

DEBUSSYS „JEUX“ . STRUKTUR - STELLUNG IM GESAMTWERK

In seiner Strukturanalyse zu Debussys „Jeux“ hat H. Eimert¹ mit Recht traditionelle Formschemata für dieses Werk abgelehnt und stattdessen auf Variation und Assoziation von Motiven hingewiesen, die aber, laut Eimert, dem vegetativen Prinzip der sich selbst fortpflanzenden ornamentalen Wellenbewegung untergeordnet sind. Er geht jedoch zu weit, indem er den motivischen Charakter der ornamentalen Bildungen ablehnt² - später operiert er wieder mit dem Begriff Motiv - und wegen ihrer überwiegend kleinintervalligen Melodieführung auf einen überall ungefähr gleichen Melodieverlauf schließt. Die Aufstellung eines ungefähren melodischen Gerüsts - in Stufenfolge auf 3 Notenlinien notiert, mit Intervallindifferenzen von der kleinen Sekund bis zur großen Terz -, dem die gesamte Komposition unterworfen sein soll, ist zwar die logische Folge dieser Ansicht, aber dieses Modell versagt in Eimerts Version an Debussys „Jeux“. Das gilt besonders im Hinblick auf die letzte, allerdings nicht ausgesprochene Konsequenz aus der Aufstellung dieses Gerüsts des melodischen Ungefähr: da der motivische Charakter der melodischen Bildungen geleugnet ist, bleibt nur die Folgerung, das Gerüst als einen gewissen vagen, das Gesamtwerk konstituierenden Tonvorrat, also als Vorform der Reihe, und damit „Jeux“ als präserielles Werk anzusehen.

Es ist nicht zulässig, wegen der Kleinintervalligkeit den Themen- oder Motivcharakter der ornamentalen Bildungen zu leugnen, vielmehr erfolgen durch spezifische Intervallkombinationen im kleinintervalligen Duktus konkrete Gestaltbildungen, motivische Strukturen. Die Prozesse, denen diese unterworfen werden, sowie das Verhältnis, in das diese Motive untereinander treten konstituieren die Struktur des Werks. Die Beschaffenheit und Genesis der motivischen Prozesse in der ornamentalen Schicht von „Jeux“ sind zu untersuchen, um Eimerts Ausführungen zu ergänzen und zu präzisieren.

An Stelle von Motivvariation sei der Begriff „Deduktion“ gesetzt, der den Prozeß, dem die motivischen Bildungen unterworfen werden, präziser umschreibt, nämlich die Transformation einer motivischen Gestalt in eine neue³. Unter Assoziation sei lediglich die Verknüpfung nicht identischer motivischer Strukturen verstanden. Zentraler Ausgangspunkt der motivischen Arbeit ist, anstelle von Eimerts Gerüst eines melodischen Ungefähr, ein in seinen Bestandteilen fest umrissenes dreigliedriges Thema (T. 49-53), an dessen drei Bestandteilen die Deduktionstätigkeit ansetzt und dessen Originalgestalten oder Deduktionen untereinander oder mit neuen Motiven assoziiert werden. Die Typen und Techniken der Deduktion reichen von geringen Duktusvarianten, Dehnung, Verengung und Rhythmusänderung über die Anwendung kontrapunktischer Techniken auf das Motiv bis zur Verwendung charakteristischer Intervallschritte als Bausteine ohne Bindung an die ursprüngliche Gestalt. Die Assoziation äußert sich - abgesehen von der einfachen simultanen oder sukzessiven Verknüpfung nicht identischer Gestalten - in der Entfaltung neuer Motive aus sekundären Akzidentien sowie in der Einbeziehung von Strukturelementen aus dem zentralen Thema in neue Motive und Themen, auch mit anschließender Verabsolutierung des neuen Bestandteils. Mit diesem Prozeß ist die Grenzverwischung zwischen Deduktion und Assoziation gegeben, die beide in einem Vorgang zusammenfallen. Deduktion und Assoziation fallen bei einem weiteren Vorgang zusammen, indem charakteristische Intervallschritte eines Motivs in den Duktus des anderen eindringen. - Das Resultat dieser meistens ineinandergreifenden Techniken ist ein durchgehendes Kontinuum aus

wechselseitig verzahnten Partien, das die Festlegung von Abschnittsgrenzen kaum mehr gestattet.

