

## Claude Debussy und Pierre Louÿs. Zu den „Six épigraphes antiques“ von Debussy von Theo Hirsbrunner, Bern

Die Freundschaft zwischen Debussy und dem Schriftsteller Pierre Louÿs zeitigte die Komposition der *Chansons de Bilitis* von 1897 bis 1898<sup>1</sup>. Die drei aus dem 1895 erschienenen Gedichtband *Les Chansons de Bilitis* ausgewählten Stücke, *La Flûte de Pan*, *La Chevelure* und *Le Tombeau des Nāïades* sind aber in der Folge nicht der einzige Anlaß geblieben, bei dem sich Debussy mit den Liedern der Hetäre Bilitis befaßte, die Louÿs angeblich aus dem Griechischen übersetzt hatte. Von 1900 bis 1901 existiert noch eine *Musique de Scène pour les Chansons de Bilitis*<sup>2</sup>, deren musikalische Substanz zum Teil in die im Juli 1914 geschriebenen *Six épigraphes antiques* aufging<sup>3</sup>.

Die folgenden Werke waren noch geplant oder blieben in den Skizzen stecken:

- 1) *La Saulaie*, Gedicht von D. G. Rossetti, übersetzt von P. Louÿs (1896–1900)
- 2) *Daphnis et Chloé*, Szenario von P. Louÿs (1895–1898)
- 3) *Cendrelune*, musikalisches Märchen in 2 Akten und 3 Bildern von P. Louÿs (anderer Titel: *La Reine des aulnes*) (1895–1898)
- 4) *Aphrodite*, Ballett nach dem Roman von P. Louÿs (1896–1897)
- 5) *Le Voyage de Pausole*, Sinfonie nach dem Roman von P. Louÿs (1901)<sup>4</sup>

In den neunziger Jahren war Debussy einem breiteren Publikum noch unbekannt, er arbeitete aber an seiner Oper *Pelléas et Mélisande*, die ihn bei der Uraufführung von 1902 schlagartig berühmt machen sollte<sup>5</sup>. Der Komponist und der Schriftsteller lernten sich 1893 in einem Kabarett am Montmartre kennen; Debussy war damals 31jährig, Louÿs erst 23 und von unwiderstehlicher jugendlicher Brillanz, die Paul Valéry mit folgenden Worten beschreibt:

1 F. Lesure, *Catalogue de l'oeuvre de Claude Debussy*, Genf 1977, S. 94.

2 Lesure, S. 102.

3 Lesure, S. 140.

4 Lesure, S. 93, 153.

5 Die folgenden Ausführungen wurden zusammengestellt nach der Einleitung von G. Jean-Aubry zum Briefwechsel Debussy–Louÿs: *Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs (1893-1904)*, recueillie et annotée par Henri Bourgeaud, Paris 1945 (in den folgenden Anmerkungen abgekürzt: *Correspondance*). Nicht alle Briefe sind dort abgedruckt, teils weil ihr Inhalt nach der Meinung des Herausgebers nicht von allgemeinem Interesse ist, teils auch weil sie „sehr gewagt“ sind. Dafür sind aber neben den Briefen noch andere Texte mitediert, die das Bild abrunden, z. B. Zeitungsartikel und Gedichte. Mehr Einzelheiten über die Beziehungen Debussy-Louÿs vermittelt die Standardliteratur über den Komponisten: L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris 1958; E. Lockspeiser, *Debussy, His Life and Mind*, Bd. I, London 1962; Yvonne Thienot und O. d'Estrade-Guerra, *Debussy*, Paris 1962.

„Il était en ce temps-là le plus timide, le plus impérieux, le plus délicat et le plus entêté des jeunes hommes, d'une séduction que je n'ai vu qu'à lui (. . .) Ses grands dons, ses curiosités si nombreuses, sa culture vaste, surprenante et toujours entretenue, ses enthousiasmes parfois montés jusqu'à la violence, ses caprices foudroyants et irrésistibles, les surprises charmantes qu'il savait faire, et tous les traits d'un caractère absolu dans l'amitié, dans l'admiration (. . .)“<sup>6</sup>

(Zu jener Zeit war er der scheueste, der herrschsüchtigste, der zarteste und eigensinnigste junge Mann, von einer verführerischen Kraft, die ich nur bei ihm gesehen habe [. . .] Seine große Begabung, seine zahlreichen Interessen, seine breite, überraschende und immer erneuerte Bildung, seine Begeisterung, die sich manchmal bis zur Heftigkeit steigerte, seine blitzartigen und unwiderstehlichen Launen, die bezaubernden Überraschungen, die er zu machen verstand, und alle Merkmale einer unbedingten Treue in der Freundschaft, in der Bewunderung [. . .])

André Lebey äußert sich in gleicher Weise:

„Qui ne l'a connu que dans ses dernières années ne peut se faire une idée de sa jeunesse et de son rayonnement. Il était magnifique, animait et recréait tout autour de lui, sans même y penser, spontanément (. . .) Il était le meilleur boute-en-train, toute la gaieté de notre petit groupe“<sup>7</sup>.

(Wer ihn nur während seiner letzten Jahre gekannt hat, kann sich keine Vorstellung machen von seiner Jugend und Ausstrahlungskraft. Er war großartig, belebte und verwandelte alles um ihn herum sogar ohne daran zu denken, ganz spontan [. . .] Er war der beste Spaßmacher, die Fröhlichkeit unserer kleinen Gruppe.)

Debussy war leicht zu gewinnen für die Lebhaftigkeit des reichen, verwöhnten und jüngeren Louÿs, eine gewisse Kindlichkeit war beiden gemeinsam. Raymond Bonheur<sup>8</sup>, ein Studienkamerad am Conservatoire und Freund während jener Bohèmejahre, charakterisiert ihn mit den folgenden Sätzen:

„Renfermé, un peu distant, avec un goût très marqué pour tout ce qui est rare et précieux, singulièrement séduisant d'ailleurs en dépit d'une certaine brusquerie au premier contact (. . .) Né pauvre, il entra dans la vie avec des goûts, des besoins et une insouciance de grand seigneur (. . .)“<sup>9</sup>

(Verschlossen, ein wenig unnahbar, mit einer ausgesprochenen Vorliebe für alles Seltene und Kostbare, übrigens eigenartig anziehend trotz einer gewissen Schroffheit beim ersten Kontakt [. . .] Obschon arm geboren, trat er ins Leben mit den Liebhabereien, den Bedürfnissen und der Sorglosigkeit eines Grandseigneurs [. . .])

Louÿs hat nicht den literarischen Geschmack seines älteren Freundes gebildet (Debussys Lieder nach Gedichten von Théodore de Banville, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine und Charles Baudelaire zeigen, daß er die bedeutendsten und am schwersten zugänglichen Autoren seiner Zeit damals schon kannte und schätzte), er gab ihm aber die Stärke und Zuversicht, den einmal eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen. Debussy hatte immerhin schon so bedeutende Werke wie das *Streichquartett* (1893) und das *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1892-1893) komponiert; doch bei der Arbeit an *Pelléas et Mélisande*, seiner einzigen vollendeten Oper, hatte er gegen den in Frankreich übermächtigen Einfluß Richard Wagners anzukämpfen.

