

Die Suche nach dem Gefühl

in den *Trois Mélodies de Paul Verlaine* (1891) von Claude Debussy

Vivian Hanner und Frank Peter

Vorbemerkung: Nachfolgender Text wurde für einen Vortrag entworfen, der es erlaubte, die drei Lieder in ihrer Gesamtheit hörend zu erleben, die Texte original und in Übersetzung zu sprechen (siehe „Zusatzdateien“ in der rechten Seitenleiste) und einzelne Stellen zum besseren Verständnis noch einmal anzuspielen. Um von der Schriftform ähnlich zu profitieren, wäre es ideal, die Lieder sowohl als Notentext als auch in einer guten Aufnahme bei der Hand zu haben.

Die Gemeinsamkeit zwischen Gefühlen und Musik besteht in ihrer Bewegtheit. Um als Interpret der Gefühlsästhetik des Komponisten nachspüren zu können, ist es notwendig, die jeweilige Komposition innerlich nach zu schöpfen, sie entstehen zu lassen und nicht voreilig durch eigene Gefühlsbewegungen das Werk zu manipulieren. Dies erfordert ein besonderes Einlauschen bzw. -fühlen in die Musik und deren Strukturen sowie speziell beim Gesang auch in die Sprache. Der Interpret ist also aufgerufen, seismographisch jeder Gefühlsnuance der Komposition nachzuspüren und diese dem Publikum erlebbar zu machen. In der Musik erfahre ich nicht nur einzelne Gefühle, sondern auch den Prozess des Fühlens.

Und dies ist ein besonderes Vergnügen in den Liedern von Debussy.

Verlaine und Debussy sind eher Meister des Understatement, Gefühle werden nicht wie in hochromantischer, besonders gar in Opernmusik exponiert, sondern entstehen aus geschickt gesetzten Andeutungen, Sprachbildern und Klangfarben, was beim Hörer eine Bereitschaft zum schnellen Wechsel von Assoziationen voraussetzt.

Zu den einzelnen Liedern:

La mer est plus belle

Das Erste, was Auge und Ohr auffällt, ist die wellenförmige Begleitung im Klavier, dabei schöpft dieses Auf und Ab den Umfang des Klaviers nahezu vollständig aus. Das vermittelt ein Gefühl der Weite, es kommt es zu einer raffinierten künstlerischen Umsetzung von Kontinuität und Veränderlichkeit, die Begleitung rauscht in Triolen durch das ganze Stück.

Dabei wechseln sowohl die Grunddynamik als auch die Platzierung und Länge von *crescendi* und *diminuendi*. Man vergleiche nur die beiden Vorspieltakte, in denen Dynamik und akkordische Wellenbewegung synchron verlaufen mit den beiden gleichlautenden Takten am

Ende der ersten Gesangsphrase (Takt 5/6), wo die dynamische Welle doppelt so lang dauert wie eine Tonwelle, es kommt quasi zur Wellenüberlagerung.

Auch die Harmoniefelder zeichnen sich durch unterschiedliche Länge aus, ein plötzlicher Eintritt der neuen Harmonie auf der zweiten Zählzeit überrascht in Takt 8 (auf E-Dur folgt direkt G-Dur), bald glimmt ein melodisches Einsprengsel auf (Takt 10/11), darauf erscheint in Takt 13ff. eine Basslinie (diese wird als dunkel, unheimlich, ja bedrohlich empfunden), schließlich verdoppelt sich die Welle durch beidhändiges Wogen, ja sie verdreifacht sich sogar, denn auf das Wort *Immensité* (Takt 17) gibt es auch im Gesang eine Wellenbewegung. In den Takten 19 und 20 ist die Melodielinie in den Diskant des Klaviers verlagert, dann kommt es in den Takten 23 bis 25 erstmals zu einer behutsamem Aufweichung der Triolenbewegung. Es ist, also zögere die Welle gleichsam vor ihrem Überschwappen...

In der langsamsten Stelle (Takt 26-28), mit dreifachem *piano* gekennzeichnet, die beiden Hände spielen gegenläufig, kommt es zu einem sehr versteckten Zitat, sublimstem Spiel mit der Erinnerung: die beiden Intervalle, die die Gesangsstimme am Anfang vorstellt, Quart und Terz, erscheinen in der linken Hand als diskretes Signal: „la mer, plus belle“. Ob das beim ersten Hören des Liedes selbst von geschulten Hörern bewusst wahrgenommen wird, mag sehr bezweifelt werden, trotzdem trägt es unserer Meinung nach entscheidend dazu bei, diese Takte als eine Kernaussage des Liedes wahrzunehmen: „Ihr, die ihr ohne Hoffnung seid, sterbt ohne zu leiden“. Gleichzeitig bilden auch die Töne der Gesangsstimme, wenn auch anders geschüttelt, die Schlüsselintervalle Quarte und Terz. Gleich werden wir sehen, dass mit diesen Tönen und deren Ableitungen auch die anderen beiden Lieder entscheidend konstituiert werden. Auch da sind wir wieder bei Kontinuität und Veränderung.

Nur die drei Schlusstakte sind frei von 16teln, Gedicht und Lied enden hier mit einem Rätsel. Hieß es im Text gerade noch, das Meer sei schöner als alles, folgt jetzt „besser als wir“, ein unerwarteter Vergleich mit dem Menschen. Durch das Ende auf einem im *pp* verklingenden Dominantseptnonakkords werden wir mit einem Gefühl des Vagen aus dem Lied entlassen, auch wenn der Bass noch eine kurze Grundtonoktave zupft. Debussy balanciert das Enden und Nicht-Enden soweit aus, dass dann die Oberstimmen noch ein Achtel überhängen.