Der Gesamtablauf der Deduktionstätigkeit ist orientiert am Aufbau der Balletthandlung, somit an der Abfolge der choreographischen Einheiten. Der Handlungsexposition entspricht genau eine ebensolche musikalische (Exposition im erweiterten Wortsinn verstanden), in der das thematische Material in seiner ursprünglichen Gestalt in extenso ausgebreitet wird. Darauf folgen die ersten kombinierten Motivdeduktionen und -assoziationen, zwischen die erneut das zentrale Thema in Originalgestalt tritt, das auch in verkürzter Form die Exposition beschließt. Der 1. „Pas de deux“ hingegen beruht nur auf Deduktionen aus Bestandteil a, der 2. „Pas de deux“ auf Deduktionen aus Bestandteil b des zentralen Themas. Für letzteren Teil gilt allerdings zugleich die bereits erwähnte wechselseitige Angleichung der Motive a und b. Erst mit Beginn der letzten Handlungseinheit, des „Pas de trois“, setzt das zentrale Thema mit geringfügigen Duktusvarianten wieder in vollem Umfang ein. Was musikalisch folgt, läßt sich zusammenfassen als Synthese einzelner deduzierter Gestalten und Deduktionstechniken aus dem früheren Verlauf des Stücks, ihre Verbindung mit neuen abgeleiteten Gestalttransformationen sowie die nahtlose organische Assoziation des vom thematischen Kern am weitesten entfernten melodischen Gebildes - Prozesse, zwischen die mehrfach das verkürzte zentrale Thema als expliziter Bezugspunkt des gesamten motivischen Geschehens tritt.

Da die Gestalttransformation sich planmäßig in großen Komplexen sukzessiv an jedem der motivischen Elemente des zentralen Themas mit dem Ziel der Synthese in der Schlußphase des Werks vollzieht, kann nicht von einer Bewegung gesprochen werden, „die immer am Ziel und deshalb ohne Ziel ist“. Es ist ebensowenig zu verkennen, daß hier motivische Arbeit und Entwicklung vorliegen, eben in Gestalt der fortlaufenden Motivtransformation. Somit handelt es sich letztlich um eine Entwicklungsform, die allerdings die Elemente des Statischen infolge der für Debussy charakteristischen einmaligen Motivwiederholung und der häufigen Sequenzen zugleich enthält.

Im Rahmen dieser zielgerichteten Makrostruktur ergeben sich innerhalb der Deduktionskomplexe klare Binnenordnungen der einzelnen deduzierten und assoziierten motivischen Bildungen. Abstrahiert man vom Zusammenhang aller Motive mit dem zentralen Thema und legt die jeweils vorliegende Gestalt in ihrer Individualität zugrunde, ergeben sich: Vorspiel a b a; Exposition a b a' c, Übergangszone aus a + Deduktionen; 1. Pas de Deux a a' b b' c b', Übergangszone aus c + a; 1. Zwischenspiel, Übergangszone a b a; 2. Pas de deux a (orig.) b a (Umkehrung) c a; 2. Zwischenspiel a b a b a b; Pas de trois - Synthese.

Es geht hier nicht um den Nachweis traditioneller Formbildungen innerhalb des großen Deduktionsvorgangs, der nicht zu erbringen ist, da Abschnitte gleicher Bezeichnung nicht unbedingt miteinander identisch sind und sich auch in ihren Proportionen unterscheiden. Es soll lediglich gezeigt werden, daß die Abfolge der einzelnen Deduktionen nicht zufällig oder willkürlich ist, sondern in planvollem Wechsel Bekanntes wiederholt, Neues eingefügt und als Bekanntes dann ebenso wiederholt wird. Da das einmal Gesagte nicht nur durch die einmalige direkte Motivwiederholung, sondern ebenso nach übergeordneten Gesichtspunkten der Binnengliederung wiederkehrt, ist die Verständlichkeit der Gesamtform auch in der Mikrostruktur gesichert⁴.