6 Zitiert nach Jean-Aubry (*Correspondance*, S. 10).

7 Zitiert nach Jean-Aubry (ebenda, S. 11).

8 R. Bonheur war auch mit André Gide und Francis Jammes befreundet, von dessen Gedichten er einige vertonte (R. Bonheur, *Huit Poésies de Francis Jammes (1896-1899)*, Paris).

9 Zitiert nach Jean-Aubry (*Correspondance*, S. 11).

Louÿs konnte sich gut einfühen in die Haltung Debussys gegenüber dem Bayreuther Meister, die eine Mischung aus Neid und Bewunderung darstellte, nicht unähnlich derjenigen Mallarmés<sup>10</sup>, doch hatte er im Grunde keine Ahnung von Debussys hervorragender Bedeutung für die Musikgeschichte nicht nur Frankreichs, sondern ganz Europas, was seine Äußerungen anlässlich einer Umfrage der Zeitschrift *Musica* von 1911 beweisen, wo er seinen früheren Freund mit Camille Erlanger in einem Zuge erwähnt, der schließlich aus dem Roman *Aphrodite* eine Oper geformt hatte<sup>11</sup>. G. Jean-Aubry gibt das Fazit der in engem gegenseitigem Kontakt verbrachten Jahre:

*„Leur amitié fut fondée sur une union d’humeurs et de curiosités plutôt que sur une entente profonde de goûts et de tempéraments. Pierre Louÿs inspira à Debussy de l’amitié, de l’affectionnement, de l’étonnement (. . .) Il l’amusa, il lui fut un compagnon de jeux: probablement un indicateur de lectures, mais on ne voit pas qu’il ait exercé sur le musicien une influence véritable. De son côté, Debussy inspira à Pierre Louÿs une amitié dénuée de toute gêne et de révérence, une admiration certaine quoique peut-être peu nuancée“<sup>12</sup>.*

*(Ihre Freundschaft gründete mehr auf gemeinsamen Launen und Liebhabereien als auf einer tiefen Gemeinsamkeit des Geschmacks und des Temperaments. Pierre Louÿs weckte in Debussy Gefühle der Freundschaft, der Zuneigung, des Erstaunens [. . .] Er belustigte ihn, er war ihm ein Spielkamerad: wahrscheinlich ein literarischer Ratgeber, aber man könnte nicht sagen, daß er auf den Musiker einen wirklichen Einfluß ausgeübt hätte. Debussy seinerseits weckte in Pierre Louÿs eine Freundschaft frei von Hemmungen und Respekt, eine starke, wenn auch nicht sehr nuancierte Bewunderung.)*

André Gide, der mit Louÿs zur selben Zeit wie Debussy befreundet war, um sich dann heillos mit ihm zu überwerfen, schrieb 1928 in sein Tagebuch, als er die alten Briefe wieder hervornahm:

*„Consterné par sa niaiserie, sa puérité, sa scurrilité, son insignifiance. Comment ai-je pu supporter cette amitié tant d’années? C’est qu’à travers tout cela et malgré l’étoffe assez vulgaire, Louÿs laissait paraître une certaine ferveur et d’enthousiasme charmants, et certains traits d’excellent poète; c’est que tout deux nous étions jeunes; c’est qu’il revenait à moi siôt après m’avoir repoussé et qu’il faisait de nos relations une sorte de contredanse mouvementée à laquelle bon gré mal gré il me fallait bien me prêter“<sup>13</sup>.*

*(Entsetzt über seine Dummlichkeit, sein kindisches Wesen, seine Scurrilität, seine Bedeutungslosigkeit. Wie konnte ich nur diese Freundschaft so viele Jahre ertragen? Der Grund liegt darin, daß Louÿs durch das alles hindurch und trotz der vulgären Einstellung eine Art Feuer und bezaubernden Enthusiasmus und gewisse Merkmale eines ausgezeichneten Dichters erscheinen ließ; wir waren beide jung; er kam zu mir zurück, gleich nachdem er mich zurückgestoßen hatte, und er machte aus unsern Beziehungen eine Art bewegten Kontertanz, zu dem ich mich wohl oder übel hingeben mußte.)*

Von witzigen Vulgaritäten voll ist auch der ganze Briefwechsel zwischen Debussy und Louÿs, die beiden Männer freuen sich zynisch am Leben – was, von Louÿs’

<sup>10</sup> Einen im Briefwechsel nicht wiedergegebenen Brief veröffentlichte E. Lockspeiser (op. cit., S. 163 ff.). Er gibt deutlich die ambivalenten Gefühle gegenüber Wagner wieder. Vgl. auch Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d’un poète français*, in: *Oeuvres complètes*, Paris 1945, S. 541 ff.

<sup>11</sup> Vgl. *Correspondance*, S. 199. Erlanger komponierte einige pathetische Opern in der Nachfolge Wagners.

<sup>12</sup> G. Jean-Aubry (*Correspondance*, S. 21).

<sup>13</sup> A. Gide, *Journal (1889-1939)*, Paris 1951, S. 882.

Seite betrachtet, bis zu einem gewissen Grade verständlich ist, da ihm ein Arzt damals prophezeihte, er werde nur noch drei Jahre zu leben haben. Gide mußte das in seinem grüblerischen, protestantischen Ernst stören. Schon 1907 notierte er in sein Tagebuch: „*Pierre Louÿs était trop Ionien, moi trop Dorien, pour que nous puissions nous entendre*“<sup>14</sup>. (*Pierre Louÿs war zu sehr Ionier, ich zu sehr Dorer, als daß wir uns hätten verstehen können.*)

\*

Das Vorwort zu *Les Chansons de Bilitis* ist vom August 1894 datiert<sup>15</sup>. Louÿs befand sich damals in Constantine, im französisch beherrschten Nordafrika, das er, wie Gide, seiner prekären Gesundheit wegen aufsuchte. Bilitis soll, nach Louÿs, als Tochter eines Griechen und einer Phönizierin am Anfang des VI. Jahrhunderts v. Chr. in Pamphylien am Fuße des Taurusgebirges geboren worden sein, wo sie mit ihren Freundinnen eine glückliche Jugend verbrachte. Später ging sie nach Mytilene auf Lesbos und befreundete sich mit Sappho, die sie das Dichten und Singen lehrte. Eine zweite Reise führte sie nach Zypern, wo sie im Dienste der Aphrodite sich den Männern hingab und Freundschaften mit ihresgleichen unterhielt. Die Gedichte, die sie hinterließ, soll sie erst in ihren späteren Jahren verfaßt haben, um die Erinnerung an ihre Jugend lebendig zu erhalten. Ein gewisser Professor G. Heim – wohl als „geheim“ zu lesen – aus Leipzig fand angeblich ihr Grab bei Palaeo-Limisso in der Nähe der Ruinen von Amathonta und veröffentlichte ihre Gedichte, die nun Louÿs in freien Versen, wie sie bei den Symbolisten beliebt waren, ins Französische übertrug.

