

Claude Debussy (1862-1918)

M. Flothuis

Zoals het duidelijk is dat de moderne poëzie haar wortels heeft in sommige gedichten van Baudelaire, zo is het ook gerechtvaardigd te zeggen dat de moderne muziek ontwaakt met *l'Après-midi d'un faune*,

aldus Pierre Boulez in een artikel over Claude Debussy.¹⁾ Van de juistheid van Boulez' bewering wordt men zich bewust, indien men zich herinnert waarmee Debussy's leeftijdgenoten Gustav Mahler (geb. 1860) en Richard Strauss (geb. 1864) tegelijkertijd bezig waren. Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* ging in 1894 in première; Strauss werkte toen aan *Till Eulenspiegel*, Mahler voltooide zijn *Tweede Symfonie*.

Guiraud en Emmanuel

In de *Prélude* heeft Debussy voor het eerst volledig gerealiseerd wat hem als muziekschepper voor de geest stond. Hij had een lange ontwikkeling doorgemaakt, waarvan een belangrijke mijlpaal was het gesprek dat Debussy in 1889 met zijn leraar Ernest Guiraud (1837-1892) had en waarvan Debussy's vriend en studiegenoot Maurice Emmanuel (1862-1938) een 'stenografisch' verslag heeft gemaakt.²⁾ Debussy kon de muziek waarvan hij droomde niet verwezenlijken met behulp van de traditionele regels op het gebied van vorm en samenklank. Hij speelde Guiraud reeksen van akkoorden voor, die Guiraud tegelijk verbijsterden en intrigeerden: ketens van septiem- en none-akkoorden, onopgeloste dissonanten. Op de vraag van de academicus Guiraud wat dan wel Debussy's 'regel' was, antwoordde deze: "*Mon plaisir*". Maar het belangrijkste was dat Debussy zich bewust was van de samenhang tussen de verschillende elementen van de muziek en dat men niet één aspect kan veranderen zonder de andere daarbij te betrekken. De *Prélude à l'après-midi d'un faune* is het eerste getuigenis van Debussy's ideeën.

Hij verschilt hierin zeer wezenlijk van de andere grote vernieuwer van de muziek, de twaalf jaar jongere Arnold Schönberg (1874-1951). Ook

Debussy stond een veel grotere flexibiliteit in de melodiek voor ogen; men kan zich voorstellen dat hij het liefst een dergelijk melodisch patroon *zonder* maatstrepen zou hebben genoteerd, wat natuurlijk in een orkestwerk onmogelijk is.

Een belangrijk aspect van Debussy's melodiek is het gebruik van toonreeksen die niet met de 'klassieke' majeur- en mineur-toonladders overeenstemmen. Hij gaf bijvoorbeeld 'modi' ('kerktoonsoorten') een gelijkwaardige plaats naast de gangbare toonreeksen; het is niet onmogelijk dat zijn belangstelling voor deze toonreeksen is gewekt tijdens zijn verblijf in de Villa Medici in Rome, waar hij muziek uit de Renaissance kan hebben gehoord.

Op de Wereldtentoonstelling van 1889 hoorde hij buiten-Europese muziek, wat mede aanleiding werd voor het gebruik van pentatoniek (vijftonige reeksen, b.v. c-d-e-g-a) en hexatoniek (b.v. c-d-e-fis-gis-ais). Eén stuk van Debussy is zelfs uitsluitend op deze beide toonreeksen gebaseerd: *Voiles*, uit *Préludes* deel I, nr. 2 (1909/10). De reeks van zes tonen op gelijke afstanden is opmerkelijk, omdat hierin de reine kwint ontbreekt, zodat een relatie tot de klassieke tonaliteit niet mogelijk is; in feite is een stuk, gebaseerd op deze zestonige reeks even 'atonaal' als een dodecafonisch stuk.

Behoudens een zo exceptioneel geval als *Voiles* is in Debussy's muziek vrijwel steeds een tonaal centrum aanwezig, al duurt het soms vrij lang voordat het aanwijsbaar is. Zo is in de *Prélude* de fluitsolo aan het begin in tonaal opzicht ambivalent; pas in maat 21 wordt duidelijk dat het tonale centrum van het stuk E groot is. In *Eventail*, het derde van de *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) kunnen alle harmonieën tonaal geïdentificeerd worden, maar ze zijn geïsoleerd; van een tonaal verloop in 'klassieke' zin is geen sprake, pas aan het eind wordt duidelijk wat het tonale centrum is: e klein, met toegevoegde septime (dis).

