

La damoiselle élue

Über einen Zeitraum von 165 Jahren, zwischen 1803 und 1968, bildete der *Prix de Rome* den erstrebenswerten Höhepunkt der Ausbildung französischer Komponisten. Die Absolventen der Konservatorien mussten dazu in drei Wochen Klausurarbeit eine Kantate auf einen vorgegebenen Text schreiben. Das Resultat wurde von einer (lange aus recht konservativen Kompositionslehrern bestehenden) Jury bewertet und für den Preisträger mit einem vierjährigen Stipendiumaufenthalt in der Villa Medici in Rom belohnt. Debussy beteiligte sich in drei aufeinanderfolgenden Jahren an diesem Wettbewerb; erst seine dritte Eingabe, *L'enfant prodigue* (Der verlorene Sohn), erzielte den Hauptpreis. Während des Rom-Aufenthaltes mussten die Stipendiaten jährlich eine weitere Kantate, nun auf einen selbst gewählten Text, einreichen, die erneut von der Académie bewertet wurde. *La damoiselle élue* ist das dritte unter dieser Auflage komponierte Werk Debussys. Es entstand 1887-1888.

Der englische Dichter und Maler Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) hatte die erste Fassung seines Gedichtes *The Blessed Damozel* schon 1847 verfasst.¹ Sie erschien 1850 in *The Germ*, einem Magazin der Präraphaeliten, und gilt als inspiriert von Edgar Allan Poes 1845 veröffentlichtem Gedicht "The Raven" (Der Rabe). Doch während der amerikanische Lyriker in 108 Versen den mysteriösen mitternächtlichen Besuch eines Raben bei einem Verzweifelten, dessen Geliebte verstorben ist, schildert, kehrt Rossetti die Beziehung um: Nicht der trauernd Hinterbliebene sehnt sich in vielen Strophen nach seiner verstorbenen Liebsten, sondern eine vor dem Eintritt ins Paradies stehende "Maid"² verzehrt sich beim Blick über die Himmelsbrüstung nach ihrem auf Erden verbliebenen Geliebten und hofft auf die Wiedervereinigung im Jenseits. Rossetti gestand seinem Biografen T. Hall Caine, er habe *The Blessed Damozel* als eine Art Fortsetzung von Poes *The Raven* geschrieben: "Ich sah, dass Poe das Äußerste getan hatte, was man mit der Trauer eines irdischen Liebenden erreichen kann. So beschloss ich, die Beziehung umzukehren und der Sehnsucht der Geliebten im Himmel

¹Die Universität von Toronto hat den Originaltext in 24 sechszeiligen Strophen online gestellt unter <http://rpo.library.utoronto.ca/poems/blessed-damozel> (abgerufen 11. 5. 2017).

²Das englische Wort "damozel" wie dessen französisches Pendant "damoiselle" verweisen vage auf eine alte Zeit. Ich versuche, mit "Maid" ein ähnliches Ambiente zu schaffen.

Ausdruck zu verleihen.”³ *The Blessed Damozel* erzählt somit die tragische Geschichte von zwei jungen Liebenden, die durch den Tod des Mädchens getrennt wurden, aus der imaginären Perspektive der in den Himmel Ent-rückten. Ihr steht das Paradies offen, in das sie auch gern eintreten will, jedoch nicht ohne den Liebsten an ihrer Seite.

Rossetti überarbeitete das Gedicht wiederholt und verwendete den Titel zudem für ein 1875-78 entstandenes Gemälde. In einer vertikalen Aufteilung in Hauptbild und Predella, die an Altarbilder der Renaissance erinnert, zeigt er die in der ersten Strophe geschilderte Situation mit dem Mädchen, das sich über eine Brüstung beugt und sehnsuchtsvoll abwärts schaut. Dass es sich um den Balkon des Paradieses handelt, unterstreichen nicht nur die drei Lilien in ihrer Hand, sondern vor allem die Engel um sie herum. In der Predella – also ‘unten’ sowohl im Gemälde als auch hinsichtlich des Gedichtinhaltes – sieht man einen jungen Mann unter Bäumen im Gras liegen, mit nach oben gerichtetem Blick wie in einer Vision gefangen.

Das Gedicht *The Blessed Damozel* des jungen Rossetti ist eines seiner berühmtesten geblieben. Literaturwissenschaftler vermuten, dass neben Edgar Allan Poes *The Raven* auch der Dichter Pate stand, dessen Vornamen Rossettis Vater, ein aus Italien nach England geflohener Dichter, Wissenschaftler und Dante-Kenner, seinem Sohn gegeben hatte. In seiner frühen Prosadichtung *Vita Nova* schildert Dante Alighieri, wie Beatrice, die er seit frühester Kindheit liebt und der er auch über ihren Tod hinaus in innigster Liebe verbunden geblieben ist, ihn auf eine Wiedervereinigung im Jenseits hoffen lässt. In der *Divina Commedia* wird es denn auch Beatrice sein, die Dante auf seiner fiktiven Reise durch die Räume des Jenseits vom Läuterungsberg zum Himmel geleitet.

Rossettis Gedicht ist konsequent in Metrik und Reimschema. Jede Strophe umfasst drei aus 4 + 3 Jamben bestehende gereimte Doppelverse. Es gibt drei ‘Sprecher’, die Rossetti im Druck unterscheidet: Eine erzählende Stimme umrahmt Worte des Mannes (Strophe 4, 11 und 17, in Klammern) und der Maid (Strophe 12-16 + 18-22, von Anführungsstrichen eingefasst und mit Wendungen wie “she said” als Zitate ausgewiesen). Aus Letzterem schließen Rossetti-Forscher, dass der lange Monolog der Maid nicht als aktuell aus dem Himmel erklingend verstanden werden sollte, sondern als von dem verlassenen Mann aus seiner Erinnerung wiedergegeben. Ob es sich dabei um eine wirkliche Traumerfahrung oder um eine auf eigenem Wunschdenken basierende Fiktion handelt, bleibt offen.