Es ging nicht lange, bis man den Betrug durchschaute und Louÿs, der sich als Übersetzer mystifizierte, als der Verfasser der Gedichte erkannt wurde. Kein Geringerer als der große Altphilologe Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff nahm sich der Gedichte an, die mit ihrer freimütigen Erotik manches Tabu der guten Gesellschaft brachen<sup>16</sup>. Er setzt sein ganzes immenses Wissen ein, um zu beweisen, daß diese Texte unmöglich altgriechischen Ursprungs sein können und eher an Bilder von Arnold Böcklin gemahnen. Er sieht auch Parallelen zu Christoph Martin Wielands *Musarion*, nennt manche Wendungen „höchst artig (. . .), aber auch höchst raffiniert“<sup>16</sup> oder „nicht ohne lüsternen Reiz“<sup>17</sup>. Nach seiner Meinung ist

---

14 A. Gide, ebenda, S. 232. Daß Gide früher unter dem Zauber der Bilitis-Gedichte gestanden hatte, beweist eine Tagebucheintragung von 1896 nach dem Besuch der Grotten von Capri (*Journal*, S. 66): „*La lumière est ainsi réfractée que seulement les rayons verts pénètrent et l'eau en est assez chargée pour que cela lui crée une espèce de phosphorescence. Tous les objets plongés s'y enveloppent d'une pâle flamme vert tendre; les mains baignées s'y colorent de vert comme la peau des naïades de Pierre Louÿs.*“ (*Das Licht wird so gebrochen, daß nur die grünen Strahlen eindringen, und das Wasser ist gesättigt mit einem phosphoreszierenden Leuchten. Alle eingetauchten Gegenstände sind umhüllt von einer blassen, zart-grünen Flamme; wenn man die Hände badet, färben sie sich grün wie die Haut der Naiaden von Pierre Louÿs.*)

15 P. Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, Paris 1973, S. 7 ff.

16 U. von Wilamowitz-Moellendorf in: *Göttingische Gelehrte*, Göttingen 1896, S. 625.

17 U. von Wilamowitz, ebenda, S. 626.

aber das Bild, das Louÿs von Sappho und ihren Freundinnen entwirft, vollkommen entstellt. Wilamowitz verteidigt mit Nachdruck „die Reinheit einer großen Frau“<sup>18</sup> und hält es für unmöglich, daß sich enthemmte Sinnlichkeit mit literarischen Fähigkeiten in einer Person zusammenfinden könnten. Die Gedichte hatten aber großen Erfolg, einige wurden ins Deutsche, Tschechische und Schwedische übersetzt<sup>19</sup>. Richard Dehmel äußert sich enthusiastisch über sie in einem (fiktiven?) Brief an eine Freundin: „Wer Gedichte wie diese, die ich hier in freier Uebersetzung folgen lasse, zu ‚machen‘ versteht, dessen Kunst ist nicht nur très truqué, der hat außer seiner Schönheit und den trucs noch eine tiefe schmerzliche Kenntnis der Menschenseele und eine große Kraft des Lächelns, weil die Welt, Welt, Welt so schön ist, trotz und wegen aller Menschenschmerzen“<sup>20</sup>. Gutbürgerliche Prüderie und Libertinage der Künstler stehen sich, wie so oft während des 19. Jahrhunderts, in den Beiträgen von Wilamowitz und Dehmel gegenüber. Louÿs und auch Debussy hätten für solche Streitigkeiten, wenn sie ihnen bekannt gewesen wären, nur ein süffisantes Lächeln übrig gehabt.

Am 25. Oktober 1900 bat Louÿs Debussy um eine Szenenmusik zu einigen der *Chansons de Bilitis*, die im Théâtre des Variétés gemimt und rezitiert werden sollten:

„As-tu l'esprit assez libre pour écrire huit pages de violons, de silences et d'accords cuivrés qui donnent ce qu'on peut appeler «une impression d'art» aux Variétés (. . .) Je te demande cela, parce que, à ta place je le ferais; et je suis convaincu que tu peux écrire ainsi des pages «absolument de toi» tout en entretenant le public des Variétés dans l'espèce d'agitation qui lui est nécessaire“<sup>21</sup>.

(Wärest du bereit, acht Seiten Violinen, Pausen und klangvolle Akkorde zu schreiben, die das, was man in den Variétés einen „künstlerischen Eindruck“ nennt, hervorbringen könnten [. . .] Ich bitte dich darum, weil ich es, wenn ich du wäre, machen würde; und ich bin überzeugt, daß du Seiten schreiben kannst, „die ganz von dir sind“, indem du gleichwohl das Publikum der Variétés in der ihm notwendigen Aufregung hältst.)

Die *Musique de scène pour les Chansons de Bilitis* sollte schließlich am 7. Februar 1901 im Festsaal des Journal und nicht in den Variétés aufgeführt werden. Unter den Initialen Ed. L. steht in *Le Journal* vom 8. Februar folgender Bericht:

„Dans une soirée privée qui a réuni une assistance d'élite, hier soir, avait lieu au Journal dans sa Salle de Fêtes, l'audition des *Chansons de Bilitis* de notre brillant collaborateur

18 U. von Wilamowitz, ebenda, S. 623.

19 In einem bibliographischen Anhang von *Les Chansons de Bilitis* (s. Anm. 15) sind die folgenden Übersetzungen angeführt: 26 *Lieder der Bilitis*, ins Deutsche übersetzt von Richard Dehmel, in: Die Gesellschaft, Leipzig 1896. – 20 *Lieder der Bilitis*, ins Deutsche übersetzt von Paul Goldmann, in: Frankfurter Zeitung 1896. – 8 *Lieder der Bilitis* ins Tschechische übersetzt durch Alexander Backovsky, Prag 1897. – 4 *Lieder der Bilitis* ins Schwedische übersetzt von Gustav Uddgren, in: Nordisk Revy, Stockholm 1897. Diese Angaben konnten nur zum kleinen Teil nachgeprüft werden. Ein Kuriosum stellt ein Beitrag einer gewissen Mme Jean Bertheroy dar, die „für junge Mädchen“ einige der unverfänglichsten Gedichte in regelmäßige Verse mit Endreimen preßte (Paris 1896).

20 R. Dehmel, op. cit., S. 453. Dehmel wußte, daß die Gedichte eine Fälschung waren.

21 P. Louÿs (*Correspondance*, S. 151).

*Pierre Louÿs; et disons tout de suite que ce fut un des spectacles les plus artistiques qu'il ait donné de voir. Les Chansons de Bilitis, accompagnées de tableaux vivants dont la mise au point avait été minutieusement surveillée par Pierre Louÿs lui-même, et d'une musique captivante de M. de Bussy, ont obtenu un succès d'enthousiasme. Pierre Louÿs n'est plus de ceux qu'on présente au monde littéraire. Son Aphrodite l'a, du premier coup, classé parmi les maîtres. Ceux qui ont lu ensuite ses Chansons ont eu hier l'agrément de les savourer, dites, merveilleusement dites, par Mlle Milton. Une musique gracieuse, ingénieusement archaïque, composée par M. de Bussy, prix de Rome, accompagnait la voix de Mlle Milton et formait avec elle un rythme berceur, dont le charme s'ajoutait aux beautés antiques du poème. (. . .) Pour la composition de ces divers Tableaux, Mlles Louÿi, Marcel, Darcy, Marie Chaves, Lucienne Delbeau, etc., ont apporté le précieux appoint de leurs formes impeccables, et un grand effort vers l'idéal rêvé du poète. A contempler ces merveilleuses académies, tantôt grêles, tantôt puissantes, (. . .) les spectateurs purent se croire transportés aux grandes époques de la nudité pure<sup>22</sup>.*