Reeds met de *Prélude* heeft Debussy getoond dat zijn ideeën over het gebruik van het orkest aanzienlijk afweken van die van zijn tijdgenoten, zowel Duitse als Franse; men vergelijk bijvoorbeeld partituren van Brahms en Saint-Saëns uit dezelfde tijd. Het ensemble waarvoor dit werk is geschreven, omvat geen trompetten, trombones en tuba; als slagwerk alleen op *e* en *b* gestemde 'cymbales antiques'; naast tien houtblazers en vier hoorns, twee zeer prominente en zelfstandige harppartijen. In feite is het kamermuziek voor orkest.

Debussy's orkestratie is steeds gericht op differentiatie, hetgeen hij bereikt door het verdelen van de strijkerspartijen in kleinere groepen; door het uitsparen van instrumenten: zo spelen in de *Nocturnes* (1899) trombones en tuba alleen in het tweede deel; door het combineren van instrumenten die dezelfde partij spelen, waardoor een nieuwe klank ontstaat, bijvoorbeeld de melodie kort voor het slot van het eerste deel van *La mer*, die door violoncel en althobo gezamenlijk wordt gespeeld: men hoort dan geen althobo of violoncel, maar een klank die op geen andere manier te realiseren is.

Op één punt ontmoetten Debussy en Schönberg elkaar: in hun afkeer van letterlijke (notengetrouwe) herhalingen. In de traditionele muziek is de herhaling een constituerend element van vrijwel alle muzikale vormen; dat is nog in werken van Strauss, Mahler en Brahms aanwijsbaar. André Fontainas heeft in *Mes souvenirs du symbolisme*³⁾ de volgende uitlating van Debussy overgeleverd:

Meent U dat in een compositie dezelfde emotie tweemaal kan worden uitgedrukt?

Bij Debussy beperken herhalingen zich tot zeer kleine eenheden; zo is in de *Prélude* de tweede maat gelijk aan de eerste - maar daar blijft het bij. De musicologen Jean-Jacques Nattiez en Louise Hirbour-Paquette gebruiken hiervoor de van Nicolas Ruwet overgenomen term *duplication*. Hij heeft geen andere functie dan de bijzondere betekenis van het tweemaal gespeelde te accentueren (men bedenke dat het motief van de eerste maat in een ongewone, zeer lage ligging door de fluit wordt gespeeld).

Vormbepalende middelen zijn bij Debussy: transformatie, correspondentie, associatie. Dat zijn middelen die ook in oudere muziek voorkomen, maar die door Debussy als eerste consequent werden toegepast, daar hem de oude vormen, zoals hoofdvorm, rondo, variatievorm niet bevredigden. Orkestwerken als *Nocturnes* (1899) en *La mer* (1902-1905) bevatten van alle drie genoemde procédés sprekende voorbeelden.

Impressionisme en Symbolisme

Het was in de tijd van Debussy's rijping als componist in 'gegoede' kringen een aardig, vooral door jonge meisjes bedreven spelletje, een belangrijke bezoeker een reeks vragen voor te leggen, zoals: "Welke

menselijke eigenschap schat u het hoogst? Welke verafschuwt u het meest? Wat is uw meest bewonderde theaterheld(in)?" Enzovoorts. Debussy's antwoorden op zo'n vragenlijst zijn bewaard gebleven en ze zijn in sommige opzichten verhelderend. Op de vraag welke dichter hij het meest bewonderde, was zijn antwoord: Baudelaire; en wat de schilders betreft: Botticelli, Moreau.

Zijn bewondering voor Baudelaire heeft er intussen niet toe geleid dat hij nu juist bij deze dichter teksten zocht voor zijn liederen, integendeel: het is bij de *Cinq poèmes de Baudelaire* gebleven. (Verlaine inspireerde hem veel vaker tot liederen.) Gustave Moreau (1826-1898) geldt als de onmiddellijke voorloper van het Symbolisme in de schilderkunst.⁴⁾

Maar we weten dat Debussy ook een bewonderaar was van de grote Engelse voorloper van het Impressionisme, William Turner (1775-1851). Het heeft geen zin Debussy in één van deze cultuurhistorische hokjes onder te brengen: beide stromingen hebben een rol gespeeld in zijn ontwikkeling. Maar toen deze stromingen gaandeweg aan betekenis inboetten, nam ook Debussy's ontwikkeling een nieuwe wending, zoals blijkt uit werken als *Jeux* en de drie sonates, respectievelijk uit de jaren 1912-1913 en 1915-1917.

