noch bekannt ist, und schwenken mit dem Umweg über *Fes/E* nach *Des* – diese »Achse« wird also abgeschrieben. Andererseits bleibt Des-Dur in der langsamen Einleitung des Finales noch präsent, bis wiederum quasi rückwärts über *E* nach *G* zurückmoduliert wird (siehe Abb. 1).

The musical score is divided into several sections with the following labels and key signatures:

- Introduction des III. Satzes (tutti sordino):** G-Dur, Fes(=E)-Dur, G-Dur, Des-Dur.
- Introduction des IV. Satzes:** (aus Scherzo) and (aus Langsamem Satz).
- Main Theme of the IV. Satz:** g-Moll.

Measure numbers 1, 5, 11, and 13 are indicated at the start of their respective sections. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like 'pizz.' and 'Va.'.

Abbildung 1: Tonale Vermittlung.

Es ist bemerkenswert, dass Debussy überhaupt eine *Sonatenform* schrieb, und zwar sogar eine ziemlich mustergültige: klar voneinander abgehobener Haupt- und Seitensatz, letzterer in einer anderen Tonart stehend, mithin sogar zwei (wenn auch verwandte) Themen, eine tonal sehr instabile und außerordentlich modulationsfreudige Durchfüh-

Debussys Streichquartett – ein Werk gegen die Akademie?

nung, die gegen Ende über eine 20 Takte lange Dominantfläche auf die Reprise in der Tonika hinsteuert.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble staff contains chords. A triplet of eighth notes is marked in the bass. An ellipsis (...) indicates a continuation of the piece. The second system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The treble staff has chords, and the bass staff has chords with a triplet of eighth notes. Another ellipsis (...) is present at the end of the system.

Abbildung 2: Repriseneinsatz.

Der Akkord *fis-c'-e'-b'* in den letzten beiden Takten vor der Reprise darf als dominantisches Ganztonfeld aufgefasst werden, da das langgestreckte *d* von zuvor noch im Ohr ist; lediglich das *as* fehlt: Dieser wichtige Ton soll im Thema, das durch das *as* in g-Moll einen phrygischen Anstrich besitzt, wieder frisch klingen!

Debussy zeigt in seinem Quartett eine außerordentlich konventionelle Klangbehandlung der Streichinstrumente. Außer dem Akzent auf pizzicato-Spiel im Scherzo und den sordinierten Streichern im dritten Satz gibt es nichts Außergewöhnliches zu bemerken, im Unterschied zu den »Klangfesten«, wie man sie von diesem Komponisten erwarten dürfte. Dies ist umso überraschender, als »neue« Techniken, wie z. B. das Stegspiel, auch für Quartett-Kompositionen bereits längst zur Verfügung standen, wie Griegs Streichquartett von 1878, ebenfalls in g-Moll, beweist: Dort findet das Spiel *sul ponticello* reichlich Verwendung in der Coda des ersten Satzes.

Im Vergleich mit Forderungen des bei Streichquartetten »üblichen« klassischen Satzes fallen jedoch einige Freiheiten auf, die sich der Komponist herausgenommen hat. Der durchbrochene Stil (oder Satz), zusammenhängend mit sukzessiver Verteilung der Hauptstimme (Melodie) auf verschiedene Instrumente, aber auch mit polyphoner Vierstimmigkeit, scheint Debussy kaum interessiert zu haben. Polyphone

Stellen sind außerordentlich selten, es dominieren stattdessen der homophon vierstimmige Satz (etwa beim Themenbeginn), ferner zweistimmige Kontrapunkte, wobei eine der beiden Stimmen, oft durch Fauxbourdon-Satz o. Ä. erweitert, einstimmig aufgefasst wird (s. T. 12ff. des ersten Satzes), außerdem Modelle wie Melodie und Begleitung oder Melodie und Ostinati, sowie seltener: »orchestrale« Fläche mit scheinsebstständigen Stimmen.

Motivische Arbeit wiederum scheint bei Debussy zu bedeuten, dass diverse über das gesamte Stück verteilte Motive »Emanationen« ein und desselben Materials (oder Themas) sind (vgl. Abbildung 3 am Ende Textes).

Das Thema der Exposition entpuppt sich recht schnell als *eine* Variante des einen Großteil des Stückes beherrschenden Grundgedankens. Relativ deutlich wird dies anhand des zweiten Themas, welches in der Durchführung in ähnlicher Gestalt auftritt wie ganz zu Beginn (daher hier als R = Rectus dargestellt). Auffällig ist das u. a. deswegen, weil der aufstrebende Dreiklang in T. 3, der sonst nur eine Verlängerung des Themas ist, hier in fis-Moll statt in g-Moll abermals gebracht und erweitert wird. Zuvor stellt der Komponist dieses Thema jedoch in seiner Umkehrung vor, als »originales« zweites Thema im Seitensatz der Exposition. Bei genauerem Hinsehen wird der Grundgedanke jedoch schon viel früher variiert, und zwar als etwas verbogener Krebs ab T. 13. Der Krebs ist leicht augmentiert und muss vergleichend – und oktaviert – vom wiederholten *d* in T. 2 aus gelesen werden. Es sollte übrigens ausdrücklich betont werden, dass alle Varianten, die hier mit Namen wie »Krebs« oder »Umkehrung« versehen werden, diese bloß »ungefähr« verdienen; Debussy arbeitet mit »Inexaktheit«, wodurch das melodische Material sehr biegsam erscheint. Das ist bereits eine für Debussy typische Kompositionstechnik, die er später, etwa im Ballettwerk *Jeux*, vollends zur Meisterschaft entfalten wird.