*(Während einer privaten Soirée, die gestern abend im Festsaal des Journal ein Elite-Publikum vereinigte, fand die Aufführung der Chansons de Bilitis unseres brillanten Mitarbeiters Pierre Louÿs statt; gestehen wir gleich, daß es eines der künstlerischsten Schauspiele war, die er uns je zu sehen gab. Die Chansons de Bilitis, begleitet von Lebenden Bildern, deren Regie von Pierre Louÿs bis ins letzte überwacht worden war, und mit einer fesselnden Musik von Herrn de Bussy haben einen begeisterten Erfolg davongetragen. Pierre Louÿs gehört nicht zu denen, die man der literarischen Welt erst vorzustellen braucht. Seine Aphrodite hat ihn auf den ersten Schlag in die Reihe der Meister gehoben. Diejenigen, die darauf seine Chansons gelesen haben, hatten gestern die angenehme Gelegenheit sie zu genießen, rezitiert, wundervoll rezitiert von Fräulein Milton. Eine graziöse, erfindungsreich archaische Musik, komponiert von Herrn de Bussy, einem Rompreisträger, begleitete die Stimme von Fräulein Milton und bildete mit ihr einen wiegenden Rhythmus, dessen Zauber die antike Schönheit des Gedichts noch erhöhte. [. . .] Zum Aufbau dieser verschiedenen Bilder trugen die untadeligen Formen der Damen Louÿi, Marcel, Darcy, Marie Chaves, Lucienne Delbeau usw. das ihrige bei, um das vom Dichter erträumte Ideal zu erreichen. Beim Betrachten dieser wundervollen, manchmal kräftigen Posen [. . .] glaubten sich die Zuschauer in die großen Epochen der reinen Nacktheit versetzt.)*

Debussy wählte für seine *Musique de scène* (für zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta) folgende Gedichte, denen wir in Klammer die Seitenzahlen beifügen, die mit der neuesten Ausgabe von *Les Chansons de Bilitis* bei Albin Michel, Paris 1973, übereinstimmen:

- I. – *Chant pastoral* (S. 22)  
(Hirtengesang)
- II. – *Les Comparaisons* (S. 34)  
(Die Vergleiche)
- III. – *Les Contes* (S. 41)  
(Die Erzählungen)
- IV. – *Chanson* (S. 46)  
(Lied)
- V. – *La Partie d'osselets* (S. 54)  
(Das Knöchelspiel)

---

22 Zitiert nach *Correspondance*, S. 195 f.

- VI. – *Bilitis* (S. 67)
- VII. – *Le Tombeau sans nom* (S. 93)  
(Das namenlose Grab)
- VIII. – *Les Courtisanes égyptiennes* (S. 155)  
(Die ägyptischen Kurtisanen)
- IX. – *L'Eau pure du bassin* (S. 166)  
(Das reine Wasser des Brunnens)
- X. – *La Danseuse aux crotales* (S. 179)  
(Die Tänzerin mit den Schellen)
- XI. – *Le Souvenir de Mnasidica* (S. 219)  
(Die Erinnerung an Mnasidika)
- XII. – *La Pluie au matin* (S. 227)  
(Der morgendliche Regen)

Die Partitur des Werkes überließ Debussy Pierre Louÿs; sie ist seither unauflindbar<sup>23</sup>. Die Stimmen der beiden Flöten und Harfen schenkte Debussys erste Gattin, Rosalie Texier-Debussy, Léon Vallas, der sie in der Bibliothèque Nationale, Paris, deponierte<sup>24</sup>. Sie sind nur zum kleinen Teil von Debussys Hand. Die folgende schematische Darstellung soll den Anteil des Komponisten am Manuskript verdeutlichen:

- a) 1. und 2. Flöte, im ganzen 15 Seiten; Seite 13 von Debussy.
- b) 1. Harfe, im ganzen 15 Seiten; Seite 12 von Debussy.
- c) 2. Harfe, im ganzen 13 Seiten; Seiten 4, 5, 10, 11 und 12 von Debussy.

Die Partie der Celesta fehlt, sie wurde höchst wahrscheinlich von Debussy während der Aufführung improvisiert. In der von Vallas aus den Stimmen zusammengestellten Partitur, die sich auch in der Bibliothèque Nationale befindet, fügte Pierre Boulez mit eigener Hand seine Version der Celesta-Stimme bei und führte das ganze Werk am 10. April 1954 mit Madeleine Renaud als Rezitantin im Théâtre Marigny auf, wo es, umrahmt von Stücken der neuesten Avantgarde, zum zweitenmal nach seiner Entstehung erklang. Boulez' Interesse an diesem Stück ist nicht aus einer Art Pietät gegenüber Debussy zu verstehen. Der Instrumentalklang aus Flöte, Harfe und Celesta muß ihn fasziniert haben, da er ähnliche Kombinationen in seinen eigenen Werken gebraucht, namentlich in *Pli selon pli* (1957-1962), wo die Metallophone eine wichtige Rolle spielen. Die Celesta ist deshalb sehr reich mit Akkorden und Arabesken bedacht, ohne daß Töne beigefügt würden, die Debussys Harmonik verändern könnten, während Arthur Hoérée in der einzigen bei Jobert, Paris 1971, gedruckten Ausgabe der *Musique de scène* eine viel bescheidenere Version der Celesta gibt<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> *Correspondance*, S. 159.

<sup>24</sup> L. Vallas, op. cit., S. 399 f.

<sup>25</sup> Seit kurzer Zeit gibt es eine Plattenaufnahme, die die vokalen *Chansons de Bilitis*, die

In die *Six épigraphes antiques* für Klavier vierhändig<sup>26</sup> ist nur etwa die Hälfte der ursprünglichen musikalischen Substanz eingegangen:

<i>Épigraphes</i>	<i>Musique de scène</i>
I	I
II	VII, VIII
III	IV
IV	X
V	?
VI	XII

Der Titel gibt auch keinen direkten Hinweis auf *Les Chansons de Bilitis* von Louÿs, doch die Überschriften der einzelnen Klavierstücke beziehen sich versteckt auf die Gedichte. Die erste heißt: *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* (Um Pan anzurufen, den Gott des Sommerwindes). Das erste mit der *Musique de scène* zu rezitierende Gedicht *Chant pastoral*, beginnt mit den Worten: „*Il faut chanter un chant pastoral, invoquer Pan, dieu du vent d'été*“ (Laßt uns einen Hirtengesang anstimmen, Pan anrufen, den Gott des Sommerwindes). Die zweite, vierte und fünfte Überschrift sind nur unwesentlich verändert: II. *Pour un Tombeau sans nom*, IV. *Pour la danseuse aux crotales* und V. *Pour l'Égyptienne*, während die dritte nicht an eine Textstelle anklingt, doch gut aus dem Inhalt des ganzen Gedichtbandes abzuleiten wäre: *Pour que la nuit soit propice* (Damit die Nacht günstig sei). Die letzte, *Pour remercier la pluie au matin* (Um sich für den morgendlichen Regen zu bedanken), bezieht sich wieder auf die *Musique de scène*, hält aber wie alle übrigen Titel die Fiktion aufrecht, daß es sich um antike Inschriften handle, die an Götter oder schöne Frauen gerichtet waren.