Het gedicht van Paul Verlaine (1844-1896), getiteld *Art Poétique* is in zekere zin de sleutel tot ons inzicht in de literatuur, poëzie en muziek van het laatste kwart van de negentiende eeuw, in het bijzonder in Frankrijk:

Car nous voulons la Nuance encor,/Pas la Couleur, rien que la nuance!/
Oh! la nuance seule fiance/Le rêve au rêve et la flûte au cor!⁵⁾

In zijn 'Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier C.W. Gluck' schreef Debussy o.a.:

(...) vous faites de la langue française une langue d'accentuation quand elle est au contraire une langue nuancée.

En het was stellig ook die behoefte aan 'nuance' die Monet ertoe bracht enige malen de façade van de kathedraal van Rouen te schilderen, niet om een 'plaatje' van die kerk te maken, maar om de kleurschakeringen onder verschillende belichtingen in zijn schilderijen te vangen.

'Lijn' wordt ondergeschikt aan 'kleur', 'object' aan 'atmosfeer' - dat was al zo in Turners *Rain, steam and speed*. En we vinden dat herhaaldelijk

terug in Debussy's pianowerken, in het bijzonder de *Estampes* (1903), de *Images* (1904-1907) en de *Préludes* (1909-1912). In de *Préludes* plaatste Debussy de titels aan het *eind* van ieder stuk, het zijn dus in letterlijke zin 'ondertitels'. Eén ervan luidt: (... des pas sur la neige). Voetstappen in de sneeuw zijn moeilijk hoorbaar te maken; vandaar dat Debussy aan het begin van het stuk noteerde:

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé.

Impressionistischer kan het bijna niet.

Overigens zijn ook in andere werken impressionistische elementen aan te wijzen, zoals in het lied *Le son du cor s'afflige vers les bois* (1891 tekst van Verlaine) en de *Nocturnes* voor orkest (1897-1899).

Paul Dukas, Debussy's iets jongere tijdgenoot (1865-1935) heeft in een artikel in de *Revue Musicale* in 1926 erop gewezen dat het voor alles *littéraire* invloeden waren, die Debussy's ontwikkeling hebben bepaald, meer dan muzikale. De al genoemde *Prélude à l'après-midi d'un faune*, een muzikale parafrase van de 'Eclouge' van Mallarmé, getuigt ervan. Maar ook picturale voorbeelden zouden in dit verband genoemd moeten worden. Zo verwijzen de *Nocturnes* enerzijds naar gedichten van Henri de Régnier (1864-1936), in het bijzonder *Scènes au crépuscule*, anderzijds naar schilderijen van James McNeill Whistler (1834-1903), die zich vaak van muzikale termen bediende als titels voor zijn schilderijen ('Nocturne', 'Symphonie'). Beiden waren symbolistische kunstenaars.

Wagner

Behalve de bevrijding van het harnas der traditionele harmonie- en vormleer was er een tweede probleem waarmee Debussy vooral in de jaren tachtig worstelde: de muziek van Richard Wagner. Het was Charles Baudelaire (1821-1867, N.B. de dichter die Debussy meer dan wie ook bewonderde!) die het Franse publiek wees op de betekenis van Wagner met wie hij zich verwant voelde. Vele Franse componisten geraakten in de ban van Wagner - ook Debussy, die echter als één der eersten voelde dat Wagners muzikale taal strijdig was met de 'esprit français'. Drie stadia zijn in Debussy's gevecht met Wagner te onderscheiden:

1. het lied *Apparition* op tekst van Stéphane Mallarmé (1842-1898) uit het jaar 1884, een waar slagveld van wagneriaans pathos en debussy-aanse subtiliteit (er komt een frase in voor die vrijwel letterlijk terugkeert in *Pelléas et Mélisande*, waarvan de première in 1902 plaatsvond!);

2. *Cinq poèmes de Baudelaire* (1887-1889), waarin melodische structuren en een nogal dichte zetting van de pianopartij aan Wagner herinneren, maar soms een eigen, on-wagneriaans geluid opklinkt, zoals in *Le jet d'eau*;
3. *Proses lyriques* (1892-1893), vier liederen op eigen teksten, waarin ironiserend de ridders die "sont morts sur le chemin du Graal" ten tonele worden gevoerd. De *Proses lyriques* vormen het definitieve afscheid van Wagner voor Debussy.

Pelléas et Mélisande

Al in de jaren tachtig is Debussy herhaaldelijk bezig geweest met plannen voor een muziekdramatisch werk. In het bovengenoemde gesprek met Guiraud formuleerde hij ook zijn idealen op dit gebied: hij zocht poëmen, die een opeenvolging van niet te lange scènes bevatten, waarin de dichter de dingen slechts ten halve uitsprak, zodat hij met de muziek dat kon uitdrukken, waartoe het woord niet in staat was. Hij zocht een vocale schrijfwijze die de gesproken taal zo dicht mogelijk benaderde.