Den Beginn des zweiten Satzes beherrscht ein Ostinato in der Viola, fast identisch mit dem Hauptthema des ersten Satzes, dieses ist mechanisch durchschnurrender Kontrapunkt zum Pizzicato der übrigen Streicher. Augmentiert und *cantabile* begegnet uns das Thema als Leitgedanke des Trios wieder. In der Rückführung vom Trio in die Scher-

Debussys Streichquartett – ein Werk gegen die Akademie?

zo-Reprise gibt es dann noch zwei weitere Varianten, eine markant rhythmisierte in T. 111 und eine Abänderung der Trio-Thema-Form. Man beachte die Scherzo-Reprise in der »falschen« Taktart 15/8 (eigentlich ein triolischer 5/4-Takt). Auch dort findet sich das Thema, ins »rein Harmonische« umgedeutet.



Abbildung 4: Scherzo-Reprise.

Auch in den anderen beiden Sätzen beherrscht der Grundgedanke in weiteren Variationen das Feld.

Der Grundgedanke taucht übrigens im etwa zeitgleich entstandenen *Prélude à l'après-midi d'un faune* wieder auf – diese beiden scheinbar so konträren Stücke sind also miteinander motivisch verbunden. Zu erwähnen ist außerdem noch die mehrfache Verwendung durch Ravel in dessen einige Jahre später entstandenem Streichquartett: Dort begegnet uns Debussys Grundgedanke gewissermaßen in seiner pursten Form.

3. Zyklisches Komponieren

Das sich durch das ganze Werk schlängelnde Hauptthema (vgl. Abb. 3) lässt ein zyklisches Kompositionsprinzip vermuten. Darunter versteht man ein in mehrsätzigen Instrumentalstücken präsentés Prinzip, demzufolge dieselben Themen durch alle Sätze durchgeführt werden, so dass die Einzelsätze miteinander hörbar motivisch und emotional verzahnt werden. Diese Technik könnte man als mit der Wagnerschen Leitmotivtechnik verwandt ansehen; sie wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts u. a. von Liszt gepflegt. Debussy greift hinsichtlich des zyklischen Komponierens jedoch auf César Franck zurück, dessen Stücke damals immer mehr in Mode kamen, und der nur wenige Jahre zuvor mit einem meisterhaften Streichquartett an die Öffent-

lichkeit getreten war. Wenn Debussy seinen zeitweiligen Lehrer Franck einmal in jungen Jahren abschätzig als »Modulationsmaschine«⁷ bezeichnete, so ist das eher seiner Vorliebe für verbale Spitzen geschuldet, die auch vor Freunden und Vorbildern nicht Halt machte, als echter Abneigung. Eine scharfe Ablehnung von Francks Kompositionen lässt sich daraus jedenfalls nicht ableiten.

In Debussys Fall handelt es sich allerdings um sehr dezent zyklisches Komponieren, da es in dieser »minimal-zyklischen« Anlage nur einen einzigen, wandelbaren Grundgedanken gibt, der das Werk motivisch-strukturell prägt, und nicht gleich eine Handvoll oder mehr, wie z. B. bei Franck. Dieser Gedanke wird, wie bereits festgestellt, enorm variiert und musikalisch ausgebeutet; neben Krebs und Umkehrung stehen diverse Augmentationen und »Verzerrungen« sowohl diastematischer als auch rhythmisch-metrischer Natur (sowie erhebliche Veränderungen des Tempos) zur Verfügung. Das zyklische Prinzip ist im Unterschied zu Francks Quartett nicht sofort hörbar – wenigstens nicht überall. Das bewirkt die schon fast an *Jeux* erinnernde Variabilität des Grundgedankens und die bloß scheinbare Mehrfach-Thematik. Die Monothematik *verkleidet* sich als Polythematik.

4. Ein »verkehrtes« Tritonussubstitut

Eine echte Besonderheit ist gegen Ende der Exposition (T. 48f.) im ersten Satz zu verzeichnen. Dort erwartet man die Auflösung des dominantischen Tritonussubstituts *E* (=Fes) zur lokalen Tonika *Es*, aber es folgt A-Dur statt Es-Dur oder es-Moll, was man als enharmonische Ausweichung bezeichnen könnte. *Dieses* Tritonussubstitut ist *wirklich* überraschend, da man die in der ersten Zeile von Abbildung 5 skizzierte Wendung aus der späromantischen Musik bereits kennt und übrigens in T. 2 desselben Satzes auch schon gehört hat. Somit erwartet man auch an dieser Stelle die Verwendung des übermäßigen Klanges als Tritonussubstitut und nicht den Quintfall, der tatsächlich eintritt. Die sofortige Dominantisierung des Tones *a* verweist bereits auf die längeren Dominantketten, die für den mittleren Debussy (etwa in *La mer*) so typisch sind.