In die *Six épigraphes antiques* hat Debussy aus der *Musique de scène*, die vor oder nach den Gedichten oder zwischen einzelnen Strophen gespielt werden soll, ganze Abschnitte übernommen, z. T. in nur leicht veränderter Form, und, daraus entwickelnd, neue Teile angefügt oder Kontraste gebildet. Das neu Hinzukomponierte ist durchwegs komplexer und raffinierter als das Ausgangsmaterial: I. beginnt und schließt fast wie I. der Vorlage, der Mittelteil führt aber die ursprünglichen Gedanken reicher aus. II. beginnt wie VII. der *Musique de scène*, der Mittelteil bringt aber bitonale Akkorde, die um 1900 noch nicht zu Debussys Vokabular gehörten. Nach einer kurzen Reprise erscheinen in veränderter Form Elemente aus VIII., aus *Les Courtisanes égyptiennes*. III. entwickelt und steigert aus IV., nachdem der Anfang Note für Note übernommen worden ist. Dasselbe gilt für IV., das außerdem das Klingeln der Schellen beim Tanz ausführlicher zur Geltung bringt.

---

*Musique de scène pour les Chansons de Bilitis* (mit Rezitation) und die *Six épigraphes antiques* vereinigt (Arion 33 350). Die Celesta-Partie wird dort nach Hoérée ausgeführt, doch, wenn der gehörsmäßige Eindruck nicht täuscht, noch weiter reduziert. Die Celesta-Partie konnte selbstverständlich z. T. anhand der *Six épigraphes antiques* rekonstruiert werden. In einem Begleittext erläutert F. Lesure die Geschichte der drei Werke. Unser Aufsatz wurde in den Grundzügen festgelegt, bevor wir von dieser Platte Kenntnis hatten.

<sup>26</sup> Es existiert auch eine zweihändige Version von Debussy, der die folgenden Notenbeispiele aus Platzgründen entnommen worden sind.

V. ist vollkommen neu komponiert, hält sich aber im Ton ganz an das Gedicht, das von den fremdländischen, geheimnisvollen Ägypterinnen spricht. VI. ist eine freie Weiterentwicklung von XII. der Vorlage, worauf abrundend, wie in der *Musique de scène*, der Anfang von I. wieder auftaucht. Debussy hatte in beiden Werken die Absicht, nicht nur eine lose Folge von Stücken zu schreiben, sondern einen Zyklus zu formen.

\*

In dem Bericht vom 8. Februar 1901 über die Aufführung der *Chansons de Bilitis* stand zu lesen, daß Debussys Musik „graziös“ und „erfindungsreich archaisch“ geklungen habe. Die Verbindung von Grazie und Archaik ist eines der wichtigsten Merkmale vieler Werke von Debussy, die, obschon sie sich in wichtigen Belangen von der übrigen zeitgenössischen Produktion abheben, doch deutlich in allgemeine Tendenzen seiner Umwelt eingebettet sind. Paul Dukas, der mit Debussy befreundet war, verfaßte regelmäßig Berichte in Zeitungen über die Aufführung von Kirchenmusik aus dem 16. Jahrhundert durch die Sänger der Kirche von Saint-Gervais unter der Leitung von Charles Bordes. Debussy nahm an diesen Konzerten oft teil. Schon 1892 schreibt Dukas über sie und gibt den Grund an, warum sie so wichtig seien für die Gegenwart:

*„Lorsqu'un art s'est épuisé en vains raffinements, en recherches exaspérées d'effets excentriques, en compromis de toutes sortes, au point d'en être venu à méconnaître ses origines et les conditions essentielles de son existence, il importe que, d'une manière ou d'une autre, se fasse la bienfaisante réaction qui lui rendra la notion de lui-même et l'empêchera de périr en l'arrachant au néant des manifestations purement formelles (. . .) Aussi l'heure nous semble-t-elle venue où la musique, pour ne pas se perdre en stériles redites, devra effectuer un sérieux retour sur elle-même et remonter vers les sources d'où elle a jailli spontanément, afin de retrouver sa raison d'être dans les oeuvres qui forment son plus glorieux patrimoine. Hier Bach, aujourd'hui Palestrina nous ont enseigné la même voie et nous ont parlé le même langage“<sup>27</sup>.*

*(Wenn eine Kunst sich in leerem Raffinement erschöpft hat, in verzweifelterm Suchen nach exzentrischen Effekten, in Kompromissen aller Art, bis zu dem Punkt, wo sie ihre Ursprünge und die wesentlichen Bedingungen ihrer Existenz nicht mehr kennt, ist es von großer Wichtigkeit, daß auf diese oder jene Weise eine heilsame Reaktion stattfindet, die ihr wieder einen Begriff von sich selber gibt und sie am Verderben hindert, indem sie sie dem Nichts der rein formellen Manifestationen entreißt [. . .] Deshalb scheint uns die Stunde gekommen, da die Musik, um sich nicht in sterilen Wiederholungen zu verlieren, eine ernsthafte Umkehr vollziehen und zurückschreiten muß zu den Quellen, aus denen sie spontan hervorgesprudelt ist, um ihr Daseinsrecht in den Werken zu finden, die ihr ruhmvollstes Erbgut bilden. Gestern war es Bach, heute ist es Palestrina, die uns denselben Weg gezeigt und zu uns in derselben Sprache geredet haben.)*

Bei Josquin findet Dukas noch einen „archaischen Reiz“, eine „kindliche Steifheit der Formen“ und eine „verehrungswürdige und rührende Ungeschicktheit“<sup>28</sup>. Über Palestrina und Vittoria schreibt er aber: „La ligne mélodique s'est assouplie, le sentiment harmonique s'est épuré et sert plus efficacement le sens expressif

<sup>27</sup> Paul Dukas, *Les écrits sur la musique*, Paris 1948, S. 24.

<sup>28</sup> Dukas, S. 27.

*général*<sup>29</sup>. (Die melodische Linie ist biegsamer, das harmonische Empfinden reiner geworden und dient besser dem allgemeinen Sinn des Ausdrucks.) Palestrinas *Missa brevis* bezeichnet er als „un morceau d'une quiétude divine, d'une pureté infinie en même temps qu'un bel exemple de style sobre et de souplesse d'écriture“<sup>30</sup> (ein Stück von göttlicher Ruhe, von unendlicher Reinheit und zur selben Zeit ein schönes Beispiel eines nüchternen Stils und einer eleganten Satztechnik). 1896 schreibt Dukas wieder über die Konzerte von Saint-Gervais, ohne Debussys Entwicklung als Komponist zu erwähnen, aber doch deutlich darauf anspielend: „La musique ancienne a des rencontres inattendues avec la moderne, et certaines hardiesses ou découvertes qu'on eût crues récentes se lisent parfois dans les pages les moins parcourues des vieux auteurs“<sup>31</sup>. (Die alte Musik trifft sich unerwartet mit der modernen, und gewisse Kühnheiten oder Entdeckungen, die man für neu hält, kann man manchmal auf den am wenigsten bekannten Seiten der alten Autoren lesen.)

Debussy wurde schon in Rom durch Liszt auf Palestrina und Lasso aufmerksam gemacht<sup>32</sup>. Noch am 1. Mai 1901, also kurz nach der Entstehung der *Musique de scène*, schrieb er in *La Revue blanche*:

„Les primitifs, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso, etc., se servirent de cette divine «arabesque». Ils en trouvèrent le principe dans le chant grégorien et en étayèrent les frères entrelacs par de résistant contrepoints. Bach en reprenant l'arabesque la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la Beauté, elle put se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque“<sup>33</sup>.

(Die frühen Meister, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso usw. bedienten sich dieser göttlichen „Arabeske“. Sie fanden ihre Urgestalt im gregorianischen Choral und stützten ihr zerbrechliches Geflecht durch widerstandsfähige Kontrapunkte. Bach nahm die Arabeske wieder auf und machte sie biegsamer, flüssiger. Die Schönheit konnte sich trotz der strengen Ordnung, in die der große Meister sie stellte, mit dieser freien, unaufhörlich zu neuen Gestalten drängenden Phantasie bewegen, die uns noch heute in Erstaunen versetzt<sup>34</sup>.)

Bezeichnend ist, daß Debussy den Akzent nicht auf die Formstrenge, auf die Kontrapunktregeln legt, die ihm von seiner Studienzeit am Conservatoire her im tiefsten zuwider waren, sondern auf den (scheinbar) freien Kurvenverlauf der melodischen Linien bei den Komponisten des 16. Jahrhunderts wie auch bei Bach.

Das erste Stück aus den *Six épigraphes antiques* zeigt deutlich einige Archaismen:

29 Dukas, S. 27.

30 Dukas, S. 28.

31 Dukas, S. 332.

32 E. Lockspeiser, op. cit., S. 81 ff.

33 C. Debussy, *Monseigneur Croche et autres écrits*, mit einer Einleitung von F. Lesure, Paris 1971 (in den folgenden Anmerkungen abgekürzt: *Croche* französisch), S. 34.

34 C. Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, aus dem Französischen übertragen von J. Häusler, Stuttgart 1974 (in den folgenden Anmerkungen abgekürzt: *Croche* deutsch), S. 32 f.

Modéré - dans le style d'une pastorale (♩ = 80)

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, marked 'Modéré - dans le style d'une pastorale' with a tempo of ♩ = 80. It consists of two systems of music. The first system shows the right hand with a melody of eighth notes and triplets, and the left hand with chords. The second system continues the melody and includes a section marked 'mf' and 'p'. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'p', and time signatures like '(2/4)' and '(4/4)'.

Die Melodielinie hält sich ganz innerhalb der pentatonischen Skala *g-a-c-d-f* und könnte mit ihrer fließenden Rhythmik vom gregorianischen Choral ganz oberflächlich inspiriert sein (der übrigens deutlich pentatonische Elemente aufweist), doch vielleicht auch von exotischen Vorbildern, von denen später die Rede sein wird. Die Terzen der linken Hand bilden z. T. Dreiklänge mit der Oberstimme und werden dann von selbständigen Dreiklängen abgelöst, die am Schluß parallel geführt werden. Es wäre nutzlos und pedantisch, d. h. Debussy vollkommen unangemessen, wollte man nach Vorbildern zu dieser Technik in der Vergangenheit suchen. Die Parallelführung von Dreiklängen kommt tatsächlich in der italienischen Musik des 16. Jahrhunderts vor, aber Debussy wird sie kaum gekannt haben. Die Dreiklänge verdichten sich in der Folge hie und da zu Vierklängen, durchwegs im diatonischen Bereich. Im ganzen Stück kommen keine Versetzungszeichen vor; Debussy vollzieht diese „Umkehr“, von der Dukas spricht, indem er nach der Chromatik Wagners neue Möglichkeiten in der Diatonik entdeckt. In der ursprünglichen Fassung des Beispiels, in der *Musique de scène*, ist diese moderne Archaik noch viel stärker gegenwärtig, indem die Harfen die Flötenmelodie mit folgenden Akkorden begleiten: C-dur – g-moll – C-dur – B-dur – F-dur – a-moll – d-moll – C-dur usw. Stufenreichtum unter Vermeidung der abgenützten Dominantspannung erzeugt einen altertümlichen Eindruck, und der Schluß ist plagal: C-dur – g-moll; man könnte also das Stück als in dorischer Tonart geschrieben bezeichnen, wobei aber der Moll-Schluß kaum im 16. Jahrhundert vorgekommen sein dürfte. Debussy kreierte eine eigene Archaik, die in einfachen Formen bei Erik Satie vorgebildet scheint, um dann auf Strawinsky und die Komponisten der „Groupe des Six“ einzuwirken.

Die Welt der griechischen Antike wurde in Frankreich während der Romantik nicht nur als die Wiege der abendländischen Kultur verehrt, die sich schroff von den östlichen und südlichen „Barbaren“ abhob, sondern als eine einheitlich mittelmeerische Welt von Andalusien bis in die Levante, deren Exotik man mit dem „Klassischen“ nicht für unvereinbar hielt. Zu dieser Sehweise trugen die Schriftsteller und Musiker wesentlich bei, die ausgedehnte Reisen in den Nahen Osten oder nach Nordafrika unternahmen.

Gérard de Nerval schreibt in seiner *Voyage en Orient*, daß er bei der Ankunft auf Kythera das Gefühl gehabt habe, nun in den Orient gekommen zu sein<sup>35</sup>. In Kairo sieht er Hochzeitsfeierlichkeiten zu, deren Zeremoniell ihn an römische Triumphzüge erinnert<sup>36</sup>. Félicien David, der Begründer des musikalischen Orientalismus, schrieb seine *Mémoires orientales* tagebuchartig während einer Reise in den Osten, sie sind zwischen 1833 und 1835 datiert<sup>37</sup>. Mit ihren häufigen repetierten Noten, den Bordunquinten, den Tremoli, kurzen Vorschlägen und Glissandi geben sie nur oberflächlich den fremdartigen Charakter wieder, da sie in der Harmonik nicht aus dem dur-moll-tonalen System ausbrechen. Die *Mémoires persanes* von Camille Saint-Saëns, der Nordafrika aus eigener Anschauung kannte, versuchen mit den wellenförmigen Bewegungen der Melodie und einigen „modalen“ Wendungen die Eigenart jener Musik zu treffen, ohne aber entscheidend Neues zu bringen<sup>38</sup>. Dasselbe gilt für Georges Bizet<sup>39</sup>. Man schloß laue Kompromisse zwischen der Exotik und der westeuropäischen Tradition, die ihrerseits noch nicht weit genug entwickelt war, um der ganz anderen Klanglichkeit gewachsen zu sein.