³Übersetzt nach T. Hall Caine, *Recollection of Dante Gabriel Rossetti* (Whitefish, MT: Kessinger, 2010), S. 384.



Dante Gabriel Rossetti: *The Blessed Damozel*, 1878.
Fogg Museum of Art, Harvard University, USA.

Debussy entdeckte Gabriel Sarrazins ungereimte französische Übertragung von Rossettis Gedicht in der 1883 veröffentlichten Anthologie *Poètes modernes d'Angleterre* und wählte sie als Textgrundlage für seine dritte "Sendung aus Rom". Allerdings straffte er den Text und vertonte nur 14 der 24 Strophen, indem er die Strophen 3-6, 9, 11, 14, 16, 17 und 19, also alle Einwürfe des Mannes, sowie vier erläuternde Strophen und drei Strophen aus dem Monolog der Maid strich. So konnte er sich ganz auf die mystisch verklärte Frauengestalt konzentrieren, die im englischen Original als "blessed" (gesegnet), in der französischen Übertragung als "élué" (auserwählt) bezeichnet wird. Diesen gekürzten Text verteilte er auf die Stimmen von zwei Solistinnen – einen Sopran (die Maid) und einen Mezzosopran (die Erzählerin) – sowie einen vierstimmigen Frauenchor⁴ und konzipierte die Begleitung für ein Sinfonieorchester. Damit setzt das Werk rein formell die Reihe der als Stipendiat des "Prix de Rome"-Wettbewerbs einzureichenden Kantaten-Pflichtstücke fort. Die Partitur entstand 1887/88, teilweise noch in den letzten Monaten von Debussys Aufenthalt in der Villa Medici, teilweise erst in Paris nach seiner Rückkehr. In dem *poème lyrique*, das Debussy seinem drei Jahre jüngeren Mitstudenten Paul Dukas widmet, lässt er bereits eine ganz eigene Tonsprache erkennen; *La damoiselle élue* gehört zur selben Epoche wie das Lied "Spleen" aus den *Ariettes oubliées* und die *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*. So dürfte ihn das ablehnende Urteil der Jury wenig überrascht und eher bestätigt haben.

In der Fassung mit Klavierbegleitung wurde *La damoiselle élue* erstmals 1892 veröffentlicht.⁵ Bei seiner Uraufführung am 8. April 1893 in der Société nationale de musique fand das Werk eine sehr freundliche Aufnahme. Der Musikkritiker Pierre Lalo schrieb dazu in *Le Temps*: "Die Anmut und die Zartheit seines Geschmacks sind so geartet, dass sich alle Gewagtheiten glücklich fügen." Andere Kritiker bemängelten allerdings, das Werk sei "sehr sinnlich und dekadent."⁶ Hier folgt der von Debussy vertonte Textauszug mit meiner deutschen Übersetzung.

⁴Der Chor singt in den Rahmentexten insgesamt vier Strophen + 2 ½ Verse, die Erzählerin zwei Strophen + 3 ½ Verse. Das Zentrum des Werkes ist der Erwählten vorbehalten, deren nun siebenstrophiger Monolog im Ausklang um einen weiteren einzelnen Vers ergänzt wird. In einem Brief an seinen Freund André Poniatowski vom 9. September 1892 schrieb Debussy allerdings, er habe "un petit oratorio dans une note mystique un peu païenne" (ein kleines Oratorium in einem mystischen, etwas heidnischen Stil) komponieren wollen.

⁵1962 verlegte Durand aus Anlass von Debussys 100. Geburtstag eine Taschenpartitur.

⁶Vgl. Eric Frederick Jensen: *Debussy* (Oxford University Press, 2014), S. 158. Auch in späteren Werken blieb Debussy seiner Neigung zu symbolistischen Texten treu, wie die Wahl der Textvorlage für seine einzige Oper zeigt.

La Damoiselle élue

	Strophe
<i>Chœur</i> La damoiselle élue s'appuyait Sur la barrière d'or du Ciel, Ses yeux étaient plus profonds que l'abîme Des eaux calmes au soir. Elle avait trois lys à la main Et sept étoiles dans les cheveux.	1
<i>Une récitante</i> Sa robe flottante N'était point ornée de fleurs brodées, Mais d'une rose blanche, présent de Marie, Pour le divin service justement portée ; Ses cheveux qui tombaient le long de ses épaules Étaient jaunes comme le blé mûr.	2
<i>Chœur</i> Autour d'elle des amants Nouvellement réunis, Répétaient pour toujours, entre eux, Leurs nouveaux noms d'extase ; Et les âmes, qui montaient à Dieu, Passaient près d'elle comme de fines flammes.	3
<i>Une récitante</i> Alors, elle s'inclina de nouveau et se pencha En dehors du charme encerclant, Jusqu'à ce que son sein eut échauffé La barrière sur laquelle elle s'appuyait, Et que les lys gisent comme endormis Le long de son bras courbé (Debussy: étendu).	4

Chor: Die auserwählte Maid lehnte sich auf die goldene Brüstung des Himmels; ihre Augen waren tiefer als der Grund stiller Wasser am Abend. Sie hatte drei Lilien in der Hand und sieben Sterne im Haar.

Erzählerin: Ihr flatterndes Kleid war nicht mit gestickten Blumen geschmückt, sondern mit einer weißen Rose, Geschenk Marias, getragen speziell für den göttlichen Dienst. Ihr Haar, das ihr über die Schultern fiel, war gelb wie reifes Getreide.

Chor: Um sie herum wiederholten erneut vereinte Liebende einander auf ewig ihre neuen Verzückungsnamen; und die zu Gott aufsteigenden Seelen glitten wie zarte Flammen an ihr vorbei.

Erzählerin: Da neigte sie sich erneut und beugte sich aus dem umgebenden Zauber hinaus, bis ihr Busen die Brüstung erwärmt hatte, auf der sie lehnte, und die Lilien wie schlafend an ihrem gebeugten (ausgestreckten) Arm lagen.

<i>Chœur</i>	Strophe
Le soleil avait disparu, la lune annelée Était comme une petite plume Flottant au loin dans l'espace ; et voilà Qu'elle parla à travers l'air calme, Sa voix était pareille à celle des étoiles Lorsqu'elles chantent en chœur.	5
<i>La damoiselle élue</i> Je voudrais qu'il fût déjà près de moi, Car il viendra. N'ai-je pas prié dans le ciel ? Sur terre, Seigneur, Seigneur, n'a-t-il pas prié, Deux prières ne sont-elles pas une force parfaite ? Et pourquoi m'effraierais-je ?	6
Lorsqu'autour de sa tête s'attachera l'auréole, Et qu'il aura revêtu sa robe blanche, Je le prendrai par la main et j'irai avec lui Aux sources de lumière, Nous y entrerons comme dans un courant, Et nous nous y baignerons à la face de Dieu.	7
Nous nous reposerons tous deux à l'ombre De ce vivant et mystique arbre, Dans le feuillage secret duquel on sent parfois La présence de la colombe, Pendant que chaque feuille, touchée par ses plumes, Dit son nom distinctement.	8

Chor: Die Sonne war verschwunden; der umflorte Mond war wie eine kleine, fern im Raum schwebende Feder. Und da sprach sie nun durch die ruhige Luft. Ihre Stimme war wie die der Sterne, wenn sie gemeinsam singen.

Die auserwählte Maid: Ich wünschte, er wäre schon bei mir, denn er wird kommen. Habe ich nicht im Himmel gebetet? Und hat nicht er, Herr, o Herr, auf Erden gebetet? Sind zwei Gebete nicht eine vollkommene Kraft? Und warum sollte ich erschrecken?

Wenn sich der Heiligenschein um seinen Kopf legt und er wieder das weiße Gewand angelegt hat, werde ich ihn bei der Hand nehmen und mit ihm zu den Quellen des Lichtes gehen. Wie in eine Strömung werden wir dort eintreten und uns im Angesicht Gottes baden.

Wir werden alle beide im Schatten dieses lebendigen, mystischen Baumes ruhen, in dessen geheimem Laubwerk man zuweilen die Gegenwart der Taube spürt, während jedes Blatt, von Seinen Federn berührt, deutlich Seinen Namen spricht.

	Strophe
Tous deux nous chercherons les bosquets Où trône Dame Marie Avec ses cinq servantes, dont les noms Sont cinq douces symphonies : Cécile, Blanchelys, Madeleine, Marguerite et Roselys.	9
Il craindra peut-être, et restera muet, Alors, je poserai ma joue Contre la sienne ; et lui parlerai de notre amour, Sans confusion ni faiblesse, Et la chère Mère approuvera Mon orgueil, et me laissera parler.	10
Elle-même nous amènera la main dans la main À Celui autour duquel toutes les âmes S'agenouillent, les innombrables têtes clair rangées Inclinées, avec leurs auréoles. Et les anges venus à notre rencontre chanteront, S'accompagnant de leurs guitares et de leurs citoles.	11
Alors, je demanderai au Christ Notre Seigneur, Cette grande faveur, pour lui et moi, Seulement de vivre comme autrefois sur terre Dans l'amour, et d'être pour toujours, Comme alors pour un temps, Ensemble, moi et lui.	12

Zu zweit werden wir die Haine suchen, wo Frau Maria mit ihren fünf Mägden thront, deren Namen fünf süße Sinfonien sind: Cäcilie, Blanchelys, Magdalena, Margarete und Rosalie.

Vielleicht wird er sich fürchten und stumm bleiben; dann werde ich meine Wange an die seine legen und zu ihm von unserer Liebe sprechen, ohne Verlegenheit oder Schwäche. Und die liebe Mutter wird meinen Stolz gut heißen und mich reden lassen.

Sie selbst wird uns Hand in Hand zu dem bringen, um den herum alle Seelen knien, die unzähligen Häupter klar gereiht und gebeugt, mit ihren Heiligenscheinen. Und die uns entgegen kommenden Engel werden zur Begleitung ihrer Lauten und Zithern singen.

Dann werde ich Christus, unseren Herrn, für ihn und mich um diese große Gunst bitten: nur darum, dass wir wie einst auf Erden in der Liebe leben und dass wir für immer, wie damals für eine gewisse Zeit, zusammen sein dürfen, ich und er.

	Strophe
<i>Chœur</i> Elle regarda, prêta l'oreille et dit, D'une voix moins triste que douce :	13
<i>La damoiselle élue</i> Tout ceci sera quand il viendra.	
<i>Chœur</i> Elle se tut. La lumière tressaillit de son côté, remplie D'un fort vol d'anges horizontal. Ses yeux prièrent, elle sourit ; Mais bientôt leur sentier Devint vague dans les sphères distantes.	14
<i>Une récitante</i> Alors, elle jeta ses bras le long Des barrières d'or. Et posant son visage entre ses mains, Pleura.	
<i>Chœur</i>	A, a.

Chor: Sie schaute, lauschte und sprach mit einer Stimme, die weniger traurig als sanft war:

Die auserwählte Maid: All dies wird sein, wenn er kommt.

Chor: Sie schwieg. Das Licht flackerte an ihrer Seite, erfüllt von einem starken horizontalen Engelsflug. Ihre Augen beteten, sie lächelte. Doch bald verschwamm ihr Blick und glitt ab in ferne Sphären.

Erzählerin: Da warf sie ihre Arme auf die goldene Brüstung, legte ihr Gesicht zwischen ihre Hände und weinte.

Chor: Ah, ah. (SB)

Debussys Textauszug umgibt den siebenstrophigen Monolog der Protagonistin mit sieben rahmenden Strophen. In den fünf Segmenten der einleitenden Beschreibung wechseln Chor und Erzählerin strophenweise; die zwei ausleitenden Strophen enthalten dank Debussys Kürzungen einerseits und des von ihm hinzugefügten zweifachen "Ah" andererseits gleich viele, aber wesentlich schnellere Wechsel. In ihrem Monolog vom Himmel herab schwankt die Maid zwischen gläubigem Hoffen auf göttliche Hilfe und sehr irdisch anmutenden Vorstellungen von der baldigen Wiedervereinigung mit ihrem Liebsten. Dabei macht sie eine innere Entwicklung durch: Während sie anfangs die Erfüllung ihres Wunsches fast einklagt, kündigt sie in zuletzt demütig an, Christus um diese Gnade bitten zu wollen.

Die Musik, die Debussy für diesen Text entwirft, ist fast durchgehend langsam: Gut ein Drittel der Passagen steht unter Überschriften wie *Lent* oder *Largement*; die bewegtesten Momente sind als *Un peu animé* oder *Modéré* gekennzeichnet. Ähnliches gilt für die Dynamik: Die Verhaltenheit zwischen *p* und *ppp* wird nur zweimal kurz unterbrochen: Ein zweitaktiges Crescendo am Ende der zweiten Rahmenstrophe führt zu einem *forte*, das nach weiteren zwei Takten schon wieder ins *p* zurückfällt. Ein zweites zweitaktiges Crescendo am Ende der vorletzten Monologstrophe leitet ein ebenso kurzlebiges *forte* ein. Die kurze Aufwallung unterstreicht im ersten Fall die Erwähnung der „*amants nouvellement réunis*“, die dem Vereinigungswunsch der Maid wohl als Präzedenzfall dienen sollen, im zweiten Fall die angekündigte Bitte der Maid an Christus und damit ebenfalls einen Aspekt erhöhter Wahrscheinlichkeit.

Der Bauplan des Werkes umfasst ein dreiteiliges Vorspiel gefolgt von drei Abschnitten mit den 5 + 7 + 2 texttragenden Strophen. Diese werden durch zwei Überleitungen verbunden und von einem Nachspiel mit den von Debussy hinzugefügten Seufzern des Chores abgerundet.⁷ Tonal bewegt sich die Musik von *e* nach *c*. Die zwei harmonischen Felder – e-Moll oder E-Dur (mit der Subdominante a-Moll oder A-Dur) und C-Dur oder c-Moll (mit der Parallele Es-Dur) treten schon im Vorspiel erstmals miteinander in Konkurrenz. Lange übt der tonale Anker *e* die größere Anziehungskraft aus, doch letztlich mündet die Musik in das sekundäre *c* ein.

Das thematische Material des *poème lyrique* umfasst drei Themen und drei Varianten eines Motivs. Motiv 1 sowie Thema 1 + 2 werden schon im Orchestervorspiel eingeführt und erst später poetischen Aussagen zugeordnet. Motiv 1 dient als eine Art musikalische Kulisse. Zur Eröffnung der beiden Hälften im Vorspielsegment A spielen die Streicher den Zweitakter *con sordino*, jeweils ergänzt durch einen weiteren Zweitakter, der in 'himmlischer' Höhe unter einer Fermate verklingt. Am Schluss, als auch

⁷Vorspiel A: T. 1-8 *Lent et calme*, B: T. 9-34 *Toujours très calme*, C: T. 35-48 *Un peu animé*;
 • Rahmen: Str. I, Chor: T. 49-60 (*Tempo I?*), Str. II, Erzählerin: T. 61-77, Str. III, Chor: T. 77-93, Str. IV, Erzählerin: T. 94-105 *Très modéré*, Str. V, Chor: T. 105-120 *Tempo I*, Überleitung 1: T. 121-126 *revenir au Tempo I?*;
 • Monolog: Str. VI: T. 127-147 *Lent – Modéré*, Str. VII: T. 148-166 *Un peu animé*, Str. VIII: T. 167-182, Str. IX: T. 183-198 *Tempo I*, Str. X: T. 199-214 *Lent*;
 Str. XI: T. 215-230 *En animant*, Str. XII: T. 230-244 *Largement – En animant un peu*;
 Überleitung 2: T. 244-247 *Modéré*;
 • Rahmen: Str. XIII, Chor/Maid/Chor: T. 248-271 (*Modéré*) – *Lent – Un peu animé – Modéré*, Str. XIV, Chor/Erzählerin: T. 272-286 *En retentant – Très modéré*, Nachspiel mit Chor-Einwurf: T. 287-298.

La damoiselle élue: Motiv 1

Lent et calme

Musical score for 'La damoiselle élue: Motiv 1'. The score is in 12/8 time and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The tempo is 'Lent et calme'. The dynamic marking is 'pp très soutenu'. The music features a series of chords and single notes, with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff.

die Protagonistin erkannt hat, dass ihr Bild von der ersehnten Wiedervereinigung an irdische Vorstellungen gebunden ist, verklingt das Motiv ohne jede nachträgliche Überhöhung. Im weiteren Verlauf des Vorspiels beschließt Motiv 1 Segment B.

Später beschließt Motiv 1 mit Strophe 5 den ersten Rahmen-

abschnitt der kommentierenden Stimmen. Es erklingt erneut gleich nach der Eröffnung des Monologs, als die Maid noch voller Zuversicht ist, und mit drei Einsätzen kurz vor dessen Ende, nachdem sie die zunächst für sich selbst ersehnte Mittlerrolle an die Gottesmutter abgetreten hat.

Zwei in ihren punktierten Noten eng verwandte wiederholte Zweitakter erscheinen als Varianten von Motiv 1, sind jedoch nicht strukturell, sondern inhaltlich bestimmt. Sie ergänzen Motiv 1 insofern, als sie auf Strophe 7-9 beschränkt sind. Besonders Motiv 1a, mit dem die Maid sich die Wiederbegegnung mit ihrem Geliebten im Himmel in sentimental-irdischen Vorstellungen ausmalt – gekrönt mit einem Heiligenschein wandelt und tänzelt er mit ihr unter schattigen Bäumen – unterscheidet sich durch eine betont "konventionelle" Harmonisierung in kadenziellen V^9-I / v^9-I -Schritten von seiner Umgebung.⁸

La damoiselle élue: Motiv 1a + 1b

Musical score for 'La damoiselle élue: Motiv 1a + 1b'. The score is in 12/8 time and consists of two staves: a bass staff and a treble staff. The tempo is 'Lent et calme'. The dynamic marking is 'pp'. The music features a series of chords and single notes, with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The score is marked with measure numbers 148 and 161.

Vorspielsegment B ist in den ersten 20 seiner 26 Takte⁹ ganz der Einführung und ersten Entwicklung des ersten Themas gewidmet. Intervallik und Rhythmus sind auffällig: Die Kontur der Hauptstimme ist beherrscht von Quinten, die Bewegung durchgehend hemiolisch. Die ungewöhnliche Verbindung eines aus zwei Dreiergruppen zusammengesetzten Metrums

⁸Vgl. T. 156-157 = M1a, T. 161-162 = M1b, T. 167-168, 169-170 = M1a, T. 172-173 = M1b; T. 176-177 = M1b, T. 183-184 = M1a; T. 197-198 = M1a, T. 201-202 = M1a.

⁹Debussy kontrastiert das 12/8-Metrum der Segmente A und C in Segment B mit einem 6/4-Metrum, dessen Viertel die Dauer der vorangehenden Achtel haben sollen. Es ändert sich also im Grunde weder das Tempo noch die Bewegung in Takten, die aus Dreiergruppen zusammengesetzt sind. Doch gilt es bei der Wahrnehmung der Proportionen zu bedenken, dass die 26 Takte in Segment B nur 13 Takten in den Segmenten A und C entsprechen.

mit einer in jedem Takt der Hauptstimme hemiolischen Rhythmik symbolisiert eine Perspektive “neben der Zeit”, wie sie dem Blick vom Himmel auf die Erde eigen sein mag.

La damoiselle élue: Das erste Thema – “neben der Zeit”

9 **Toujours très calme**



In der im Verlauf der Komposition häufigsten Entwicklung isoliert Debussy die beiden Anfangstakte des Themas, verschiebt dieses Fragment auf verschiedene Tonstufen (was u.a. die Position des Halbtones ändert) und biegt die Tonwiederholung im zweiten Takt zu einem Terzfall um. In Segment B ertönt erst nach sechs derartigen Fragmenten wieder der ursprüngliche Zweitakter, diesmal von *c* aus.

Dieses Thema kehrt in jedem der drei Abschnitte einmal wieder. Im eröffnenden Rahmen erklingt es als dreifaches Fragment in dem Augenblick, als der Chor den Blick auf die Umgebung der aus dem Himmel lehrenden Maid, und dort als erstes auf die “erneut vereinten Liebenden” richtet.¹⁰ Später integriert Debussy zwei fast vollständige Themazitate. In ihrer ersten Monologstrophe rechtfertigt die Maid ihre Erwartung an das Eingreifen des Himmels damit, dass sie und ihr Liebster beide gebetet haben. Als Begleitung dieser Erklärung spielt eine Flöte das Thema – verdoppelt zunächst in der zweiten Flöte, dann im Gesang – mit drei kaum veränderten Ergänzungen.¹¹ Eine tonal identische Wiederaufnahme des Themas mit einer neuen, jedoch eng verwandten Ergänzung erklingt im Verlauf des abschließenden Rahmensegmentes, als der Chor anmerkt, dass die über die Himmelsbrüstung Gelehnte zwar mit den Augen betet, sich ihr Blick jedoch bald in die Ferne verliert.¹²

¹⁰Vgl. Violinen und Bratschen modifiziert T. 78 von *gis*, Klarinetten und Hörner T. 80-81; intervallisch den ersten zwei Thementakten am nächsten: Klarinette 1 + Chorsoprane T. 82-83 (zu “*Répétaient pour toujours, entre eux*”) sowie die Strophe abrundend Flöte T. 91-92, Englischhorn T. 92-93, beide von *h*.

¹¹Vgl. T. 9-13 Violine I von *a'* mit Flöte 1 T. 135-139 von *h''* (T. 135-136 mit Flöte 2, T. 137-139 mit Oktavparallele im Gesang der Maid: “[*Deux pri-]ères ne sont elles pas une force parfaite ?*”). Ergänzungen in Bratschen T. 140: Oktavimitation von T. 139, Violinen T. 141-142 von *a'/a''* wie Flöten T. 15-16 von *h''* (zu “*Et pourquoi m’effraierais-je ?*”), ohne Gesang wiederholt in 1. Flöte/1. Klarinette T. 143-144 und Violinen T. 145.

¹²Flöte 1 T. 266-271 von *h''* = Flöte 1 T. 135-139, teils mit Flöte 2, Oboe 2, Violine I, teils mit 1. Sopran (“*Ses yeux prièrent*”) und allen Chorstimmen (“*Elle sourit*”). Ergänzung in Violine 1 T. 272-273 von *e''*, Flöten + Trompeten T. 274-275 von *es''/es'/es*.

Ganz anders in Charakter und Wirkung präsentiert sich das zweite Thema. Debussy führt es im Vorspielsegment C als solistische Flötenkantilene ein. Der schwingende 12/8-Rhythmus lässt an die Gattung der Romanze denken. In der höfischen Musik, in deren Kontext Rossetti sein Gedicht stellt, waren solche Romanzen der Äußerung von Sentiment und gefühlsbetonter Einfachheit beliebt.

