

Proses lyriques

Als Debussy 1892 begann, für seinen nächsten Zyklus mit Klavierliedern eigene Texte zu schreiben, orientierte er sich noch einmal an Richard Wagner. Jetzt war es nicht mehr dessen spätromantisch-üppige Musiksprache, die ihn zur Nachahmung anregte. Vielmehr inspirierte ihn Wagners Idee, ein Komponist solle sich als Schöpfer von Text und Musik als einem zusammengehörigen Ganzen verstehen.¹

Zu den vier Texten erbat Debussy ein Urteil von Henri de Régnier, einem Dichter, den er im Literatenkreis der *Librairie de l'Art Indépendant* kennen gelernt hatte und dessen *Scènes au crépuscule* wenige Jahre später eine der Inspirationsquellen für sein Orchesterwerk *Nocturnes* werden sollten. Régnier war von ihrer Qualität beeindruckt und empfahl sie dem Schriftsteller Francis Viéle-Griffin, dem Gründer und Leiter der Zeitschrift *Entretiens politiques et littéraires*, zur Veröffentlichung. Dort erschienen die ersten zwei, "De rêve" und "De grève", im Dezember 1892.² Debussy fühlte sich ermutigt. Er vertonte die vier Prosagedichte im Laufe des Jahres 1893 und brachte im Februar 1894 die beiden späteren, "De fleurs" und "De soir", in einem Liederabend mit Thérèse Rogers in der Société nationale de musique zur Uraufführung.

Seinem Dichterfreund Pierre Louÿs gegenüber äußerte Debussy sich zu dem, wie er als Komponist die Beziehung zwischen poetischem und musikalischem Rhythmus einschätzte:

Echte Verse haben ihren eigenen Rhythmus, der für uns eher hinderlich ist. [...] Mit rhythmischer Prosa fühlt man sich wohler; damit kann man sich besser in alle Richtungen wenden. Und wenn der Musiker nun selbst seine rhythmisierte Prosa schreibe? Warum nicht? Worauf wartet er?³

¹In der Nachfolge Wagners haben Komponisten vor allem für Opern ihre eigenen Texte geschrieben. Die bekanntesten sind Paul Hindemith mit *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt* sowie Olivier Messiaen mit *Saint Francois d'Assise*.

²Diese Zeitschrift gilt als eines der wichtigsten Journale des Symbolismus. In ihr veröffentlichten u.a. André Gide, Francis Jammes, Paul Valéry und Émile Verhaeren. Allerdings wurde ihr Erscheinen bereits 1893 wieder eingestellt.

³Übersetzt nach Henri Borgeaud (Hrsg.): *Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs* (Paris: Librairie José Corti, 1945), S. 197-198.

I. De rêve . . .

La nuit a des douceurs de femme et les vieux arbres, sous la lune d'or, songent ! A celle qui vient de passer, la tête emperlée, maintenant navrée, à jamais navrée, ils n'ont pas su lui faire signe ...

Toutes ! Elles ont passé : les Frêles, les Folles, semant leur rire au gazon grêle, aux brises frôleuses la caresse charmeuse des hanches fleurissantes ! Hélas ! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson ...

Les vieux arbres sous la lune d'or pleurent leurs belles feuilles d'or ! Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or maintenant ternis, à jamais ternis. Les chevaliers sont morts sur le chemin du Gréal !

La nuit a des douceurs de femme, des mains semblent frôler les âmes, mains si folles, si frêles, au temps où les épées chantaient pour Elles ! D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres. Mon âme c'est du rêve ancien qui t'étreint !⁴

Debussys Auffassung, es könne wünschenswert sein, wenn Text und Musik aus einer Hand stammen und somit gleichsam als Einheit entstehen, erlaubt wichtige Einsichten in seine Absicht hinsichtlich der Struktur von Strophen und Versen.⁵