In einem Artikel über Bilder von Eugène Delacroix mit z. T. exotischen Sujets, wie *La Mort de Sardanapale* (heute im Louvre), schreibt Charles Baudelaire den kühnen Satz: „*Le beau est toujours bizarre*“<sup>40</sup> (*Das Schöne ist immer bizarr*), nachdem er gegen die klassizistische Ästhetik mit ihrem „*fanatisme grec, italien ou parisien*“ (*griechischen, italienischen und pariserischen Fanatismus*) polemisiert hat<sup>41</sup>. Das Ausgefallene und Bizarre wird in der Folge eine wichtige Kraft, die die künstlerische Entwicklung vorwärts treibt. Während der Weltausstellung von 1889 konnte man in Paris nicht nur Musik aus den Ländern rund um das Mittelmeer, sondern auch aus Ostasien hören. Unter dem Titel *Les Musiques bizarres à l'Exposition* gab Louis Benedictus, ein Freund Judith Gautiers, im selben Jahr noch Transkriptionen jener musikalischen Darbietungen heraus, die z. T. authentischen Charakter haben<sup>42</sup>. Die Pentatonik eines javanischen Tanzes z. B. wird nicht im westlichen Stil harmonisiert, sondern in ihrem ursprünglichen Zustand belassen,

35 G. de Nerval, *Oeuvres II*, Paris 1961, S. 63 f.

36 Ebenda, S. 95.

37 Von Davids *Mémoires orientales* waren in der Bibliothèque Nationale, Paris, die Hefte 2, 3, 5 und 7 greifbar. Sie sind, wenn die Überschriften nicht täuschen, z. T. an Ort und Stelle, z. B. in Kairo, komponiert worden.

38 F. Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris—Amsterdam 1954, S. 275 f.

39 Noske, S. 181.

40 Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris 1961, S. 956.

41 Ebenda, S. 955.

42 Judith Gautier, eine feurige Wagnerianerin, hatte schon als Kind chinesisch lesen, schreiben

wobei es ausdrücklich heißt, daß das rechte Klavierpedal während des ganzen Stückes gehalten werden solle, wohl um die nachklingenden Töne von Gamelans zu imitieren<sup>43</sup>. Ein anderes Stück mit dem Titel *Charivari annamite* bringt in der rechten Hand des Klaviers eine Melodie in der Skala  $b'-c''-d''-es''-f''-g''-b''$ , ohne auf *B*-dur oder *Es*-dur bezogen zu sein, während die linke Hand einen Orgelpunkt auf den Tönen „a und „,a ausführt, der annähernd das Dröhnen eines Gongs wiedergibt. Diese schriftlichen Fixierungen geben, wenn auch auf unvollkommene Weise, schon einen besseren Eindruck von der exotischen Musik als David und Saint-Saëns. Anlässlich der Weltausstellung von 1900 erschien wieder ein Band mit Transkriptionen von Benedictus, die nun durch Judith Gautier ausführlich kommentiert wurden. Bei der ägyptischen Musik will sie nicht nur Merkmale entdeckt haben, die schon zur Zeit der Pharaonen vorhanden waren, sondern auch solche, die von römischen Autoren beschrieben wurden: „*au son des crotales, qu'elles choquent avec dextérité, elles reproduisent exactement la danse des femmes de Gadès, telle qu'elle est décrite par Martial, et par Juvénal.* . . .“<sup>44</sup> (zum Klingeln der Schellen, die sie [die Tänzerinnen] geschickt schütteln, geben sie genau den Tanz der Frauen von Gades wieder, wie er von Martial und Juvenal beschrieben worden ist.)

Die beiden Veröffentlichungen zu den Weltausstellungen von 1889 und 1900 kannte Debussy; er hörte aber auch mit eigenen und anderen Ohren als Benedictus und Judith Gautier jene exotische Musik und gab sie in unserem temperierten System wieder<sup>45</sup>. Die *Musique de scène* und die *Six épigraphes antiques* sind voll Exotismen, wobei Debussy freizügig auch Ganztonleitern verwendet, in *Pour que la nuit soit propice* und in *Pour un Tombeau sans nom*, die an Ostasien und wohl kaum an die Levante erinnern. Debussy wollte ganz allgemein eine fremdländische Atmosphäre heraufbeschwören, so wie Wagner in den *Meistersingern* auf Bach zurückgreift, um das Nürnberg des 16. Jahrhunderts historisch ungenau mit einer gewissen Archaik zu umgeben.

Die Gedichte von Pierre Louÿs beschreiben auch eine griechische Antike, die mit der Exotik des Ostens und Nordafrikas mühelos verschmilzt. Sie wurden über-

und sprechen gelernt und übersetzte später japanische Gedichte ins Französische. Vgl. *Die Briefe Richard Wagners an Judith Gautier. Mit einer Einleitung „Die Freundschaft Richard Wagners mit Judith Gautier“*, hrsg. von W. Schuh, Erlenbach – Zürich – Leipzig 1936; *Lettres à Judith Gautier par Richard Wagner et Cosima Wagner*, présentées et annotées par Léon Guichard, Paris 1964. Judith übersetzte auch den Text des *Parsifal* ins Französische (Paris 1893). Die an sie gerichteten Briefe Wagners zeigen, daß er sie mit dem exotischen Reiz Kundrýs und der Blumenmädchen in Verbindung brachte; vgl. auch Th. Hirsbrunner, *Ein Albumblatt Richard Wagners an Judith Gautier?*, in: *Melos/NZ* 3, 1977, S. 500 ff.

<sup>43</sup> *Les Musiques bizarres à l'Exposition*, Paris 1889, S. 9 ff.

<sup>44</sup> J. Gautier, *La Musique égyptienne à l'Exposition de 1900*, Paris 1900, S. 13. Das Werk enthält auch Beispiele chinesischer, javanischer und indochinesischer Musik.

<sup>45</sup> In der Standardliteratur über Debussy wird die große Bedeutung dieses Kontaktes mit exotischer Musik immer wieder hervorgehoben. Den neuesten Beitrag zu diesem Thema gibt A. Devries, *Les Musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition universelle de 1889*, in: *Cahiers Debussy*, Nouvelle série N<sup>o</sup> 1, Centre de Documentation Claude Debussy, Saint-Germain-en-Laye 1977, S. 25 ff. Anik Devries rezitiert auch die Bilitis-Gedichte der Plattenaufnahme (s. Anm. 25).

dies inspiriert von einer jungen Algerierin, deren Schwester, Zohra ben Brahim, den Dichter nach Paris begleitete, um dort mit ihm einige Zeit zu leben. Es existieren Fotos von Zohra in maurischem Kostüm, wie sie an einem Esstisch mit Debussy sitzt, der sich lässig in einem Schaukelstuhl zurücklehnt<sup>46</sup>. Der Roman *Aphrodite* von Louÿs, der in seiner Thematik viel mit *Les Chansons de Bilitis* gemeinsam hat, ist die Geschichte einer alexandrinischen Hetäre, Chrysis, die sich eine indische Sklavin hält, welche Liebeslieder ihrer Heimat singt<sup>47</sup>. Der Mittelmeerraum öffnet sich auch bei Louÿs und nicht nur bei Debussy weit gegen Osten; der Hellenismus steht den beiden näher als die griechische Klassik, weil sich auch das französische „Fin de siècle“ als eine luxurierende Spätzeit verstand.

Am 15. Februar 1913 schreibt Debussy in einem Artikel *Über den Geschmack*:

„Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est: le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités (. . .) Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina, n'est qu'un jeu d'enfant“<sup>48</sup>.