La damoiselle élue: Das zweite Thema – die Romanze



Noch häufiger als bei Thema 1 spielt Debussy im Verlauf des Werkes mit Segmenten und deren Modifikationen. Bevorzugt zitiert er die beiden von kürzeren Phrasierungsbogen zusammengefassten Teilphrasen. Schon im Vorspielsegment C isoliert er im Anschluss an das vollständige Thema dessen erste Teilphrase durch einen wiederholten Einsatz unter Führung des Horns, gefolgt von der um ihren Schlusston verkürzten zweiten Teilphrase. Dieselbe Kombination erklingt im kurzen Zwischenspiel zwischen Strophe 1 und 2; Flöte und Oboe scheinen hier das ‘Romantische’ der sieben Sterne im Haar der Protagonistin zu reflektieren. Bei der Erwähnung des von einer weißen Rose geschmückten Gewandes, mit dem Maria die neu Aufgenommene für den göttlichen Dienst ausgestattet hat, ertönt zweimal im Horn und wenig später zweimal in den Flöten der rhythmisch unveränderte Viertonaufstieg aus der ersten Teilphrase. Dass dieser hier vom diatonischen zum gantzönigen Zug neutralisiert ist, kann als Hinweis gehört werden, dass die Neue im Himmel mit keiner nur ihr geltenden Sonderbehandlung rechnen kann.¹³ Als die Erzählerin später beschreibt, dass der Busen der Maid die himmlische Brüstung wärmt und die Lilien wie schlafend auf ihren Armen liegen, ertönen drei Einsätze der ersten Teilphrase, der erste original, die beiden späteren in Moll.¹⁴ Mit einer Verbindung beider Teilphrasen unterstreichen Englischhorn und Trompete sodann die Ankündigung, dass die Protagonistin jetzt selbst sprechen wird.¹⁵

¹³Vgl. T. 61-62: ||: *e-fis-gis-ais* :|| statt *e-fis-gis-h*, T. 65-66: ||: *a-h-cis-es* :|| statt *a-h-cis-e*.

¹⁴Vgl. T. 98-99 Englischhorn: *c-d-e-g-h-g*, T. 101-102 Flöte: *g-a-b-d-f-d*, T. 103-104 Solovioline erweitert als: *g-a-b-d-f-d-f-d*, mit Teilimitationen in der Oboe zu Beginn der folgenden Chorstrophe.

¹⁵Vgl. T. 113-115: *e-fis-gis-h-gis*, *gis-a-h-gis-h*.

Innerhalb ihres Monologs erklingt zu ihren Vorstellungen über die Wiederbegegnung zweimal eine rhythmisch dem 6/4-Takt angepasste und verkürzte Variante der ersten Teilphrase: in Moll als sie versichert, sie werde zu ihrem Liebsten von der sie verbindenden Liebe sprechen, und in Dur zu ihrer Überzeugung, sie werde in ihrem Stolz auch von Maria bestätigt werden.¹⁶ Auch als sie sich vorstellt, von Christus eine große Gnade “für ihn und mich” zu erbitten, zitieren die hohen Holzbläser, nun wieder im Romanzenmetrum 12/8, Teilphrase 1 + 2 zwar vollständig, aber in Moll.¹⁷ Die letzte instrumentale Unterstützung durch das zweite Thema erhält der Monolog bei der erneuten Betonung der beiden Liebenden: “*Ensemble, moi et lui*”. Hier überstrahlt eine rhythmisch zu lauter Viertelnoten geglättete, durchgehend synkopisch neben die Taktschläge gesetzte Variante die Orchesterüberleitung zum abschließenden Rahmen.¹⁸ Doch auch hier erklingt die erste Teilphrase noch zweimal, und zwar in der Oboe – das erste Mal stark alteriert, insofern nicht nur die Terz, sondern auch die rahmende Quint vermindert ist. Sie markieren die Beobachtung der Erzählerin, dass die Maid nach Ende ihres Monologs ihr Gesicht in die Hände senkt und weint.¹⁹

Das dritte Thema tritt erst kurz nach der Mitte der Komposition hinzu. Debussy unterstreicht die Besonderheit dieser Komponente an jeder Stelle mit anderen Mitteln. Bei seinem ersten Einsatz in Strophe 8 erklingt Thema 3 in einer Parallele des Englischhorns mit einem Horn.²⁰

La damoiselle élue: Das dritte Thema – Christus als Retter



¹⁶Vgl. T. 206-207 Violine I: *fis-gis-a-cis—e-cis*, T. 211-213, Violine und Cello: *c-d-e-g* gefolgt von Oboe, Horn, Violine und Cello: *c-d-e-g-g—*.

¹⁷Vgl. T. 235-238: *es-f-ges-b—des-b, ges-as-b-ges-b-c-f*, mit Teilimitationen bis T. 241.

¹⁸Vgl. T. 242-243: Trompeten, rhythmisch original: *d-e-fis-a—cis-a*; T. 244-246 Flöte in synkopischen Vierteln: *a-h-cis-e-gis-e-cis-dis-e-cis-e-fis* gefolgt von Teilimitationen.

¹⁹Vgl. T. 278-279 Oboe: *eis-fis-gis-h—d-h*, homorhythmisch im Holzbläserquartett mit dreifachem Echo (Streicher, Holzbläser, Streicher); T. 283-284 Oboe: *d-e-fis-a—c-a—c-a*.

²⁰Debussy sieht für die Takte 175-186 ausdrücklich ein Horn in E vor, während die Hornstimmen vorher und hinterher von in F gestimmten Instrumenten gespielt werden. Eine Passage in H-Dur wie diese liegt auf einem in F gestimmten Horn von den Naturtönen her natürlich äußerst ungünstig. Die Hornisten wechseln dafür übrigens nicht das ganze Instrument aus, sondern nur den Stimmbogen, mit dem eine kürzere Klangröhre mit einem um einen Halbton erniedrigten Grundton entsteht.