De voorstelling van het toneelstuk *Pelléas et Mélisande* van Maurice Maeterlinck (1862-1949) in 1893 maakte Debussy duidelijk dat hier precies dat bereikt was, waarnaar hij jarenlang gezocht had. De compositie van zijn 'drame lyrique' op deze tekst nam vele jaren in beslag; pas op 30 april 1902 werd de première van *Pelléas et Mélisande* gegeven. In zijn liederen had Debussy gaandeweg die relatie tussen tekst en muziek gevonden die hem voor de geest stond; het laatste stadium werd gevormd door de *Chansons de Bilitis* (1897-1898) op teksten van Pierre Louys (1870-1925). Door de Leitmotiv-techniek van Wagner op eigen wijze te interpreteren creëerde Debussy een muzikale taal die het ideale equivalent van het symbolistische drama vormde.

Pierre Boulez heeft in zijn meesterlijke essay over *Pelléas et Mélisande*⁶⁾ erop gewezen dat Maeterlincks toneelstuk weliswaar een symbolistisch drama is, maar toch ook nog elementen van het burgerlijke, realistische drama bevat. Dat realistische element steekt bijvoorbeeld de kop op in de tweede scène van het vierde bedrijf, waar Golaud in woede Mélisande, die hij van ontrouw verdenkt, over de grond sleurt.

Tot de karakteristieken van het Symbolisme behoort het feit van de onbegrijpelijke maar onontkoombare *doem*, enigszins te vergelijken met het Noodlot in de antieke tragedie; voorts de *idee*, die zich verschuilt

achter het benoemde, respectievelijk afgebeelde. In het drama wordt de toeschouwer geconfronteerd met onvolledige uitspraken, onbeantwoorde vragen, of zelfs met antwoorden die in het geheel niet op de voorafgaande vraag lijken te slaan, waardoor hij/zij zelf bepaalde verbanden moet aanbrengen tussen de verschillende beelden en uitspraken.

Het is duidelijk dat de muziek hier precies die taak krijgt die Debussy voor ogen stond. Een paar voorbeelden: In het begin van *Pelléas et Mélisande* presenteert de hobo een indringende melodie (maat 14 -18), waarvan de toeschouwer/toehoorder die het werk voor het eerst hoort, niet kan weten welke betekenis ze heeft. De hobo zwijgt vervolgens tot maat 44, waar hij één enkele toon laat horen - *très doux*. Het is het moment waarop de in het bos verdwaalde Golaud met Mélisande wordt geconfronteerd. Nu wordt de toehoorder/toeschouwer duidelijk waar die hobo-melodie in het begin op sloeg.

Ander voorbeeld: als in de tweede scène van het eerste bedrijf Pelléas voor het eerst verschijnt, klinkt een nieuw motief, gespeeld door de fluiten. Dat motief komt uiteraard herhaaldelijk in het verdere verloop van het werk terug; driemaal echter in dezelfde of zeer verwante harmonische context, telkens als er van de emotionele relatie tussen Mélisande en Pelléas sprake is: tweede acte, tweede scène, Mélisande in haar gesprek met Golaud: "*c'est quelque chose qui est plus fort que moi*"; vierde acte, vierde scène, Pelléas: Sais-tu pourquoi je t'ai demandé de venir ce soir?" Vijfde acte, Mélisande: "*Je l'ai aimé. Où est-il?*" Pelléas is dan al dood.

(De symbolistische techniek leidt ook tot een ongewoon woordgebruik waarbij adjectieven en substantieven worden gecombineerd op een wijze die niet 'logisch' maar veeleer 'suggestief' is. Die techniek is afkomstig van Mallarmé en werd door Debussy toegepast in de teksten van zijn *Proses lyriques*.)

Musicien français

Evenals bij andere componisten van zijn tijd was bij Debussy het politieke bewustzijn zwakker ontwikkeld dan het esthetische. Ook Ernest Chausson bijvoorbeeld, in muzikale zaken bepaald niet conservatief, was in maatschappelijke aangelegenheden eerder behoudend.⁷⁾ Ten aanzien van de affaire-Dreyfus, die in de jaren negentig de gemoederen in Frankrijk meer dan wat ook bezig hield, was Debussy vrij onverschillig.