Kann „Jeux“ wegen der unterstellten präseriellen Struktur - im Sinne der Einleitung verstanden - keine Sonderstellung innerhalb des Gesamtwerks zugesprochen werden, so stellt auch die Formgebung durch fortlaufende Motivdeduktion ein typisches Verfahren Debussys nach „Pelléas et Mélisande“ dar, so daß dem Werk auch in dieser Beziehung keine Novität nachgesagt werden kann. Das Gleiche gilt hinsichtlich der das

ganze Werk durchwaltenden Ornamentik, die eben ein typisches Stilmerkmal auch schon vor „Pelléas et Mélisande“ war. Während Formierungstypen aufgrund von Deduktions- und Assoziationsvorgängen vor 1902 nicht auftreten, sind sie schwach in „La Mer“ nachweisbar, sie sind Konstruktionsprinzip in den „Images“ für Orchester und dringen 1904-13 als tragendes Prinzip in das früher nur anderen Gesetzmäßigkeiten unterworfenen Liedwerk ein. Erst die drei letzten Sonaten greifen wieder auf verfestigte Formtypen zurück, ohne daß damit schematische Symmetrien und strenge Wiederkehr verbunden sind; vielmehr disponiert Debussy in analogen Werkteilen sehr freizügig mit analogem motivischen Material, in dem überall bausteinartig durch die ganze Komposition angewandte Intervallstrukturen zu finden sind. Dennoch bezeichnet „Jeux“ den weitesten Vorstoß Debussys bei der Lösung von traditionellen Formgesetzmäßigkeiten, da sich in keinem Werk die Deduktionen so weit von ihrem Ursprung entfernen und nirgends die wechselseitige Annäherung der Motive so weit vorgetrieben wird wie hier.

Anmerkungen

- 1 Die Reihe 5, 1959, 5-22.
- 2 Ebenda, 12: „... ein Kreislauf, der immer am Ziel und deshalb ohne Ziel ist, ohne thematische Gestaltbildung, ohne motivische Arbeit“.
- 3 Der für diesen Vorgang auch verwandte Terminus Gestaltvariation (H. Chr. Wolff, „Melodische Urform und Gestaltvariation bei Debussy“, Dt. Jb. d. Musikwissenschaft 11, 1966, 95-106) wird wegen seiner begrifflichen Unschärfe vermieden. Die von Wolff u. a. angeführten Bsp. aus dem Streichquartett können nicht für einen Formierungstyp aufgrund reiner Deduktionstätigkeit in Anspruch genommen werden.
- 4 Im Gegensatz zu Eimert, a. a. O., 8: „Die Wiederholungen“ - gemeint sind nur die einmaligen direkten Motivwiederholungen - „bürden im herkömmlichen Sinne für Verständlichkeit, aber die Unverständlichkeit wächst in dem Maße, in dem immer Neues wiederholt wird!“

Don Harran

CYCLICAL PROCESSES IN BEETHOVEN'S EARLY QUARTETS

The poet Wordsworth wrote of a "dark inscrutable workmanship that reconciles discordant elements, [and] makes them cling together in one society"¹. In the following discussion the aim is to uncover something of this workmanship in the early quartets of Beethoven. As it deals with things that are often held to be "dark" and "inscrutable", we had best define our terminology at the outset, lest we be guilty of "obscurum per obscurius". The expression "cyclical processes" attaches, obviously, to the question of "form". By "form" we mean both the "formation" of music as a compositional process and the structure the music reveals once this process is completed. By "cyclical", a term variously elucidated in musical writings², we have in mind something along the lines of what the original Greek "kyklos" meant, viz., a circle or a body that proceeds in circular motion. When we speak about "cyclical form" in the early quartets of Beethoven, we mean, then, that these are compositions whose materials are so disposed that they revolve about a central axis³. Such "discordant elements" as different themes or different movements may be accorded as parts of a cyclical whole whose central axis, as we shall see, is a theme.