



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Pelléas et Mélisande – Text vs. Musik
Eine Analyse nach semiotischen Aspekten

Verfasserin

Susanne Vonach

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik/Französisch

Betreuer:

o.Univ.-Prof.Dr. Georg Kremnitz

PELLEAS ET MELISANDE



Phototyp. BERTRAND St. Yves Poulton. F.

CLAUDE DEBUSSY
MAURICE MAETERLINCK

Für meinen Vater

Edgar Vonach

(† 17.06.2009)

Danksagung

Ein herzliches Dankeschön möchte ich an dieser Stelle an meinen betreuenden Professor Univ.-Prof.Dr. Georg Kremnitz richten, der mir im zweiten Abschnitt meines Studiums immer mit Rat und Tat zur Seite stand und mich im Laufe der Erstellung meiner Diplomarbeit unterstützte sowie in der Auswahl meines Themas bestärkte.

Ein ganz persönlicher Dank gilt vor allem meinen Eltern Edgar und Siegrid Vonach, die mir das Studium in Wien ermöglicht haben und mich während meiner ganzen Studienzeit mit großem Stolz unterstützt haben. Dies gilt auch für meine beiden Schwestern Angelika und Caroline, sie haben mich immer wieder ermutigt meinen Weg zu gehen.

Ein weiterer großer Dank geht ebenso an meinen Freund Anton Meusburger, der mir in meinem Studium mit sehr viel Geduld und Motivation zur Seite stand.

Vielen Dank!

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	3
2	Entstehungsgeschichte und Uraufführung	6
	2.1 Résumé der Oper	9
	2.1.1 Rollenverteilung.....	9
	2.1.2 Teil I	10
	2.1.3 Teil II	12
3	Claude Debussy.....	13
4	Maurice Maeterlinck	15
5	Charakteristika eines symbolistischen Dramas	16
6	Sprache und Musik.....	17
	6.1 Sprache und Musik „verstehen“	17
	6.2 Die Beziehung zwischen Sprache und Musik.....	20
	6.2.1 Die musikalische Schicht.....	22
	6.2.2 Die semantische Schicht	22
7	Semiotik	24
	7.1 Zeichen.....	25
	7.2 Denotation und Konnotation	27
	7.3 Kommunikationsmodell	28
	7.4 Semiotik der Musik.....	29
	7.4.1 « Fonction de la parole dans la musique vocale »	30
	7.4.2 « Notes sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy »	32
8	Analyse	34
	8.1 Textvergleich	34
	8.1.1 Akt I.....	34
	8.1.2 Akt II.....	35
	8.1.3 Akt III.....	37
	8.1.4 Akt IV	40
	8.1.5 Akt V	40
	8.2 Personencharakterisierung	42
	8.2.1 Mélisande.....	43
	8.2.2 Golaud	45
	8.2.3 Pelléas	47
	8.3 Szenencharakterisierung	48
	8.3.1 Akt I/Szene I.....	48
	8.3.2 Akt IV/Szene III	49

8.4	Zusammenfassender Vergleich.....	51
8.5	Der Symbolismus bzw. Impressionismus in <i>Pelléas et Mélisande</i>	55
9	Schlusswort.....	58
10	Résumé	60
11	Bibliographie	70
12	Abbildungsverzeichnis	74
13	Abstract.....	75
14	Lebenslauf	76

1 Einleitung

Aus dem Orchestergraben erklingen wild durcheinander gespielte Töne, das Licht wird langsam gedimmt, die zu spät kommenden Zuschauer nehmen noch schnell ihre Plätze ein, der Dirigent wird durch einen dezenten Applaus begrüßt. Es folgt ein spannender Moment der Stille und der Vorhang hebt sich. Die Vorstellung beginnt. Mit diesen wenigen Worten lässt sich die erwartungsvolle Stimmung beschreiben, die im Zuschauerraum eines Opernhauses kurz vor Beginn der Aufführung herrscht.

Maurice Maeterlinck, ein belgischer Schriftsteller und Dramatiker aus Gent, schrieb 1892 das Theaterstück *Pelléas et Mélisande*. Er galt damals als einer der wichtigsten Vertreter des Symbolismus, was er vor allem in seinen Werken zum Ausdruck brachte. Mit *Pelléas et Mélisande* drückte er die verbotene Liebe der beiden Titelfiguren aus, ohne den Hintergedanken dieses Werkes jemals zu vertonen, denn es galt bereits nach seiner Uraufführung am 16. Mai 1893 im Théâtre de Bouffes-Parisiennes in Paris als Hauptwerk für den Symbolismus.

Einen großen Stellenwert in der Gesellschaft nahm sein Stück jedoch bestimmt erst mit der Vertonung von Claude Debussy 1902 ein. So kommt es, dass das ursprüngliche Theaterstück auch heute noch in Form einer Oper auf Bühnen in der ganzen Welt aufgeführt und inszeniert wird. Als einzig fertig gestellte Oper von Claude Debussy gilt *Pelléas et Mélisande* als ein sehr wichtiges Werk in der kompletten Musikgeschichte und kann somit als reines Theaterstück die Erfolge, die die Oper bisher feierte, nicht mehr einholen.

Was aus dieser kurzen geschichtlichen Einführung ersichtlich wird, ist, dass es der Text war, der vor der Musik bestand. Es handelt sich nicht um ein Auftragswerk oder eine sonstige Anfertigung, die in Hinblick auf eine bestimmte Komposition geschrieben wurde. Das ist in der folgenden Arbeit ein wesentlicher Aspekt, der in der Analyse, wie der Text mit der Musik zusammenhängt bzw. wie die beiden aufeinander einwirken, eine wichtige Rolle spielt.

Debussy wollte schon lange mit einer Opernkomposition beginnen, hatte jedoch dafür nie die richtige Inspiration gefunden, bis ihn eines Tages bei der Uraufführung von Maeterlincks Theaterstück *Pelléas et Mélisande* die Faszination packte. Sein Werk berührte ihn so sehr, dass er das Stück mit seiner Musik vervollständigen wollte.

„Seit langem versuchte ich, Musik für das Theater zu schreiben; aber die Form, die mir vorschwebte, war so ungewöhnlich, dass ich nach verschiedenen Versuchen den Plan fast aufgegeben hatte. [...] Ich wünschte für die Musik eine Freiheit, die ihr vielleicht mehr als irgendeiner anderen gemäß ist, da sie nicht auf eine mehr oder minder genaue Nachahmung

der Natur beschränkt ist, sondern auf die geheimnisvollen Beziehungen zwischen der Natur und der Phantasie.“¹

Debussy komponierte also seine Musik zum bestehenden Text, um diesen in seiner Schönheit zu umrahmen bzw. seine Wichtigkeit und die Botschaft, die das Stück ausdrücken soll, zu unterstreichen. Die Musik wurde dem Text angepasst, auch wenn die eine oder andere Änderung im Text vorgenommen wurde. Das Hauptaugenmerk lag nicht auf der Veränderung des Stückes durch die Musik, sondern auf der Hervorhebung des Textes durch die Musik.

Um eine vollständige und möglichst genaue Analyse des Werkes zu geben, ist es vor allem notwendig, die Kürzungen des Theaterstückes, die für die Oper vorgenommen wurden, genau zu ermitteln. In einer Analyse, in der das Verhältnis von Text und Musik untersucht wird, ist es wichtig zu wissen, ob etwaige Kürzungen des Textes aus reinem Belieben durchgeführt wurden oder ob diese Kürzungen für die Interpretation des Textes bzw. der Musik von Bedeutung sind. Die Musik spielt hier natürlich eine große Rolle, denn sie kann vieles ausdrücken, das alleine in einem Satz nicht wiedergegeben werden kann.

Im Laufe meiner Arbeit werden diese Textänderungen bzw. Kürzungen nach semiotischen Merkmalen analysiert. Dabei stütze ich mich vor allem auf die Semiotik von Umberto Eco. Nach einer ausgiebigen sprachlichen Analyse widme ich mich dem musikalischen Teil und versuche auch diesen nach semiotischen Methoden zu analysieren, um festzustellen, wie der Text mit der Musik verbunden ist bzw. ob beides in gleichem Maße auftritt oder ob die Musik über den Text dominiert bzw. umgekehrt. Dabei wende ich neben der Semiotik Ecos auch ein Analyseverfahren nach Walther Dürr und Nicolas Ruwet an; letzterer hat sich in seinem Werk zur Semiotik vor allem auf die Musik Debussys spezialisiert.

Kann jedoch die Musik so wie ein Text semiotisch analysiert werden? Nachdem diese Frage ausreichend diskutiert und erläutert wurde, folgt ein direkter Vergleich der sprachlich- sowie der musikalisch-semiotischen Analyse, indem die wesentlichen Aspekte wie Gemeinsamkeiten, Unterschiede und unerlässliche Elemente in der Oper dargelegt und interpretiert werden.

An dieser Stelle ist es noch wichtig zu erwähnen, dass für die musikalische Analyse eine Aufführung von *Pelléas et Mélisande*, die am Théâtre des Champs-Élysées in Paris 2007 zur Aufführung kam, verwendet wurde.

Das Musikstück ist durch immer wiederkehrende und hervorstechende musikalische Motive geprägt, die bereits im Entstehungsprozess der Oper viel Aufsehen erregten wie beispielsweise die Waldszene zu Beginn des Stückes sowie auch der Tod von Mélisande am

¹ Barraqué, 2004: S. 99

Ende der Oper. Auf diese zwei Themen wird neben anderen wichtigen Szenen in der Analyse genauer eingegangen und ihrer Wichtigkeit auf den Grund gegangen.

Ziel meiner Arbeit soll es also sein, aufzuzeigen, wie eng das Zusammenspiel von Text und Musik in einer Oper ist und nach welchen Merkmalen und Elementen dies funktioniert.

Wie bereits an der Auswahl meines Themas zu erkennen ist, liegt mir die klassische Musik, besonders die Oper, sehr am Herzen, was auch vermuten lässt, dass ich in dem einen oder anderen Opernhaus anzutreffen bin. Ich habe also dieses Thema gewählt, weil ich versuchen möchte, anhand einer theoretischen Analyse sowie einem Vergleich des Librettos und der Komposition ein gewisses Gefühl für die Musik zu vermitteln. Für viele hat die Musik keine Bedeutung, sie können mit ihr keine Gefühle und Eindrücke verbinden. In einem Theaterstück kann man sich gewiss vielen Emotionen hingeben, jedoch sind diese in der Oper noch viel stärker und in mitreißenderer Form präsent. Ein Theaterstück ist abhängig von einer ausdrucksstarken Präsentation eines Schauspielers, dessen Kostümen und Gesten. Wir sind also an ein gewisses Bild gebunden, welches uns das Schauspiel näherbringt. Auch in der Oper ist eine ausdrucksstarke Performance des Sängers erforderlich, jedoch ermöglicht uns das Zusammenspiel von Text und Musik, ein eigenes Bild im Kopf zu kreieren, das uns die Repräsentation von bestimmten Situationen sowie Emotionen näher bringt. Wir können also beispielsweise zu Hause auf einem Tonträger eine Oper anhören und uns bei genauem Hinhören fühlen, als wären wir in der Oper. Wir brauchen kein Bild, um den Inhalt bzw. die Geschichte, die uns der Komponist vermitteln will, zu verstehen. Ganz im Gegenteil. Sind wir nicht von einer darstellerischen Performance beeinflusst, ermöglicht uns das noch viel mehr auf musikalische sowie auch sprachliche Details zu achten, die uns in einer Vorstellung aufgrund pompöser Kostüme, wilden Gestikulierens etc. gar nicht mehr auffallen würden. Es gilt im Folgenden also, die wesentlichen Elemente aufzuzeigen, die ein musikalisches Werk charakterisieren und wie dessen Inhalt in Verbindung mit dem dazugehörigen Text verständlich wird.

2 Entstehungsgeschichte und Uraufführung

Der Schaffensprozess Debussys einziger Oper ist ein wesentlicher Aspekt in der Geschichte zu *Pelléas et Mélisande*. Es handelt sich um eine lange Zeit – ca. 10 Jahre – musikalischen Schaffens, Erfolgs und Misserfolgs sowie Intrigen, die das Werk prägten und die heftigen Reaktionen des Publikums nach den ersten Aufführungen erklären. Nicht nur Debussy selbst, war am Entstehungsprozess beteiligt, sondern vor allem auch sein Librettist Maurice Maeterlinck, seine damalige Frau Georgette Leblanc, die Sängerin Mary Garden in der Rolle der Mélisande und André Messager als Dirigent der Oper. Auf all diese genannten Personen wird im Laufe dieses Punktes genauer eingegangen bzw. ihre Rolle im Entstehungsprozess der Oper *Pelléas et Mélisande* erklärt.

Wie aus der Einleitung hervor geht, stammt das Libretto zu der Oper von dem belgischen Schriftsteller und Dramatiker Maurice Maeterlinck und wurde 1893 als Theaterstück am Théâtre de l'Oeuvre in Paris uraufgeführt, bei der auch Debussy zu Gast war. Dies kann als erster wesentlicher Grundstein der Entstehung Debussys Oper gesehen werden. Es war nicht Debussy, der den Text zu seiner Musik schreiben ließ, es war das szenische Erlebnis und die Poetik, die Maeterlinck geschaffen hatte, die Debussy so faszinierte, dass er dazu seine Musik komponieren wollte. Er begann also mit seiner Komposition, musste dafür aber natürlich auch um die Autorisierung des Stückes von Seiten Maeterlincks bitten. Debussy erbat durch einen befreundeten Schriftsteller um Autorisierung, um mit seiner Komposition fortzufahren.

„Ein Freund von mir, Achille Debussy, ein ingeniöser und höchst talentierter Komponist, hat mit einer Vertonung von *Pelléas et Mélisande* begonnen, bei der die Musik reizende Girlanden um den mit dem allergrößten Respekt behandelten Text windet. Bevor er allerdings in dem beträchtlichen Stück Arbeit fortfährt, hätte er gern Ihre Erlaubnis dazu eingeholt...“²

Maeterlinck, ein Gönner von Debussys bisherigen Werken, sah darin kein Problem und erteilte ihm somit per Brief jegliche Erlaubnis für Änderungen an seinem Werk. Einige Monate später ließ es sich Debussy aber nicht nehmen, Maeterlinck persönlich aufzusuchen, um ihm seine durchgeführten Kürzungen zu unterbreiten und Maeterlinck schlug sogar noch einige weitere Änderungen vor, die für Debussy sehr zweckmäßig waren.

² Nichols, 1992: S 78.

„Das Drama „Pelléas“, das trotz seiner traumhaften Atmosphäre viel mehr Menschlichkeit enthält als die sogenannten lebenswahren Dokumente, schien meinen Absichten wunderbar zu entsprechen. Es hat eine geheimnisvoll beschwörende Sprache, deren Sensibilität von der Musik und ihrem orchestralen Gewand übernommen werden konnte. Ich habe auch versucht, einem Schönheitsgesetz zu gehorchen, das man seltsamerweise zu vergessen scheint, wenn es sich um dramatische Musik handelt; die Personen dieses Dramas versuchen zu singen wie natürliche Menschen und nicht in der willkürlich geschaffenen Sprache überalterter Traditionen.“³

Dieses Zitat spiegelt sehr gut die positiven Absichten Debussys wider, das Theaterstück Maeterlincks nicht zu verunstalten, sondern es in einer möglichst natürlichen Form darzustellen.

Während Debussys Schaffenszeit für seine erste Oper hat er sich also ständig hinterfragt, wie er am besten vorgehe, um den besten Effekt für den Zuhörer zu erzielen, aber vor allem auch so natürlich wie möglich zu bleiben, was die musikalische Rezeption sowie die künstlerische Darstellung des Werkes betrifft. Um dies zu ermöglichen, geht er vor allem auf die erlebten Gefühle des Hörers während der Aufführung eines Werkes ein und versucht all diese miteinander zu verbinden.

„Bei der Aufführung eines Werks ist der Hörer gewöhnlich zwei sehr verschiedenen Gefühlsregungen ausgesetzt: einerseits der musikalischen, auf der anderen Seite der des Darstellers; im allgemeinen empfindet er sie nacheinander. Ich habe versucht, diese beiden völlig zu verschmelzen und gleichzeitig wirken zu lassen. [...] ich habe meiner Musik nie gestattet, wegen technischer Forderungen den Ablauf der Gefühle und Leidenschaften meiner Gestalten zu überstürzen oder zu verzögern. Sie tritt in den Hintergrund, sobald es angebracht ist, ihnen volle Freiheit für ihre Gesten, ihre Schreie, ihre Freude oder ihren Schmerz zu lassen...“⁴

Dieses Zitat weist bereits ein erstes Mal darauf hin, dass es nicht immer leicht ist, die Musik mit dem Text bzw. der Darstellung eines Werkes zu verbinden, aber dass eine Verbindung sehr wohl möglich ist, indem jede Disziplin auf die andere Rücksicht nimmt. Debussy weist weiters darauf hin, dass selbst er sich in der Umsetzung seiner Theorie nicht immer ganz sicher war bzw. dass es nicht immer leicht ist, alle Komponenten miteinander zu verbinden. Wie aus dem Analyseteil Nr. 8 entnommen werden kann, ist ihm diese Umsetzung voll und ganz gelungen.

Für die Umsetzung bestimmter Effekte setzte er ganz einfache, aber damals ungewöhnliche Mittel ein wie beispielsweise Pausen, die als Ausdrucksträger dienen. Er sah dies als einzige Möglichkeit, den Empfindungsgehalt einer Phrase zur Geltung zu bringen.⁵

Während seines Schaffensprozesses stand er immer wieder mit Albert Carré in Verbindung, der ein guter Freund von Debussy war und zudem der Direktor an der Opéra Comique in Paris, in der er Debussy die Uraufführung von *Pelléas et Mélisande* zusagte. Im Januar 1902

³ Barraqué, 2004: S 99.

⁴ Barraqué, 2004: S 101.

⁵ Vgl. Barraqué, 2004: S 100.

begannen also die Proben und somit weitere Komplikationen, von denen sich Debussy aber nicht beunruhigen ließ. Die Hauptrolle war der berühmten Sängerin und Frau von Maurice Maeterlinck, Georgette Leblanc, zugesagt. Debussy entschied sich jedoch im letzten Moment um, als Carré ihm die Sängerin Mary Garden vorschlug. Als Debussy die ersten Töne aus dem Munde von Mary Garden hörte, war es für ihn klar, dass es nur eine Frau gibt, die die Figur der Mélisande genau seinen Vorstellungen entsprechend wiedergeben kann und das war sie. Maeterlinck hingegen, der von dieser wesentlichen Änderung aus der Zeitung erfuhr, nahm diese Entscheidung nicht einfach hin und erhob Klage gegen Debussy, dass dieser Kürzungen an seinem Theaterstück vorgenommen hätte, die das Werk völlig entstellten. Aufgrund der Autorisation für die Änderungen, die Maeterlinck Debussy zu Beginn seiner Schaffensperiode erteilt hatte, kam er jedoch mit der Klage nicht durch. Er gab sich aber nicht geschlagen und schaltete die Presse ein. Es folgte ein erster Brief Maeterlincks im Figaro am 14. April, der eine andauernde hinterhältige Pressekampagne mit sich zog:

„Diese Aufführung wird gegen meinen Willen stattfinden... besagter Pelléas ist ein Stück, das mir fremd beinahe feindlich geworden ist; und jeder Kontrolle über mein Werk beraubt, bleibt mir nur der Wunsch übrig, daß es schleunigst und mit Pauken und Trompeten durchfällt.“

Es folgten noch weiterer alberner Tratsch und geschmacklose Späße, die das Theaterpublikum stark beeinflussten, sodass diese am Tag der Generalprobe auf ihren Plätzen auf eine geeignete Gelegenheit warteten, um zu lachen und das Stück auszubuhnen. Diese ließ auch nicht lange auf sich warten und die Zuschauer langweilten sich schnell. Sie langweilten sich vor allem an der Musik, die ihrer Meinung nach keinen Rhythmus und keine Melodie habe und begannen heftigste Diskussionen, die zum Randalieren einiger Besucher führten. Trotz des unermüdlichen Gleichmuts des Dirigenten André Messager, der das Stück bis zum Ende durchdirigierte und sich nicht aus der Ruhe bringen ließ, musste die Polizei eingreifen, um die Handgreiflichkeiten zu stoppen. Das Stück konnte also zu Ende gebracht werden, der erwünschte Erfolg blieb vorerst jedoch aus. Maeterlinck hatte sein Ziel also vorerst erreicht. Die Premiere, die zwei Tage später stattfand, verlief hingegen schon viel ruhiger und nach einigen Wochen spielte man die Oper über einen längeren Zeitraum hinweg bei ausverkauftem Hause.⁶

Zum Aufbau der Oper lässt sich an dieser Stelle noch sagen, dass es sich um ein lyrisches Drama handelt, welches in fünf Akte und zwölf Bilder eingeteilt ist. Dies brachte anfänglich sehr viele Schwierigkeiten mit sich, da zwei bis drei Umbauten pro Akt durchgeführt werden mussten. Die Bühne der Opéra-Comique, in der die Uraufführung stattfand, bot dafür nicht genügend Spielraum. Debussy musste also noch kurz vor der Premiere die instrumentalen Zwischenspiele, die die Umbauten des Dekors ermöglichten, verlängern und umschreiben,

⁶ Vgl. Barraqué, 2004: S 102-108.

damit dies überhaupt realisierbar war.⁷ Musikalisch gesehen ist es vor allem wichtig zu erwähnen, dass das Stück ganz nach wagnerschem Stil durchkomponiert ist. Es gibt also keine Arien, Ensembles oder geschlossene Musiknummern, die Szenen gehen ohne Unterbrechung ineinander über.

2.1 Résumé der Oper

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei *Pelléas et Mélisande* um ein Musikdrama in fünf Akten und zwölf Bildern.

Bevor nun der Inhalt der Oper in einem Résumé zusammengefasst wird, möchte ich kurz auf die Rollenverteilung (szenische Figuren sowie auch musikalische Interpretation) im Stück eingehen.

2.1.1 Rollenverteilung

Titelfiguren

Rolle	Funktion	Stimmelage	Inszeniert von
<i>Pelléas</i>	Hauptrolle; Enkel des Königs Arkel von Allemonde; Bruder von Golaud.	Lyrischer Tenor	1902: Jean Périer 2007: Jean-François Lapointe
<i>Mélisande</i>	Hauptrolle; Herkunft und Vorgeschichte völlig unbekannt; Ehefrau von Golaud und Geliebte von Pelléas.	Sopran	1902: Mary Garden 2007: Magdalena Kozena

Nebenfiguren

Rolle	Funktion	Stimmelage	Inszeniert von
<i>Golaud</i>	Haupt- Nebenrolle; Enkel des Königs Arkel von Allemonde; Ehemann von Mélisande; Vater des kleinen Yniold aus erster Ehe (verwitwet), Bruder von Pelléas.	Bariton	1902: Hector-Robert Dufranne 2007: Laurent Naouri
<i>Arkel</i>	Nebenrolle; König von Allemonde – Ort in dem das Stück spielt (Schloss von Allemonde); Großvater von Golaud und Pelléas.	Bass	1902: Félix Vieuille 2007: Gregory Reinhart

⁷ Nichols, 1992: S 82.