Le son du cor

Das zweite Lied beginnt mit einer Hornquinte, oft wird, bedingt durch Erinnerung, schon beim Klang des Horns ein Gefühl des Waldes assoziiert, das Wort Wald lässt auch nicht lang auf sich warten. Die Musik ist durch schleichend-kreisende Bewegung gekennzeichnet, dabei durchziehen die Kerntöne c und des nahezu das ganze Lied, in 34 von insgesamt 39 Takten sind diese Töne (enharmonische Verwechslungen eingeschlossen) strukturbestimmend eingesetzt, in den restlichen fünf Takten herrschen durchgehend Orgelpunkte anderer Töne. Darüber hinaus sind die ersten vier Töne der rechten Klavierhand c-es, des-g wieder die

Schlüsselintervalle des Zyklus, die Reihenfolge ist jetzt erst Terz, dann Quart, letztere ist zur übermäßigen geworden und bekommt dadurch fragenden Charakter. Das Lied atmet Einsamkeit durch repetierende Motive, das statische Beharren kann ein Gefühl des Gefangenseins, der Unentrinnbarkeit erzeugen. Dieses Gefangensein überträgt der Komponist sogar auf die körperliche Ebene. Im Klavieranfang sind die Finger durch Ineinandergreifen der Hände quasi gefesselt. Insgesamt wirkt alles aber eher als süße Qual und gedämpfte Klage denn als hoffnungslose Verzweiflung. Fast ein Übermaß an Licht und Süße sind textlich und musikalisch in diese Monotonie eingewebt. In dieses Bild des Ausbalancierens passt, dass erst der Schlussakkord zum ersten Mal im ganzen Stück die Tonika bringt, die Gesangsstimme schweigt in diesem Moment bereits.

L'échelonnement des haies

Wieder eine ganz andere Klangfarbe, die Musik wirkt hell, denn die Klavierbegleitung ist vorrangig hoch gesetzt, etwa die Hälfte aller Takte notiert auch die linke Hand im Violinschlüssel, dazu tritt kinderliedartig simpelste Gesangsmotivik, alles vermittelt Jugendlichkeit, Frische, Morgenstimmung (der Text spricht z. B. von Fohlen und zartem Grün), eine Pastorale.

Wellen, Meer, Himmel und Erde, alles wirbelt im Tanz durcheinander. Das Gedicht ist eine meisterhafte Entsprechung einer Zeile aus einem anderen Werk von Verlaine, seinem bekannten Gedicht „L'art poétique“ (1874), wo es heißt: „das Unklare mit dem Klaren zu vereinigen“, und da mag es nicht wundern, dass auch bei uns beiden zuweilen der Streit entbrannte, ob nun hier vorrangig vom Meer, von Hecken (zu sehr binden die ersten Worte manchmal die Aufmerksamkeit an sich) von Schafherden oder von Wolken die Rede ist. Alles ist da, oben und unten, wir in der Mitte und so stellt sich kurzzeitig ein Eins-Sein mit der Schöpfung ein. Nachdem über den größten Teil des Liedes noch der Widerspruch zwischen Dreiermetrum der Klaviersoloteile und Vierermetrum der Gesangsteile ausgetragen wurde, kommt es im letzten Teil zum gemeinsamen Ausgleich im Dreivierteltakt, allerdings ohne die scharfe Rhythmik des Anfangs. Der Gesang kann sich endlich kantabel ausschwingen und mit ihm schwingen Glockentöne und Flötenklang durch die sonntägliche Luft.

Überblicken wir nun unser musikalisches Triptychon, so sieht man drei gänzlich voneinander verschiedene Lieder, dabei rahmen zwei bewegte, agile, vitale Lieder ein statisches. Zunächst das Meer, Erhabenheit und Größe, Ehrfurcht vor der Schöpfung, unendliche Wandelbarkeit. Dann das zentrale Lied, das sich aus den Fesseln befreien will und irgendwo auch wieder nicht will. In ihm spüren wir die Sehnsucht nach Erlösung aus den Begrenzungen des Seins. Schließlich, in kleiner schlagenden Wellen ein Tanz, der eine Art Flow-Erlebnis erzeugen kann, in dem alles durcheinander wirbelt, gerade nichts festgehalten wird – ein kurzzeitiges Eins-Werden mit sich und der Welt.

Musik wirkt durch Erinnerung und durch die Verknüpfung von gespeicherten Eindrücken. Dabei zählen sowohl die Erinnerung an im momentan erklingenden Musikstück bereits gehörte Elemente als auch die Unzahl im Laufe des Lebens gespeicherter Klangeindrücke. Die Magie, die göttliche Kraft, das Besondere besteht dabei darin, dass ein Großteil der Erinnerungen nur unbewusst erfolgt. Zu schnell erfolgt der Tonfluss, als dass alle Erinnerungen verbalisiert werden könnten. Trotzdem sind sicher nicht nur wir fest davon überzeugt, dass Nachdenken über Musik, gekoppelt mit reicher Assoziationsfähigkeit das Erleben vertiefen kann und dass es damit einhergehend eine Erziehung der Gefühle geben kann. Nüchtern betrachtet ist Musik ein unaufhörliches Spiel mit Gleichheit, Ähnlichkeit und Kontrast und doch ist sie mehr, ist Sinnbild des Kosmos und allgemeingültiger Lebensprozesse.

Vivian Hanner, Mezzosopran, LA für Gesang am Institut für Musikpädagogik der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig.

Prof. Frank Peter, Pianist, Institut für Musikpädagogik der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig.