

## *L'isle joyeuse*

Etwa gleichzeitig mit den *Estampes* entstand das virtuose Einzelstück *L'isle joyeuse* (Die Insel der Freuden).<sup>1</sup> Die titelgebende Insel ist wahrscheinlich das vor der Südostspitze der Peloponnes gelegene Kythera, der griechischen Mythologie zufolge die Geburtsstätte der Aphrodite, die im 18. Jahrhundert zur Liebesinsel schlechthin verherrlicht wurde. Dichter und Maler stilisierten sie als mythisches Ziel einer Pilgerfahrt hoffnungsvoller Jugend. Debussy fand seine Anregung in Watteaus *Pèlerinage à l'île de Cythère*, dem Vorläufer der ein Jahr später für den Preußenkönig Friedrich II. gemalten Variante *L'Embarquement pour Cythère*.

Jean-Antoine Watteau: *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717)  
Paris, Musée du Louvre



<sup>1</sup>Wie schon anlässlich der *Suite bergamasque* erwähnt, hatte der Komponist zunächst den Plan, das Stück zusammen mit dem später ebenfalls einzeln veröffentlichten *Masques* als erstem und einer offenbar nie fertig gestellten Sarabande als zweitem Stück zu einer weiteren "bergamaskischen Suite" zu vereinen, entschied sich jedoch später dagegen. Im Vorwort zu Band 1,3 der *Œuvres complètes* äußert Roy Howat die Vermutung, die vermisse Sarabande könne in dem als *D'un cahier d'esquisses* veröffentlichten Stück angelegt sein, das tonal, rhythmisch und sogar motivisch gut zu *L'isle joyeuse* hinführen würde.



Die ersten so eingefassten Passagen sind von der wiegenden Wechselbewegung bestimmt, die typisch ist für musikalische Anspielungen auf Wellen und hier zunächst den Ganztonausschnitt aus Debussys Variante des Lydischen, also *g-a-h-cis-dis*, auslotet.

*L'isle joyeuse*: Überfahrt bei leise spielenden Wellen [c]

Musical score for the first passage of *L'isle joyeuse*. It is in G major and 3/8 time. The score starts at measure 21, marked *pp* and *(un peu en dehors)*. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Später, wieder über dem Tonika-Orgelpunkt, erobern die Triolenfiguren den chromatischen Raum hinzu. Mit der für Debussys Werke charakteristischen Reihung identischer oder nur leicht verändernder Wiederholungen zunehmend kürzerer Einheiten vermittelt der Abschnitt den fast tonmalerischen Eindruck der bevorstehenden Landung auf der Insel.

Ein ganz anderes Bild entsteht dort, wo Debussy seine Tempoangabe *Un peu cédé. Molto rubato* (etwas zurückgehalten, rhythmisch sehr frei) durch *ondoyant et expressif* (wogend und ausdrucksvoll) spezifiziert. Die Musik malt hier, wie die zweitaktig in Quintolen auf- und absteigende Figur der linken Hand zeigt, höhere Wellen, über denen sich – im diesmal unmodifizierten lydischen Modus, der am Ende sogar in reines A-Dur mündet – eine in ihrer Vierstimmigkeit voluptuös wirkende Kantilene erhebt.

*L'isle joyeuse*: Liebstaumel auf der Insel der Freuden [d]

Musical score for the second passage of *L'isle joyeuse*. It is in G major and 3/8 time. The score starts at measure 67, marked *p* and *ondoyant et expressif*. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Wenn diese 'Wogen' aufwallen, liegt die kurze Überfahrt vom Festland zur Insel mit ihrem spürbaren Schaukeln des Schiffes bereits in der Vergangenheit. Jetzt glaubt man vielmehr Liebeswogen zu hören sowie, unterstrichen durch das Rubato und die Polyrythmik einer Dreiachtmelodie über Quintolenbegleitung, den in der griechischen Mythologie versprochenen dionysischen Taumel.

Auch der Aufbau des Werkes hat etwas von diesem Taumeln. Die ersten sechs Takte sind vom Folgenden auf fünffache Weise als Einleitung abgesetzt: durch die Anweisung *Quasi una cadenza*, durch das für Hörer zunächst unergründliche Metrum mit mehr als halbtaktigen Trillern, deren Flatterbewegung in Ketten ununterbrochener 32stel übergeht, durch die zusätzlich dehrenden Fermaten auf den fünf Taktanfängen, durch den Doppelstrich vor T. 7 und durch das erst mit diesem einsetzende "Tempo". Wenn Debussy in T. 52-63 eine Variante dieses Materials aufgreift, glaubt man – obwohl das Tempo hier nicht durch einen *quasi cadenza*-Hinweis und durch Fermaten ausgesetzt ist – einen Neuanfang zu hören. Zusammen mit der Coda, die aus demselben Material entwickelt ist, entsteht der Eindruck eines Rahmens. Innerhalb dieses Rahmens mischt Debussy Anlehnungen an Sonatensatzform und erweiterte Liedform.<sup>4</sup>

Ein erster Großabschnitt fungiert als eine Art 'Exposition', in der die Komponenten [a] ("Einleitung") sowie [b b' c] eingeführt werden. In der modifizierten Wiederholung ergänzt Debussy Varianten von [a] und [b] statt wie zuvor mit [c] nun mit [d]. Der nächste Abschnitt umfasst weitere Varianten von [b] und [d] sowie verschiedene Elemente, die nicht wieder aufgegriffen werden. Mit seiner Virtuosität, seinem mächtigen nicht-thematischen Crescendo, der Transposition der Komponente [b] zum debussyschen Lydisch auf *c* und einer steigernden Verarbeitung von [c] vermittelt dieser Abschnitt den Eindruck einer sonatentypischen 'Durchführung'. Die daran anschließende Passage, in der wieder neue Varianten der Komponenten [b] und [c] erklingen, wird daher als 'Reprise' gehört.<sup>5</sup>

Unerwartet beginnt nun eine Art zweiter Durchführung, eingeleitet von Läufen, die aus dem oben zitierten Ganztonausschnitt des debussyschen Lydisch mit tieferer siebter Stufe entwickelt sind und das Ende der 'Reprise' gleichsam noch einmal umpolen. Über einer ganz neuen Begleitung durch einen hemiolisch angelegten Orgelpunkt folgt ein Spiel mit Fragmenten aus [b] und [c], unterbrochen durch einen nie zuvor gehörten, homorhythmisch einfachen, aber nachdrücklich klopfenden Viertakter. Gekrönt wird diese zweite Durchführung durch eine neue Variante der als Melodie des Liebestaumels identifizierten Komponente [d], die sich hier in üppig dreischichtigem Satz von *ff* zu *più ff* und darüber hinaus steigert.

<sup>4</sup>Als Sonatensatzform verstanden umfasst das Werk die folgenden Bestandteile: Einleitung I: T. 1-6, Exposition I: 7-51; Einleitung II: T. 52-63; Exposition II: T. 64-98; Durchführung (I): T. 99-159; Reprise: T. 160-185; Durchführung II: T. 186-243, Coda: T. 244-255. Unter der Annahme einer Liedform reihen sich die Abschnitte A A' B A" B' Coda.

<sup>5</sup>Ein kompositionsökonomischer Grund für dieses Fehlen ist vermutlich,

Die Coda ist auf dynamischer Ebene alles andere als eine Entsprechung zur hauptsächlich leisen Einleitung. Die Musik führt die Steigerung (der Lautstärke und der angedeuteten Intensität der Sinnenfreuden) über das zuvor erreichte *ff* und *più ff* hinaus zum Höhepunkt in *fff*, wo sie in einem eklatanten Absturz über die gesamte siebenoktavige Tastatur gipfelt.

So präsentiert sich Debussys musikalische Bildinterpretation als eine zeitliche Ausformung dessen, was auf der Leinwand in einem einzigen Augenblick der Vorbereitung eingefangen ist. Die Betrachter haben ihren Blick von den Putten links im Bild zum Liebespaar vor der steinernen Aphrodite schweifen lassen und erleben nun die Pilgerfahrt, geleitet von der Musik, vor ihrem inneren Auge und Ohr mitsamt deren liebesseligter Krönung.