<i>Geneviève</i>	Nebenrolle; Tochter von Arkel und Mutter von Golaud und Pelléas.	Tiefer Alt	1902: Jeanne Gerville-Réache 2007: Marie-Nicole Lemieux
<i>Yniold</i>	Nebenrolle; Sohn aus erster Ehe des Golaud.	Sopran (von einem Knaben gesungen)	1902: C. Boldin 2007: Amel Brahim-Djelloul
<i>Le médecin</i>	Nebenrolle; bei der finalen Todesszene anwesend.	Bass ⁸	1902: N.N. 2007: Yuri Kissin
<i>Servantes</i>	Nebenrollen; in verschiedenen Szenen anwesend.		1902: N.N. 2007: Chœur de Radio France ⁹

2.1.2 Teil I

Die Geschichte von *Pelléas et Mélisande* beginnt mit einer Szene im tiefen finsternen Wald um das Schloss Allemonde herum. Golaud hat sich während seiner Jagd im Wald verlaufen und stößt auf ein sehr hübsches, aber verängstigtes und trauriges Mädchen. Am Rande eines Brunnens beweint sie ihr Schicksal, von dem sie aber nichts preisgibt außer ihren Namen und dass sie geflohen sei. Golaud versucht sich ihr zu nähern, sie schreckt jedoch zurück und bittet ihn inständig, sie nicht zu berühren. Sie verweigert zudem, dass Golaud ihr ihre verlorene Krone, die ihr in den Brunnen gefallen ist und von dort hervorglitzert, zurückholt. Dunkelheit und Kälte brechen herein und auf inständiges Drängen hin kann Golaud das hübsche Mädchen doch noch überreden, ihn zu begleiten. Kurz darauf folgt schon die heimliche Vermählung zwischen den beiden. Golaud selbst wagt es aber erst nach ca. sechs Monaten, seinem Großvater und seiner Mutter in einem Brief, der an seinen Bruder gerichtet war, von der Vermählung zu berichten. Sein Großvater hatte nach dem Tod seiner ersten Frau bereits eine weitere Hochzeit für ihn geplant, aber aus Angst davor, dass Golaud nie mehr so glücklich werden könnte wie in seiner ersten Ehe, stimmt er der Vermählung ohne Einwände zu. Pelléas kommt hinzu und gibt bekannt, dass er das Schloss bald verlassen werde, denn einem Freund ginge es nicht gut und er müsse ihm Beistand leisten. Arkel hingegen verlangt, dass er bleibt, denn auch sein Vater ist erkrankt. Es geht ihm nicht sehr gut und es wäre wohl wichtiger, ihm Beistand zu leisten als einem beliebigen Freund. Auf das Drängen des Großvaters hin bleibt er und trifft schon bald auf die schwangere Mélisande. Es ist ein gewittriger Abend und Mélisande befindet sich mit ihrer

⁸ Vgl. Kloiber, Konold, Maschka, 2007: S 117.

⁹ Vgl. Daten von 1902 : L'Avant-scène opéra, 2012: S 9-10./ Vgl. Daten von 2007: DVD - Vorspann, Théâtre des Champs-Élysées, 2007.

Schwiegermutter im dunklen Schlosspark. Sie betrachten das ablegende Schiff, das Mélisande und Golaud erst vor einem Tag ins Schloss gebracht hat. Geneviève ruft Pelléas herbei, der Mélisande in das Schloss zurückführen soll, da sie sich um den kleinen Yniold kümmern muss. Die beiden verstehen sich auf Anhieb gut und so kommt es, dass Pelléas sie bereits am nächsten Tag zum Springbrunnen im Schlosspark führt, der nach Erzählungen vor vielen Jahren Blinde wieder sehend machen konnte. Pelléas nützt die Gelegenheit, Mélisande über die erste Begegnung mit Golaud auszufragen. Während sie erzählt, dass sie nicht eingewilligt habe, seinen Bruder zu küssen, spielt sie mit ihrem Ehering über dem Springbrunnen. Als die Turmuhr zwölf Uhr schlägt, fällt der Ring in den Brunnen und sie können beide nur noch zusehen, wie er vom tiefen Boden her schimmert. Pelléas führt Mélisande zum Schloss zurück und ermahnt sie, ihrem Vermählten sofort die Wahrheit zu sagen. Dieser war genau zum selben Zeitpunkt, als der Ring in den Brunnen fiel von seinem Pferd gestürzt. Als Mélisande auf ihn trifft, liegt er in seinem Bett, um sich auszuruhen. An der Bettkante sitzend gesteht sie ihm, dass sie sich in diesem Schloss nicht wohl fühle und sie sehr unglücklich sei, kann ihm dafür aber keinen Grund nennen. Um sie zu trösten, nimmt er ihre Hand und will sie küssen. Da bemerkt er, dass der Ring, den er ihr zur Vermählung geschenkt hat, nicht mehr da ist. Danach fragend, wo dieser sei, behauptet Mélisande, sie habe ihn beim Muschelsuchen für den kleinen Yniold am Meer verloren. Er fordert sie auf, umgehend nach dem Ring zu suchen und Pelléas solle ihr dabei helfen. Sie begibt sich also mit Pelléas auf den Weg zu der Grotte, wo sie den Ring angeblich verloren haben soll, um die Umgebung zu erkunden, falls Golaud nach Einzelheiten fragt. Sie kehren aber schon bald wieder zurück.

In der Dämmerung kämmt Mélisande am offenen Fenster ihr langes blondes Haar, als Pelléas vorbei kommt und ihr berichtet, dass er morgen das Schloss verlassen werde. Er bittet sie ihm ihre Hand zuzustrecken. Bei dem Versuch sich hinaus zu strecken, fällt ihr langes Haar in die Hände von Pelléas, der es vor lauter ausbrechender Leidenschaft nicht mehr los lässt. Plötzlich nähert sich Golaud und fordert die beiden auf, die Kindereien zu lassen. Am nächsten Tag geht Pelléas mit Golaud in die unterirdischen Gewölbe des Schlosses. Er lässt ihn in den Abgrund blicken und richtet dabei ein ernstes Wort an ihn, denn er ahnt die vertrauliche Beziehung zwischen ihm und seiner Frau. Er fordert ihn auf, Mélisande zukünftig zu meiden.

Golaud sucht anschließend seinen Sohn auf und versucht, durch ihn Genaueres über die Beziehung zwischen seinem Onkel Pelléas und seiner Stiefmutter Mélisande zu erfahren, da er öfters Zeit mit ihnen verbracht hat. Er erzählt seinem Vater, dass sich die beiden geküsst haben. Im selben Moment erscheint Licht aus Mélisandes Zimmer. Golaud nimmt seinen Sohn auf die Schultern und verlangt von ihm, ausführlich zu berichten, was Mélisande und Pelléas, der gerade in ihr Zimmer eingetreten ist, machen. Dieser bekommt aber

schreckliche Angst und Golaud nimmt ihn von den Schultern. Yniold flieht und Golaud bleibt in nervenaufreibender Ungewissheit zurück.

2.1.3 Teil II

Mélisande trifft im Schloss auf Pelléas, der gerade aus dem Zimmer seines genesenen Vaters kommt. Er verkündet, dass er am nächsten Tag auf Wunsch seines Vaters, der seine Hilfe nicht mehr benötigt, abreisen werde und sich ein letztes Mal mit Mélisande am Springbrunnen im Schlosspark treffen möchte, um sich von ihr zu verabschieden. Mélisande willigt ein.

Kurz darauf trifft sie auf Arkel, der die Ankunft Mélisandes in seinem Schloss als ein glückbringendes Ereignis sieht, da Pelléas und Golauds Vater wieder genesen ist. Golaud kommt ebenfalls hinzu und fordert von Mélisande, ihm sein Schwert zu bringen. Im selben Atemzug lässt er seiner Wut freien Lauf und droht Mélisande, deren Nervosität sich nicht mehr zurück halten lässt. Nichts ahnend von der Eifersucht Golauds tritt Arkel jedoch dazwischen und Golaud verschwindet.

Nachts erwartet Pelléas Mélisande am Springbrunnen, die auf Grund des Zwischenfalls zwischen ihr und Golaud erst sehr spät eintrifft. Pelléas kann seine Gefühle nicht länger zurück halten und gesteht ihr seine unendliche Liebe. Auch sie erwidert seine Gefühle. Sie umarmen sich innigst und küssen sich, nicht ahnend, dass sie jemand in der Dunkelheit beobachten könnte. Doch plötzlich bemerken sie, dass Golaud sich mit seinem Schwert nähert. Völlig wild vor Eifersucht geht dieser auf seinen Bruder los und ersticht ihn. Anschließend verfolgt er auch die fliehende Mélisande und verletzt sie am Arm.

Auf Grund der enormen Angst- und Stresssituation gebärt Mélisande das Kind, das sie von Golaud erwartet. Es steht schlecht um ihren Gesundheitszustand. Mit tiefer Besorgnis und großen Schuldgefühlen sitzen Arkel und Golaud an ihrem Krankenbett. Der Arzt jedoch beruhigt Golaud, dass Mélisande an der kleinen Wunde, die er ihr zugefügt hat, nicht sterben könne. Die Wunde ist in Wirklichkeit jedoch viel tiefer. Golaud bittet, mit seiner Frau alleine gelassen zu werden und fordert in den letzten Momenten vor ihrem Tod ein Geständnis, ob sie Pelléas wirklich geliebt habe. Sie bejaht diese Frage, gesteht jedoch nicht, ob es sich um reine Geschwisterliebe handelte oder um eine inständig tiefgründige Liebe. Mélisande, viel zu geschwächt von den Strapazen, schafft es nicht einmal mehr, ihr eigenes Kind auf den Arm zu nehmen und schläft wortlos ein. Golaud, gequält von Schuldgefühlen, bleibt ahnungslos mit seinem kleinen Mädchen zurück, das nun an Stelle seiner geliebten Frau weiterlebt. Arkel bestärkt seinen Enkel, dass es nicht seine Schuld sei, sondern dass es das Schicksal so gewollt habe.¹⁰

¹⁰ Vgl. Kloiber, Konold, Maschka, 2007: S 118-119.

3 Claude Debussy

„Die Musik beginnt da,
wo das Wort unfähig ist, auszudrücken“

Claude Debussy

Achille Claude Debussy kam am 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye zur Welt. Er wurde keineswegs in eine Musikerfamilie hineingeboren. Als Kind von Manuel-Achille Debussy und Victorine Joséphine Sophie Manoury war er Teil einer bescheidenen Familie, die ihren Unterhalt mit einem Porzellanladen verdiente. Auf Grund von geschäftlichen Misserfolgen war die Familie schon bald gezwungen nach Paris überzusiedeln, was dem kleinen Claude zu gute kam, da er dort gelegentlich mit seinem Vater das Theater besuchen durfte. Bei einem Besuch der *Regimentstocher*, dem Lieblingswerk von Debussys Vater, kam er auch zum ersten Mal mit Musik als Kunstform in Verbindung. Abgesehen von den Theaterbesuchen hatte Debussy keine angenehme Kindheit. Auf Grund von familiären Angelegenheiten besuchte er keine Schule und seine Ausbildung ging nicht über Grundsteine des Lesens, Schreibens und Rechnens hinaus. Erst später konnte er sich aus eigener Kraft sein umfangreiches Wissen aneignen, litt jedoch immer an seiner lückenhaften schulischen Ausbildung. Er verbrachte viel Zeit in der Obhut seiner Tante Octavie de La Ferrière, wo er vor allem Luxus und Eleganz kennen lernte. Er verbrachte ebenfalls viel Zeit mit seiner Tante und seinem Onkel in Cannes, wo er auch seinen ersten Klavierunterricht bei einem italienischen Lehrer namens Cerutti erhielt. Dieser ahnte jedoch nichts von der Begabung seines Schülers. Der Bekanntschaft mit Madame de Fleurville verdankte er schließlich seine Karriere, denn sie entdeckte das Talent und überzeugte seine Eltern, einen Virtuosen aus ihm zu machen. Sie war eine ausgezeichnete Lehrmeisterin, ausgebildet von einem der damals einflussreichsten Pianisten, Frédéric Chopin, und brachte ihm das Feingefühl des Klavierspielens bei, das später seinen Erfolg auszeichnete. Bereits mit elf Jahren wurde er dann schließlich am Konservatorium aufgenommen, nahm schon bald an zahlreichen renommierten Wettbewerben teil und wurde für seine Leistungen in diesem jungen Alter mit vielen Preisen ausgezeichnet. In dieser Zeit kreierte Debussy bereits seine ersten Kompositionen. Eine befreundete Familie – Familie von Meck – brachte ihn nach seinem Abschluss am Konservatorium schon bald in Verbindung mit renommierten Komponisten wie Brahms und Wagner. Frau von Meck führte ihn zurück in das komfortable und luxuriöse Leben, wie er es als Kind mit seiner Tante in Cannes erleben durfte.¹¹ Sein

¹¹ Vgl. Barraqué, 2004: S 11-32.

erstes großes Meisterwerk war *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). Es wurde nicht nur mit größtem Erfolg gekrönt, sondern es gilt zugleich als Durchbruch Debussys.¹² Markant an Debussys Kompositionsart ist, dass er nicht sehr bekannt wurde als Auftragskomponist. Ihm war es lieber, seine eigenen Ideen zu Papier zu bringen und diese zu veröffentlichen, was ihm vor allem mit *Les Nocturnes* (1899) und *Prélude à l'après-midi d'un faune* gelungen war. Auch seine erste und einzige Oper *Pelléas et Mélisande* war ein großer Erfolg. Wie jedoch aus der Entstehungsgeschichte hervorgeht, benötigte Debussy für die Fertigstellung mehrere Jahre, was nicht unbedingt für ihn als Komponist sprach. Es muss jedoch festgehalten werden, dass Debussy es geschafft hat, all seine Werke mit seiner eigenen Note zu umrahmen, was ihn als Komponist einzigartig macht. Er legte dabei vor allem großen Wert auf Harmonie und Rhythmus.

1899 folgte seine erste Eheschließung mit seiner langjährigen Freundin Lily Texier. Drei Jahre nach der Uraufführung von *Pelléas et Mélisande* ließ er sich jedoch schon wieder scheiden, da er eine Beziehung mit der Mutter eines Schülers eingegangen war, Emma Bardac. Aus dieser Beziehung stammt auch seine einzige Tochter Claude Emma. In der Zeit von 1905-1915 folgten zahlreiche Konzertreisen nach Rom, England, Budapest etc. und viele weitere Kompositionen wie beispielsweise *La mer* (1905), *Le martyre de Saint-Sébastien* (1911), *Jeux* (1913) etc. Seine Krebserkrankung, an der er seit 1909 litt, verschlimmerte sich aber immer mehr und so musste er sich im Dezember 1915 einer Operation unterziehen, die nur eine kurzfristige Besserung mit sich brachte. Er komponierte zwar noch weiter, jedoch reichten seine Kräfte nicht mehr aus, seine letzten Werke wie *Ode à la France* – von dem nur Skizzen nach seinem Tod veröffentlicht wurden - fertig zu stellen. Er starb im Alter von 56 Jahren am 26. März 1918 in Paris an seinem Krebsleiden.¹³

¹² Vgl. Barraqué, 2004: S 70-71.

¹³ Vgl. Barraqué, 2004: S 156-158.

4 Maurice Maeterlinck

"Ma vie est tout simplement l'histoire d'un homme avec une plume et du papier."

Maurice Maeterlinck

Da Maurice Maeterlinck für den grundlegenden Text der Oper verantwortlich ist und auf diesen sowie seine Entwicklung in meiner Arbeit genauer eingegangen wird, möchte ich nun auch hier kurz auf die wichtigsten Etappen in seinem Leben eingehen, um somit einen Überblick über ihn und seine Werke, die vor allem den Symbolismus prägen, zu geben.

Maurice Maeterlinck wurde 1862 in Gent, in Belgien geboren. Er stammte aus reichen Verhältnissen und so kam es, dass er sich nach seinem Schulabschluss einem Jura-Studium widmen konnte. Währenddessen gab er sich aber immer wieder seiner wahren Leidenschaft hin, dem Schreiben und schuf viele Gedichte und Erzählungen. Nach dem Abschluss des Jurastudiums schaffte er seinen Durchbruch jedoch nicht als Jurist, dessen Tätigkeit er nie ausgeführt hatte, sondern als Schriftsteller. Mit dem Gedichtband *Les serres chaudes* (1889) landete er seinen ersten großen Erfolg. Kurz darauf folgte das Theaterstück *La Princesse Madleine* (1889), was seiner Bekanntheit als begabter Schriftsteller in der Pariser Szene sehr zu gute kam. Dort lernte er einige bedeutende Schriftsteller der neuen literarischen Bewegung des Symbolismus kennen, darunter auch Stéphane Mallarmé, der für den Text der *Prélude à l'après midi d'un faune* von Debussy verantwortlich war.

Mit seinem Drama *Pelléas et Mélisande* (1892) schaffte er letztendlich seinen Durchbruch und gilt seitdem als einer der wohl wichtigsten Vertreter des Symbolismus im Theater. Weitere Erfolge erzielte er mit *La Vie des abeilles* (1900) und *L'intelligence des Fleurs* (1907). 1911 wurde ihm für seine zahlreichen bedeutenden Werke sogar der Nobelpreis für Literatur verliehen. Durch seine zahlreichen Erfolge, die er mit seinen Werken erleben durfte, war er auch in seiner Heimat Belgien als Schriftsteller und Dramatiker sehr beliebt, sodass ihn der belgische König Albert I. 1932 zum Grafen ernannte.

1949 starb er in Nizza, wo er sich bereits 1930 ein Schloss gekauft hatte, in dem er seither residierte.¹⁴

¹⁴Vgl. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1911/maeterlinck-bio.html, 11.07.2012

5 Charakteristika eines symbolistischen Dramas

Für die Interpretation eines Werkes ist es vor allem wichtig, den geschichtlichen Hintergrund bzw. die Epoche oder die Bewegung, aus der es stammt, zu kennen.

Wie wir bereits gesehen haben, handelt es sich bei der ausgewählten Oper um ein ursprünglich symbolistisches Theaterstück. Maeterlinck, der als einer der wichtigsten Vertreter des Symbolismus gilt, wurde vom wohl wichtigsten Mann der impressionistischen Musik, Claude Debussy, vertont.

Gehen wir nun etwas näher auf den Symbolismus ein, lässt sich sagen, dass es sich hier um eine literarische Bewegung handelt die sich ca. Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte und vor allem im Gegensatz zum Realismus und Naturalismus steht. Diese Elemente kennzeichnen ebenfalls den Impressionismus. Dieser jedoch entspringt vor allem aus der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Hauptaugenmerk liegt in dieser Epoche also nicht mehr darin, die Welt so darzustellen, wie sie wirklich ist, sondern viel mehr darin, sich in das Innere eines Dichters oder Komponisten zu versetzen und seine Ideen, Wahrnehmungen und Träume eines schönen Weltbildes – die innere Wirklichkeit - zu erkennen. Daher stammt auch das Wort des Impressionismus - die Eindrücke (Impression) der Künstler wiederzugeben. Wichtig ist an dieser Stelle ebenfalls anzumerken, dass in impressionistischen Werken meistens nicht die Handlung im Vordergrund steht, sondern die Atmosphäre, die es vermittelt.¹⁵

Dies charakterisiert vor allem auch *Pelléas et Mélisande*. Bereits bei Maeterlincks Theaterfassung steht vor allem eine dunkle Atmosphäre im Mittelpunkt. Dies wird von Debussy auch genauso übernommen. Es ist vor allem dadurch zu erklären, dass wir fast ausschließlich Szenen erleben, die in der Dunkelheit spielen und die meist sehr bedrückend und angsteinflößend erscheinen. In dieser Bewegung sollte vor allem die Schönheit zum Ziel der Kunst werden. Die Künstler scheuen sich aber nicht, die negativen und unschönen Seiten ihrer Weltwahrnehmung zu präsentieren, denn es ist genau die Kombination des „Schönen und Hässlichen“, die die wirkliche Schönheit zum Vorschein bringt.

Wie bereits erwähnt, war die Malerei ausschlaggebend für den Impressionismus, deren wichtigste Charaktere auch auf die Musik übertragen werden können. Wie aus der folgenden Analyse noch hervorgehen wird, ist die Oper *Pelléas et Mélisande* durch verschiedene Motive gekennzeichnet. Diese Motive kehren im Spielverlauf immer wieder, scheinen sich jedoch nach ihrem Auftreten schnell wieder in Luft aufzulösen. Dem ist aber nicht so, denn

¹⁵ Vgl. Hasenauer, 2009: S 76 ff./Vgl. Schönthal, 2007: S 49 f.

bei impressionistischen Werken ist die Betrachtung des Ganzen ausschlaggebend. Es geht also nicht darum, sich auf die einzelnen Musikfragmente zu konzentrieren, sondern sich auf den Sinn des Gesamten zu stützen. Dies ist schon daran zu erkennen, dass Debussy seine einzige Oper völlig durchkomponiert hat und keine Schnitte durch Ouvertüren, einzelne Arien etc. gemacht hat.

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Impressionismus ist auch die Harmonie der Akkorde (Dissonanzen). Nehmen wir hierfür ein Beispiel aus der Malerei heran. Wenn mehrere Pinselstriche aufeinander gemacht werden, ohne jeden einzelnen dazwischen trocknen zu lassen, verlaufen die Farben in sich und formen das Bild, charakterisieren es sogar. Dieses Gemisch der Farben bildet für den Betrachter – aus einer gewissen Entfernung gesehen - ein „harmonisches Ganzes“ und wird nicht als „dissonant“ gesehen. Genau dasselbe Prozedere geht aus der Musik hervor. Debussy hat sein Werk aus vielen Dissonanzen kreiert, hören wir es jedoch als Ganzes, bildet das Zusammenspiel dieser Dissonanzen eine gewisse Harmonie für den Hörer.

Ein letztes und wichtiges Merkmal, das es hier zu charakterisieren gilt, ist die „Sinnlichkeit“, die in impressionistischen Werken ausgedrückt wird. So geschieht es auch bei Maeterlinck und Debussy. Maeterlinck kennzeichnet sein Werk durch detailliert dargestellte Stimmungen, seien es die der Personen selbst oder das Umfeld in dem sie leben, Stimmungen der Natur etc. Debussy verstärkt diese Sinnlichkeit mit charakteristischen Klangfarben ausgewählter Instrumente, wie beispielsweise dem Horn. Das Ganze wird nochmals verstärkt durch eine ausgeprägte Dynamik, die von ganz, ganz leise (ppp-pianissimo und leiser) bis über ein dreifaches Forte (fortissimo) hinaus ausgeschöpft wird.¹⁶

6 Sprache und Musik

6.1 Sprache und Musik „verstehen“

Bevor ich mich einer detaillierten Auseinandersetzung mit der Theorie zur Semiotik bzw. auch Semantik widme, gilt es hier noch eine grundlegende Frage zu klären, die das „Verständnis“ bzw. vielmehr ein Gefühl für die Musik näher bringen soll.

Wie kann Musik verstanden werden? Wie verstehen wir Sprache?

¹⁶ Vgl. Hasenauer, 2009: S 76-84.

Zweiteres lässt sich sicherlich leichter beantworten, zumindest erscheint es uns so. Kommunizieren wir mit jemandem in einer uns vertrauten Sprache, können wir schnell auf den Inhalt eines ausgesprochenen Satzes reagieren. Haben wir Probleme, eine gewisse Aussage zu verstehen, auf inhaltlicher oder auch sonstiger Ebene, können wir nachfragen und Missverstandenes ausdiskutieren.

Das Wort „Verstehen“ lässt sich in der Sprache beispielsweise folgendermaßen erklären:

„Wir fragen Hans, der französisch lernt: ‚Verstehst du den Satz: ‚Donne-moi ce livre‘?‘, worauf er antwortet: Ja, ich verstehe ihn, er heißt: ‚Gib mir dieses Buch.‘“¹⁷

Wie jedoch gehen wir vor, wenn es darum geht Musik zu verstehen?

Auf die Frage nach einem Konzertbesuch „Hat Ihnen das Konzert gefallen?“¹⁸ findet sicherlich jeder eine Antwort, ob nun Musikkenner oder nicht. Auf die Frage hin „Was fühlten Sie, als Sie diese Musik hörten?“ muss der Befragte vielleicht etwas länger überlegen, aber ist ein gewisses Maß an musikalischer Veranlagung vorhanden, lässt sich auch auf diese Frage eine Antwort finden. Schwieriger wird es jedoch, wenn die Frage lautet „Verstehen Sie diese Musik?“. Dann muss zuerst definiert werden, welche Bedeutung der Begriff „Verstehen“ hat bzw. muss man sich fragen, ob man Musik überhaupt verstehen kann.¹⁹

Adam Schaff, ein polnischer Philosoph, hat sich mit dieser Frage kritisch auseinandergesetzt.

Bevor wir überhaupt darüber sprechen können, ob Musik verstanden werden kann, muss zuerst klar festgelegt werden, ob sie überhaupt etwas kommuniziert. Schaff geht hier von der simplen Aussage aus „*Die Musik besitzt ihre eigene Sprache*“²⁰. Dies erscheint wohl sehr logisch, da die Musik ja nicht aus phonologischen Zeichen und Worten besteht wie eine Sprache, sondern aus viel komplizierteren Zeichen, die man nicht ohne eine gewisse Vorkenntnis deuten kann und die auch nicht einfach in Worten übersetzbar sind. Sprache²¹ kann so definiert werden, dass sie sich aus einem Zeichensystem zusammensetzt, das seine eigene Struktur hat und einer Grammatik folgt, die in einer bestimmten Sprache wie beispielsweise Deutsch sinnvolle Ausdrücke bildet. Was die Sprache der Musik betrifft können wir sagen, dass sie über Elemente verfügt, die es ermöglichen die natürliche Sprache in vergleichbarer Weise zu analysieren. Auch ihr kann eine Syntax zugeschrieben werden, die hier von der Harmonielehre handelt und die Melodien in der Musik bildet, wie der Satzbau eines Textes.

¹⁷ Schaff, 1973: S 277.

¹⁸ Schaff, 1973: S 276.

¹⁹ Vgl. Schaff, 1973: S.276.

²⁰ Schaff, 1973: S 281.

²¹ Anm.: Um einen Kontrast zwischen Sprache und Sprache der Musik zu schaffen, bezeichne ich die Sprache, für die ich als Beispiel „Deutsch“ angegeben habe in weiterer Folge als „natürliche Sprache“

Diese Sprache ist in erster Linie zur Kreation von Musikwerken bestimmt, die in weiterer Folge etwas Bestimmtes kommunizieren. Musik kann also wie auch die Literatur als Mittel der Kommunikation gesehen werden und muss deswegen im Rahmen einer Kommunikationssituation gesehen werden. Ein genaues Kommunikationsmodell, wie es von Roman Jakobson entwickelt wurde, wird später noch ausführlich dargestellt und erläutert.

Die Kommunikation findet also ganz allgemein gesagt zwischen einem Sender/Übermittelnden - der in unserem Fall Claude Debussy ist – und dem Empfänger, dem Hörer der Oper – statt.²²

Die Wahrnehmung des Empfängers ist jedoch nicht immer dieselbe. Es muss natürlich von Hörer zu Hörer unterschieden werden bzw. beobachtet werden, wem welcher Inhalt übermittelt wird. Wird beispielsweise einem Europäer traditionelle indische Musik vermittelt, hat dieser bestimmt nicht dasselbe Musikempfinden wie ein Inder. Wie wir hier sehen, ist das Musikempfinden bzw. die Wahrnehmung der Musik eines jeden sehr von seinem kulturellen Hintergrund geprägt. Diese „Schulung“ des Musikempfindens beginnt schon in der Erziehung bzw. hängt sehr stark mit der Umgebung, in der wir leben und aufwachsen, zusammen. Sie bestimmt die Art unseres Musikempfindens.

Durch das Hören von Musik nehmen wir immer etwas Bestimmtes wahr und wenn es nur unbewusst ist, sonst würden wir ja keine Musik hören. Wie auch die natürliche Sprache bestimmte Funktionen erfüllt, tut dies auch die Musik. Hier handelt es sich jedoch im Gegensatz zur natürlichen Sprache fast ausschließlich um emotionale Funktionen. Die Musik ist also ein *Träger von Gefühlen*²³. Dies wird durch wesentliche musikalische Elemente ausgedrückt:

- Rhythmus: Er ist eines der wichtigsten Elemente für den Ausdruck von Gefühlen in der Musik.
- Assoziation der Töne: Ohne sie wäre die harmonische und melodische Struktur in der Musik nicht gegeben. Zusammen mit dem Rhythmus werden so bildhafte Eindrücke geschaffen und vermittelt.
- Melodie: Durch eine ausgewählte Instrumentation können so bestimmte Gefühle hervorgerufen werden.
- Struktur eines Werkes: Diese vermittelt uns eine bestimmte Form, die ein Werk als Ganzes darstellt und je nach harmonischer bzw. melodischer Gestaltung Gefühle ausdrückt bzw. die Schönheit eines Werkes weckt.²⁴

²² Vgl. Schaff 1973: S 282.

²³ Schaff 1973: S 285.

²⁴ Vgl. Schaff, 1973: S 284 ff.

Betrachten wir das zu Beginn angeführte Beispiel ‚Donne-moi ce livre‘, können wir an dieser Stelle sagen, dass wir im Vergleich zur natürlichen Sprache gesehen haben, dass man Musik als solche nicht „verstehen“ kann.

Nehmen wir als Beispiel eine einzelne Notenzeile aus einer Notenpartitur einer Oper, können wir beim Anhören eine gewisse Stimmung oder ein Gefühl damit assoziieren. Richtig deuten und interpretieren können wir es jedoch erst, wenn wir das Stück als Ganzes gehört haben.

Stellen wir nun noch einmal die Frage „Verstehen Sie diese Musik?“, müssen wir also sagen, dass wir im Grunde wissen, was damit gemeint ist, jedoch der Wortlaut „verstehen“ an dieser Stelle nicht passend ist. Im Zusammenhang mit der Musik wird „verstehen“ eher im übertragenen Sinn verwendet. Es müsste also vielmehr heißen: „Was empfinden Sie, wenn Sie diese Musik hören?“ Wenn Musik gehört wird, wird etwas wahrgenommen, empfunden, etwas mit einer bestimmten Situation, einem Gefühl sowie einer Bedeutung assoziiert. Mit der Aussage „Ich verstehe diese Musik“, ist das „Verstehen“ hier nicht wörtlich zu meinen, sondern es heißt vielmehr, eine bestimmte „Intention“ eines Komponisten begriffen zu haben.

Hören wir nun beispielsweise ein traditionell indisches Musikstück und wir sagen anschließend „Ich habe diese Musik nicht verstanden“ ist damit gemeint, dass wir zwar die melodischen Tonfolgen und Harmonien gehört haben, aber die Musik nicht so wahrnehmen können, wie es die Intention des Komponisten war.²⁵

6.2 Die Beziehung zwischen Sprache und Musik

„Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg in das Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.“²⁶

Dieses Zitat von Theodor W. Adorno zeigt sehr deutlich, dass Musik als eigenes Zeichensystem wie die Sprache nicht existiert und verdeutlicht, dass Musik immer in Verbindung mit Sprache stehen muss, um sie zu verstehen.

Seit den 70er Jahren wurden zu diesem Thema immer wieder verschiedene Theorien und Analysemodelle entwickelt, die sich rückwirkend mit den verschiedensten Werken seit dem Barock beschäftigen. Genauer betrachtet lässt sich sagen, dass die Musik schon immer mit der Sprache in Verbindung gestanden ist. Es findet sich wohl keine Notenpartitur, die nicht durch Anmerkungen des Komponisten ergänzt wurde. Dabei handelt es sich beispielsweise um eine schriftliche Einleitung des Komponisten zur Interpretation seines Werkes, um

²⁵ Vgl. Schaff, 1973: S 287.

²⁶ Adorno, 1963: S. 9: zitiert in Schwar, 1996: S 7.

Ausdrücke aus dem Italienischen wie „dolce“, „espressivo“, „cantabile“ etc., die über einem bestimmten Takt stehend eine Gefühlsregung ausdrücken, aber auch um Terme wie „sforzato“, „pianissimo“ etc., die über die Lautstärke und Intensität eines Stückes bestimmen. Das Ganze kann natürlich auch auf die verschiedenen Tempi, die ein musikalisches Werk prägen, ausgelegt werden, wie beispielsweise „andante“, „accelerando“, „presto“, „ritardando“ etc. Es muss sich demnach nicht zwingend um eine Vertonung eines bestimmten Textes handeln, die Musik steht immer mit Sprache in Verbindung. „Die Musik bedient sich der Sprache, wie sich die Sprache der Musik bedient, und das geschieht nicht eigennützig sondern aus einer Notwendigkeit heraus.“²⁷

Ein Romanist und Musikwissenschaftler, der sich in großem Maße mit diesem Thema auseinandersetzt, ist Walther Dürr. Er legt gleich zu Beginn seines Buches *Sprache und Musik – Geschichte, Gattungen, Analysemodelle* fest, dass es hier nicht nur darum geht, einen Text als Ganzes zu vertonen, sondern einen Text in der Musik als Ganzes zu vermitteln. Hier liegt es im Verständnis des Komponisten, was er mit einer bestimmten Komposition/Vertonung bewirken will. Es geht vor allem um das sprachliche Verständnis des Komponisten selbst und die musikalische Rezeption sowie auch allgemeine Bedingungen einer bestimmten musikalischen Epoche, an die sich der Komponist halten sollte.²⁸

In der Beziehung zwischen Sprache und Musik spielen vor allem Semiotik wie auch die Semantik eine wichtige Rolle. Eine Tonart kann beispielsweise semantisch besetzt sein und Trauer oder auch Freude ausdrücken. Dies kann wiederum genau dem Text, der mit der Tonart in Verbindung steht, entsprechen aber auch widersprechen, was wiederum sehr stark mit dem historischen Kontext zusammenhängt.

Es ist also nicht immer möglich, für jedes einzelne Wort ein musikalisches Äquivalent zu finden, jedoch kann im Sinne von Konnotation eine Verbindung der beiden geschaffen werden.²⁹ Dürr betont, dass es jedem Komponisten frei stehe, wie er sprachliche Inhalte seines Werkes wiedergibt. Die Interpretation des Komponisten steht im Vordergrund, er selbst entscheidet, was ihm wichtig erscheint und was hervorgehoben werden soll. Wie bereits in Punkt 2 „Entstehungsgeschichte und Uraufführung“ angeführt, war dies auch bei *Pelléas et Mélisande* der Fall. Maeterlinck erteilte Debussy vollste Autorisation, den Originaltext zu seinen Zwecken abzuändern. Debussy hat also zahlreiche Kürzungen vorgenommen, um das Werk zu dem zu machen, was es für ihn als Komponisten ausmacht. Er hob das hervor, was ihm wichtig erschien, was ihn zu seiner Zeit und auch heute noch zu wohl einem der bekanntesten Komponisten machte.

²⁷ Schwar, 1996: S 7.

²⁸ Vgl. Dürr, 1994: S 9-10.

²⁹ Vgl. Ebda.: S 21.

Es gilt hier zwei Schichten zu unterscheiden, die sich jeweils in drei Ebenen teilen und die das Zusammenspiel von Musik und Sprache grundlegend erklären:

6.2.1 Die musikalische Schicht

*Die Wörter.*³⁰ Es wird also von der kleinsten gegebenen Einheit des Wortes, das sich aus Lauten und Phonemen zusammensetzt, ausgegangen und mit der kleinsten Klangeinheit in der Musik – dem Ton – verglichen. Wenn jedoch ein Text vertont wird, erscheint es nur logisch, dass nicht jedem einzelnen Laut ein Ton zugeschrieben wird, sondern dieser den Silben, die sich aus den Phonemen bilden, zugeteilt wird. Die Silben unterscheiden sich einzig und allein durch die musikalische Gewichtung. Somit kann eine bestimmte Vertonung je nach Wichtigkeit des Wortes eine Silbe hervorheben oder in den Hintergrund setzen.

*Die Syntaktische Einheiten und die Gestalt des Ganzen.*³¹ Hier wird von den oben erläuterten Worten ausgegangen, die sich zu Sätzen formen und somit eine Satzmelodie bilden und ein bestimmtes Motiv ausdrücken. Diese Sätze sind in der Musik jedoch nicht durch Satzzeichen begrenzt, sondern durch Pausen, Zäsuren, Kadenzen etc., deren Einhaltung bei einer Vertonung sehr wichtig ist, um dem genauen Verlauf des Textes sowie der Musik zu folgen.

*Die Struktur des Ganzen*³². Die dritte Ebene hat nun die Aufgabe, den Inhalt eines kompletten Textes klar verständlich wiederzugeben. Hier gelten ähnliche Regeln wie bei den syntaktischen Einheiten. Je deutlicher der Text für den Empfänger dargestellt wird, d.h. beispielsweise durch rhetorische Figuren wie Wiederholungen, Anaphern etc. markiert wird, desto klarer gliedert sich der Inhalt für den Hörer. Jedoch nur, wenn sich die Musik genau an dieses Schema hält, d.h., wenn die Folge des musikalischen Konzeptes, das sich auf den Text abstimmt, vom Komponisten gegeben ist.

6.2.2 Die semantische Schicht

Die *Wörter* werden als die kleinsten Bedeutungsträger „Lexeme“ bezeichnet und entsprechen auf der musikalischen Ebene einem Motiv. Wir können hier auch von der Bedeutung im Sinne einer Konnotation reden. Ein musikalisches Lexem muss aber nicht zwingend einem sprachlichen Lexem zugeordnet sein, d.h., wenn ein bestimmtes Wort wiederholt wird, muss nicht immer dasselbe Motiv erklingen, es ist dem Komponisten freigestellt.

³⁰ Dürr, 1994: S 22.

³¹ Ebda. S 24.

³² Ebda. S 26.

Betrachten wir nun die *syntaktische Ebene* können wir sagen, dass die Musik hier vor allem als weiterführender Hinweis der Wörter gilt. Musik kann nicht negieren oder bejahen, sie kann nur durch das Einsetzen von Pausen, Zäsuren etc. einen bestimmten Inhalt ausdrücken.

In der Struktur des Ganzen sucht die Musik hier nach konkreten Korrespondenzen. In der Vertonung eines Werkes richtet sich die Musik vor allem nach der Grundstimmung einer bestimmten Textpassage und versucht diese durch „musikalische Codes“ auszudrücken. So entspricht beispielsweise eine traurige Passage einem langsamen Rhythmus, eine fröhliche Passage einem schnellen Rhythmus. Es handelt sich also vor allem um metrische Muster, Tempi, Tonarten etc.³³

Hier sind die wesentlichen sprachlichen sowie musikalischen Elemente, die soeben erklärt wurden, nochmals in einer Tabelle zusammengefasst.

Mögliche Beziehung zwischen Sprache und Musik in der musikalischen Schicht³⁴:

Strukturebene	Sprache	Gebundene Sprache	Klangqualität	Musik
(1) Wörter	Laut (Phonem) Silbe Wort	Versfuß, Reim	Tonstärke, Tondauer, Tonhöhe	Ton Motiv
(2) Syntaktische Einheit	Satzgestalt	Vers, Strophe	Satzmelodie	Satz, Periode, Kadenzordnung
(3) Vollständiges Werk	Disposition des Textes	Poetische Form		Musikalische Gestalt

Mögliche Beziehung zwischen Sprache und Musik in der semantischen Schicht³⁵:

Strukturebene	Sprache	Musikebene
(1) Wörter	Wort, Lexem	Figur, Motiv
(2) Syntaktische Einheit	Inhalt eines Satzes	Satzabschnitt, Periode (definiert durch Metrum, Tempo, Tonart etc.)
(3) Vollständiges Werk	Inhalt des Textes	Musikalisches Werk (definiert durch Grundtonart, Grundtempo, Grundmetrum)

³³ Vgl. Dürr, 1994: S 28.

³⁴ Dürr, 1994: S 27.

³⁵ Ebda. S 27.

7 Semiotik

Um noch präziser auf das eben erwähnte Analysemodell einzugehen, möchte ich in diesem Abschnitt auf die semiotischen Grundelemente wie beispielsweise „das semiotische Dreieck“ genauer eingehen. Hier ziehe ich vor allem die Theorien von Umberto Eco heran, der die Semiotik - als „Theorie und Lehre von sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichen, [...] in deren Zentrum die Erforschung natürlicher Sprache als umfassendstem Zeichensystem steht“³⁶ - in seinen Werken genau analysiert. Da sich Eco jedoch nur sehr minimalistisch dem Thema der Musik widmet, werde ich zur weiterführenden Analyse der musikalischen Semiotik bzw. zum Vergleich von Musik und Sprache auf Walther Dürer und Nicolas Ruwet übergehen, die sich in mehreren Aufsätzen mit diesem Thema sehr detailliert auseinandergesetzt haben.

Umberto Eco stellt in seinen Büchern zur Semiotik keine eigene Definition des Begriffes auf, sondern bedient sich einer Definition von Saussure, die den allgemeinen Zeichenbegriff erklärt, sowie auch einer Definition von Peirce. Eco kritisiert jedoch die Unvollständigkeit der Saussureschen Definition und wendet sich somit mehr an Peirce und seine Definition, die wie folgt lautet:

„I am, as far as I know, a pioneer, or rather a backwoodsman, in the work of clearing and opening up what I call semiotic, that is, the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis...“(Peirce, 1934, 5,488) „...an action, an influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs“.³⁷

Peirce zufolge ist ein Zeichen also:

„Something which stands to somebody for something in some respect or capacity.“³⁸

Eco definiert ebenfalls mehrere semiotische Felder, die alle natürlichen und spontanen Kommunikationsprozesse sowie auch komplexe „kulturelle“ Systeme miteinbeziehen. Dazu gehören unter anderem die Zoosemiotik, Kommunikation durch Berührung, Geschmackscodes, medizinische Semiotik u.v.m. Für uns sind hier vor allem die „musikalischen Codes“ von Bedeutung:

³⁶ Bußmann, 2008: S 619.

³⁷ Eco, 2002: S 29.

³⁸ Eco, 1977: S 31.

„[...] In der Musik besteht einerseits das Problem eines semiotischen Systems ohne semantische Ebene (ohne einen Bereich der Inhalte): andererseits aber gibt es musikalische >Zeichen< (oder Syntagmen) mit explizit denotativem Wert (Trompetensignale beim Militär), und es gibt Syntagmen oder ganze >Texte< mit vor-kulturellem konnotativem Wert (>pastorale< Musik). In Manchen historischen Epochen schrieb man der Musik präzise emotionale und begriffliche Bedeutungen zu, die durch Codes oder zumindest >Repertoires< festgelegt waren [...]“³⁹

Wie aus dieser kurzen Definition des „Musikalischen Codes“ entnommen werden kann, sind die Bereiche Denotation und Konnotation wesentlich für eine semiotische Analyse.

Zunächst jedoch gilt es den Zeichenbegriff zu definieren, der für die folgende Analyse eine wesentliche Rolle spielt.

7.1 Zeichen

Um die drei Begriffe, aus denen sich ein Zeichen zusammensetzt, zu erläutern, möchte ich mich kurz auf das semantische Dreieck beziehen, das 1923 von Ogden & Richards entworfen wurde. Dieses Dreieck setzt sich aus folgenden drei Begriffen *Signifikant*, *Signifikat* und *Referent* zusammen, die im Laufe meiner Arbeit häufiger vorkommen werden.

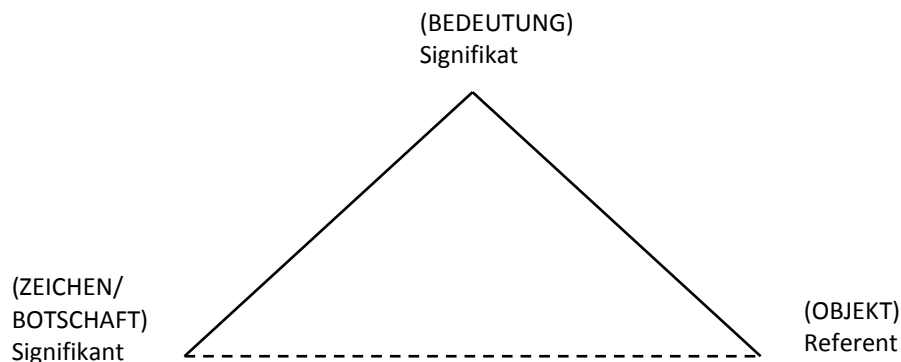


Abbildung 1: Semiotisches Dreieck

Diese drei Elemente hängen sehr eng zusammen und bilden in ihrer Gesamtheit das Zeichen. Der Signifikant und das Signifikat stehen in direkter Beziehung zueinander. Der Referent hingegen, gilt als eigentliche Bedeutung des Signifikanten und stellt diesen in bildlicher oder auch in Form einer Idee dar. Die gestrichelte Linie zwischen dem Signifikanten und dem Referenten zeigt uns jedoch, dass zwischen Signifikant und Referent keine direkte Beziehung besteht.

³⁹ Eco, 1991: S 31.

„Zwischen dem sprachlichen Ausdruck und dem durch ihn bezeichneten Sachverhalt besteht in der Realität keine unmittelbare Beziehung, d.h. dass sich sprachliche Ausdrücke nur über ihren begrifflichen Inhalt auf die Wirklichkeit beziehen lassen.“⁴⁰

Die Musik selbst hingegen bildet kein System von Zeichen. Die Musik als Ganzes kann jedoch innerhalb eines Textes als Zeichen präsent sein. Den Signifikanten bezeichnet hier also der sprachliche Ausdruck, das Signifikat steht für den Begriff, eine Idee und der Referent entspricht dem bezeichneten Gegenstand.⁴¹ Der Referent bezeichnet genauer gesagt die Aufführung oder auch die Ausführung eines musikalischen Werkes und deren Wirkung auf den Hörer bzw. wie in einem Kommunikationsmodell geschildert, auf den Empfänger.

Der deutsch-ungarische Musikwissenschaftler Tibor Kneif hat die „Musik als Zeichensystem“ untersucht und verschiedene Kriterien, die wesentlich für deren Analyse sind, dargestellt. Um die Musik als Zeichensystem sehen zu können, muss diese als „sprachähnlich“ betrachtet werden, denn um einen Vergleich zwischen Musik und Sprache herstellen zu können, müssen diese auch mit ähnlichen Methoden analysiert werden. Die Zeichenhaftigkeit der Musik ist nach Kneif gegeben, wenn sie:⁴²

*„vom Komponisten wie von den Hörern als Hinweis auf etwas anderes aufgefaßt wird“,
„als eine intendierte Selbstdarstellung erscheint“* oder wenn sie als
„Stimulans auf das Verhalten des Hörers“, als *„Appell“* interpretiert wird.⁴³

Ersteres kann also, wie die oben angeführte Definition von Peirce, als Definition für das Zeichen in der Musik gedeutet werden. Es reicht hier aber nicht aus zu sagen „das Zeichen ist etwas, das für etwas anderes steht“⁴⁴, es muss vor allen Dingen auch die appellative Funktion, wie wir es später noch genauer sehen werden, gegeben sein. Die Musik muss genau wie auch die Sprache eine bestimmte Botschaft übermitteln können, die vom Empfänger erkannt wird, damit ein Zeichenprozess zustande kommt bzw. die Musik als Zeichen gedeutet werden kann.⁴⁵

⁴⁰ Bußmann, 2008: S 620.

⁴¹ Vgl. Gier, 1995: Parler, c'est manquer de clairvoyance. Musik in der Literatur : vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema, S 14.

⁴² Vgl. Penteker, Christoph, 1997: S 16.

⁴³ Kneif Tibor, 1974: S. 349 u 352: zitiert in Penteker, Christoph., 1997: S 15-16. In: Heller, Friedrich C.: *Musikleben. Studien zur Wiener Schule 2.*

⁴⁴ Definition Peirce: *“something which stands to somebody in some respect or capacity“* (siehe S 26)

⁴⁵ Vgl. Penetker, Christoph, 1997: S 15.

7.2 Denotation und Konnotation

Eine Konnotation wird durch einen konnotativen Code definiert, d.h., dass die Bedeutung des Codes auf einer primären Signifikation beruht, also zuvor schon einmal festgelegt wurde. Ein Fußgänger weiß beispielsweise, dass er wenn die Ampel auf Rot stellt, stehen bleiben muss, weil dieser Farbe zuvor die Bedeutung für „Stopp“ zugeteilt wurde.

Die Denotation hingegen wird durch ein festgelegtes Signifikat definiert, das dem Empfänger eine bestimmte Botschaft mitteilt, ohne dass dieser zuvor über ein bestimmtes System informiert wurde. Vom Beispiel der Ampel ausgehend, würde das bedeuten, dass kein rotes Licht, sondern das Wort „Stopp“ erscheint.

Der Unterscheid zwischen Konnotation und Denotation liegt also lediglich auf der Codierungskonvention, d.h. wie der Code übermittelt wird, ob dieser zuvor schon einmal definiert wurde oder einfach direkt an den Empfänger übermittelt wird.⁴⁶

Die Art des Codes ist also ausschlaggebend für die richtige Definition des Kommunikationsmodells, das angewendet wird. Wenn wir das Ganze auf unsere Oper beziehen, stellt sich also die Frage, was dem Zuschauer ab Beginn des Stückes durch den Text bzw. durch die Musik vermittelt wurde, auf welche Art und Weise sowie in welcher (musikalischen) Epoche. Der Code ist demnach ausschlaggebend für die Botschaft, die dem Zuschauer übermittelt wird. In diesem Zusammenhang spielt sicherlich auch die Inszenierung des Stückes eine große Rolle, die die Funktion der Konnotation und Denotation mit jeder Geste und Bewegung unterstützt. An dieser Stelle muss allerdings gesagt werden, dass die Stabilität der Konnotation nicht immer gegeben ist, wenn sie nicht von Anfang an genau definiert ist, worauf ich in Punkt 8 „Analyse“ genauer eingehen werde.

Der Begriff der Denotation kann auch im gleichen Maße auf die Musik angewendet werden.



Wenn wir dieses Beispiel betrachten, können wir sagen, dass dieses Signifikans die „Note C“ denotiert. Weiters lässt sich klar festlegen, dass es ganz einfach „eine Position im Notensystem denotiert“.⁴⁷

Abbildung 2: Note C1

Es stellt sich aber die Frage, was es denotiert, wenn das Signifikans von einer Trompete oder von einer Flöte gespielt wird. Ob die „Note C1“ jedoch im Violin- oder Bassschlüssel interpretiert wird, spielt keine Rolle, denn der Ton bleibt identisch. Um ihn aber richtig zu interpretieren, muss er meist in Verbindung mit einem weiteren Ton gespielt werden.

⁴⁶ Vgl. Eco, 1991: S 85.

⁴⁷ Eco, 2002: S 107.

7.3 Kommunikationsmodell

In Punkt 7.2 „Denotation und Konnotation“ wurde bereits mehrmals auf den Code eingegangen, der das grundlegendste Element einer Kommunikationssituation darstellt.

Die Denotation und Konnotation sind wichtige Bereiche für die Musik sowie auch für die Textanalyse der Oper. Bevor diese Bereiche analysiert werden können, muss jedoch von einem Kommunikationsprozess ausgehend auf die einzelnen Elemente, die es dafür braucht, (wie beispielsweise Sender, Empfänger, Code etc.) eingegangen werden. Bereits mit dem Aussprechen eines einzigen Wortes oder auch einer Geste, die wir an eine Person richten, stützen wir uns auf Regeln, die den Kommunikationsprozess leiten und von wesentlicher Bedeutung sind bzw. für die richtige Interpretation des gesendeten Wortes verantwortlich sind. Mit dieser kurzen Einleitung wird deutlich, dass wir uns immer und in jeglicher Hinsicht des Äußerns einem Kommunikationsprozess unterziehen. So geschieht es auch in einer Oper, die gleich mehrere Kommunikationsprozesse mit sich bringt:

1. Die Kommunikation zwischen den einzelnen Figuren auf der Bühne
2. Die Kommunikation zwischen dem Orchester und den Sängern
3. Die Kommunikation zwischen den Sängern und dem Publikum

Abbildung eines ausgeweiteten Kommunikationsmodells nach Roman Jakobson:

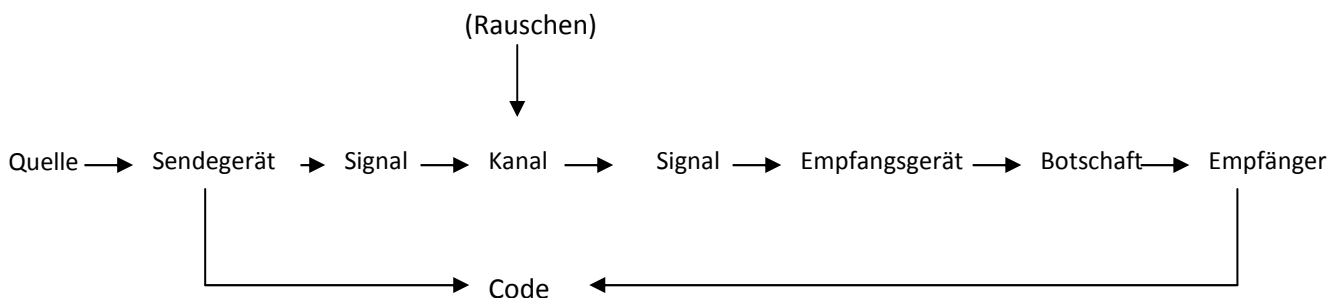


Abbildung 3: Kommunikationsmodell

Wie in Abbildung 3 dargestellt steht der erwähnte Code dafür, ein bestimmtes Signal bzw. eine Botschaft zu signalisieren. Dies löst wiederum eine bestimmte Reaktion beim Empfänger aus.⁴⁸ Das Kommunikationsmodell spielt hier insofern eine wichtige Rolle, als dass die in einer Oper bzw. einem Theaterstück wiedergegebenen Inhalte richtig interpretiert werden und nicht der völlig willkürlichen Interpretation unterliegen. Dasselbe gilt auch für den musikalischen Aspekt, der, je nach dem wie einzelne Szenen musikalisch umrahmt werden,

⁴⁸ Vgl. Eco, 1991: S 58.

unterschiedlich interpretiert wird bzw. je nach Interpretation seitens der Musiker mit einer unterschiedlichen Botschaft an den Empfänger gelangt.

Es ist der Komponist selbst, der das Kommunikationsmodell in einer Oper erzeugt. Was aus seiner Interpretation eines Textes hervorgeht, wird auf der Bühne wiedergegeben und an den Empfänger übermittelt. Hier gibt es viele Elemente, die die Sprache in einem Stück ausmachen und auf die vor allem in der musikalischen Rezeption Rücksicht genommen werden muss, damit Musik und Sprache in einer gemeinsamen Ebene hervorgehen.

Es ist hier die Rede von sprachlichen Elementen wie:

- dem Klang einzelner Laute und Wörter,
- der Folge von Lautstärke-Unterschieden,
- betonten und unbetonten Silben,
- dem Sprechrhythmus
- der Sprechmelodie
- Gestalt, Ausdehnung und Art einer Rede.⁴⁹

Sie helfen vor allem auch einen bestimmten Code, der übermittelt werden soll, zu verstehen und machen selbst eine fremde Sprache verständlich, wie wir es später noch in den Theorien von Nicolas Ruwet sehen werden.

7.4 Semiotik der Musik

Ein französischer Sprachwissenschaftler, der sich vor allem diesem Thema – der Verbindung zwischen Sprache und Musik – gewidmet hat, ist Nicolas Ruwet. In seinem Werk *„Langage, musique, poésie“* beschreibt er in fünf verschiedenen Aufsätzen die Problematik dieses Themas und stellt in seinen musikanalytisch-semiotischen Versuchen neue Theorien auf, die er anhand der verschiedensten musikalischen Beispiele erklärt.

1. *Contradictions du langage sériel*
2. *Fonction de la parole dans la musique vocale*
3. *Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy*
4. *Méthodes d'analyse en musicologie*
5. *Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale*⁵⁰

⁴⁹ Dürr, 1994: S 19.

⁵⁰ Ruwet, 1972: S 251.

Auffallend ist, dass er sich im Laufe seines Werkes stark auf einige Theorien von Roman Jakobson beruft. Im Vordergrund stehen hier vor allem die sechs Funktionen der Sprache (emotiv, referentiell, poetisch, konativ, phatisch, metasprachlich).

« [...] je dirai que, le sens d'une œuvre musicale lui étant immanent, il ne peut apparaître que dans la description de l'œuvre. Si on tient absolument à parler de signifiant et de signifié en musique on dira que le signifié (l'aspect « intelligible » ou « traduisible », comme dit Jakobson²) est, en musique, donné dans la description du signifiant (l'aspect « sensible »). »⁵¹

Ruwet verdeutlicht in der Einleitung seines Werkes also, dass er nicht zwingend von dem traditionellen Zeichensystem von Signifikat und Signifikant ausgeht, um die Bedeutung der Musik zu analysieren. Er erläutert vielmehr, dass die Musik ein Zeichensystem sei, das sich selbst bezeichne.⁵²

« La seule voie d'accès à l'étude du sens passe donc par l'étude formelle de la « syntaxe » musicale et par la description de l'aspect matériel de la musique à tous les niveaux où il a une réalité (production, transmission, acoustique, perception, contre-coups physiologiques tels que les modifications du rythme cardiaque, etc.). »⁵³

Der Zugang zur Bedeutung - le sens - der Musik findet sich daher nur in deren eigener Beschreibung durch materielle und reelle Werte, die in der Akustik sowie in der Wahrnehmung des Empfängers gegeben sind.

Ruwet geht in seinen Essays vor allem davon aus, dass auch die Musik einem Kommunikationsmodell unterliegt und nimmt somit an, dass die Musik selbst eine Sprache ist. Ich möchte hier vor allem auf zwei seiner Aufsätze genauer eingehen und deren Inhalt kurz wiedergeben.

7.4.1 « Fonction de la parole dans la musique vocale »

Ruwet setzt sich in diesem Essay vorwiegend mit der Vokalmusik von Boris de Schloezer auseinander. Ebenso geht er auf einige Passagen seines klassischen Werkes *Introduction à J.S. Bach* ein, die sehr wesentlich dazu beitragen, das Verständnis der Bedeutung der Musik und der Sprache näher zu bringen.

„Aussi je ne perds rien si j'écoute telle mélodie chantée dans une langue que je ne connais pas : au contraire, « ma compréhension de l'œuvre s'effectuera dans des conditions plus favorables, je ne serai pas tenté en effet d'en extraire les paroles qui y sont dissoutes pour chercher à savoir ce qu'elles veulent dire. »⁵⁴

⁵¹ Ruwet, 1972: S 12.

⁵² Vgl. Schneider, 1980: S 199-200.

⁵³ Ruwet, 1972: S 12.

⁵⁴ Ebda.: S 42.

Die Musik hilft also eine Sprache zu verstehen, die wir gar nicht sprechen. Ruwet bestärkt aber, dass es hier falsch ist, gleichzeitig anzunehmen, dass bestimmte Worte nur den Sinn übermitteln, den ihr die Musik gibt. Es geht vielmehr darum, dass das eine sozusagen das andere ergänzt.

« L'œuvre vocal nous offrirait un double visage, [...] le sens du système verbal et celui du système musical seraient identiques... mais ils le diraient différemment, l'un sous son aspect discursif, rationnel, l'autre sous son aspect irrationnel. »⁵⁵

Für die gleichzeitige Realisation von Musik und Sprache muss auf die Phonologie zurück gegriffen werden und von den kleinsten sprachlichen Elementen ausgegangen werden. Diese müssen wiederum den kleinsten musikalischen Einheiten gegenüber gestellt werden, wie wir es zu Beginn dieses Kapitels anhand der Gegenüberstellung von Walther Dürr gesehen haben.

Aber nicht nur die Phonologie spielt hierfür eine wesentliche Rolle, sondern auch die Funktionen der Sprache nach Bühler, wobei Ruwet hier vor allem auf die Unterscheidung von „fonction expressive“, „fonction appellative“ und „fonction représentative“ – die für ihn die wichtigste ist – eingeht, weil diese sich am schnellsten in der Musik wiederfinden.

Fonction expressive: Jeder Wortlaut, jede Aussage ist der Ausdruck des Subjekts, das es zu charakterisieren gilt.

Fonction appellative: Jede Aussage ruft für den Hörer einen bestimmten Eindruck, eine Stimmung hervor.

Fonction représentative: Die Aussage gilt hier als Repräsentation eines Zustandes, einer Sache, „état de choses“.⁵⁶

Einerseits sagt Ruwet : „une chose est claire: [...] il n'y a aucune incompatibilité entre musique et langage, [...] la relation musique-langage est toujours *pertinente*“, gleichzeitig stellt er aber eine wesentliche Frage:

„Si la relation est toujours significative, comment faut-il la concevoir?“⁵⁷

Er beantwortet diese Frage, indem er auf die Bedeutung von Sprache und Musik auf zwei verschiedenen Ebenen eingeht:

- a. Die Sprache wird durch die Musik geformt und bearbeitet. Es wird hier eine Art Klassifikation aufgestellt, denn es gibt Musik, die die Sprache mit Respekt behandelt aber auch solche, die den Text missachtet, ja sogar verachtet.⁵⁸
- b. „Verschiedene sprachliche Formen spielen ebenfalls eine Rolle bei der Entwicklung musikalischer Formen.“⁵⁹

⁵⁵ Ruwet, 1972: S 42.

⁵⁶ Ebda.: S 49.

⁵⁷ Ebda.: S 53.

⁵⁸ Vgl. Schneider, 1980: S 183-184.

⁵⁹ Schneider, 1980: S 184.

Allgemein formuliert lässt sich sagen, dass in Hinblick auf eine Vertonung beide Teile in ähnlichem Maße voneinander abhängig sind. So gesehen können wir bestätigen, dass Debussy sich für seine Oper den Text teilweise zurechtgeformt hat, damit seine musikalischen Vorstellungen mit ihm übereinstimmen, andererseits war er auch nachweislich von verschiedenen Passagen so fasziniert, dass er sich vom Text für seine musikalische Komposition inspirieren ließ. Musik und Sprache bilden als Folge ein Zusammenspiel, das wiederum eine vielseitigere Tonalität, als der jeweilige Bereich alleine, erzeugt. Ruwet zeigt dies anhand von Stravinskys *Les Noces* auf, dem es laut ihm mit diesem Werk gelungen sei, im Bereich der Sprache auszudrücken, was die Musik nicht auszudrücken vermag und umgekehrt.

„On dirait que, voulant mettre dans son œuvre toute la richesse des règles, des émotions, des énigmes qu’implique ce sujet, « les noces » [...] Stravinsky y est arrivé en répartissant les effets entre deux systèmes, faisant dire à l’un ce que l’autre ne disait pas.“⁶⁰

7.4.2 « Notes sur les duplications dans l’œuvre de Claude Debussy »

Ruwet analysiert die von ihm gewählten Werke jedoch nicht nur auf die Funktionen der Sprache sondern auch nach den Merkmalen von Wiederholungen und Oppositionen und stößt⁶¹ dabei auf das Ergebnis, dass es in Hinblick auf das Verhältnis zwischen Text und Musik immer wieder zu unterschiedlichen Bedeutungen kommt. Je nach dem wie oft bzw. ob eine bestimmte Strophe oder Textpassage wiederholt wird, wird sie anders interpretiert als wenn die Musik eine bestimmte Stelle mit immer wiederkehrenden Motiven umrahmt, was das Stück aber nicht in seiner Verständlichkeit beeinträchtigt.

„On a souvent remarqué [...] la fréquence dans son œuvre de ce que j’appellerai les duplications. Il s’agit d’un « procédé qui consiste à doubler systématiquement chaque phrase mélodique... » Deux fois énoncée, la phrase cède à une autre dont la filiation avec la précédente est de nature toujours subtile.“⁶²

Es ist wichtig, nicht nur von simplen Wiederholungen verschiedener Passagen auszugehen, sondern diese in Wiederholung und Reprise zu unterteilen. Die Reprise steht demnach nicht für eine direkte Wiederholung, sondern dafür, dass zwischen dem Element, das wiederholt wird, eine andere Passage eingeführt wird, sei es nun im Text oder in der Musik, das bleibt sich gleich.

⁶⁰ Ruwet, 1972: S 61.

⁶¹ Vgl. Ebda.: S. 63.

⁶² Ebda.: S 70, zitiert von André Schaeffner, „Debussy et ses rapports avec la musique russe“, in *Musique russe*, t.I Paris, 1953, p. 135.

Ruwet gibt einen Überblick über dieses System in verschiedenen Werken Debussys und kommt so zu dem Schluss, dass das System der Verdoppelung bei Debussy quasi als „autonomes Verfahren“ angesehen werden kann.

In seinen Analysen, die er in diesem Essay durchführt, geht Ruwet vor allem auch auf das Vorspiel zu *Pelléas et Mélisande* ein und entwickelt ein „Netz von Symmetrien und Dissymmetrien“, die für die Oper Debussys prägend sind. Eine ausgiebige Analyse hat gezeigt, dass das System der Verdoppelung in *Pelléas et Mélisande* in eine komplizierte Struktur eingebunden ist.

Betrachten wir also das Vorspiel zur Oper, genau genommen die ersten 27 Takte, so stellen wir sehr schnell fest, dass es ein ständiges Wechselspiel zwischen wiederholten Takten und einem neu eingeschobenen Takt ist, der dann als Reprise verstanden wird und jeweils nach verschieden langen Zeitabständen wiederholt wird. Wir haben also einerseits die Symmetrie, der immer wiederkehrenden Melodiefolgen oder besser gesagt, der sich sukzessive wiederholenden Motive. Plötzlich folgen jedoch unerwartete Paukenschläge, die diese Melodiefolgen unterbrechen und somit eine Dissymmetrie aufweisen, weil diese schon von ihrer Tonart her nicht zu den davor gespielten Motiven passen.⁶³

Diese zwei Essays von Nicolas Ruwet beinhalten die für uns wichtigsten Aspekte der Analyse für das Zusammenspiel von Sprache und Musik, auf die neben der Gegenüberstellungsmethode von Walther Dürr in der folgenden Analyse genauer eingegangen wird.

⁶³ Vgl. Ruwet, 1972: S 91-94.

8 Analyse

In der nachfolgenden Analyse werden mehrere Aspekte, die die Oper betreffen, untersucht. Als erstes werde ich auf wesentliche Textänderungen eingehen, die von Debussy im Laufe der Komposition der Oper vorgenommen wurden. Hier ist es vor allen Dingen interessant zu beobachten, ob diese Textänderungen willkürlich durchgeführt wurden oder ob sie doch eine Bedeutung haben, die Debussy nur durch seine Musik auszudrücken vermag.

8.1 Textvergleich

Die ausgewählten Textpassagen betreffen in diesem Abschnitt fast ausschließlich die des Theaterstückes, bis auf vereinzelt markierte aus dem Libretto von 1956, die für das Libretto gestrichen wurden, zitiert aus der Theaterfassung von 1983. Ich werde aus jedem Akt die markantesten Textpassagen, die für das Libretto verändert bzw. gestrichen wurden, herausnehmen und analysieren.

8.1.1 Akt I

Betrachten wir das Theaterstück, lässt sich gleich zu Beginn sagen, dass das Stück nicht direkt mit der Waldszene beginnt, wie es dies bei Debussy tut, sondern mit dem Öffnen der Schlosstore und einem Dialog zwischen den drei Dienerinnen sowie dem Pförtner.

Im Libretto zu Debussys Oper finden wir keinerlei Hinweise auf die Herkunft Mélisandes oder was ihr diese Angst, die sie gegenüber Golaud zeigt, bereitet. Einzig aus der Gestalt Mélisandes, deren Kleidung und dem Hinweis auf eine goldene Krone, die vom Boden des Brunnens, an dem sie Golaud findet, hervorglitzert, lässt sich annehmen, dass sie aus hochadeligen Kreisen geflohen ist.

Diese Annahme wird in dem Brief, den Golaud an seinen Bruder schreibt und durch Geneviève verlesen wird, verdeutlicht.

„Geneviève : [...] Au moment où je l'ai trouvé près des sources, une couronne d'or avait glissé de ses cheveux, et était tombée au fond de l'eau. Elle était d'ailleurs vêtue comme une princesse, bien que ses vêtements fussent déchirés par les ronces.“⁶⁴

Debussy überspringt diese Textpassage mit einer auf den vorigen Satz gelegten Fermate und einer darauffolgenden kurz gehaltenen Achtelnote der Streicher. Dann folgt die

⁶⁴ Maeterlinck, 1983: S 17.

Fortsetzung des Briefes. Es erscheint also sehr klar, dass dieser wesentliche Teil von Debussy einfach gestrichen und mit einer kurzen musikalischen Markierung übersprungen wurde.

Nachdem Geneviève den Brief verlesen hat, fragt sie Arkel, was er davon hält. Im Libretto erfahren wir nur wenig über die Meinung Arkels zu der Hochzeit „Cela peut nous paraître étrange“ [...].⁶⁵ Im Theaterstück wird dieses Thema jedoch ausführlich behandelt, denn es sollte der Großvater sein, der für ihn eine Frau aussucht. Nur deswegen sollte und würde er sich noch einmal vermählen. Es fällt den beiden schwer, die plötzliche Hochzeit nachzuvollziehen und sie diskutieren über den Grund, den Golaud zu der Hochzeit bewegt hat sowie über mögliche Konsequenzen

„Geneviève: [...] Si c'était Pelléas, je comprendrais... Mais lui... à son âge... Qui va-t-il introduire ici ? – Une inconnue trouvée le long des routes... [...] et s'il allait se remarier, c'était parce que vous l'aviez voulu... Et maintenant... une petite fille dans la forêt...“⁶⁶

Im Libretto ist dieser Teil kürzer gehalten. Auch diese Passage wird von der Musik mit einer längeren Pause übersprungen. Die Verzweiflung und Verwunderung über die plötzliche Hochzeit sind jedoch in der Gestik von Arkel und Geneviève spürbar und lassen vermuten, dass mehr hinter ihren Zweifeln steckt, was aus dem Libretto jedoch leider nicht hervorgeht. Allgemein lässt sich hier sagen, dass der erste Akt des Theaterstückes aus vier Szenen besteht, wohingegen das Libretto den ersten Akt nur mit drei Szenen besetzt.

8.1.2 Akt II

Es folgt die Brunnenszene, in der sich Pelléas und Mélisande zum ersten Mal nähern. In dieser ersten Szene handelt es sich nur um sehr minimalistische Änderungen, für die Interpretation des Stückes jedoch sehr wesentliche. Pelléas warnt Mélisande, sie solle aufpassen, dass ihr Ring nicht ins Wasser fällt, mit dem sie über dem Brunnen spielt.

„Pelléas: Prenez garde; vous allez le perdre...”

Mélisande : Non, non, je suis sûre de mes mains...”⁶⁷

Pelléas sagt also voraus, was Mélisande niemals vermuten würde. Wie wir aus dem Résumé der Oper bereits wissen, verliert sie ihren Ring. Es erscheint ihr aber gar nicht so schlimm, da sie in ihrem Leben mit Golaud sehr unglücklich ist. Sie spielt mit ihrem Ehering, als wäre es ein völlig belangloser Gegenstand und macht auch keinerlei Anstalten, den Ring aus dem Wasser zu fischen, bevor dieser bis an den Boden des Brunnens hinabsickert. Sowohl das Libretto als auch die szenische Darstellung der Oper schildern uns die Situation, als hätte

⁶⁵ Maeterlinck, 1956: S 27.

⁶⁶ Maeterlinck, 1983: S 18.

⁶⁷ Ebda.: S 23.

Mélisande diese vorsätzlich herbeigeführt. Dem Theaterstück hingegen können wir ein wenig Wehmut entnehmen, als der Ring im Wasser versinkt, sogar einen Versuch, diesen wieder aus dem Wasser zu fischen bzw. eine Lösung zu finden, den Ring zurück zu bekommen.

„Pelléas: Je crois que je le vois briller...

Mélisande : Où donc ? [...] Qu'allons-nous faire?“⁶⁸

Der Fall des Ringes in das Wasser wird von der Musik erheblich verdeutlicht. Er kann an sich im Text nicht ausgedrückt werden und ist vor allem durch die szenische Darstellung präsent sowie durch den darauf folgenden Dialog:

„Mélisande : Oh !...

Pelléas: Il est tombé?

Mélisande: Il est tombé dans l'eau !...“⁶⁹

Die Musik schafft es also hier etwas auszudrücken, was der Text nur erraten lässt. Der Fall des Ringes wird durch schnell aufeinanderfolgende, abwärts laufende Harfentöne geschildert.

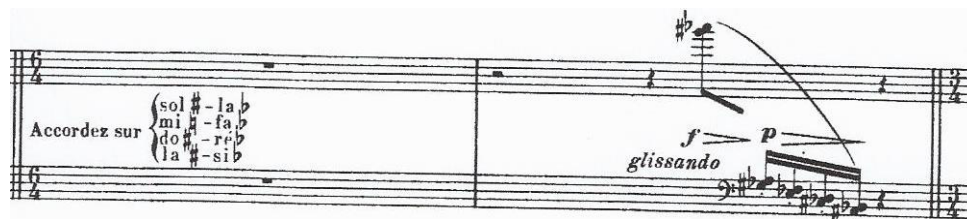


Abbildung 4: Harfenstimme Akt II/Szene I

In Kombination der beiden Elemente ist der Sachverhalt klar und bildet, wie wir bei W. Dürr gesehen haben, eine Einheit.

Der zweite Akt des Theaterstückes hat auch wie der erste Akt eine zusätzliche vierte Szene, die im Libretto nicht vorhanden ist. Es handelt sich um einen Appell Arkels, der seinen Enkel Pelléas nochmals auffordert, das Schloss nicht zu verlassen. Er verkündet auch, dass sein Freund Marcellus, den er so dringend besuchen wollte, bereits tot ist.

„Arkel: [...] Vous êtes las, dites-vous, de votre vie inactive; mais si l'activité et le devoir se trouvent sur les routes, on les reconnaît rarement dans la hâte du voyage. Il vaut mieux les attendre sur le seuil et les faire entrer au moment où ils passent ; [...]“⁷⁰

Arkel bittet ihn inständig, seine Abreise noch einige Tage aufzuschieben. Aus dem Libretto geht weder hervor, dass sein Freund Marcellus zu diesem Zeitpunkt bereits tot ist, noch dass der Großvater Pelléas aus einem anderen Grund als der Krankheit seines Vaters bittet, das Schloss nicht zu verlassen. Wollte Maeterlinck hier vielleicht schon auf das später folgende Drama anspielen und sozusagen die Weisheit des alten Arkel ausnutzen, der vergebens

⁶⁸ Maeterlinck, 1983: S 24.

⁶⁹ Maeterlinck, 1956: S 49.

⁷⁰ Maeterlinck, 1983: S 31.

versucht, die Liebestragödie zu verhindern? Debussy umgeht diese Passage, indem er sie ganz einfach auslässt und auch nicht versucht, diese musikalisch nachzustellen. Somit lässt er den Zuschauer wie eben erwähnt in der Annahme, dass Pelléas nur wegen der Krankheit seines Vaters das Schloss nicht verlässt.

8.1.3 Akt III

Auch dieser Akt beginnt mit einer gestrichenen Szene. Pelléas und Mélisande halten sich in einem Zimmer des Schlosses auf, während bereits die Dunkelheit hereinbricht. Mélisande sitzt an ihrem Spinnrad, bis es an der Tür klopft und der kleine Yniold hereinkommt. Er ist völlig verängstigt und möchte nicht ins Bett gehen, denn er hat Angst, dass er seine Stiefmutter und seinen Vater, der von der Jagd noch nicht zurückgekehrt ist, nicht wieder sehen wird. Mélisande beginnt zu singen:

„Saint Daniel et Saint Michel...

Saint Michel et Saint Raphael...“⁷¹

Debussy hat auch diese Szene übersprungen. Inhaltlich gesehen ist sie auch nicht wesentlich für das Stück, jedoch hat sich Debussy für die darauf folgende Szene inspirieren lassen. Der dritte Akt beginnt bei Debussy damit, dass sich Mélisande im Abendlicht am offenen Fenster ihres Zimmers die Haare kämmt und dazu ein Lied singt. Dies ist jedoch nicht das Lied, *Les trois soeurs aveugles*, das Maeterlinck vorgesehen hatte, dessen Text aus seinem Gedichtband *Les serres chaudes* stammt, sondern die Fortsetzung der zwei Zeilen, die er Mélisande in der vorherigen Szene singen ließ.

„Mes longs cheveux descendent
Jusqu’au seuil de la tour!
Mes cheveux vous attendent
Tout le long de la tour !
Et tout le long du jour!
Et tout le long du jour !
Saint Daniel et saint Michel,
Saint Daniel et saint Raphael,
Je suis née un dimanche !
Un dimanche à midi !“⁷²

Zwischen den Textzeilen erklingen sanfte Flötentöne, die den Gesang Mélisandes umrahmen. Man könnte diese Szene fast mit dem Märchen „Rapunzel“ vergleichen. Mélisande fühlt sich gefangen im Schlossturm und es scheint, als möchte sie die umliegende Männerwelt mit ihrem Gesang bezirzen, um sobald als möglich von ihrem Prinzen gerettet zu

⁷¹ Maeterlinck, 1983: S 33.

⁷² Maeterlinck, 1956: S 75.

werden. Auf die Frage, ob sich Maeterlinck als auch Debussy hier wohl von den Brüdern Grimm inspirieren haben lassen, gibt es leider keine genauen Antworten.

Eine weitere wichtige Szene, in der maßgebliche Änderungen durchgeführt wurden, ist Szene zwei der Oper bzw. Szene drei des Theaterstückes. Diese Szene spielt in den unterirdischen Grotten des Schlosses, welche Golaud Pelléas zeigen möchte. Dieser ahnt jedoch nichts von der Eifersucht seines Bruders und denkt sich nichts dabei, Golaud in die tiefe Dunkelheit zu begleiten. In der Theaterfassung macht Golaud Pelléas mehrmals auf den Tod aufmerksam, mit dem er quasi spielt, solange er seine Frau nicht in Frieden lässt.

„Golaud : Sentez-vous l'odeur mortelle qui règne ici? – C'est ce que je voulais vous faire remarquer.[...] Hé ! Pelléas ! [...] Un pas de plus et vous étiez dans le gouffre! [...]

Golaud: Oh! Voici... sentez-vous l'odeur de mort qui s'élève ?

Pelléas : Oui, il y a une odeur de mort qui monte autour de nous...⁷³

Hier zeigen sich also zum ersten Mal die mörderischen Gedanken Golauds, der sich vor lauter Eifersucht gegenüber seinem Bruder fast nicht mehr zurückhalten kann.

Im Libretto hingegen, wird diese Eifersucht nicht in diesem Maße zur Schau gestellt, zumindest nicht auf der sprachlichen Ebene.

„Golaud: [...] Sentez-vous l'odeur de mort qui monte! [...] n'ayez pas peur... je vous tiendrai... donnez-moi... non, non, pas la main... elle pourrait glisser... le bras... Voyez-vous le gouffre ?“⁷⁴

Aus musikalischer Sicht kann hier gesagt werden, dass die Atmosphäre der Dunkelheit, Eifersucht und Todesangst, sehr stark zum Ausdruck kommt. Debussy schreibt bereits auf seiner Partitur zur Einleitung der zweiten Szene des dritten Aktes „Mouvement lourd et sombre“⁷⁵. Beginnend mit einer eher geradlinigen sehr langsamen Melodie, die hauptsächlich von Fagotten, Pauken, Celli und Kontrabässen gespielt wird, geht es schnell in eine synkopische Hauptmelodie über, die vor allem von gleichmäßigen Melodien der Fagotte mit Unterstützung des Kontrabasses sowie abwechselnden sanften Paukenschlägen markiert wird. Hier können wir auch das Element der Wiederholungen erkennen, wie es Ruwet in seinem Essays „Notes sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy“ beschrieben hat. Die auf und ab gleitenden Fagottstimmen sowie die dazwischentretenden Paukenschläge bilden eine Symmetrie, die für das Verständnis dieser Szene wesentlich ist.

⁷³ Maeterlinck, 1983: S 40.

⁷⁴ Maeterlinck, 1956: S 90.

⁷⁵ Debussy, 1985: S 187.

25 Même mouv^t (lourd et sombre) 1^o 2^o

Abbildung 5: Motiv-Schlossgrotte

Im Theaterstück sowie auch in der Oper endet diese Szene auf folgenden Wortlaut:

„Pelléas: J'étouffe ici... sortons...

Golaud: Oui; sortons...“⁷⁶

Was hier jedoch ebenfalls hinzugefügt werden muss, ist die musikalische Interpretation, die auf diesen Wortlaut folgt. Ein plötzlicher Tonartwechsel stellt hier das Element der Dissymetrie dar, wie sie in Ruwets Theorie zu Debussys Werken dargestellt wird. Dieser Tonartwechsel leitet hier den Aufstieg von der beklemmenden Dunkelheit an das befreiende Tageslicht ein und stellt gleichzeitig das verzweifelte Ringen nach Luft für Pelléas dar. Dieses ist geprägt durch immer schneller werdende Tonfolgen, die nicht wie in der vorhergehenden Partie von tiefen Instrumenten gespielt werden, sondern hauptsächlich von Violinen sowie auch girlandenartigen Bewegungen in den Flöten und Harfen.

196

33

Abbildung 6: Motiv-Aufstieg ans Licht

Diese Szene endet in einem beeindruckenden Forte-Tutti des gesamten Orchesters und leitet mit folgenden Worten die dritte Szene des zweiten Aktes ein.

„Pelléas: Ah! Je respire enfin!...“⁷⁷

⁷⁶ Debussy, 1985: S 91.

⁷⁷ Ebda.: S. 93.

8.1.4 Akt IV

Dieser Akt wurde von Debussy fast identisch übernommen und es wurden keine nennenswerten Änderungen des Textes durchgeführt.

8.1.5 Akt V

Wie bereits schon im ersten und im dritten Akt wurde hier die erste Szene gestrichen. Im Theaterstück ist dies eine überleitende Szene von der tödlichen Waldszene, in der Golaud seinen Bruder Pelléas mit seinem Schwert ersticht, zu der Totenbetszene Mélisandes. Im Libretto wird hier direkt vom Wald zum Krankenbett Mélisandes übergegangen. Während sie im Sterben liegt, bestärkt der Arzt Golaud, dass es nicht seine Schuld sei und sie nicht an der Verletzung sterbe, die er ihr zugefügt hat. Abgesehen von dem seelischen Schmerz, den sie durch den Tod Pelléas erlitt, wissen wir jedoch nichts von einer Verletzung und deren Größe, die Golaud Mélisande zugefügt haben soll.

In der überleitenden Szene des Theaterstückes wird dies jedoch genauer dargestellt. Es handelt sich um einen Dialog mehrerer Bediensteten, von denen einige Golaud und Mélisande blutüberströmt vor dem Schlosstor finden und dies den anderen Bediensteten berichten.

„La vieille servante: Mon Dieu! Mon Dieu ! Ce n'est pas le bonheur qui est entré dans la maison... On ne peut pas parler, mais si je pouvais dire ce que je sais...

Deuxième servante : C'est vous qui les avez trouvés devant la porte ?

La vieille servante : Mais oui, mais oui, [...] Ils étaient étendus tous les deux devant la porte !... [...] La petite princesse était presque morte, et le grand Golaud avait encore son épée dans le côté... Il y avait du sang sur le seuil... [...]

Première servante : Vous avez vu la blessure ?

La vieille servante : Comme je vous vois, ma fille. [...] Une toute petite blessure sous son petit sein gauche... Une petite blessure qui ne ferait pas mourir un pigeon. Est-ce que c'est naturel ?“⁷⁸

Diese Situation bereitet allen Bediensteten Angst, sie können nicht verstehen, warum gerade Mélisande mit dieser kleinen Verletzung im Sterbebett liegt. Dies wird durch einen Moment der Stille dargestellt „*Un silence*“, der somit zum zweiten Akt überleitet und mit einer Diagnose des Arztes beginnt.

„Le Médecin: Ce n'est pas de cette petite blessure qu'elle se meurt;“

Der Arzt fügt im Theaterdialog noch ergänzend hinzu: „Elle ne pouvait pas vivre... Elle est née sans raison... pour mourir; et elle meurt sans raison...“⁷⁹

⁷⁸ Maeterlinck, 1983: S 61-63.

⁷⁹ Ebda.: S 64.

Mélisande stirbt also im selben Bett, in dem sie kurz zuvor ihr Kind geboren hat. Warum jedoch muss sie an der kleinen Verletzung, die ihr zugefügt wurde, sterben? Es scheint, dass ihre seelische Trauer doch so groß ist, dass ihre Kräfte nicht mehr ausreichen, diese Wunde zu heilen. Wie wir aus dem Zitat des Arztes lesen können, gibt er einzig und allein dem Schicksal die Schuld an ihrem Tode „née sans raison“. Die letzte und einzige Szene des fünften Aktes wird mit sehr leisen Violinmelodien eingeleitet, die die Betroffenheit aller Personen, die am Sterbebett der Mélisande stehen, ausdrücken. Vereinzelt hören wir kurze Flöteinewürfe, die als immer wiederkehrende Hoffnungsschimmer, dass sie doch überleben mag, interpretiert werden können.



Abbildung 7: Motiv der Betroffenheit/Hoffnung

Die Musik bleibt hervorstechend in ihrem sanften Ausdruck. Trotz der tragischen Situation um Mélisande erscheint die Musik warmherzig. Sie selbst verspürt keinen Hass mehr gegen Golaud, kann sich selbst nicht mehr an seine grausame Tat erinnern. Zu den Violinmelodien folgen abwechselungsweise die Themen des Golaud und der Mélisande, wie wir es im nächsten Punkt noch genauer sehen werden. Maßgeblich ist hier jedoch, dass diese Stimmen sehr gedämpft gespielt werden und somit die ganze Szene bis zum Verstummen des letzten Tones in einem gefühlvollen Pianissimo ertönt. Es wird uns hier das Gefühl vermittelt, dass Mélisande beruhigt einschlafen kann und keine Angst vor dem Tod hat, wissend dass sie der wahren Liebe ihres Lebens bereits schon sehr nahe ist.

„Mélisande: Merci... Est-ce le soleil qui se couche?

Arkel : Oui ; c'est le soleil qui se couche sur la mer ; il est tard. – Comment te trouves-tu, Mélisande ?

Mélisande : Bien, bien. – Pourquoi demandez-vous cela ? Je n'ai jamais été mieux portante. – Il me semble cependant que je sais quelque chose... [...]“⁸⁰

Zuletzt ertönt ebenfalls noch ein neues Motiv, das des Neugeborenen. Es wird Mélisande von Arkel mit folgenden Worten überreicht.

„Arkel: Veux-tu voir ton enfant?

Mélisande: Quel enfant?

Arkel: Ton enfant, ta petite fille... [...]

Mélisande : C'est étrange... je ne puis pas lever les bras pour la prendre... [...] Elle ne rit pas... Elle est petite... Elle va pleurer aussi... J'ai pitié d'elle...“⁸¹

⁸⁰ Debussy, 1956: S 160.

⁸¹ Ebda.: S 173-174.

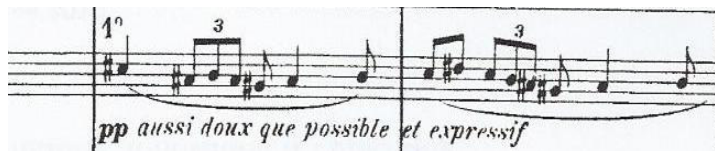


Abbildung 8: Motiv-Neugeborenes (Oboenstimme)

Diese Melodie, von einer Oboe gespielt, folgt direkt auf den Wortlaut Mélisandes „Elle ne rit pas... etc.“ und beschreibt die traurige Situation sehr gut, indem die Melodie erst von einer Violine gespielt, dann von der Flöte und Klarinette wiederholt wird.

Wir haben es hier also wie schon zu Beginn des Stückes mit einer sehr ausdrucksstarken Szene zu tun, die viele Emotionen durch ihre abwechslungsreichen Melodien sowie der ausgewählten Textfolge ausdrückt.

8.2 Personencharakterisierung

Die Charakterisierung einer Figur in einer Oper erfolgt nicht nur durch bestimmte Textangaben, Gesten oder auch Kostüme etc. Sie kann vor allem auch durch die Musik vorgenommen werden. Es handelt sich hierbei um Melodien, die im Laufe des Stückes immer wieder mit der zu beschreibenden Person auftreten und diese begleiten. Je nach Charakter bildet sich so eine Art Ohrwurm, der sich durch das ganze Stück zieht und immer mit derselben Person assoziiert werden kann. Es darf jedoch nicht angenommen werden, dass sich diese Melodien nicht verändern. Je nach Situation kann es natürlich sein, dass eine bestimmte Melodie in einer veränderten Form ertönt oder sogar durch eine zweite oder auch dritte Stimme verstärkt wird. Wie wir in der vorhergehenden Analyse bereits sehen konnten, kann so eine Charakterisierung auch auf eine bestimmte Situation zutreffen, die durch bestimmte Melodien verstärkt wird und somit auch ohne Text verstanden werden kann. Ich möchte mich jedoch erst der Personencharakterisierung der drei Hauptfiguren Pelléas, Mélisande und Golaud widmen. Hier muss zu allererst erwähnt werden, dass die Komposition von Debussy, die so reich an verschiedenen symphonischen Figuren ist, vor allem durch die Gegenüberstellung der Figuren Mélisande und Golaud geprägt ist. Diese zwei kontrastreichen Melodien kehren während des ganzen Stückes immer wieder und wenn sie sich in ihrer Form unterscheiden, dann nur leicht geändert, sodass sie immer erkennbar bleiben. Für die Charakterisierung von Pelléas ist jedoch kein eindeutiges Thema vorhanden. Es ist ein wenig undeutlich und die Melodie erscheint nicht immer ganz klar, wie das auch bei allen weiteren Personen des Stückes der Fall ist.

„Celui de Pelléas (ex.7) est plus imprécis, tout comme les autres que Debussy s'ingénie à faire « moduler » en modifiant les intervalles ou les valeurs rythmiques, source d'improbables parentés, en sorte qu'on ne saurait pas toujours leur donner un nom ou une signification. Le compositeur crée ainsi un réseau symbolique parallèle, comme si la musique explorait l'inconscient des personnages sans livrer les clefs.“⁸²

8.2.1 Mélisande



Mary Garden als Mélisande, 1902

Abbildung 9: Mary Garden als Mélisande, 1902

Die geheimnisvolle Schönheit, deren Herkunft völlig unbekannt bleibt, so wird sie von Maeterlinck als auch von Debussy dargestellt. Eine Persönlichkeit, die sehr sensibel und ängstlich erscheint. Erst folgt sie in ihrer Verzweiflung einem ihr unbekannten Mann, den sie schon bald darauf heiratet. Als sie dann auf die wahre Liebe ihres Lebens trifft, traut sie sich nicht zu dieser zu stehen. Sie stellt eine Person dar, über die alles hinweg geschieht, ohne ihr Zutun oder ihren Einfluss. Sie steht für Hoffnung und Verlangen und repräsentiert, wie wir später noch sehen werden, das Gegenübertreten von Geburt und Tod.

Sie tritt sozusagen mit zwei verschiedenen Gesichtern auf, was sich auch in dem musikalischen Gebilde, das sie beschreibt, widerspiegelt.

⁸² L'Avant-Scène, 2011: Introduction : S 11.

Einerseits sinnlich:



Abbildung 10: Mélisande-Thema I

andererseits gleichgültig:

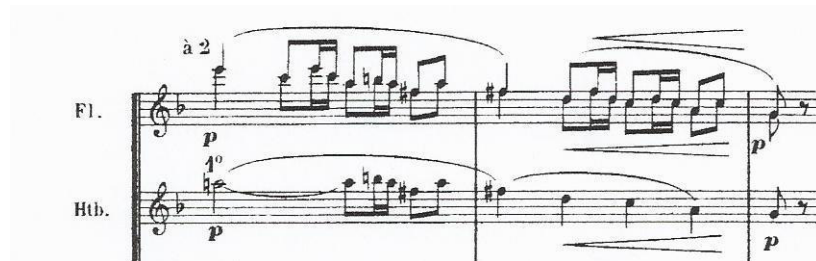


Abbildung 11: Mélisande-Thema II

Gleich zu Beginn ertönt diese Melodie zum ersten Mal und wechselt sich mit der des Golaud ab. Sie beschreibt also ihr erstes Auftreten und aufgrund der sinnlichen und beinahe schon fröhlichen Melodie, von einer Oboe gespielt, wird schnell ersichtlich, dass es sich hier nur um die Gestalt der schönen Mélisande handeln kann. Indem diese Melodie im Laufe der Oper mit dem Auftreten von Mélisande in den verschiedensten rhythmischen Formationen immer wiederkehrt, schafft es Debussy, seiner Oper einen einzigartigen Charakter zu verleihen und das Publikum zu verzaubern. Wenn am Ende einer Oper der Vorstellungssaal verlassen wird, bleibt einem meist eine bestimmte Melodie im Kopf, die mit dem eben erlebten Spektakel verbunden werden kann. Dies ist in unserem Fall ohne Frage die Melodie der Mélisande, die sich wie ein roter Faden durch das ganze Stück zieht.

8.2.2 Golaud

Golaud, der heldenhafte Bariton, versetzt mit seiner sich aufstauenden Eifersucht und seinem Misstrauen alle in Angst und Schrecken. Anfangs jedoch wird er als heldenhafter und einfühlsamer Mann präsentiert, der der schönen Mélisande das Leben rettet und sie sogleich zu seiner Frau macht. Sein teilweise unerklärlicher Charakter ist hier sicherlich auch durch seine Vorgeschichte geprägt. Er war vor Mélisande schon einmal verheiratet und hat aus dieser Ehe bereits ein Kind; seine erste Frau ist bereits verstorben. Auch von seinem Großvater Arkel wird er als großer Mann angesehen, der bis zum Zeitpunkt der Hochzeit mit Mélisande seinen Wünschen und Plänen gefolgt ist. Das enge Verhältnis zwischen Golaud und Arkel wird vor allem wieder am Ende des Stückes ersichtlich, als ihm sein Großvater am Totenbett Mélisandes beisteht. Auch diese Figur zeichnet sich durch eine wesentliche Melodie in der Musik aus:

The image shows a musical score for the Golaud theme. It consists of two staves: the top staff is for the Horns (Corns) and the bottom staff is for Golaud. The Horns part features a melodic line with triplets and dynamic markings (pp, p, più p, dim., pp). The Golaud part features a bass line with triplets and dynamic markings (p, più p, dim., pp). The lyrics are: 'vue Je crois que je me suis perdu moi-même et mes chiens ne me re - trouvent plus'.

Abbildung 12: Golaud-Thema

Dieses Beispiel zeigt uns sehr deutlich, wie die Personencharakterisierung in diesem Werk stattfindet. Während Golaud singt, begleiten ihn die Hörner im Hintergrund mit der ihn charakterisierenden Melodie. Wie die Markierung Debussys „très modéré“ gleich zu Beginn in der Partitur andeutet, handelt es sich hier um eine sehr gemäßigte aber hervorstechende Melodie, die vorwiegend von den Hörnern gespielt wird. Im Gegensatz zu dem Mélisande-Thema handelt es sich hier um eine eher schwankende Balance des Charakters, wie es aus der Folge der Triolen sowie der punktierten Achtel hervorgeht - eine Repräsentation seines ständig wechselnden Gemütszustands. Auch hier gilt, wie bereits bei dem Mélisande-Thema erklärt, dass das Motiv des Golaud je nach Situation bzw. Dramatik der Handlung angepasst wird und somit im Rhythmus sowie in der Intention ihres Ausdruckes verändert werden kann. Dies wird auch im folgenden Beispiel ersichtlich. Die Rhythmik bleibt quasi identisch, jedoch wird das Thema mit ein und demselben Ton wiedergegeben. Die beiden Melodien, die der Mélisande und die des Goldaubs, formen jedoch ein wichtiges Zusammenspiel:

Mélisande-Thema I mit leicht verändertem Golaud-Thema

1. Solo
p doux et expressif
pp
pp
pp

Abbildung 13: Zusammenspiel Mélisande und Golaud I

bzw.:

Mélisande-Thema II mit original Golaud-Thema

p
p
p
p
p

Abbildung 14: Zusammenspiel Mélisande und Golaud II

8.2.3 Pelléas



Jean Périer als Pelléas, 1902

Abbildung 15: Jean Périer als Pelléas 1902

Pelléas, dem lyrischen Tenor, wird vollste Zuneigung und Beachtung seitens der Familie zugestanden. Er erscheint stets als weise und klug und steht zu dem, was er tut. So hindert es ihn nicht, dass die Frau, die er begehrt bereits mit seinem Bruder vermählt ist. Er steht seinen Freunden zur Seite (Marcellus), die Familie geht für ihn jedoch vor. Als er erfährt, dass sein Vater krank ist, bleibt er auf Wunsch des Großvaters auf dem Schloss. Das musikalische Thema des Pelléas ist von Debussy in verschiedenen Motiven dargestellt, was es dem Zuhörer ungemein erschwert, sein Thema genau zu identifizieren. Sein Bild erscheint also eher verschwommen und kann mit seinem Auftreten im weiteren Verlauf der Musik nicht klar gedeutet werden. Wie auch bei Mélisande und Golaud ertönt bei seinem ersten Auftritt eine für ihn bestimmte Melodie, jedoch ist diese für den weiteren Verlauf des Stückes nicht so dominierend wie bei den anderen beiden.



Abbildung 16: Pelléas-Thema

Wie Debussy in seinen schriftlichen Ergänzungen in der Partitur schreibt, haben wir es hier mit einem eher ruhigen und unscheinbaren Thema zu tun – „*doux et expressif*“. Mit fast ausschließlich nur Holzbläsern kommt das Ausdrucksstarke, wie von Debussy angegeben, hier jedoch leider nicht wirklich zum Vorschein.

8.3 Szenencharakterisierung

Da ich bereits im Abschnitt „Textvergleich“ auf die Brunnenszene (Akt II/Szene 1), die Schlossgrottenszene (Akt III/Szene 2) und auf die finale Todesszene (Akt V) genauer eingegangen bin, möchte ich in diesem Abschnitt nur mehr auf die bereits anfangs erwähnte Waldszene (Akt I/Szene 1) eingehen. Sie leitet das Stück ein, ist sehr wichtig für den weiteren Verlauf des Stückes und stellt eine der wohl dramatischsten Szenen des ganzen Stückes (Akt IV/ Szene 3), dar.

8.3.1 Akt I/Szene I

Die Oper beginnt mit einer ganz leise gespielten Melodie, die eine beinahe schon unheimliche Atmosphäre schafft und die Dunkelheit des Waldes widerspiegelt. Bereits im fünften Takt folgt dann schon das erste Mal das Thema des Golaud, der sich in diesem Wald verirrt hat. Es handelt sich also um einen direkten Einstieg in die Handlung der Oper. Debussy hat das Stück ganz nach Wagner durchkomponiert, d.h., dass es keine Ouvertüre gibt, die das Stück eröffnet, wie wir es von Mozart, Verdi, Bizet etc. gewohnt sind.

Um diese dunkle Waldatmosphäre darzustellen, bedient sich Debussy hier einer einfachen, aber sehr ausdrucksstarken Violoncellostimme, die in ihrer Wiederholung von Waldhörnern verstärkt wird. Es zieht sich ein spannungsvolles Pianissimo bis zu den ersten Worten Golauds hin „Je ne pourrai plus sortir de cette forêt.“ Dieser erste Satz Golauds verstärkt dieses dunkle Waldthema sowie die Tatsache, dass er sich verirrt hat.

The image shows a musical score for Violoncelles and Contrabasses. The Violoncelles part is marked 'sordines' and 'pp'. The Contrabasses part is marked 'div. en 2' and 'pp'. The score is in C major, 4/4 time, and features a simple, repetitive melody. The Violoncelles part has a 'div.' marking at the beginning, and the Contrabasses part has a 'pizz' marking at the end. The score is written for two staves, with the Violoncelles on top and the Contrabasses on the bottom.

Abbildung 17: Wald-Thema

Für das hier abgebildete Wald-Thema verwendet Debussy das in Ruwets Essay erklärte Prinzip der Wiederholung, um die erzeugte Atmosphäre zu verstärken. Dieses Thema wird umrahmt von wesentlichen Einwüfen des Kontrabasses, der Pauken sowie der Violinen, die die wesentlichen Emotionen erzeugen, die später durch Golaud und Mélisande wiedergegeben werden. Es handelt sich hier vor allem um die pizzicato gespielten Achtel des Kontrabasses, die das Schluchzen der Mélisande ausdrücken sowie deren Unsicherheit und Ängstlichkeit, was sich durch einen Wirbel in den Pauken erklärt.

Bereits in den ersten Textzeilen wird diese Verzweiflung und Angst nochmals explizit ausgesprochen.

„Golaud: [...] Une petite fille qui pleure au bord de l'eau? [...] N'ayez pas peur. Vous n'avez rien à craindre. Pourquoi pleurez-vous, ici, toute seule?

Mélisande : Ne me touchez pas ! ne me touchez pas ! [...]

Golaud : Quelqu'un vous a-t-il fait du mal.

Mélisande : Oh ! oui, oui, oui !...

*Elle sanglote profondément.*⁸³

Diese kurze Einführung in die erste Szene zeigt auf, wie viel Stimmung und Emotion Debussy mit nur wenigen Takten bereits kreiert hat. Wir hören nur wenige Takte und fühlen uns schon inmitten einer dramatischen Situation. Hören wir zu Beginn hingegen eine Ouvertüre, verschafft uns dies erstmals nur einen Überblick über die wichtigsten Melodien des ganzen Stückes. So gelangt man zwar zu einem Vorgeschmack dessen, was in der Folge des Stückes erwartet werden kann, man braucht aber auch länger, um sich in die Geschichte einzufinden.

8.3.2 Akt IV/Szene III

In keinem anderen Akt der ganzen Oper kommt die Dramatik, Verzweiflung und Angst um den Tod so gut zur Geltung wie hier. Pelléas und Mélisande verabreden sich für ein letztes geheimes Treffen im Wald und ahnen nicht, dass sie von Golaud verfolgt und beobachtet werden.

⁸³ Debussy, 1956: S 12-13.



Abbildung 18: Finsternis-Thema

Zu den Charaktereigenschaften dieser Szene gehört zu allererst die Finsternis, die durch eine von allen Holzbläsern gespielte Melodie ausgedrückt wird und durch die Hörner verstärkt wird. Diese Melodie zieht sich wie ein roter Faden durch die ganze Szene. Ein weiteres wichtiges Motiv ist das der Liebesoffenbarung von Pelléas und Mélisande, die überwiegend von Flöten- und Hornstimmen umrahmt wird. Die Melodie bleibt dieselbe, wobei die Flötenstimme hier die Gefühle der Frau und die Hornstimme die Gefühle des Mannes interpretiert.



Abbildung 19: Motiv-Liebesoffenbarung

Dieses Liebesmotiv wird durch folgenden Text begleitet:

„Pelléas: Tu m'aimes? – Tu m'aimes aussi?... Depuis quand m'aimes-tu ?

Mélisande : Depuis toujours... Depuis que je t'ai vu... [...]

Pelléas : Tu ne me trompes pas ? – Tu ne mens pas un peu, pour me faire sourire ?...

Mélisande : Non ; je ne mens jamais ; je ne mens qu'à ton frère... »⁸⁴

Dieser Dialog gilt nicht nur als Liebesbeweis zwischen den beiden, sondern vielmehr auch als Indiz, dass Mélisande Golaud niemals wirklich geliebt hat.

Es folgt an dieser Stelle ein ausgeprägtes Liebesgeständnis von Pelléas, der es kaum fassen kann, dass seine Geliebte so empfindet wie er. Sein Liebeswahn erscheint dem Zuhörer jedoch schon fast utopisch. Er spricht wie besessen von ihr in einer von Metaphern verstärkten Sprache „Mon cœur bat comme un fou jusqu'au fond de ma gorge... Ecoute!

⁸⁴ Debussy, 1956: S 143-144.

Mon cœur est sur le point de m'étrangler..."⁸⁵. Plötzlich tritt jedoch Golaud auf und die Dramatik der Situation bauscht sich auf. Pelléas und Mélisande wissen, dass ihnen der Tod nahe ist, aber sie stellen sich ihm gegenüber. Debussy verstärkt dieses Gegenübertreffen, indem er die beiden in einem enormen Forte gemeinsam singen lässt. Golaud fällt über Pelléas her und stößt anschließend auch noch die flehende Mélisande „Je n'ai pas de courage!... Je n'ai pas de courage!"⁸⁶ von sich. Gleich darauf folgt der musikalische Höhepunkt des Stückes: Abwechselnde Achtelläufe der Hörner, Klarinetten und Fagotte werden durch eine aufsteigende Dynamik und ein Accellerando verstärkt und bis zu einem finalen Paukenwirbel getrieben, der nach einer Viertelpause auf einen einfachen kurzen Achtelschlag in einem Fortissimo endet. Debussy schafft es also, hier die Dramatik, die von Maeterlinck bereits gegeben wurde, durch Verstärkung mit seiner Musik nochmals zu einem Höhepunkt zu treiben, wie es allein aus dem Text gar nicht hervorginge.

Natürlich könnte ich an dieser Stelle noch auf weitere Szenen genauer eingehen und diese in ihrem Zusammenspiel zwischen Text und Musik genauer erläutern, was jedoch das Ausmaß meiner Arbeit überschreiten würde. Die für mich wesentlichsten Szenen und Elemente wurden bis hierher genannt und werden in einem folgenden Vergleich nochmals dargestellt und in einem ausgiebigen Résumé zusammengefasst.

8.4 Zusammenfassender Vergleich

Es wird nun ein vorläufiges Résumé zum angegebenen Textvergleich sowie zu der Personen- und Szenencharakterisierung gezogen. Es lässt sich sagen, dass Debussy für sein Werk wesentliche Änderungen vorgenommen hat, den Inhalt und die Emotionen, die das Werk vermitteln sollte, jedoch nicht grundlegend verändert hat bzw. verändern wollte. Wie wir gesehen haben, hat er zwar vereinzelt Szenen gestrichen, die aber für den Verlauf der Handlung meist keine wichtigen Informationen beinhalten. Er strich vor allem die Szenen der Bediensteten, für die er in seinem Stück keinen Platz gefunden hat. Debussy fand rein szenisch Platz für drei Dienerinnen, die sich im Verlauf des Stückes, wie aus seinen Notizen hervorgeht, nur im Hintergrund aufhalten und rein darstellerische Funktion haben. Solche Bedienstetenszenen sind aber vor allem auch ein wesentlicher Faktor im Bereich des Theaters. In den meisten Theaterstücken des 18.-20. Jahrhunderts, lassen sich Szenen mit Bediensteten, seien es persönliche Bedienstete, Erzieherinnen oder andere, finden, welche

⁸⁵ Ebda.: S. 148.

⁸⁶ Ebda.: S 154.

die Handlung eines Stückes inhaltlich umrahmen. In der Operngeschichte finden wir dies eher selten, weshalb auch Debussy diese Szenen nicht für sein Stück adaptiert hat.

Weiters können wir sagen, dass sich die in Ruwets Essays genannten Elemente, bei genauerer Betrachtung des Werkes nur bestätigen. Was die „*Fonction de la parole dans la musique vocale*“ betrifft, bekräftigt Debussy mit seiner Komposition und Textauswahl die Aussagen, dass „die Sprache durch die Musik geformt und bearbeitet wird“ sowie dass „verschiedene sprachliche Formen eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung musikalischer Formen spielen“.⁸⁷ Ersteres konnten wir im dritten Akt/Szene II bei der sich dramatisch aufbausenden Situation zwischen den beiden Brüdern verfolgen. Debussy hat in diesem Akt wesentliche textliche Änderungen vorgenommen und viele Elemente aus dem Theaterstück gestrichen. Er schafft es jedoch, diese Dramatik durch seine Musik auszudrücken und somit den kurz gehaltenen Dialog zwischen Golaud und Pelléas in einer viel dramatischeren Art und Weise zu präsentieren, als dies aus dem Libretto hervorgeht und wie Maeterlinck es in seinem Theaterstück dargestellt hatte.

Zweiteres haben wir vor allem in der ersten Szene des ersten Aktes gesehen, in der Debussy seine Musik auf wesentliche Elemente des Textes wie das Schluchzen der Mélisande, die Dunkelheit des Waldes etc. angepasst hat und so eine sehr emotionale und ausdrucksstarke Atmosphäre schafft. Wird das nun auf die bühlerschen Funktionen der Sprache ausgedehnt, stehen hier ganz deutlich die „appellative“ sowie die „repräsentative“ Funktion im Vordergrund. Dies bezieht sich natürlich in erster Linie auf den Text, kann jedoch auch auf die Musik ausgelegt werden. Betrachten wir beispielsweise den gleich zu Beginn folgenden Pizzicato-Einwurf des Kontrabasses, der zwar nur die Hauptmelodie im Hintergrund unterstützt, aber trotzdem beim Zuhörer eine gewisse Emotion hervorruft, nämlich die des Schluchzens und der Traurigkeit. Dasselbe erfolgt im Text, wenn wir von Golaud hören „pourquoi pleurez-vous“. In diesem Moment stellen wir uns eine schluchzende und weinende Mélisande vor, da wir zu diesem Zeitpunkt auch noch keine weiteren Informationen über sie erhalten haben. Die Reaktion „ne me touchez pas“ bringt ihre Verzweiflung zum Ausdruck, was hier sozusagen die repräsentative Funktion untermauert. Nun wird als ein weiteres Beispiel die Brunnenszene herangenommen. Die im Abschnitt „Textvergleich – Akt II“ analysierte Harfenstimme drückt also „den Zustand“ des verlorenen Ringes bzw. das Fallen des Ringes in das Wasser aus. Kurz zuvor warnt Pelléas Mélisande des Öfteren, sie solle nicht so unvorsichtig mit ihrem Ring spielen. Sie hört jedoch nicht auf ihn. Wir können dies als ein Beispiel der appellativen Funktion sehen.

⁸⁷ Vgl. siehe S. 31

Wie auch aus einem weiteren Essay Ruwets erläutert wurde, sind die Wiederholungen ausgewählter Motive Debussys ein wesentlicher Faktor in seiner Komposition. Er schafft es damit, bestimmte Situationen bzw. ganze Szenen inhaltlich zu verstärken und zu umrahmen. Es bildet sich sozusagen nicht nur ein inhaltlicher, sondern auch ein musikalischer roter Faden, der sich in den prägenden Melodien des Stückes widerspiegelt und sich durch das ganze Stück zieht. Diese Melodien kennzeichnen sich vorwiegend durch Symmetrien aber auch vereinzelte Dissymmetrien, die dadurch den jeweiligen Szenen noch mehr Wichtigkeit verleihen. Dieses Element der Wiederholung oder auch der Verdoppelung haben wir in detaillierter Form bei der Personencharakterisierung Mélisandes und Golauds gesehen. Ein sich immer wiederholendes Thema, das für eine bestimmte Person steht – wie in unserem Fall beispielsweise Mélisande – verstärkt dieses Charakterbild und macht es zu einem wesentlichen Teil des ganzen Stückes. Diese Melodie wäre aus dem Stück gar nicht wegzudenken, da ihm sonst in der Gesamtheit ein wesentlicher Bestandteil genommen würde.

Obwohl in *Pelléas et Mélisande* von fünf für das Stück wesentlichen Personen ausgegangen wird, sind es nur zwei, deren Charakterisierung immer wieder durch eine eigene Melodie erfolgt. Wie wir gesehen haben, handelt es sich hierbei nicht um die Titelfiguren Pelléas und Mélisande, sondern um Mélisande und Golaud. Es scheint zwar anfangs so, dass die Melodie, die mit dem Auftreten Pelléas ertönt, eigens für ihn komponiert wurde, jedoch verläuft sich diese sehr schnell und lässt sich nach dieser Szene (Akt I/Szene II) so gut wie gar nicht mehr auffinden. Wir haben also einerseits ein zerbrechliches und sensibles Damenthema, das im Verlauf des ganzen Stückes dominiert, andererseits ein gegensätzliches, aber für das Stück ebenfalls prägendes Männerthema, das sozusagen mit zwei verschiedenen Gesichtern ertönt. Einerseits angsteinflößend und rachsüchtig, andererseits mitfühlend und großherzig. Diese Charakterisierungen ergeben sich natürlich hauptsächlich aus den Textinhalten, die ein solches Bild unterstützen und werden mit den wesentlichen musikalischen Mitteln unterstützt.

Die Rolle des Pelléas hingegen findet sich zwar zwischen diesen beiden dominierenden Rollen wieder, ist aber nicht so ausdrucksstark bzw. markant wie beispielsweise der Charakter des Golaud. Wären alle Figuren des Stückes mit einer so ausdrucksstarken Melodie bzw. einem markanten Thema gekennzeichnet, wäre keinerlei Kontinuität, die für einen klaren Verlauf der Handlung wesentlich wäre, mehr gegeben und würde somit beim Zuhörer nur für Verwirrung sorgen. Warum jedoch gerade der Titelfigur Pelléas kein solch markantes Thema zugeteilt wurde, kann nur dadurch erahnt werden, dass ihm bereits schon von Maeterlinck in seinem Theaterstück keine so ausgeprägten und auffallenden Charaktereigenschaften - wie beispielsweise die eines Golaud - zugeschrieben wurden.

Ein letztes zu erwähnendes Merkmal im Vergleich zwischen Text und Musik ist sicherlich auch der Sprechrhythmus, der je nach Situation in den verschiedensten Formen auftritt. Dies wird größtenteils durch die musikalischen Tempi vorgegeben, teilweise jedoch muss sich auch hier die Musik dem Text anpassen. Befinden wir uns beispielsweise in einer sehr traurigen und auch dramatischen Situation wie in unserem Fall dem Ende des vierten Aktes, wo Golaud seinen Bruder vor den Augen Mélisandes tötet, ist die Aussage Mélisandes hier durch langgezogene Silben markiert, die ihre Verzweiflung und Angst ausdrücken.



Abbildung 20: Sprechrhythmus Mélisande

Wie wir in dieser Abbildung sehen, liegt die Betonung auf den Silben /oh/, /ra/ und /ge/.

Hätte sich hier Debussy für kurz gehaltene Silben und schnell aufeinander folgende Rhythmen entschieden, käme dieser Szene eine völlig andere Bedeutung zu und würde dem Zuhörer nicht den vorgegebenen Sinn wiedergeben.

Bei diesem Sprechrhythmus geht es nicht nur um die ausgesprochenen Silben, die etwas länger oder auch kürzer gehalten sind, sondern vor allem auch darum, wie diese betont sind und in welcher Lautstärke bzw. Lautstärkenfolge diese ausgedrückt werden. Dies sind die wesentlichen Merkmale, die für den Kommunikationsprozess unseres Werkes ausschlaggebend sind. Nur so kann es ermöglicht werden, dass gewisse Inhalte (Botschaft), die uns von Maeterlinck vorgegeben wurden (Quelle), von den Personen auf der Bühne (Sender) an das Publikum bzw. den Zuhörer (Empfänger) übertragen werden und auch richtig interpretiert werden.

Hier sehen wir also, dass es einem Komponisten nicht möglich ist, seine Musik völlig frei zu komponieren und diese dann willkürlich dem Text anzupassen, wenn er sich eines bereits vorgegebenen Textes bedient. Er muss sich hier an Vorgaben halten, um das Werk nicht inhaltlich in einem völlig neuen Kontext darzustellen. Es ist in unserem Falle also sicherlich schwieriger den Text der Musik anzupassen, als die Musik dem Text. Auf die Frage hin, ob ein Komponist seine Musik völlig willkürlich schreibt und sie im Anschluss mit dem Text zusammenfügt, können wir jedoch bestätigen, dass dies hier nicht der Fall ist. Handelt es sich aber im Gegensatz zu unserer Auswahl um eine völlige Neufassung eines Werkes, dem der Text noch nicht vorgegeben war, sind dem Komponisten in seiner Komposition keine Grenzen gesetzt. Dann wäre ein gewisses Maß an Willkür sicherlich möglich, jedoch müssen in jeglicher Hinsicht Regelungen für das Zusammenspiel von Text und Musik eingehalten werden.

8.5 Der Symbolismus bzw. Impressionismus in *Pelléas et Mélisande*

Wie wir in der kurzen Einleitung zum Symbolismus bzw. Impressionismus sehen konnten, steht im Werk Debussys der Ausdruck einer mitreißenden Atmosphäre, d.h. also die emotionale Ebene vor der Handlung. Dies erklärt auch die Tatsache, dass er für ihn nicht relevante Szenen aus der Theaterfassung Maeterlincks einfach gestrichen hat. Im Groben verändert dies zwar nicht den Inhalt, dennoch sind es wesentliche Elemente der Originalfassung, die verändert wurden.

Betrachten wir also die wesentlichen Merkmale des Symbolismus bzw. Impressionismus und wie diese in *Pelléas et Mélisande* ausgearbeitet sind.

Das Werk charakterisiert sich durch die Dunkelheit, was in dieser Oper sicherlich eines der Hauptkriterien ist. Die Szenen spielen fast ausschließlich nachts oder abends, im dunklen Wald um das Schloss von Allemonde, in der Schlossgrotte, in dunklen Schlossgängen, etc. Dennoch versuchen Debussy wie auch Maeterlinck das Schöne mit dem Negativen zu verbinden. Sie stellen diese Kombination des Schönen und Hässlichen, des Guten und Bösen in einer Art Regelmäßigkeit dar, die die Spannung des Stückes teilweise vorhersehbar macht. Vor allem Debussy schafft es aber mit seiner Musik diese Spannung Szene für Szene immer wieder aufs Neue herauszufordern und somit sein Publikum zu überraschen. Wird nun aber genauer auf dieses Verhältnis zwischen Positiv und Negativ eingegangen, lässt sich folgendes sagen:

Hässlich/Böse	Schön/Gut
Aufeinandertreffen zweier verzweifelter Personen (jede auf ihre Weise) –Golaud und Mélisande - im tiefen und dunklen Wald.	Heimliche Hochzeit zwischen Golaud und Mélisande.
Sorge des Pelléas um seinen erkrankten Freund Marcellus sowie um seinen erkrankten Vater	Kennenlernen zwischen Pelléas und Mélisande.
Mélisande verliert ihren Ehering, Golaud fällt zur selben Zeit vom Pferd.	Erster gemeinsamer Moment zwischen Pelléas und Mélisande am Schlossbrunnen.
Golaud entdeckt den verlorenen Ring, Mélisande gesteht ihm, wie unglücklich sie ist.	
Pelléas und Mélisande geben an, den Ring in der Grotte zu suchen, in der sie ihn verloren haben soll. Die Atmosphäre in der Grotte flößt Mélisande Angst ein.	

Golaud tritt zwischen die beiden und fordert sie auf, diese Kindereien zu lassen.	Mélisande kämmt bei Dämmerung ihre Haare und singt; sie lockt damit Pelléas herbei, der seine Gefühle kaum mehr im Zaum halten kann.
Golaud, von Eifersucht gequält, sucht mit Pelléas die Schlossgrotte auf und macht erste Andeutungen zu seinem Tod	
Das Misstrauen Golauds steigt weiter und er benützt seinen kleinen Sohn Yniold, um mehr über die Beziehung zwischen Pelléas und Mélisande herauszufinden. Er versetzt diesen in seinem Wahn dermaßen in Angst und Schrecken, dass er flieht.	
Golaud holt sein Schwert und droht Mélisande.	Pelléas und Mélisande verabreden sich für ein letztes Treffen am Schlossbrunnen.
Pelléas bangt, dass Mélisande nicht zum Treffpunkt kommt.	Mélisande kommt zum Brunnen; es folgt ein beiderseitiges Liebesgeständnis.
Golaud erwischt die beiden und tötet Pelléas; Mélisande flieht.	
Mélisande stirbt ebenfalls.	Mélisande bringt vor ihrem Tod ein Mädchen zur Welt.

Nicht nur die Abwechslung zwischen Gut und Böse, sondern auch die ständig wechselnden Motive und Themen charakterisieren das symbolistische Drama. Das Motiv der Geburt steht dem des Todes gegenüber, die Liebe steht in ständigem Wechselspiel zur Eifersucht, das Glück folgt auf das Unglück. Die richtige Instrumentation, die mit ausgewählten Textpassagen in der Situation entsprechenden Dynamik ertönt, macht es möglich, das Zusammenspiel von Text und Musik äußerst sinnlich, gefühlvoll und vor allem ausdrucksstark zu vermitteln.

Betrachten wir zum Schluss noch einmal die Figurenkonzeption bzw. die Personencharakterisierung, ist die Rolle der Mélisande sicherlich ein wesentliches symbolistisches Merkmal der Oper.

Der erste Auftritt der Mélisande gleich zu Beginn des Stückes kann als ihre Geburt interpretiert werden, da wir sonst keinerlei Information über ihre Herkunft haben. Die letzte Szene hingegen repräsentiert ihren Tod. „Mélisande est bien une vie, un destin, un personnage qui va mourir et exciter la pitié du spectateur.“⁸⁸ Sie repräsentiert in diesem Werk viel mehr als nur eine Person, sie ist ein Symbol, das für Hoffnung und Verlangen

⁸⁸ L'Avant-Scène, 2011: S 78. In : *De Maeterlinck à Debussy* von Christian Accaoui.

steht. Sie repräsentiert das Leben und das Schicksal, die Endlichkeit und Angst. Alles geschieht wegen ihrer Person, aber nichts durch ihren Willen.

Selbstverständlich könnte an dieser Stelle noch eine ausgiebige Analyse der ausgewählten Inszenierung stattfinden, die die Konstituierung des Bühnenbildes, die Auswahl der Kostüme sowie jegliche Gesten und Bewegungen beinhalten würde, jedoch ist dies nicht Thema meiner Analyse. Die wichtigsten Details hierfür wurden an den wesentlichen Stellen angeführt. Ein Bild bzw. eine Darstellung zu einer musikalischen Interpretation eines Stückes zu haben, macht eine derartige Analyse sicherlich leichter, jedoch wird man dadurch auch viel schneller von anderen Elementen beeinflusst, die nicht direkt den Text oder die Musik betreffen. Wären wir also für unsere Analyse von einer darstellerischen Performance ausgegangen, wären sicherlich wesentliche musikalische und sprachliche Details, die wesentlich für meine Analyse sind, untergegangen.

9 Schlusswort

Abschließend lässt sich sagen, dass eine Oper ohne Text quasi nicht entstehen könnte. Sie würde zwar mit ihren Harmoniefolgen und Melodien einige Gefühle hervorrufen, jedoch erst im Zusammenspiel von Text und Musik kann ihre wahre Schönheit gesehen und interpretiert werden.

Wie Ruwet bereits gesagt hat, ergänzen sich in der Vokalmusik, Sprache und Musik. Sie sind ohne Frage voneinander abhängig. Viel deutlicher noch muss gesagt werden, dass die Sprache ein so komplexes System ist, das die Musik alleine nicht bilden kann.

Wie wir beispielsweise in den langen Zwischenspielen der einzelnen Szenen in Debussys Oper gesehen haben, gibt es Momente, in denen die Musik keinen Text benötigt, um etwas auszudrücken. Sieht man diese rein musikalischen Szenen in Zusammenhang mit dem davor Gehörten, kann die Musik an solchen Stellen sehr viel ausdrücken. Sie kann aber auch zur Überbrückung dienen, wenn beispielsweise Bühnenumbauten anstehen, wie es in *Pelléas et Mélisande* der Fall ist. Musikalische Szenen können auch einen Moment der Entspannung darstellen. Der Hörer wird so nicht durch Pausen oder sonstige Unterbrechungen aus dem Verlauf des Stückes gerissen.

Die Musik dient dazu, die Inhalte eines Textes zu verstärken und diese mit Gefühlen, Eigenschaften etc. zu umrahmen, was ein Text allein nicht auszudrücken vermag. Einem Komponisten ist es sehr frei gestellt, welche musikalischen Elemente er mit einem Text kombiniert. Wie wir gesehen haben, gibt es zwar vereinzelt musikalische Codes, die bestimmte Textpassagen hervorrufen, jedoch darf sich der Hörer nicht immer auf diese verlassen. Gerade im Symbolismus bzw. auch Impressionismus ist es wichtig, ein Werk als Ganzes zu sehen und sich nicht von einzelnen Melodien oder öfters wiederkehrenden Motiven beeinflussen zu lassen.

Der Vergleich des Theaterstückes mit der Oper bzw. mit dem Libretto hat auch gezeigt, dass keine auffallenden Textänderungen vorgenommen wurden, zumindest nicht solche, welche den Sinn, der hinter dem Werk Maeterlincks steckt, völlig entstellt hätten. Debussy hat die für ihn weniger wichtigen Szenen gestrichen. Er ist dabei nach einem bestimmten System vorgegangen und hat zum Beispiel alle Bedienstetenszenen gestrichen, die im Stück selbst für den Verlauf der Handlung nicht ausschlaggebend sind. Es gibt auch keinerlei Hinweise darauf, dass Debussy versucht hat, die von ihm gestrichenen Textpassagen musikalisch zu rekonstruieren, wie dies anfangs vermutet wurde. Er bedient sich vielmehr einem detaillierten

Melodie- und Themenverlauf, der eine einzigartige Atmosphäre schafft und sich von Beginn bis zum Ende des Stückes durchzieht.

Debussy feierte mit seiner ersten und einzigen Oper große Erfolge auf der ganzen Welt. Auch heute noch wird dieses Stück regelmäßig auf internationalen Opernbühnen gespielt. Es stellt sich die Frage, warum heute kaum mehr jemand von der Theaterfassung Maeterlincks spricht, die zu seiner Zeit ebenfalls große Erfolge feierte? Das muss wohl daran liegen, dass die Musik, genauer gesagt die Vertonung Debussys, dem Werk seinen letzten, dafür aber prägenden Schliff verliehen hat und somit die Geschichte des Pelléas und der Mélisande noch viel mehr Tiefe gegeben hat.

Ich wollte mit dieser Arbeit versuchen ein Gefühl für Musik zu vermitteln, bei der es nicht nur darum geht, sich mit dem Gesehenen und Gesprochenen zufrieden zu geben, sondern die vielmehr die Möglichkeit bietet, tiefer in die Materie einzutauchen und sich zu eigenen Interpretationen hinreißen zu lassen. Für viele Leute kann ein Theaterstück mehr an Gefühl und Inhalt vermitteln als eine Oper. Musik hat in Verbindung mit Sprache jedoch genau dieselbe Kraft, Gefühle und Inhalte auszudrücken, dies erfolgt allerdings auf einer anderen Ebene als im Theater. Diese Arbeit hat mir in gewisser Weise selbst die Augen geöffnet und mir geholfen wesentlichen Aspekten des Verhältnisses zwischen Text und Musik viel aufmerksamer gegenüberzutreten und somit auch viel offener in deren Interpretation zu sein. Es handelt sich hierbei beispielsweise darum, sich nicht zu sehr von einer Inszenierung beeinflussen zu lassen, sich nicht nur von der Musik leiten zu lassen, sondern auch auf den Text zu achten etc. Für viele ist oft nur die Musik ausschlaggebend für eine bestimmte Interpretation, wie es in einem Theaterstück eben der Text ist. Meine durchgeführte Analyse hat jedoch bewiesen, dass in einer Oper Text wie auch Musik voneinander abhängig sind und das eine das andere ergänzt. Musik alleine kann viel ausdrücken, vor allem in emotionaler Hinsicht. Nur in der Kombination mit dem passenden Text wird eine Einheit gebildet, die auch die gewünschte Interpretation eines Werkes hervorruft.

10 Résumé

Il y a environ 400 années, l'opéra est devenu un milieu culturel très important dans notre société. Si on explique ce que signifie l'opéra on peut tout simplement dire qu'il s'agit d'un genre musical du théâtre. La combinaison entre la langue et la musique forme un spectacle très expressif et émotionnel. C'est déjà l'atmosphère dans la salle de spectacle qui charme l'audience. Les sons qui ressortent de la fosse d'orchestre jusqu'au moment où le rideau se lève représente un moment d'impatience. Les spectateurs se réjouissent d'avance de voir et écouter le spectacle.

Beaucoup de personnes disent qu'ils préfèrent le théâtre à l'opéra parce qu'ils ne comprennent pas la musique ou plutôt parce qu'il est plus facile pour eux de se pencher sur une représentation basé sur la gesticulation, les costumes et le dialogue entre les personnages. En fait, le théâtre et l'opéra se ressemblent beaucoup, la seule différence entre les deux est la communication. On peut parler d'une communication sur deux niveaux différents. Un but dans ce travail est de montrer que la musique est accessible pour tout le monde, il faut juste s'impliquer au pouvoir émotionnel de la musique.

Pour mon travail j'ai choisi l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. Plus précisément il s'agit d'un drame symbolique en cinq actes et douze tableaux. Le livret original est de Maurice Maeterlinck. Pour Debussy, la création du son premier et unique opéra, était une longue et difficile procédure. La création a duré environ dix ans et malheureusement la répétition générale n'a pas suscité le succès voulu. Le problème était une grande dispute entre Debussy et Maeterlinck qui a influencé le public par une mauvaise propagande. Mais déjà la première qui a suivi quelques jours après, a eu lieu dans une atmosphère beaucoup plus calme avec un public qui a apprécié l'œuvre de Debussy.

Ce travail se divise en trois parties. La première partie vise à décrire l'histoire de la création de la pièce de théâtre et de l'opéra. Ce point traite des premiers échecs et succès de la pièce, ainsi que du contenu et de la conception des personnages principaux. Cette partie contient également les faits les plus importantes sur l'époque dont la pièce est faite. La pièce de théâtre de Maurice Maeterlinck, un écrivain et dramaturge belge, est une des plus importantes pour le symbolisme. C'était en 1893 où il a fêté la première de sa pièce *Pelléas et Mélisande* avec grand succès. Juste quelques jours après la première, Claude Debussy a demandé Maeterlinck de recevoir l'autorisation du texte pour composer son premier opéra dont la première a eu lieu à Paris en 1902.

Après cette entrée dans l'histoire de l'opéra *Pelléas et Mélisande*, j'ai brièvement décrit les plus importants aspects de la sémiotique dont nous avons besoin pour une analyse de la relation entre le texte et la musique. Pour cela, je me suis appuyé sur les théories élémentaires d'Umberto Eco. Puisqu'il a travaillé presque exclusivement sur la conception sémiotique de la langue, j'ai mis l'accent sur les musiciens et linguistes Walther Dürer et Nicolas Ruwet. Walther Dürer a développé un système pour faire une comparaison directe entre la musique et le texte sur le niveau sémantique et musical. Nicolas Ruwet a également composé des théories pour cette liaison texte-musique. Pour les expliquer il se sert d'exemples précis sur les œuvres de Claude Debussy, avant tout sur *Pelléas et Mélisande*.

La troisième partie est centrée sur l'analyse du texte ou plutôt d'une comparaison du texte de la pièce de théâtre et du livret de l'opéra qui constitue la base de mon analyse. J'ai décidé de faire une comparaison de chaque acte pour montrer tous les changements que Debussy a fait ainsi que pour faire voir comment les changements sont enregistrés dans la musique. De plus je me suis servie d'une caractérisation des personnages principaux en montrant les aspects du texte et leur représentation dans la musique. J'ai utilisé aussi la même procédure pour une caractérisation des scènes pertinentes. Finalement je me suis appuyé sur une comparaison des résultats de mon analyse pour exposer la relation texte – musique.

Concernant l'analyse musicale de l'opéra, j'ai utilisé un enregistrement de la présentation de *Pelléas et Mélisande* dans le Théâtre des Champs-Élysées à Paris en 2007 ainsi que d'une partition d'instrument et de chant de 1985.

Le conflit musical

Avant de commencer l'analyse, je me suis posé la question comment peut on « comprendre » la musique. Adam Schaff, un philosophe polonais a travaillé sur cette question qui est essentielle au cours de toute l'analyse. En écoutant des paroles, on peut répondre à cette question clairement avec un « oui ». Dans la musique il est un peu plus difficile parce qu'elle ne peut pas expliquer des choses explicites. Les expressions musicales sont plutôt réduites sur une valeur émotionnelle. Il faut alors lier les deux côtés pour faire « comprendre » un certain contenu. Si on parle par contre de la musique seule on ne peut pas utiliser le mot comprendre. Dans ce sens là, il faut utiliser les mots comme percevoir, remarquer ou bien sentir pour exprimer ce qu'elle veut dire.

Les éléments essentiels d'une analyse sémiotique de l'opéra

Dans un opéra il y a beaucoup d'éléments sur lesquels il faut prendre garde. Donc, il s'agit d'une relation entre texte et musique qui n'est pas construit de manière arbitraire. Un compositeur doit construire son œuvre en respectant certaines règles, telles que le rythme de la parole ainsi que la sonorité des sons et des mots entiers. Il faut retenir de ces éléments que la seule chose possible est de les renforcer mais non de les changer. Si on change le rythme de la parole, on change également le sens ou bien l'importance de certains mots.

La musique peut être considérée comme un acte de communication. Il s'agit comme dans le langage, d'une communication entre le destinataire (qui est chez nous Claude Debussy) et le destinataire (le spectateur). Un message est délivré dans un certain contexte avec un code spécifique. On parle donc de l'acte de communication de Roman Jakobson. Il faut également adapter les fonctions de la langue à la musique. Ces sont avant tout la fonction référentielle, la fonction appellative et expressive qui sont essentielles pour un opéra. Il peut lancer un appel aux spectateurs comme par exemple « n'ayez pas peur du mort ». De plus le texte et la musique peuvent exprimer une vague de sentiments « la joie, la tristesse, la force, la faiblesse etc. » ce qui représente la fonction expressive. Enfin, il faut aussi annoncer la fonction représentative qui décrit un certain état de choses comme chez *Pelléas et Mélisande* « l'anneau perdu » (acte II/scène I). Toutes ces fonctions sont très importantes pour une bonne interprétation de l'œuvre mais s'il s'agit simplement d'une œuvre musicale (sans texte), on peut donc seulement parler de « une fonction émotionnelle » qui est donné. Là, on peut remarquer pour la première fois que la dépendance du texte dans la musique est donnée et que la liaison du texte et de la musique n'est pas simplement un acte arbitraire. Si on regarde les éléments théoriques, il faut considérer l'importance de la connotation et de la dénotation. Dans la musique il montre une grande différence si une partie est jouée par un instrument de cuivre ou de bois parce que chaque instrument a sa propre signification dans une œuvre. C'est à dire que tout au long de la pièce on retrouve des motifs ou bien des thèmes qui reviennent plusieurs fois. Dans autres termes, les thèmes qui reviennent montrent le fil conducteur dans la pièce. Comme on l'a vu dans notre analyse des personnages (point 8.2) c'est le thème de Mélisande et de Golaud qui est défini juste au début de la pièce. Golaud est caractérisé par une mélodie joué par des cors par rapport à Mélisande qui est caractérisé grâce à une mélodie joué par l'hautbois et la flûte. Ces deux thèmes reviennent chaque fois quand on parle de ces personnages ou quand ils entrent en scène. Donc, après la première scène on cerne très bien les mélodies qui caractérisent ces deux personnages. Là, on peut alors parler de la connotation parce qu'on a reçu une définition musicale d'un personnage qu'on peut tout au long de la pièce associer avec elle. Il y a également des moments de la dénotation. Là il s'agit plutôt de motifs qui ne reviennent

pas tout le temps. Ce sont plutôt des situations qui sont très clairement définies pour une seule fois. Chez *Pelléas et Mélisande* c'est par exemple la situation où l'anneau tombe dans l'eau. Cette action est soulignée par la harpe qui indique que quelque chose tombe dans l'eau.

Nicolas Ruwet par contre a fait une analyse beaucoup plus en détail. Il a écrit cinq essais sur la relation entre la parole et la musique ou plus précisément sur la sémiotique musicale et poétique. Pour mon analyse j'ai choisi deux essais qui sont d'après moi les plus importants. Il s'agit de « Fonction de la parole dans la musique vocale »⁸⁹ et « Notes sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy. »⁹⁰ Dans l'article sur la « fonction de la parole dans la musique vocale », Ruwet s'appuie sur les trois fonctions mentionnées ci-dessus. La fonction appellative, référentielle et expressive. De plus, il nous montre qu'il y a une relation entre la parole et la musique sur deux niveaux distincts. Premièrement, c'est la parole qui est formée par la musique. Dans un deuxième temps il faut dire que diverses formes linguistiques ont aussi été importantes dans l'élaboration de la musique. Mais ces deux niveaux dépendent aussi du type de musique. « Il y a des musiques qui traitent le langage avec respect, et d'autres qui le traitent avec mépris ou indifférence ».⁹¹ Le deuxième essai traite donc comme le titre le déjà décrit, du système des duplications que Debussy utilise dans son œuvre *Pelléas et Mélisande*. Pour lui ces duplications représentent un moyen très important pour renforcer la fonction expressive de la musique. Même si on retrouve aussi certaines duplications dans le texte, telles que «Mélisande : ne me touchez pas, ne me touchez pas »⁹², ce système concerne avant tout la conception musicale. Il divise ces duplications par une partie symétrique et une autre dissymétrique. Avec ce procédé il arrive à distinguer les parties doublées.

L'analyse

Pour l'analyse du livret et de la musique d'opéra, il faut avant tout le comparer avec le texte original de la pièce de théâtre pour voir quels changements le compositeur a fait. Dans le point 2 « Entstehungsgeschichte und Uraufführung » on a déjà vu qu'il y avait quelques problèmes avec l'autorisation qui a donné Maeterlinck à Debussy avant qu'il commence d'écrire sa pièce. Après la première de l'opéra, Maeterlinck a prétendu que Debussy a fait trop des changements ce qui aurait comme conséquence que son œuvre ne correspond plus à celle de Maeterlinck. Après la comparaison de ces deux versions on peut confirmer que

⁸⁹ Ruwet, 1972: S 41-69.

⁹⁰ Ebda.: S 70-99.

⁹¹ Ruwet, 1972: S 53.

⁹² Debussy, 1956: S 12.

l'affirmation de Maeterlinck est tout simplement un acte de vengeance. Il a été en colère parce que Debussy a choisi une autre chanteuse pour le rôle de Mélisande dans la dernière minute. Au début, Debussy a choisi la femme de Maeterlinck - Georgette Leblanc - pour ce rôle mais à la dernière minute il ne l'a plus trouvé assez bien pour chanter et jouer ce personnage tellement sensible.

En analysant les deux textes on peut remarquer que Debussy a élagué certains passages ainsi que des scènes entières mais il ne s'agit pas d'un changement du contenu. L'histoire de *Pelléas et Mélisande* reste la même, il a même adapté les mêmes figures, caractères, lieux et déroulements des scènes. Debussy a effacé avant tout des scènes qui contiennent les dialogues entre les servantes de la maison. Il n'a pas donné beaucoup d'importance sur ces scènes parce qu'ils donnent peu d'informations. Elles ont simplement la fonction d'encadrer la situation entière. Debussy fait donc une entrée directe dans l'action de la pièce. Le rideau se lève et on se retrouve dans une forêt très sombre et effrayante. Chez Maeterlinck par contre la pièce s'ouvre sur un dialogue entre les servantes et le portier du château Allemonde.

De plus, Debussy a écarté certaines informations en essayant de les exprimer dans sa musique. Lors de la première scène de l'acte première, on ne sait rien de l'origine de Mélisande. Chez Maeterlinck on peut au moins trouver des hypothèses de son origine, grâce aux vêtements et une couronne. Chez Debussy par contre, Mélisande reste totalement inconnue. Il efface ce passage qui témoigne son origine possible en dépasser avec un point d'orgue sur le phrase précédente suivi d'une petite pause. Puis, il continue. Une autre scène qui est aussi important à nommer est l'acte II/scène I. Pelléas et Mélisande se rapprochent pour la première fois. L'action se passe à côté de la fontaine dans le parc du château. Mélisande joue avec l'anneau de mariage qu'elle a reçu de Golaud. Tout à coup il tombe dans l'eau. Donc dans le texte il n'est pas possible d'exprimer cette chute de l'anneau, on peut seulement faire des allusions comme « Pelléas : prenez garde, vous allez le perdre... »⁹³. Dans cette situation c'est la musique qui domine. Les sons de la harpe expriment la chute de l'anneau dans l'eau et combiné avec le dialogue précédent ainsi que suivant la chute, la situation devient claire pour le spectateur.

Avant de parler de la caractérisation des personnages sur le niveau linguistique et musical, il faut parler d'une dernière scène analysé. Il s'agit de l'acte III/scène II. L'action se passe dans les souterrains du château entre Golaud et Pelléas. On peut parler d'une situation très précaire entre les deux frères, parce que Golaud est jaloux de son petit frère Pellés. Lui par contre, n'a pas la moindre idée que Golaud pense à le tuer. Debussy souligne ce dialogue dramatique avec une musique énormément expressive, pleine d'obscurité, d'angoisse et de

⁹³ Maeterlinck, 1983: S 18

jalousie. Pour cela il se sert d'une mélodie fluctuante mais régulière dans le violon et l'hautbois avec des mises en actions de croches dans les timbales.

La mélodie dans les violons décrit l'incertitude de Pelléas ainsi que le moment des timbales qui souligne l'obscurité, le mal, l'atmosphère dans les souterrains. De plus Debussy se sert d'un dynamisme qui mène l'action à son point culminant. C'est après l'acte IV/scène III une des scènes les plus pertinents de tout la pièce. Debussy arrive tout au long de la pièce à combiner des mélodies dramatiques avec des mélodies sensible et joyeuse, ce que souligne la propre note ou bien le style de Debussy.

Un autre point que j'ai analysé était la caractérisation des personnages et comment cela s'exprime dans la musique. Pour cela je me suis appuyé sur les trois personnages principaux, Mélisande, Golaud et Pelléas, comme je l'ai déjà annoncé ci-dessus.