Die instrumentale Kontur unterstreicht den Satz, in dem die Maid von einem Baum spricht, in dessen „*feuillage secret*“ (heimlichem Laubwerk) man zuweilen die Gegenwart Christi in Form einer Taube spürt. Harmonisch stellt dieses Thema eine besondere, auffällig indirekte Verbindung zwischen den beiden tonalen Zentren der Kantate her.²¹ Der zweite Einsatz des Themas begleitet die ersten Worte der letzten Monologstrophe mit der Vorstellung, Christus um Vereinigung mit dem Liebsten zu bitten. Diese Passage bildet den dynamischen Höhepunkt der Komposition: In einem *forte*, das zusätzlich durch Akzente auf jedem Ton verstärkt ist, spielen 13 Bläser – zwei Flöten, zwei Oboen, das Englischhorn, zwei Klarinetten, die Bassklarinette, zwei Fagotte, zwei Hörner sowie, etwas verspätet hinzutretend, eine Posaune – ein mächtiges Unisono, das erst im dritten Takt, wo Debussy die hohen Holzbläser durch eine Trompete ersetzt, plötzlich diminuierend ins *pp* zurücksinkt. Diesmal beginnt und endet das Thema in Es-Dur, ist also ganz im Bereich des sekundären tonalen Ankers angesiedelt, mit dem Debussy betont, dass die Protagonistin nun in ihre neue Realität einwilligt und bereit ist, irdische Wünsche zurückzustellen. Dieser Aspekt scheint für Debussy in der zweiten Hälfte des Textes ganz in den Vordergrund zu treten: Im Zentrum des Orchesternachspiels erklingt Thema 3 ein drittes Mal, diesmal sehr leise und legato in den Violinen. Nach einem Beginn in G-Dur mündet die Phrase hier, durch eine Wiederholung des dritten Thementaktes zur ‘regelmäßigen’ Viertaktigkeit verlängert, in das C-Dur, mit dem die Komposition schließt.

Wie die Analyse gezeigt hat, wirken die meisten Komponenten aus Debussys thematischem Material vorrangig durch instrumentale Einsätze. Eine Ausnahme bildet das erste Thema, das in jedem der drei Abschnitte auszugsweise vokal verdoppelt wird. Darüber hinaus überträgt Debussy der Protagonistin eine eigene, instrumental weder vorgebildete noch imitierte Phrase, die durch eine spätere Wiederaufnahme thematische Bedeutung erhält. Es handelt sich um die erste und letzte Gesangsphrase der Maid. Der tonale Bezug ist im ersten Fall durch den rahmenden Ton *e* gegeben; er wird von Hörern im späteren Zitat zunächst analog mitgehört und erweist sich erst, nachdem die Phrase unvollständig abbricht, als in Frage gestellt:

²¹Das Thema beginnt, wie im obigen Notenbeispiel gezeigt, in H-Dur. Das ist die Dominante von *e*, dem primären tonalen Zentrum. Dies ist der erste prominente Auftritt dieser Dominante, an deren Stelle Debussy sonst bevorzugt die Subdominante, A-Dur, einsetzt. Der Themeneinsatz endet eingebettet in einen Dominantseptakkord auf *dis*, den Debussy nach *as* (enharmonisch für das logisch erwartete *gis*) auflöst – d.h. zur Subdominante von Es-Dur, die als Parallele von c-Moll zum Bereich des sekundären Tonfeldes gehört.

La damoiselle élue: Die Rahmenphrase der zuversichtlichen Maid

128 *p doux et simplement*
 Je vou-drais qu'il fût dé-jà près de moi, Car il vien-dra.
 254
 Tout ce-ci se-ra quand il vien-dra.

Die abwärts durchlaufene Intervallfolge allerdings ist ungewöhnlich: Debussy verwendet hier die lokrische Skala, einen Modus, der den mittelalterlichen Kirchentonarten erst in der Neuzeit der Vollständigkeit halber hinzugefügt wurde.²² Er gilt als besonders instabil, da die Quint über dem Grundton zum Tritonus vermindert ist. Zudem ist die Phrase die einzige im Part der Maid, die sie ganz unbegleitet singt. Ihr Wunsch wirkt somit zweifach 'verlassen': durch das Fehlen eines echten Dreiklages auf dem Grundton und durch das Fehlen der orchestralen Unterstützung. Dass Debussy die Attribute der Verlassenheit ausgerechnet den beiden zuversichtlichsten Äußerungen der Protagonistin unterlegt, zeigt, dass er das Anliegen, das Rossetti (bzw. dessen auf Erden verbliebener junger Mann) ihr in den Mund legt, für zum Scheitern verurteilt hält.

Diese Interpretation von Debussys Gesamtabsicht lässt sich bei einem Überblick über seine tonale und thematische Anlage untermauern. Sowohl das Orchestervorspiel als auch jeder der drei texttragenden Abschnitte bewegt sich tonal vom primären Tonzentrum um *e* zum sekundären um *c*. Dieser Übergang ist zunächst nicht von Dauer, geschieht auch danach noch relativ spät, dann aber immer früher und immer nachhaltiger:

- Im Vorspiel kann Segment A als Vorausnahme des gesamten tonalen Argumentes gehört werden: Von e-Moll ausgehend wendet sich die Musik zunächst nach Es-Dur, der Paralleltonart von c-Moll, in dem die zweite Hälfte des Segmentes eröffnet, schließt jedoch dann wieder im primären Feld, in E-Dur.
- Segment B beginnt mit Thema 1 in A-Dur und e-Moll, durchläuft verschiedene Transpositionen und endet schließlich auf dem Dominantseptakkord von C-Dur.

²²Musikschüler merken sich die Intervallfolge der mittelalterlichen Modi anhand der weißen Tasten auf dem Klavier: Ionisch (Dur) c – c, Dorisch d – d, Phrygisch e – e, Lydisch f – f, Mixolydisch g – g, Äolisch (reines Moll) a – a. Für die Intervallfolge h – h gab es im Mittelalter keinen Modus; sie ist im Konzertrepertoire selten geblieben.