⁴Vom Traum: Die Nacht hat die Süße einer Frau, und die alten Bäume, unter dem goldenen Mond, träumen! Von der, die soeben vorüber ging, den Kopf mit Perlen geschmückt, jetzt betrübt, für immer betrübt. Sie haben nicht vermocht, ihr ein Zeichen zu geben. Alle! Sie sind vorüber gegangen: die Zarten, die Närrischen, wobei sie ihr Lachen auf den lichten Rasen und die bezaubernde Liebkosung blühender Hüften in die sie streifenden Brisen säen. Ach! Von alledem bleibt nur ein blasses Schaudern ...
Die alten Bäume unter dem goldenen Mond weinen ihren schönen goldenen Blättern nach! Niemand wird ihnen mehr den Stolz goldener Helme zuschreiben, die jetzt matt geworden, für immer matt geworden sind: Die Ritter sind auf dem Weg zum Gral gestorben!
Die Nacht hat die Süße einer Frau, Hände scheinen die Seelen zu streifen, Hände so närrisch, so zart, zu Zeiten, in denen die Degen für sie sangen! Wundersame Seufzer steigen unter den Bäumen auf: Meine Seele, es ist ein uralter Traum, der dich umklammert hält. (SB)

⁵Seine Angewohnheit, gespiegelt in der 1895 publizierte Erstausgabe von Eugène Fromont, einzelne Gedanken oder Sätze auch nach Komma oder Semikolon mit Majuskeln hervorzuheben, hat einige Herausgeber dazu verführt, die Texte spekulativ in Verse aufzubrechen und weitere Großbuchstaben an Zeilenanfängen hinzuzufügen. Orthografie und Interpunktion finden sich oft nach Gutdünken verändert. Auch Wenk (*op. cit.*, S. 198-199) nimmt zahlreiche unerklärte Änderungen vor: Plural statt Singular, hinzugefügte Wortwiederholungen, zusätzliche Versteilungen etc. Die hier verwendete Version entspricht dem Text in der von Reiner Zimmermann herausgegebenen Urtextausgabe (Leipzig: Peters, 2000). Die Wiedergabe als strophisch gegliederte Prosa folgt heutigen Ausgaben der Prosagedichte Baudelaires.

Für “De rêve . . .” schreibt Debussy ein Prosagedicht in vier Strophen. Wie seine Symbolisten-Freunde verwendet er eine metaphernreiche Sprache voller Assoziationen und symbolischer Verweise. Zudem erzeugt er ‘musikalische’ Echos durch Anlaut- und Klangverwandtschaften aufeinander bezogener Wörter:

- Der Beginn von Strophe 1 erfährt ein Echo zu Beginn von Strophe 4; der zweite Halbsatz kehrt bedeutsam erweitert als Eröffnung von Strophe 3 wieder. Die in Strophe 1 eingeführte Gegenüberstellung *maintenant / à jamais* (jetzt / für immer) wird in Strophe 3 aufgegriffen, wobei die Adjektive *navré* und *terni* im Deutschen als “betrübt” und “getrübt” wiedergegeben werden können und damit enger verwandt wirken als im Französischen. Die weiblichen Eigenschaften *frêles* und *folles* (zart / irr) vom Anfang der Strophe 2 werden in Strophe 4 zu Eigenschaften streichelnder Hände.
- Aus der ersten Erwähnung der Frau (*de femme*) entwickelt Debussy eine Kette von Wörtern mit demselben Anlaut. Diese zielen zunächst auf klischeehafte Zuschreibungen (*frêles, folles*) und auf Qualitäten oder Charakteristika weiblicher Körperteile (*frôleuses, fleurissantes* = streifend, blühend). Es folgen eine emotionale Reaktion auf die Verführung des Weiblichen (*frisson* = Schauer) und schließlich, als indirekte Übertragung in die Natur, Attribute der träumenden Bäume (*feuilles, fierté* = Blätter, Stolz), die der Text schon anfangs mit der Nacht, die die “Süße der Frau” hat, verknüpft. Die reprisenartige Wiederaufnahme des Weiblichen zu Beginn von Strophe 4 zieht “*frôler*”, “*folles*” und “*frêles*” in palindromischer Anordnung nach sich.
- Auch die auffälligste Klangverwandtschaft des Textes besingt laut-malerisch die Frau: Das von Debussy ursprünglich⁶ mit Majuskel hervorgehobene “*celle*” im zweiten Satz initiiert strophenübergreifende Binnenreime mit “*Elles*”, “*Frêles*” und “*grêle*” in Strophe 2, dem sich auch das im Vokal abweichende “*Folles*” noch zurechnen lässt, zumal *folles, frêles* und *Elles* – Letzteres als einziges dieser Wörter zum zweiten Mal groß geschrieben – kurz vor Ende des Gedichtes rahmend aufgegriffen werden.
- Einen interessanten inhaltlichen Reim, der ein in sich positives Wort mit zunehmend beklagenswerten Beobachtungen verbindet, erzeugt Debussy durch die wiederholte Verwendung des Attributs “golden”. Dieses beschreibt zu Beginn der Strophen 1 und 3 den

