

Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande* (1887-89) – UA 1902 –
Das Libretto ist eine Adaption des gleichnamigen Schauspiels von Maurice Maeterlinck.

Transkription für Soli (Fernchor ad lib.) und kleines Orchester op.79 von
Eberhard Kloke

Kurzfassung des Arbeitsberichtes

Die Idee, eine Kammerfassung von *Pelléas und Mélisande* herzustellen, entstand im Zusammenhang mit der Transkription des *Parsifal* für Soli und kleines Orchester (http://www.musikakzente.de/pdf/Wagner_Parsifal_Fassung_Kloke.pdf).

Debussy stand nach zwei Bayreuth-Besuchen noch unter dem starken Eindruck, den die Musik und Machart des *Parsifal* bei ihm hervorgerufen hatte.

Eigentliche Initialzündung war jedoch erst der Besuch der UA von Maurice Maeterlincks Drama *Pelléas und Mélisande* im Mai 1893 in den Bouffes-Parisiens.

Im August 1893 erhielt Debussy die mündliche Erlaubnis Maeterlincks zur Vertonung des Textes.

Das Particell beschäftigte ihn bis 1895, im selben Jahr wurde die Oper zur UA an der Opéra-Comique angenommen, die UA fand 1902 statt.

„Während bei Wagner die Vernetzung des musikalischen Ablaufs durch Leitmotive zu einer zumindest potentiellen Überdetermination führt, tendiert Debussys Austarierung von musikalischen Informationssignalen und textlich-szenischer Wirklichkeit zu einer Methode der Dekomposition“ (Ulrich Schreiber in: *Die Geschichte des Musiktheaters*, Das 20. Jahrhundert II). Anders ausgedrückt: zwar vermeidet Debussy eine Art Leitmotivtechnik à la Wagner, jedoch benutzt er ein vergleichbares Netzwerk von thematisch-motivischen Gebilden. Das Material löst sich zunehmend von eindeutigen Sinnzuweisungen. Da Maeterlincks Text Prosa ist, der sich kaum von der Alltagssprache abhebt, kann Debussy somit auf das Pathos üblicher Operntexte verzichten.

Eingedenk dieser Schnittstelle war es eine spannende Herausforderung, sich beider Werke, die in zeitlicher Nähe entstanden sind, nacheinander transkribierend zu widmen.

Spätestens nach der Radikal-Reduktion durch Marius Constant auf eine Besetzung für Soli und 2 Klaviere für Peter Brooks Produktion *Impressions de Pelléas* (1981) war klar, dass Debussys Komposition durchaus geeignet ist, sich auf eine sparsame Besetzung zu beschränken und auf ein kammermusikalisches Substrat zu konzentrieren.

So ist meine Bearbeitung von *Pelléas und Mélisande* bis auf wenige Ausnahmen exakt in der gleichen Orchesterbesetzung gesetzt wie meine *Parsifal*-Adaption.

Folgende Quellen standen zur Verfügung:

- 1 Faksimile der autographen Partitur Debussys, 1902 (Conservatoire de Musique, Bibliothèque)
- 2 Dirigierpartitur by Dover Publications, Inc. (1985), als Reprint: originally published: E. Fromont, Paris 1904
- 3 Klavierauszug Éditions Durand, Paris 1902-1907

Spieldauer: ca 2h, 30'

Spezielle Literatur:

Grayson, David A. *The Genesis of Debussy's Pelléas et Mélisande*. UMI Research Press, Studies in Musicology, Harvard University, 1983
Debussy, Claude Monsieur Croche. Philipp Reclam, Stuttgart 1974

Besetzung kleines Orchester:

Flöte 1
Flöte 2 (auch Altflöte in G und Piccoloflöte)
Oboe 1
Oboe 2 (auch Englischhorn)
Klarinette 1 in B/A
Klarinette 2 in B/A (auch Bassklarinette)
Fagott (auch Kontrafagott)
3 Hörner in F, 2. Hr auch Basstube in F
1 Trompete in B/F
1 Tenorbassposaune
Pauke/Perc (Vibraphon, Xylorimba, Röhrenglocken; Cymbales antiques, Becken, Tamtam, gran Cassa, caisse claire, Tiangel): 2 Spieler;
Harfe = 15 Bläser, Perc, Hfe
Streicher: 3-3-3-3-2 = 14
gesamt: 29 Spieler/Innen

(Eberhard Kloke, Berlin, Stand: 05.03.2017)

Warum ich *Pelléas* geschrieben habe

Ich habe *Pelléas et Mélisande* 1893 kennengelernt. Trotz meiner Begeisterung beim ersten Lesen und vielleicht dem heimlichen Gedanken an eine mögliche Musik dazu, begann ich erst Ende des gleichen Jahres, mich ernsthaft damit zu beschäftigen.