- Segment C stellt das zweite Thema in C-Dur vor, doch münden alle Stimmen am Schluss in einem vieroktavigen *e*.
- Der eröffnende Rahmenabschnitt der kommentierenden Stimmen bleibt in den ersten vier der fünf Strophen auf *e* bezogen: Strophe 1 beginnt mit drei Takten in E-Dur gefolgt von drei Takten in A-Dur, und zwei weitere Strophen gehen von einem Sept- (Strophe 2) bzw. Nonakkord (Strophe 4) auf E-Dur aus. In Strophe 5, mit der der Chor diesen Rahmenabschnitt abrundet, bildet Es-Dur den Ausgangspunkt. Aber auch hier wendet sich die Musik noch einmal zurück über e-Moll nach A-Dur, und die Überleitung zum Monolog endet erneut mit *e*, das diesmal in einstimmigem *pp* ausklingt.
- Der Monolog beginnt, wie oben geschildert, mit lokrisch *e*. Doch schon das Ende der ersten Monologstrophe bereitet den Übergang zu C-Dur vor, das in den Strophen 10 und 12 immer häufiger mit Es-Dur alterniert. Erst die Schlusstakte des Monologs und die Überleitung zum abschließenden Rahmenteil beziehen sich wieder auf A-Dur, der Subdominante von *e* (und damit, in Debussys harmonischem Kosmos, der wichtigsten Stütze dieses Tonzentrums).
- Im schließenden Rahmenabschnitt ist der Hauptanker *e* nur noch im Einwurf der Maid mit der unvollständigen lokrischen Skala präsent. Der neuntaktige Binnenorgelpunkt auf *h*, der das Bild vom durch die Flügelschläge der Engel zum Flimmern gebrachten Licht untermalt, bietet sich als Nachhall an, kann jedoch die Abwendung der übrigen Orchesterstimmen von diesem Anker nicht aufhalten, und das kurze Nachspiel wendet sich endgültig über G-Dur nach C-Dur.

In seiner Thematik verfolgt Debussy einen ganz analogen Pfad: Während er im Orchestervorspiel das erste Thema auf *e*, das zweite auf *c* bezogen einführt, passt er die beiden führenden Komponenten im Verlauf des Werkes der Entwicklung an, die die Stimmung der Maid auf dem Weg von Hoffnung zu Akzeptanz durchläuft. So versetzen die Flöten das zweite Thema am Ende der ersten Strophe zunächst betont nach E-Dur, und sogar die ganztönigen Ableitungen aus dem Viertonaufstieg zu Beginn dieser Komponente, die zu den ersten Worten der Erzählerin auf die sich abzeichnenden 'Abweichungen' von der Wunschvorstellung hinweisen, setzen noch in E-Dur und A-Dur ein. Auch in Strophe 3 erklingt das erste Fragment von Thema 1 zunächst in E-Dur. Doch beginnend mit Strophe 4 zeigt Debussys Bevorzugung des zweiten Themas und dessen Ankerung in G-Dur und g-Moll die schwindende Überzeugung der kommentierenden Stimmen an, dass dem Wunschenken der Protagonistin Erfüllung beschert sein könnte. Allerdings geben sie dem Anliegen der Maid in letzter Minute

noch eine Chance, indem der Einsatz des zweiten Themas in Strophe 5 zu E-Dur zurückkehrt. In den Monologstrophen verbinden sich zuletzt die Ableitungsformen des strukturierenden Hauptmotivs (Motiv 1a und 1b) mit dem auf eine mystische Christusbegegnung bezogenen dritten Thema. Mit ihrer deutlichen Neigung zum sekundären Tonfeld um *c* und *es* vollziehen diese Komponenten in musikalischer Sprache die Wendung weg vom ursprünglichen, naiven Wunsch der Maid nach einem gemeinsamen Spaziergang durch die Auen des Paradieses zur Akzeptanz einer gänzlich unirdischen neuen Ausrichtung.

Die Kantate entstand in einer Zeit, als der *Wagnérisme* in Frankreich auf seinem Höhepunkt und der junge Debussy voller Begeisterung für den bedeutenden deutschen Komponisten war. Doch während die Verbindung von Liebe und Tod an die Thematik der Oper *Tristan und Isolde* erinnert, bestechen in seiner Partitur eher die Anspielungen auf *Parsifal*, der Oper, mit der er sich in diesen Jahren nachweislich sehr intensiv beschäftigte.²³ Die Beziehungen zeigen sich nicht nur in seiner Behandlung der Harmonik und Orchestrierung, sondern auch in seinem Einsatz von Frauenstimmen für Solisten und Chor, in denen die Jenseitsverlockungen von Kundry und den Blumenmädchen aus Klingsors Zaubergarten nachschwingen. Im Gesamteindruck der Musik überwiegt das Intime und Geheimnisvolle; auch dies verweist eher auf *Parsifal* als auf *Tristan*.

In seinem Katalog der Werke Claude Debussys führt der französische Musikwissenschaftler und Debussy-Forscher François Lesure die Kantate *La damoiselle élue* unter der Nummer 62. Zu dieser Zeit hatte Debussy bereits über 50 Vokalkompositionen vollendet, zuletzt den Zyklus *Ariettes oubliées* auf Gedichte von Paul Verlaine, sowie erste Klavier- und Kammermusikstücke. Unter den noch heute geschätzten Werken Debussys ist *La damoiselle élue* das erste durchkomponierte Werk von beträchtlichem Umfang; die Aufführungszeit beträgt auf den verschiedenen im Handel erhältlichen CD-Einspielungen stets knapp 20 Minuten. Das *poème lyrique* ist nicht zuletzt deswegen so beliebt, weil es dem 25jährigen Komponisten mit seiner subtilen Gestaltung des tonalen und thematischen Materials gelingt, die im Original leicht sentimentale Dichtung Rossettis tiefgründig auszuloten.

²³Vgl. dazu Robin Holloway: *Debussy and Wagner* (London: Eulenburg, 1979), S. 23.