Debussy a donné à chaque personnage sa propre mélodie, ce que simplifie un peut le contenu de chaque scène. Donc, ce n'est pas seulement le texte qui définit des caractéristiques donné aux personnages. Ce sont des mélodies dominantes qui soulignent les caractères et créent une sorte de musique obsédante qui nous accompagne pendant toute la pièce. Chaque fois lorsqu'on entend cette mélodie on peut l'associer par exemple avec Mélisande etc. Cependant, le compositeur a le droit de renforcer cette mélodie avec d'autres instruments ou bien de la changer un peu dans sa forme. Tout cela dépend de la situation dans laquelle la mélodie est jouée. En gros, on peut dire que les mélodies restent les mêmes. Chez *Pelléas et Mélisande*, c'est surprenant, que ce ne sont pas des mélodies de Pelléas et Mélisande qui dominent mais les thèmes de Golaud et de Mélisande. Ces deux thèmes sont très contrastés. D'une côté, si on parle de Golaud on écoute un thème joué par des cors, une mélodie avec beaucoup de force mais avec un caractère fluctuant. C'est à dire que Golaud est représenté comme un personnage avec deux visages. D'une part, c'est l'homme sage et serviable, d'autre part, l'homme jaloux avec des pensées meurtrières. Plus précisément il s'agit d'un état d'âme constamment alternant. De l'autre côté, on a le caractère sensible de Mélisande. La belle jeune fille d'origine inconnue. Golaud la trouve dans l'obscurité de la forêt juste à côté d'une fontaine. Elle est très angoissée mais on n'apprend jamais la vraie raison de son malheur. Elle aussi est représenté avec deux visages différents, ce qui se manifeste d'une part avec un thème joué par l'hautbois en représentant le côté sensuel et d'autre part avec un thème joué par la flûte signifiant son côté détaché. En résumant, on peut dire que Debussy a décrit deux contraires qui dominent tout au long de la pièce et qui créent en même temps une atmosphère passionnante pour les spectateurs.

Par contre, le rôle de Pelléas a certes un thème qui le caractérise mais cette mélodie est beaucoup moins forte que celle de Mélisande et de Golaud. Son caractère n'est pas aussi

ambigu que les autres, donc on entend sa mélodie seulement avec sa première entrée dans l'acte I/scène II. C'est clair que son motif revient dans plusieurs scènes mais il n'est pas aussi clair que les autres. Pour le spectateur il est donc beaucoup plus difficile d'identifier le rôle de Pelléas si on ne reconnaît pas une mélodie significative. En essayant de caractériser les autres personnages tels qu'Arkel et Geneviève on tombe sur le même problème que chez Pelléas, la définition des mélodies est confuse.

Le symbolisme et l'impressionisme

Pour une interprétation d'une œuvre il faut toujours savoir de quel époque il vient et les éléments ou bien les caractéristiques les plus importants de cette période. Tout simplement, son arrière-plan historique. *Pelléas et Mélisande* vient à l'origine de Maurice Maeterlinck qui est un très important homme du symbolisme. L'adaptation musicale par contre vient de Claude Debussy qui est le plus important musicien pour l'impressionisme.

Il faut donc ajouter que le symbolisme est un mouvement littéraire de la fin 19^{ième} siècle qui suit presque la même voie que celle de l'impressionisme. C'est avant tout l'esquiver du naturalisme et du réalisme. L'importance de cette époque est basée sur une représentation du monde réel. Ne pas seulement montrer les bons aspects mais aussi les mauvaises. Ce n'est pas toujours possible de montrer les bonnes côtes du monde si l'on ignore les mauvais. De plus, dans le symbolisme et l'impressionisme l'art est également marqué par des perceptions, idées et rêves d'un compositeur ou d'un poète même. Cette brève définition nous aussi explique le mot « impressionisme ».

Dans le symbolisme ou bien impressionisme ce n'est pas toujours l'action qu'il est met au centre mais c'est plutôt une atmosphère magnifique et très forte dans l'expression. Nous pouvons aussi remarquer cet élément chez *Pelléas et Mélisande*. C'est un opéra qui se caractérise par son atmosphère unique. A l'origine, Maeterlinck créa cette atmosphère et Debussy adopta tous ces éléments. Pour lui ils ont été déclencheurs pour écrire un opéra.

Pour le symbolisme l'utilisation des « symboles » est très importante, Maeterlinck les a également utilisés pour la création de sa pièce de théâtre. Il s'agit avant tout de symboles comme l'eau, l'obscurité, l'anneau, l'épée, la jalousie, l'enfant, le mort, les cheveux etc. Debussy les a repris. Par contre il a été beaucoup influencé par la peinture de cette époque. La structure musicale ressemble beaucoup à celle de la peinture. Les images sont claires et cohérentes pour les spectateurs, mais si l'on regarde de plus près on peut remarquer qu'il s'agit d'une mixture turbulente des couleurs. Il s'agit de la même procédure dans la musique. Si on écoute l'œuvre de Debussy en entiers, on voit tout la beauté qu'il apporte au

spectateur, mais si l'on écoute seulement certains passages de la pièce, elle n'est plus cohérente et montre plutôt une mixture arbitraire des sons.

Pelléas et Mélisande est marqué par des thèmes et motifs musicaux qui se répètent plusieurs fois tout au long de la pièce, comme nous l'avons vu dans l'analyse. C'est donc l'ensemble de ces thèmes qui est primordial pour cet œuvre.

Maeterlinck et Debussy ont créé une sensualité énorme. Chacun pour soi. Maeterlinck avec une ambiance détaillée montrée par ses personnages et les lieux où l'action se passe, Debussy par contre en utilisant les timbres distincts de différents instruments pour exprimer une ambiance précise ainsi que la puissance de la dynamique des instruments.

Debussy a construit son opéra d'après le style de Wagner, qui a pour la première fois dans l'histoire de l'opéra composé une œuvre d'un seul tenant. En d'autres termes, *Pelléas et Mélisande* est un opéra qui n'a pas une ouverture, qui n'a pas des grandes arias ou des longues pauses etc. Il s'agit d'une entrée directe dans l'action.

Le texte contre la musique

Après l'analyse détaillée des scènes et personnages, on peut justifier l'énonciation de Ruwet que la parole forme la musique et l'inverse. Les deux sont présents dans la même manière. On ne trouve pas de situations ou scènes dans l'œuvre où la musique ou le texte domine. Bien sûr, y a-t-il des scènes où il y a un peu plus de musique que de texte mais important pour l'ensemble de l'œuvre. Dans une œuvre symboliste comme chez *Pelléas et Mélisande*, il faut toujours regarder l'ensemble de toute la pièce. Si l'on regarde ou bien l'écoute seulement certains passages on ne découvre jamais la beauté qui est exprimée par la combinaison texte - musique. Ce n'est pas toujours l'action qui est mise au centre dans les pièces symbolistes mais plutôt la création d'une atmosphère fabuleuse.

Si on va même plus loin, on peut dire que la musique est toujours dépendante du texte même s'il s'agit d'une pièce sans texte. Si on regarde par exemple une partition d'une pièce musicale on retrouve toujours des compléments du compositeur. Cela peut être une introduction ou une interprétation de son œuvre ou tout simplement des compléments à côté de différents parties qui expriment la dynamique, le rythme etc. dans lequel il faut jouer une certaine mélodie. On connaît toutes ces expressions avant tout italiennes telles que « forte, fortissimo, pianissimo, andante etc. ». Dans la partition de *Pelléas et Mélisande* on peut également remarquer plusieurs compléments qui introduisent une certaine voix ou scène comme par exemple au début d'acte III/scène II « mouvement lourd et sombre » ou chez le

thème de Mélisande « doux et expressif » etc. Ces compléments des compositeurs peuvent être la source d'inspiration pour l'interprétation d'une pièce.

Maurice Maeterlinck contre Claude Debussy

L'opéra *Pelléas et Mélisande* a fêté des grands succès et est encore joué régulièrement dans tout le monde. Ce n'était pas seulement Claude Debussy qui a décidé d'écrire un opéra sur cette œuvre de Maeterlinck, il y a beaucoup plus d'interprètes importants qui ont décidé de construire leur propre version de *Pelléas et Mélisande*. C'est avant tout Gabriel Fauré qui a fait avant Claude Debussy une première ébauche d'une instrumentation de cette œuvre. Il a écrit une musique de scène pour la pièce en 1898. Malheureusement il n'a pas eu un tel succès comme Debussy. Puis faut il aussi nommer Arnold Schönberg qui a décrit un poème symphonique sur *Pelléas et Mélisande* en 1903.

Personne n'a pas réussi ce que Debussy a fait. A nos jours, si on parle de *Pelléas et Mélisande*, tout le monde ne pense qu'à l'opéra de Debussy. L'œuvre de Maeterlinck qui est primordiale pour cet opéra semble presque oublié. Mais pour quelle raison personne ne parle plus de Maeterlinck et de son œuvre ? Est-ce que la musique a mis la dernière main à cet œuvre théâtrale ? On ne le sait pas exactement, on peut juste présumer que la musique a donné à cet œuvre beaucoup plus de force et énormément d'émotion.

En résumé, on peut dire qu'un opéra sans texte n'existe pas. La musique aide à renforcer le contenu d'un texte et de le souligner avec des sentiments et qualités ce qu'un texte seule n'arrive pas à exprimer. Au fil d'une mise en musique d'un texte, on peut constater qu'en gros, le compositeur peut travailler librement, il doit juste respecter certaines règles. Il se sert par exemples des mélodies, motifs ou thèmes qui reviennent plusieurs fois tout au long de la pièce, ce qui guide le spectateur à s'orienter et à associer certains passages avec un personnage ou une action.

Si on parle d'opéra il est clair qu'on pense à un grand spectacle sur scène, avec des chanteurs, des jolis costumes, d'une mise en scène magnifique, des lumières et des musiciens dans la fosse d'orchestre. Mais en vérité, tout ce folklore, n'est pas nécessaire si l'on veut nous concentrer tout simplement sur la musique et son message.

La musique n'a pas besoin d'une image. Au contraire, si nous ne sommes pas influencés par une image ou bien de costumes pompeux, de gesticulations d'acteurs etc. nous pouvons nous appuyer sur une interprétation beaucoup plus détaillé de la relation entre texte et

musique. Tout à coup on observe des aspects que l'on n'a pas remarqués en regardant le spectacle sur le plateau.

Avec mon travail, je voulais essayer de transmettre d'une certaine manière un sentiment pour la musique. C'est à dire, ne pas se satisfaire des choses simplement vues ou parlées mais plutôt la possibilité d'entrer plus dans le détail de l'opéra et se passionner pour une interprétation. Il ne faut pas être un spécialiste en musique pour comprendre ce que veut dire certaines mélodies, il faut plutôt la laisser produire un effet sur soi-même. Si on se noie quand même dans la musique, il reste encore le texte sur lequel nous pouvons nous appuyer.

11 Bibliographie

Barraqué, Jean, 2004. *Claude Debussy mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Jean Barraqué*. Aus dem Französischen übertragen von Clarita Waege und Hortensia Weiher-Waege. 11. Auflage, Rowohlt Verlag, Hamburg.

Blumröder von, Christoph/Steinbeck, Wolfram (Hrsg.), 2004. *Musik und Verstehen*. Herausgegeben von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck unter Mitarbeit von Simone Galliat. Laaber-Verlag, Köln.

Compère, Gaston, 1998. *Maurice Maeterlinck. Essai*. La renaissance du livre, Belgique.

Debussy, Claude, 2007. *Pelléas et Mélisande*. Drame lyrique en cinq actes. Musique de : Claude Debussy, Poème de: Maurice Maeterlick. Live Aufnahme am Théâtre des Champs-Élysées, Paris (2 DVDs).

Debussy, Claude, 1902. *Pelléas et Mélisande, drame lyrique en 5 actes en 12 tableaux de Maurice Maeterlinck*. Partition pour chant et piano textes français et anglais. Edition originale, Durand, Paris.

Descamps, Maryse, 1986. *Maurice Maeterlinck: Un livre: Pelléas et Mélisande – Une œuvre*. Collection dirigée par Daniel Blampain. Ed. Labor, Bruxelles.

Dürr, Walther, 1994. *Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle*. Herausgegeben von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel, Studienbücher Musik Band 7. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Eco, Umerbto, 1977. *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Deutsche Erstausgabe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Eco, Umberto, 1985. *Semiotik und Philosophie der Sprache*. Übersetzt von Christiane Trabant-Rommel und Jürgen Trabant. Wilhelm Fink Verlag, München

Eco, Umberto, 1991. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. Übersetzt von Günter Memmert. Supplemente – herausgegeben von Hans-Horst Henschen, Band 5. 2. korrigierte Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München.

Eco, Umberto, 2002. Einführung in die Semiotik. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant. 9. unveränderte Auflage. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn.

Eco, Umberto, 1988. *Semiotik der Theateraufführung*. In: Wirth, Uwe. 2002: *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Eggebrecht, Hans Heinrich, 1998. *Musik im Abendland - Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Mit 17 Abbildungen und 206 Notenbeispielen und Tabellen. Piper, München, Zürich.

Faltin, Peter, 1973. *Musik und Verstehen : Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Volk, Köln.

Gier, Albert/**Gruber** Gerold W. (Hrsg.), 1995. *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main.

Grit, Fröhlich, 2009. *Umberto Eco – Philosophie – Ästhetik – Semiotik*. Wilhelm Fink Verlag, München.

Gruhn, Wilfried, 1978. *Musiksprache-Sprachmusik-Textvertonung. Aspekte der Verhältnisse von Musik, Sprache und Text*. Schriftenreihe zur Musikpädagogik, Hrsg. von Professor Dr. Richard Jakoby. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main.

Harnoncourt, Nikolaus, 1987. *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Dtv, Bärenreiter Verlag, München, Kassel.

Harry, Gérard, 1932. *La vie et l'oeuvre de Maurice Maeterlinck*. Fasquelle Editeurs, Paris.

Hasenauer, Raphaela, 2009. *Impressionismus in der Musik*. Dissertation, Universität Wien.

Kolbus, Anita, 2001. *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere : Pelléas et Mélisande*. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas. Tectum Verlag, Marburg.

Lyons, John, 1980. *Semantik*. Band I. Aus dem Englischen übertragen und für den deutschen Leser eingerichtet von Brigitte Asbach-Schnitker, Jean Boase und Herbert E. Brekle. Verlag C.H.Beck, München.

Lyons John, 1983. *Semantik*. Band II. Aus dem Englischen übertragen und für den deutschen Leser eingerichtet von Jutta Schust. Verlag C.H.Beck, München.

Lyons John, 1983. *Die Sprache*. Aus dem Englischen übertragen und für den deutschen Leser eingerichtet von Christoph Gutknecht. 4. Auflage, Verlag C.H.Beck, München.

Maeterlinck, Maurice, 1956. *Pelléas et Mélisande. Drame Lyrique en cinq actes*. Musique de Claude Debussy. Fasquelle éditeurs.

Maeterlinck, Maurice, 1983. *Pelléas et Mélisande*. Préface de Henri Ronse, Lecture de Christian Lutaud. Editions Labor, Bruxelles.

Motte-Haber de la, Helga/**Schwab-Felisch** Oliver (Hrsg.), 2005. *Musiktheorie*. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 2. Laaber-Verlag, Laaber.

Nichols, Roger, 1992. *Claude Debussy im Spiegel seiner Zeit – Portraitiert von Zeitgenossen*. Aus dem Englischen von Wiebke Flackenthal. M&T Verlag Ag, Zürich/St. Gallen.

Penteker, Chrisoph, 1997. „Musikalische Semantik im Werk Gustav Mahlers“, in: *Studien zur Wiener Schule 2*. Herausgegeben von Friedrich C. Heller, Band 6. Peter Lang GmbH, Frankfurt.

Ruwet, Nicolas, 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris.

Schaff, Adam, 1973. *Einführung in die Semantik*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Georg Klaus. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg.

Schneider, Reinhard, 1980. *Semiotik der Musik*. Darstellung und Kritik. Wilhelm Fink Verlag München.

Schönthal, Eva, 2007. *Symbolismus und Theater. Pelléas et Mélisande, Salomé/Salome, Elektra*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie. Universität Wien.

Schwar, Stefan, 1996. *Wortkomposition – Textmusik. Musik in der Literatur, Literatur über Musik am Beispiel von Gert Jonke und Robert Schneider*. Diplomarbeit, Institut für Germanistik, Universität Graz.

Sonstiges:

Opernrevue:

L'Avant-Scène, 2011. *Debussy - Pelléas et Mélisande*. N°266.

Opernhandbuch:

Kloiber, Rudolf, **Konold**, Wulf, **Maschka**, Robert, 2007. *Handbuch der Oper*. 12. Auflage, Dtv, Bärenreiter, München.

Lexika:

Lexikon der Sprachwissenschaft, 2008. Herausgegeben von Hadumod Bußmann. Vierte Auflage. Alfred Körner Verlag Stuttgart, 2008.

Internetquellen

<http://www.arte.tv/fr/1674062.html>, eingesehen am 29.11.2011

<http://chanteur.net/spectacles/20070614-TCE-Pelleas.htm>, eingesehen am 29.11.2011

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1911/maeterlinck-bio.html,
eingesehen am 11.07.2012

http://teacher.schule.at/zellmusik/_Klassen/1.Klasse/Stammton.htm, eingesehen am
06.07.2012

<http://mmaeterlinck.canalblog.com/>, eingesehen am 11.07.2012

Unterlagen zur Ringvorlesung: *The Meaning of Musical Meaning. Semantik und Semiotik in der Musik. Kann Musik erzählen?* Von Wolfgang Fuhrmann und Birgit Lodes:

http://kalender.univie.ac.at/index.php?id=519&no_cache=1&uc_event_id=8101, eingesehen
am 13.07.2012

Partitur für *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, Paris : 1985.

[http://imslp.org/wiki/Pelléas_et_Mélisande_\(Debussy,_Claude\)](http://imslp.org/wiki/Pelléas_et_Mélisande_(Debussy,_Claude)) , eingesehen am 18.07.2012

12 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Semiotisches Dreieck aus Eco 1977: S 28.....	25
Abbildung 2: Note C1 im Violinschlüssel, http://teacher.schule.at/zellmusik/_Klassen/1.Klasse/Stammton.htm	27
Abbildung 3: Kommunikationsmodell aus Eco 1991: S.58.	28
Abbildung 4: Motiv – Ringverlust: Partitur 1985: S 86.....	36
Abbildung 5: Motiv – Schlossgrotte: Partitur 1985: S 187.	39
Abbildung 6: Motiv – Aufstieg ans Licht: Partitur 1985: S 197.....	39
Abbildung 7: Motiv – Betroffenheit/Hoffnung: Partitur 1985: S 366.	41
Abbildung 8: Motiv – Neugeborenes (Oboenstimme): Partitur 1985: S 396	42
Abbildung 9: Mary Garden als Mélisande 1902: Barraqué, 1972: S 105.....	43
Abbildung 10: Mélisande-Thema I: Partitur 1985: S 2.....	44
Abbildung 11: Mélisande-Thema II: Partitur 1985: S 4.....	44
Abbildung 12: Golaud-Thema: Partitur 1985: S 4.	45
Abbildung 13: Zusammenspiel Golaud et Mélisande I: Partitur 1985: S 2.....	46
Abbildung 14: Zusammenspiel Golaud et Mélisande II: Partitur 1985: S 4.....	46
Abbildung 15: Jean Périer als Pelléas 1902: Barraqué, 1972: S 106.....	47
Abbildung 16: Pelléas-Thema: Partitur 1985: S 40.	47
Abbildung 17: Wald-Thema: Partitur 1985: S 1.....	48
Abbildung 18: Finsternis-Thema: Partitur 1985: S 321.....	50
Abbildung 19: Liebesoffenbarungs-Thema: Partitur 1985: S 333.....	50
Abbildung 20: Sprechrhythmus Mélisande: Partitur 1985: S 56.	54

13 Abstract

Die vorliegende Arbeit zeigt wie Text und Musik in einer Oper verbunden sind, genauer gesagt, die Abhängigkeit des einen vom anderen. D.h. wie in einer Vertonung eines Theaterstückes, die Musik von der Sprache beeinflusst und durch diese geformt wird, sowie auch die Sprache durch die Musik charakterisiert wird.

Pelléas et Mélisande ist ein symbolistisches Theaterstück von Maurice Maeterlinck, das 1893 in Paris uraufgeführt wurde und 1902 von dem Impressionist Claude Debussy vertont wurde.

Ziel der Arbeit ist es, den Text der Theaterfassung dem des Librettos gegenüber zu stellen, wesentliche Änderung festzuhalten und diese in einem Vergleich darzustellen. In Folge eines analytischen Teils sollen wesentlichen Merkmale der Sprache sowie auch der Musik nach semiotischen Aspekten erklärt und analysiert werden. Es werden hierfür bestimmte musikalische Passagen aus der Notenpartitur zu *Pelléas et Mélisande* mit den dazugehörigen Textpassagen aus dem Libretto verglichen und Personen- sowie auch Szenencharakterisierung in Text und Musik durchgeführt.

Für die Semiotik der Sprache wird in dieser Arbeit vor allem von den Theorien Umberto Ecos ausgegangen. Wichtige Begründer der Semiotik der Musik waren weiters Walther Dürr sowie auch Nicolas Ruwet, der in seinen Essays über das Verhältnis von Sprache und Musik, explizit auf die Werke Debussys eingegangen ist.

Ergebnis dieser Arbeit war, dass die Musik in der Vertonung eines Werkes, sei es Poesie, Theater oder sonstiges immer vom Text abhängig ist. Ein Komponist kann nicht nach Willkür eine Musik komponieren, die er anschließend einem Text zuordnet, sondern muss sich an Regeln halten, die schlussendlich das Zusammenspiel von Text und Musik überhaupt erst ermöglichen. Musik allein hat die Kraft auf rein emotionaler Ebene dem Hörer gewisse Gefühle zu übermitteln. Für alle weiteren Funktionen wie beispielsweise einer repräsentativen oder expressiven Funktion bedarf es der Sprache. Die Sprache kann also als ein komplexes Gebilde beschreiben, was sich nur durch Musik alleine nicht ausdrücken lässt.

Für eine genaue Analyse der Gesangspartien wurde neben einer Notenpartitur auch eine Aufzeichnung einer Darstellung von *Pelléas et Mélisande* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris von 2007 herangezogen.

14 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Susanne VONACH
Geburtsdatum: 27. Juli 1987
Geburtsort: Bregenz
Nationalität: Österreich
Familienstand: ledig

Ausbildung

1997-2001 Gymnasium Sacre Cœur Riedenburg in Bregenz
2001-2006 Handelsakademie in Bregenz
2006/2007 Studium der Rechtswissenschaften an der Uni Wien
seit WS 2007 Diplomstudium Französisch an der Universität Wien – Institut für Romanistik

Bisherige Berufserfahrung in Auswahl

01/2005-12/2006 Jugendreferentin und organisatorische Leiterin der Jugendkapelle Lauterach
2003 bis 2006 Büroarbeiten bei der Landesregierung in Bregenz (als Ferialtätigkeit)
2007-2009 Publikumsservice bei den Bregenzer Festspielen (als Ferialtätigkeit)
2010 Praktikum bei K und K Wien (Jänner – Februar): Opernproduktion „Lucia di Lammermoor“ in Bregenz, Castingorganisation, Dramaturgische Recherchen und Administrative Arbeiten der Agentur
2010 (April) Mahler 9x9 mit Symphonieorchester Vorarlberg - Organisatorische Mitarbeit und Künstlerbetreuung
2010 Praktikum im künstlerischen Betriebsbüro der Bregenzer Festspiele (Mai-August): Erstellung des Probenplans aller Produktionen, Castingorganisation, Künstlerbetreuung, Administrative Arbeiten

15.1.-15.2.2011	Opernproduktion „Die Zauberflöte“ am Landestheater Bregenz: Organisatorische Mitarbeit, Künstlerbetreuung, Inspizientin
Seit Mai 2012	Organisatorische Leiterin der „Vienna Classical Players“ unter der Leitung von Martin Kerschbaum, Orchestermanagement, Konzert- und Tourneeplanung

Sonstiges

09/2010- 06/2011	ERASMUS-Auslandsaufenthalt an der Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
------------------	---

Sprachkenntnisse

Deutsch:	Muttersprache
Französisch:	fließend (in Wort und Schrift)
Englisch:	fließend (in Wort und Schrift)
Spanisch:	Grundkenntnisse