Warum ich *Pelléas* gewählt habe

Seit langem schon war es meine Absicht gewesen, Musik für das Theater zu schreiben, aber die Form, in der ich dies tun wollte, war so ungewöhnlich, daß ich nach verschiedenen Versuchen den Plan schon fast aufgegeben hatte. Frühere Erkundungsgänge im Bereich der Instrumentalmusik hatten bei mir eine Abneigung gegen die klassische Durchführungstechnik hervorgerufen, deren Schönheit rein technischer Art ist und außer den Mandarinen unserer Kaste keinen Menschen interessiert. Ich strebte für die Musik eine Freiheit an, die sie vielleicht mehr als jede andere Kunst in sich birgt, eine Freiheit, welche nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeengt bleiben, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte.

Nach einigen Jahren leidenschaftlicher Pilgerfahrten nach Bayreuth begann ich, an

der Lösung Wagners zu zweifeln, oder vielmehr, es schien mir, daß sie nur für den Spezialfall des Wagnerschen Genies tauglich sei. Wagner war ein großer Sammler musikalischer Formeln, er faßte sie zu einer Gesamtformel zusammen, die als ursprüngliche Errungenschaft erschien, weil man sich in der Musik schlecht auskannte. Und ohne sein Genie leugnen zu wollen, läßt sich doch sagen, daß er für die Musik unserer Zeit den Schlußstein bildet, ähnlich wie Victor Hugo, der die gesamte frühere Dichtung in sein Schaffen einschmolz. Folglich sollte man seine Erkundungen *jenseits* von Wagner treiben und nicht in seinem Schlepptau.

Das *Pelléas-Drama*, das trotz seiner traumhaften Atmosphäre bei weitem mehr Menschlichkeit enthält als all die sogenannten »lebensechten Stoffe«, schien mir auf wunderbare Weise dem zu entsprechen, was ich wollte. Es herrscht hier eine zauberisch beschwörende Sprache, deren sensible Nuancen ihre Weiterführung in der Musik und im orchestralen Klangkolorit finden konnten. Auch habe ich versucht,

einem Schönheitsgesetz zu gehorchen, das man seltsamerweise zu vergessen scheint, sobald es sich um Musik für das Theater handelt. Die Personen des Pelleas-Dramas versuchen ganz natürlich zu singen und nicht in einem willkürlichen Tonfall, der aus veralteten Traditionen stammt. Das hat mir den Vorwurf der Parteinahme für monotone Deklamation eingetragen, in der es nicht die geringste Melodik gebe. Zum ersten ist das falsch; zum zweiten lassen sich die Gefühle einer Person nicht unausgesetzt auf melodische Art ausdrücken; zum dritten muß die dramatische Melodie ganz anders beschaffen sein als die Melodie im allgemeinen. Die Leute, die im Theater Musik hören wollen, lassen sich mit jenen vergleichen, die um die Straßensänger herumstehen! Hier kann man sich für zwei Sous melodische Gemütsbewegungen verschaffen, es ist sogar eine weit größere Geduld im Zuhören festzustellen als bei vielen Abonnenten unserer subventionierten Theater, ja, man könnte von einer »Bereitschaft zum Verständnis« sprechen, die dem hochgestellten Publikum völlig abgeht.

Es liegt schon eine einzigartige Ironie darin, daß das gleiche Publikum, das nach »Neuem« verlangt, jedesmal dann außer Fassung gerät und sich mokiert, wenn man versucht, es aus seinen Gewohnheiten und seinem eingefleischten Wohlbehagen herauszulocken. Das mag manchem unverständlich vorkommen, aber man darf nicht vergessen, daß ein Kunstwerk, ein Versuch zur Schönheit, auf viele Leute wie eine persönliche Beleidigung zu wirken scheint.

Ich maße mir nicht an, im *Pelléas* alles entdeckt zu haben, aber ich habe einen Weg zu bahnen versucht, auf dem andere folgen und den sie mit persönlichen Funden ausbauen können, die vielleicht die dramatische Musik von dem drückenden Zwang befreien, unter dem sie schon so lange lebt.

Eine erste Fassung von *Pelléas* war 1895 vollendet. Dann habe ich Umarbeitungen, Modifizierungen usw. vorgenommen, und das alles nahm fast zwölf Jahre meines Lebens in Anspruch.

April 1902

Debussy verfaßte diese Notiz Anfang April 1902 auf Ersuchen von Georges Ricou, dem Generalsekretär der Opera Cormique, Paris.