⁶Vgl. dazu Debussys Orthografie im Manuskript und in der Erstausgabe von 1895.

Mond, bei dessen zweiter Erwähnung dann zudem die offenbar bereits abgefallenen Blätter der alten Bäume und schließlich die Helme, die das Bild von den goldschimmernden Baumkronen überblenden mit dem von Rittern, die auf ihrem Weg zum Gral sterben.

- Zudem erzeugt Debussy inhaltliche Querbezüge, die nicht auf einer Wort- oder Lautähnlichkeit beruhen, sondern in unerwartetem Kontext eine Bedeutungsverschiebung erfahren. Die alten Bäume träumen und beweinen, die Vorübergehende mit dem perlen geschmückten Kopf findet eine Entsprechung in den einstmals von schönen goldenen Blättern geschmückten Baumkronen, und die Beziehung der am Ende der dritten Strophe überraschend ins Bild tretenden Gralsritter zu den in Strophe 2 erwähnten Frauen wird erst durch die “für sie singenden Degen” kurz vor dem Ende von Strophe 4 hergestellt. Das Titelwort *rêve* (Traum) schließlich erzeugt zusammen mit dem Verb *songer* für “träumen” am Ende des Eröffnungssatzes und einem erneuten *rêve* im Schlussvers einen Rahmen um das ganze Gedicht.

Der Text in all seinen Facetten beschreibt eine einzige Situation: die mondbeschienene Nacht mit ihren vielfältigen Träumen. In diesen Träumen geht es um Weinen und Seufzen, Trauer und Hoffnungslosigkeit angesichts verlorenen Glanzes und nicht erreichter Ideale. Wie der Schlussvers betont: Es sind uralte Themen, die die Seele umklammern.

Viele der oben aufgeführten Querbezüge in Debussys Gedicht finden sich auch in seiner Musik. Die verzauberte Traumwelt der Nacht findet musikalischen Ausdruck schon im eintaktigen Vorspiel, das tonal neben der ‘Wirklichkeit’ steht: Das Tonartenpaar h-Moll/D-Dur, zunächst nur in den Vorzeichen angekündigt und erst zur Einführung von “*Celle*” in Vers 3 kurz manifestiert, wird unterlaufen durch auseinander strebende Arpeggien, die zwischen querständigen Feldern alternieren: dem übermäßigen Dreiklang auf *fis* und dem Mollsextakkord über *c*. Wenn die Gesangsstimme am Ende von T. 1 einsetzt, bewegt sie sich zwar in Tönen, die den Arpeggien entnommen sind, doch scheint sie in der ihr eigenen Stimmigkeit mit den Tönen *es-ges-as* eine Art neuer Seinsebene zu repräsentieren. Das Zusammenspiel von Klavier und Gesang in diesen beiden Takten greift Debussy zum identischen Eröffnungsvers der vierten Strophe wieder auf. Dass aber auch die dritte Strophe Aspekte einer Reprise enthält, kündigt er an, indem er ihr T. 1 allein – bereichert um einen Akkordstrang in der Mitte der Textur – als Vorspiel vorausschickt.⁷

⁷Vgl. Klavier + Gesang T. 1-2 mit T. 65-66; Klavier allein T. 1 mit T. 47.

Proses lyriques I: Die Nacht hat die Süße der Frau

Modéré

pp

La nuit a des dou - ceurs de fem - - - me

p

Die Zeile über die mondbeschienenen alten Bäume beginnt harmonisch entfernt verwandt mit dem Vorangehenden: In zwei identischen Halbtakten alterniert ein Fis-Dur-Dreiklang querständig mit dem verminderten Mollsextakkord über *d*, wobei aufsteigende Arpeggien in der Rechten über einem oktavierten *Fis-D* im Bass erklingen. Dieser Beginn wird – bezeichnenderweise bei dem Wort *d'or* (aus Gold) – ergänzt von einer eintaktigen horizontalen Ausbreitung des übermäßigen Quintsextakkordes auf *fis* und deren leicht variiertes Wiederholung.⁸

In Analogie zur erweiterten poetischen Reprise der Zeile am Anfang der dritten Strophe, in der das Attribut “golden” dreimal in Folge erklingt, wiederholt Debussy dort auch die Musik mit entsprechender Bereicherung. Dabei tritt eine vierstimmig homophone Mittelstranggeste hinzu, die nach einem charakteristischen Synkopen-Einsatz mit einer ganztönigen Kurve ihrer oberen Stimmen den übermäßigen Quintsextakkord als fünftönigen Ausschnitt aus der Ganztonskala erkennen lässt.⁹ Die Verzweiflung über den verloren gegangenen Glanz der goldenen Blätterkrone, die in dieser verlängerten Wiederaufnahme zum Ausdruck kommt, lässt die Intensität erstmals in diesem Lied anschwellen.¹⁰ Anschließend – beim Übergang vom Bild der goldenen Baumkronen zu den Helmen der auf dem Weg zum Gral gestorbenen Ritter – breitet sich der homophone Mittelstrang über der orgelpunktartig wiederholten Bassoktave *Fis'/Fis* in den Diskant hinein aus und verdrängt die Arpeggien. In den siebenstimmigen, im majestätischen *forte* das Wort “*fierté*” (Stolz) unterstreichenden Akkorden sind Abweichungen von der Tonwiederholung nur noch halbtönig:

⁸Wie so oft notiert Debussy frei enharmonisch: Der übermäßige Quintsextakkord auf *fis*, logisch korrekt *fis/ais/cisis/disis*, erscheint im Klavier mit *b/d/e*, im Gesang mit *ais-d*.

⁹Vgl. T. 3 mit 48 und T. 4-5 mit 49-52, wo das *fis/b/d/e* um *c* ergänzt wird.

¹⁰T. 49: *peu à peu animé et en augmentant*, T. 51: *toujours en augmentant*, T. 53: *f*.

Proses lyriques I: Die Bäume weinen ihren goldenen Kronen nach

T. 49-50 T. 51-52 T. 53-54

d ———
 b ———
 fis ———
 e ———
 Fis
 Fis

d ——— d ——— d ——— d ———
 b ——— b ——— b ——— b ———
 fis ——— fis ——— fis ——— fis ———
 e ——— e ——— e ——— e ———
 Fis
 Fis

fis ——— dis ———
 dis ——— h ———
 h ——— g ———
 fis ——— dis ———
 dis ——— h ———
 h ——— g ———
 fis ———
 Fis
 Fis

Wenn Debussys Gedicht dann von den Rittern spricht – ihren matt gewordenen Helmen, ihrem Tod auf dem Weg zum Gral und ihren Degen, alterniert seine Musik zwischen der letzten der oben gezeigten Varianten¹¹ und einer einstimmigen, charakteristisch punktierten Fanfare im Zentrum der Klaviertextur.¹²

Das melodische Thema des Liedes gilt “der Frau”. Wann immer der Text auf “sie” anspielt, ertönt im Diskant – zuerst vorspielartig, später die Verse begleitend – eine dreitaktige Kontur.¹³ Die tonal schlichte, sanft undulierende Linie bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu Arpeggien, Fanfaren und drängenden akkordischen Strängen.

Proses lyriques I: “Sie” als Thema der nächtlichen Szene

p doux et expressif

Dem dichtenden Komponisten gelingt hier ein Lied von bestechender Einheitlichkeit in der poetischen und musikalischen Aussage.

¹¹Rhythmus und halbtönige Ausschläge aus T. 53-54 werden aufgegriffen in T. 57-58 (eine bzw. zwei Oktaven tiefer oktaviert), in T. 59 und 61 (transponiert) sowie in T. 78.

¹²Vgl. T. 55-56, 62-64 (variiert), 79, 82-85 sowie verklingend im Nachspiel T. 96, 98.

¹³In diesem Thema beziehen sich Gesang und Klavier erstmals direkt auf h-Moll/D-Dur, doch untergräbt Debussy die scheinbar entspannte Harmonik im jeweils vierten Takt mit einem quersündigen Folgeklang; vgl. T. 6-9: h-Moll⁹, e-Moll⁷, h-Moll⁹, B-Dur⁹; T. 10-13: h-Moll⁹, e-Moll⁷, D-Dur⁷, Gis-Dur⁷.

Das Thema erklingt noch sechsmal. Es begleitet Vers 6 in Tenorlage (T. 30-32), leitet Vers 10 ein (T. 42-44), durchzieht in Strophe 4 die musikalisch lang gezogenen Verse 17-18 (T. 67-69, 71-77, 80-81) und bereitet den Boden für den Schlussvers (T. 88-90).

II. De grève . . .¹⁴

Sur la mer les crépuscules tombent. Soie blanche effilée. Les vagues comme de petites folles jasant, petites filles sortant de l'école, parmi les frou-frous de leur robe, soie verte irisée !

Les nuages, graves voyageurs, se concertent sur le prochain orage, et c'est un fond vraiment trop grave à cette anglaise aquarelle. Les vagues, les petites vagues ne savent plus où se mettre, car voici la méchante averse, frou-frous de jupes envolées, soie verte affolée.

Mais la lune, compatissante à tous ! vient apaiser ce gris conflit et caresse lentement ses petites amies qui s'offrent comme lèvres aimantes à ce tiède et blanc baiser. Puis, plus rien ... Plus que les cloches attardées des flottantes églises ! Angelus des vagues, soie blanche apaisée!¹⁵

Kurz vor Beginn seiner Arbeit an den *Proses lyriques* hatte Debussy die Kunst William Turners kennen gelernt, der nicht zuletzt dank seiner Seebilder als englischer Wegbereiter des Impressionismus gilt, sowie die des in Paris ausgebildeten, später ebenfalls in England arbeitenden amerikanischen Malers James A. M. Whistler. Debussy begeisterte sich für das 'Unbestimmte' in den Darstellungen dieser beiden Künstler. Farbproduktionen von Werken Turners und Whistlers bedeckten die Wände seiner Wohnung. In einer Studie zu den Beziehungen zwischen Musik und Malerei weist der englische Debussy-Forscher Edward Lockspeiser darauf hin, dass Debussy besonders von deren Wiedergabe des Farbenspiels im Wasser fasziniert war.¹⁶ Zu den Kompositionen, die deutlich vom Blick eines

¹⁴Das französische Wort *grève*, geläufig für "Streik", bedeutet auch "Strand" oder "Gestade".

¹⁵Vom Strand: Über dem Meer senkt sich die Dämmerung herab, zerschlissene weiße Seide. Die Wellen wie kleine Närrinnen plappern, kleine Mädchen, die aus der Schule kommen im Rascheln ihrer Kleider, schillernde grüne Seide!

Die Wolken, gravitatische Reisende, verabreden sich für das nächste Gewitter, und das ist ein wirklich zu ernster Hintergrund für dieses englische Aquarell. Die Wellen, die kleinen Wellen, wissen nicht mehr wohin, denn jetzt fällt ein böser Platzregen, Rascheln fliehender Röcke, verwirrte grüne Seide.

Doch der Mond, mit allen mitfühlend, kommt diesen grauen Konflikt zu besänftigen und streichelt langsam seine kleinen Freundinnen, die sich diesem milden und weißen Kuss wie liebende Lippen darbieten. Dann, nichts mehr ... Nichts als die verspäteten Glocken der schwimmenden Kirchen ! Angelusläuten der Wellen, besänftigte weiße Seide. (SB)

¹⁶Edward Lockspeiser: *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg* (London: Cassell, 1973), S. 9.

Malers auf das Meer beeinflusst sind, gehören die erste der *Trois mélodies de Paul Verlaine* (1891) auf das an der Südküste Englands entstandene Gedicht “La mer est plus belle que les cathédrales”, die Rahmensätze “Nuages” und “Sirènes” aus dem Orchesterwerk *Trois Nocturnes* (1897-1899), das erste seiner *Images* für Klavier, “Reflets dans l’eau” (1903) und das große Tongemälde *La mer* (1903-1905).

Debussys Prosagedicht über das Meer, wie es sich vom Ufer aus zeigt, beschreibt in drei Strophen den Übergang von der Abenddämmerung zur Nacht unter wechselndem Wetter. Jede Strophe beginnt mit dem Blick zum Himmel: In Strophe 1 senkt sich die Dämmerung herab, in Strophe 2 ballen sich Gewitterwolken zusammen, und in Strophe 3 liegt die Landschaft wieder besänftigt im Mondlicht. Jede Strophe endet mit einem Vergleich des Meeres mit Aspekten der Seide. Diese Metapher wird schon im zweiten Satz initiiert, wo die Wasserfläche im Dämmerlicht wie zerschlissene weiße Seide erscheint. Die eifrigen kleinen Wellen gleichen sodann grün schillernder Seide. Wenn die Meeresoberfläche unter dem Eindruck von Sturm und Platzregen in Aufruhr gerät und die Wellen mal hierhin, mal dorthin treiben, scheint die grüne Seide in ihrem Faltenwurf wie verwirrt (*affolé* heißt wörtlich “kopflös”). Erst wenn der Himmel wieder klar ist und der Mond das zuvor aufgewühlte Meer mild geküsst hat, präsentiert sich das Wasser wieder als weiße Seide, die nun “befriedet” daliegt.

In Struktur und Wortwahl erzeugt Debussy eine Beziehung zwischen Strophe 1 und 2: Beide sprechen von den Wellen als von kleinen Mädchen umgeben von *frou-frou*. In diesem Wort verbinden sich Eindrücke für Auge und Ohr: Es beschreibt sowohl den Laut des Rascheln von Seide als auch die Rüschen, die Kleider aus seidigem Material zuweilen zieren. In der längeren dritten Strophe dagegen steht nicht mehr das Meer im Zentrum, sondern einerseits der mitfühlende Mond, der Freund der kleinen Wellen, andererseits die Glockentöne versunkener Kirchen.¹⁷ An sie erinnern die nur noch sanft plätschernden Wellen mit einer Art Angelusläuten.

In seiner Vertonung dieses Gedichtes erzeugt Debussy einerseits eine Entsprechung zu dieser Gedichtstruktur, indem Strophe 1 und 2 thematisch bestimmt sind und eine harmonische Besonderheit teilen, die in Strophe 3 nicht mehr vorkommt, andererseits einen Stimmungsbogen, der sich von der ruhigen Abenddämmerung zur Ballung der dunklen Wolken und der Entladung von Sturm und Wolkenbruch aufbaut und danach, wieder beruhigt, im Frieden der mondbeschiedenen Nacht endet. Das Crescendo,

¹⁷Diese “*flottantes églises*” erinnern an das eindrucksvolle Stück “La cathédrale engloutie”, Nr. 10 im ersten Band von Debussys *Préludes* für Klavier.

das von einem analogen Ausgangsvolumen – Gesang *p* über Klavier *pp* – jeweils bei der Erwähnung der Wellen seinen Ausgang nimmt und in Strophe 1 bei “*frou-frou*” ein *mp* über *p* erreicht, entwickelt sich an entsprechender Stelle in Strophe 2 über *mf* und *f* bis zu *ff*, während Strophe 3 zunächst gleichbleibend leise tönt und schließlich verklingt.