(Es hat liebenswerte kleine Völker gegeben – ja es gibt sie sogar heute noch, den Verirrungen der Zivilisation zum Trotz –, die die Musik so leicht lernten wie das Atmen. Ihr Konservatorium ist der ewige Rhythmus des Meeres, ist der Wind in den Bäumen, sind tausend kleine Geräusche, die sie aufmerksam in sich aufnehmen, ohne je in tyrannische Lehrbücher zu schauen [. . .] So gehorcht die javanische Musik einem Kontrapunkt, gegen den derjenige Palestrinas ein Kinderspiel ist<sup>49</sup>.)

Wir sind auf Vermutungen angewiesen, wenn wir herausfinden wollen, was nun Debussy mit javanischem Kontrapunkt meint – wahrscheinlich die Überlagerung verschiedener rhythmischer Ostinati, wie sie das folgende Beispiel aus *Pour que la nuit soit propice* zeigt:

46 Claude Debussy, *Iconographie musicale*, par F. Lesure, Genf 1975, S. 58 f. Die Fotos finden sich z. T. auch bei E. Lockspeiser, op. cit., gegenüber von S. 97; in der *Correspondance* gegenüber von S. 80 und im Beiheft der Plattenaufnahme (s. Anm. 25). A. Gide (*Journal*, S. 184) erwähnt auch den exotischen Reiz von Zohra.

47 P. Louÿs, *Aphrodite*, Paris (ohne Datum), S. 17 ff.

48 Croche französisch, S. 223.

49 Croche deutsch, S. 200.

Die beiden Takte kommen genau so auch in der *Musique de scène* vor. Die Oberstimme wird dort von den Flöten oktaviert vorgetragen, während die Harfen in komplexerer Form die Achtel ausführen. Die Sechzehntel und punktierten Rhythmen müssen deshalb der Celesta zugewiesen werden, darin sind auch Boulez und Hoëréé einig, nur erklingen sie oktaviert eine und zwei Oktaven höher, da die Celesta nicht über die tiefen Lagen verfügt.

Reich mit Fiorituren geschmückte Abwärtsbewegungen der Melodie werden bei David und Saint-Saëns eingesetzt, um einen orientalischen Eindruck hervorzurufen; sie kommen aber in den Transkriptionen von Benedictus nicht vor, er notiert nur sehr einfache Melodien, was den Verdacht aufkommen läßt, daß er die komplizierteren gehörmäßig nicht erfassen konnte. In *Pour un Tombeau sans nom* steht eine solche Melodie mit kurzen Vorschlägen und mit für die damalige Zeit schwierigen Rhythmen:

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music begins with a tempo marking '(♩ = ♩)' and a 4/4 time signature. The melody consists of a series of eighth notes, many of which are grouped in triplets. The notes descend chromatically from G4 to B-flat3. The lyrics 'comme une plainte lointaine' and 'pp effleuré' are written below the staff. The bottom staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of eighth notes.

In *La Botte à joujoux* (1913), einem Ballett für Kinder, das Debussy in einer Klavierfassung hinterließ (die Orchesterfassung wurde von André Caplet vollendet), findet sich eine ähnliche Melodie, von der es in einer Fußnote (mystifizierend?) heißt: „Vieux chant hindou qui sert, de nos jours encore, à apprivoiser les éléphants. Il est construit sur la gamme de «5h du matin» et, obligatoirement, en  $\frac{5}{4}$ “<sup>50</sup>. (Alter indischer Gesang, der noch in unsern Tagen der Zähmung der Elefanten dient. Er ist mit der Tonleiter von „5 Uhr morgens“ gebaut und immer im  $\frac{5}{4}$ -Takt.) In *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1911) beklagen die Frauen von Byblos den Jüngling Adonis mit einer ähnlichen, auch chromatisch absteigenden Linie<sup>51</sup>. Das aus den *Six épigraphes antiques* zitierte Beispiel findet sich auch in der *Musique de scène*, dort aber wird es zum Gedicht *Les Courtisanes égyptiennes* gespielt und von einem Ostinato begleitet, der am Schluß von *Pour un Tombeau sans nom* ebenfalls auftaucht.

Das neu komponierte Stück, *Pour l'Égyptienne*, ist voll von Orientalismen und von instrumentalen Effekten, die darauf hinweisen, daß Debussy das Werk eigentlich noch hätte orchestrieren wollen:

50 C. Debussy, *La Bête à joujoux*, Paris (Durand) 1913, S. 7.

51 C. Debussy, *Le Martyre de Saint-Sébastien*, Klavierauszug, Paris (Durand) 1911-1914, S. 55.

Mouv<sup>t</sup> du début

*pp*

*pp*

Serrez - - - // Retenez - //

Mouv<sup>t</sup>

*ppp*

Ernest Ansermet gibt in seiner Orchestration von 1939 die Arabesken der Oberstimme der Oboe, den gehaltenen Akkord den mehrfach geteilten Streichern mit Flageolettönen und die repetierten Achtel im untern System der Pauke, während das Xylophon noch einige Töne sparsam hintupft. Klarinetten und Hörner verstärken die tieferen Lagen des Akkordes. Die Klavierfassung darf aber nicht als nur provisorische Lösung angesehen werden, beschäftigte sich doch Debussy während ihrer Komposition intensiv mit Chopin, den er für seinen Verleger, Durand, neu revidierte<sup>52</sup>, um nachher selber zwölf Etüden (1915) zu schreiben, die er dem

<sup>52</sup> *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris 1927, S. 132 ff.

polnischen Musiker widmete<sup>53</sup>. Doch immerhin wäre es möglich, den gehaltenen Akkord der Klavierfassung, der ja rasch verklingt, als Erinnerung an den komplexen Klang eines ostasiatischen Metallophons zu deuten.

\*

Weder Palestrina noch die exotische Musik waren für Debussy Vorbilder, denen er im klassizistischen oder folkloristischen Sinne nacheifern wollte, dagegen wirkte schon sein unbändiger Haß auf Schulregeln und jegliche Autorität. Die Synthese aus christlicher Sakralmusik und dem Orient vollzog er auf gültigste Weise in *Le Martyre de Saint-Sébastien*, dem halb verkannten Hauptwerk neben *Pelléas et Mélisande*. Die *Musique de scène* mit ihrem gleitenden Wechsel von Rezitation und einigen flüchtig hingeworfenen Takten Musik stellt das „Embryo einer Oper“ dar, von dem Debussy im Zusammenhang mit annamitischer Musik spricht<sup>54</sup>. Diese Art von szenischer Darbietung reiht sich dazu noch zwanglos in die Reformen ein, die das symbolistische Theater um 1890 versuchte<sup>55</sup>. Die *Six épigraphes antiques* sind ein Nebenwerk, das die Etüden in ihrer raffinierten Einfachheit in vielem vorausnimmt. Die Ausschweifungen, die Debussy mit Pierre Louÿs beging, lagen 1914 schon weit zurück, sagt doch François Lesure über diese Klavierstücke: „*Bilitis y meurt avec le frémissement d'une volupté qui touche à l'abstraction.*“<sup>56</sup> (*Bilitis stirbt darin mit dem Zittern einer Wollust, die beinahe übersinnlich ist.*)

---

53 Ebenda, S. 146 ff.

54 *Croche* französisch, S. 223; *Croche* deutsch, S. 200.

55 Vgl. J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, Paris 1957.

56 F. Lesure (s. Anm. 25).