7 Fischer-Dieskau 1993, 30.

Debussys Streichquartett – ein Werk gegen die Akademie?

erwartet:

45

D7
5

Quasi-D

T (es)

eintreffend:

45

D7
5

D7

T (a)
= (D7)

Abb. 5: Tritonus-Substitut.

5. Fazit und Schluss

Debussy komponierte trotz allem ein durchaus romantisches Stück! Dafür spricht die insgesamt zyklische Anlage und eine überwiegend romantische Tonalität, in der die Häufung von Terzquartakkorden aller Art (dominantisch, halbvermindert, übermäßig) auffällt. Die Ausrichtung des Stückes an Tonachsen ist relativ offensichtlich, auch das »verkehrte« Tritonussubstitut (s.o.) ist ja ein »Achsen-Effekt«, ebenso die Vermittlung des langsamen Satzes über die Achse *G-E-Des* (und genauso wieder zurück). Debussy schrieb Musik, die klar an funktionaler Tonalität orientiert ist, ganz im Gegensatz zu dem, was ihm in der Literatur bisweilen unterstellt wurde. Debussys Streichquartett ist Ergebnis eines Ringens um den eigenen Weg, aber auch Zeugnis der Beschäftigung mit, ja sogar der Hommage an eine Tradition, der er sich verpflichtet fühlte und der er sich keineswegs fern oder gar überlegen wähnte. Debussy knüpft vorwiegend an Franck an, aber natürlich auch an die Komponisten der Wiener Klassik – ob er nun will oder nicht. Diese übermächtige Vergangenheit scheint aber keinen allzu

riesigen Schatten auf das Werk geworfen zu haben; das Stück ist, wie angedeutet wurde, frisch und originell. Bemerkenswert daher, in der Literatur einen Satz wie den folgenden zu finden: »Das einzige Streichquartett des späten Verdi und die Einzelwerke Debussys und Ravels reflektieren den Gesamtanspruch der Gattung nicht nur in ihrer Singularität, sondern ebenso in der fast gewaltsamen Kompliziertheit und Gespanntheit ihres Stils und Ausdrucks.«⁸ Dies trifft weder auf Debussys Streichquartett noch auf ein anderes der genannten Werke zu!

Dieses Quartett – so scheint mir – funktioniert gut trotz oder gerade wegen der Reduktion des zyklischen Stils auf ein Thema. Das hängt vielleicht auch mit der schlüssigen Harmonik zusammen und mit dem fast völligen, auffälligen Verzicht auf polyphone bzw. imitatorische Experimente, welche auf Dauer die Monothematik ziemlich »nervtötend« hätten erscheinen lassen. Vor allem aber hat Debussy, darin Beethoven nicht unähnlich, sein Thema so offen und »neutral« konstruiert, dass es sich in diverse Richtungen abbiegen und variieren lässt – es ist streckenweise gar nicht mehr zu erkennen. Einige Besonderheiten des Debussy-Stiles sind schon präsent, so z. B. eine gewisse Vorliebe für Homophonie, für zweistimmigen Kontrapunkt, überraschende und unvollständige Modulationen, Dominantketten und extreme Wandelbarkeit der Grundgedanken bei sehr spezieller Motivarbeit. Diese Merkmale des Debussy-Stiles treten mit den Jahren immer deutlicher hervor; die Anlage ist im Streichquartett aber schon vorhanden.

8 Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I*, Kassel 1974 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), 9.

Debussys Streichquartett – ein Werk gegen die Akademie?

I. SATZ

Thema zu Beginn

(...) 13 "Krebs"

Seitensatz: II. Thema
(...) 17 (entfernt verwandt) gewandelte Gestalt im Seitensatz ("U")
(...) 51

gewandelte Gestalt + Dreiklang
(...) 63 in der Df. (R)
(...)

II. SATZ
(Scherzo)
3 (Trio)
56
repeat

(Trio; Rückführung)
(...) 111
4
(...)

124

III. SATZ
5 Thema des Langsamen Satzes, aus der gewandelten Gestalt des Kopfsatzes ("U") gewonnen
(...)

ANDERE STÜCKE:

Prélude à l'après-midi d'un faune T. 17 f.,
(enharmonisch verwechselt)

Verwendung durch RAVEL
im Streichquartett F-Dur

(...)

(etc., ...)

Abbildung 3: Themengnese.

© 2015 Andreas J. Winkler (andreas@mesmusic.de)

Universität Mozarteum Salzburg

Winkler, Andreas J. (2015), »Debussys Streichquartett – ein Werk gegen die Akademie?« [Debussy's String Quartet: An Anti-Academy Work?], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH Proceedings 2012)*, hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 361–371. <https://doi.org/10.31751/p.161>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: César Franck; Claude Debussy; cyclical principles; motivic work; motivische Arbeit; sonata form; Sonatenform; Streichquartett; string quartet

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015