Dat veranderde in 1914. Het uitbreken van de oorlog had tot gevolg dat Debussy zich sterker bewust werd van de gevaren die de Franse tradities en de Franse cultuur bedreigden. Zijn eerste - uiterst aangrijpende - reactie was de *Berceuse héroïque* (1914), aanvankelijk voor piano, later georkestreerd. Het stuk ontstond naar aanleiding van de schending van de Belgische neutraliteit door de Duitse troepen en is opgedragen aan de koning van België. Merkwaardig is dat hierin zelfs een deel van het Belgische volkslied, 'de Brabançonne', is verwerkt. In een vroeger stadium zou dit geheel onmogelijk zijn geweest; Debussy had zelfs elk contact met muzikale folklore afgewezen, in tegenstelling tot zijn vriend Maurice Emmanuel, die al in de jaren negentig met folkloristisch onderzoek bezig was. Maar al in de *Images* voor orkest (1905-1912) komen duidelijke verwijzingen naar de Engelse, Spaanse en Franse folklore voor.

Ook het tweede deel van de suite *En blanc et noir* (1915) voor twee piano's en het lied *Noël pour les enfants qui n'ont plus de maison* op eigen tekst (1915) ontstonden onder de onmiddellijke indruk van de oorlogsgebeurtenissen.

De strijd tussen Frankrijk en Duitsland in 1914-1918 (men vergeve deze simplificerende formulering) heeft bij Debussy geen aanval op of afwijzing van de Duitse muziek tengevolge gehad, evenmin als bij Ravel trouwens: beiden bleven zich bewust van en hielden hun respect voor de grote waarden van Duitse muzikale kunstwerken. Debussy legde vooral de nadruk op de waarden van de Franse culturele traditie. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de inleiding die hij schreef voor de bundel opstellen (oorspronkelijk lezingen), die in 1917 in Parijs verschenen onder de titel *Pour la musique française*. Hierin breekt hij o.a. een lans voor Emmanuel Chabrier (1841-1894) voor zover het zijn komische opera's, liederen en werken als de *Marche joyeuse* betreft, maar wiens pogingen om muziek-dramatische werken in de traditie van Gluck en Wagner te schrijven hij als onvruchtbaar kenschetst.

Het was ook in deze tijd dat Debussy zich bewust werd van de puur-muzikale waarden van de Franse muziek der achttiende eeuw. Nog in de *Préludes* voor piano zijn vaak inspiratiebronnen buiten de muziek aan te wijzen (verzen van Baudelaire bijvoorbeeld en beelden als *La puerta del vino*); nu schrijft hij *Douze études* (1915) voor piano, "à la mémoire de Frédéric Chopin" en drie sonates voor verschillende instrumenten (1915-1917). Elke sonate is driedelig zonder dat van enigerlei vormprincipes van de 'klassieke' sonate gebruik wordt gemaakt. Alle verworvenheden die de componist zich in zijn 'impressionistische' respectievelijk 'symbo-

listische' periode had eigen gemaakt op het gebied van harmonie, ritme, melodie en vorm blijven gehandhaafd. Maar er ontstaat een nieuwe muzikale taal, waarvan 'clarté' wel het voornaamste kenmerk is (wat het lange tijd in de goede Franse muziek zou blijven). En Debussy signeert zijn werken met: "*Claude Debussy, musicien français*".

Noten

1. In Pierre Boulez *Relevés d'apprenti - Textes réunis et présentés par Paule Thévenin*. Paris (1966). p. 327-347.
2. We kunnen Emmanuel hiervoor niet genoeg dankbaar zijn. Was er maar zo'n stenograaf aanwezig geweest toen Mozarts strijkkwartetten in januari 1785 in bijzijn van Hydn voor het eerst werden doorgespeeld!
3. Fontainas, A. 1991². *Mes souvenirs du symbolisme*. Bruxelles. p. 62.
4. Zie de uiterst informatieve catalogus van de tentoonstelling 'Het Symbolisme in Europa'. Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam 1975-1976.
5. Men vraagt zich af of deze formulering een rol heeft gespeeld bij de conceptie van de *Prélude*, waarin na de fluitsolo van het begin de hoorn het eerste blaasinstrument met een geprononceerde partij is.
6. Oorspronkelijk geconcipieerd als begeleidende tekst bij zijn grammfoon-opname van *Pelléas et Mélisande*, later herdrukt in *Points de repère*. Paris (1985). p. 433-446 ('Miroirs pour Pelléas et Mélisande').
7. De wijze waarop Debussy zijn verloving met Thérèse Roger verbrak was voor Chausson zelfs aanleiding zich van Debussy af te keren - wat gelukkig geen invloed had op Debussy's waardering voor de werken van Chausson, zoals uit latere artikelen blijkt.