Ein ähnlicher Gegensatz der Intensität besteht auch in der Bewegung. Strophe 1 und 2 bleiben im Ausgangstempo *Modéré*, während Strophe 3 zunehmend langsamer wird. Dies zeigt die Abfolge *En calmant* (ruhiger werdend, T. 36), *Plus lent* (langsamer, T. 40), *Encore plus lent* (noch langsamer, T. 49) und *très retenu* (sehr zurückgehalten, T. 59), aber auch der Blick auf die jeweils vorherrschenden Notenwerte des Gesangsparts: Die auffällige Intensivierung in der tumultuösen Strophe 2 steht in deutlichem Gegensatz zur friedvollen Strophe 3.¹⁸

Die refrainartig eingeschobene Metapher, in der die Abendstimmung poetisch mit dem sich wandelnden Anblick ausgebreiteter Seide verglichen ist, wirkt im Gesang vergleichsweise nachdenklich: Am Anfang und Ende des Textes sowie zum Abschluss der ersten Strophe klingt sie monoton in Form einer Tonwiederholung auf oder direkt über dem Grundton *d*. Nur anlässlich des Gewitters übersetzt Debussy die wilden Sprünge der Wellen in die Gesangslinie:

Proses lyriques II:
Die Bilder
der seidigen
Wellenkämme

8 *(più p)*
Soie blanche ef-fi-lé - - - e!

16 *p*
soie verte i-ri-sé - - e!

32 *f*
soie verte af-fo-lé - - - e!

56 *(più p)*
soie blanche a-pai-sé - - - e!

¹⁸Debussy lässt die Sängerin in Strophe 2 Konturen singen, die insgesamt 52 Sechzehntel enthalten, aber nur sieben längere Notenwerte (5 x $\frac{1}{2}$ + 1 x $\frac{1}{4}$ + 1 x $\frac{1}{8}$). Im Gegensatz dazu enthält Strophe 3 im Gesang nur 8 Sechzehntel (bei der rezitativischen Erwähnung der Glocken), dafür jedoch 21 längere Notenwerte (13 x $\frac{1}{2}$ + 3 x $\frac{1}{4}$ + 5 x $\frac{1}{8}$).

Als melodisches Thema für die Meeresoberfläche entwirft Debussy eine Diskantkontur. Deren Hauptsegment ist aus dem verminderten Dreiklang *ais-cis-e* gebildet und schwebt harmonisch unabhängig über der jeweils im Klavierbass liegenden Quint.¹⁹ Das Thema erklingt viermal in seiner Urform: Im Vorspiel sowie zu den beiden Zeilen, die in Strophe 1 die Seiden-Ähnlichkeit der Meeresoberfläche besingen, und schließlich zur Mondlichtstimmung am Beginn von Strophe 3.

Proses lyriques II: Thema 1 – Abendstimmung am Strand

Ein zweites Thema liefert, ebenfalls in Strophe 1, die Musik zu den wie Schulmädchen plappernden Wellen. Vier Takte lang bezieht Debussy alle Töne in Gesang und Klavier aus der Ganztonskala auf *cis*. Das Wellenthema ertönt zwischen einem vierfach wiederholten Bassorgelpunkt *Cis* und einem Tremolo im Diskant (beide nicht im Notenbeispiel gezeigt) als melodische Parallele, deren obere Linie von der Singstimme frei oktaviert wird.

Proses lyriques II: Thema 2 – Wellen im Ganztonfeld

Mehr noch als die seidige Meeresoberfläche, die über wechselndem Grund neutral bleibt, haben die im leittonlosen Raum plätschernden Wellen keinerlei Ziel.

¹⁹Vgl. dazu T. 3-4, wo (wie im Notenbeispiel gezeigt) die rhythmisierte palindromische Kurve *b-cis-b-cis-e-cis-b-cis-[b]* am Ende zugunsten von *a* abgelenkt wird und damit in die D-Dur-Harmonie über dem Bass *D/A* einmündet. Ähnlich T. 8-9 über *G/D* sowie T. 16-17 und 36-37 über *Fis/Cis*.

In der stürmischen Strophe 2 verschmilzt Debussy nun das melodische Thema der Diskantkontur mit der Parallele im Ganztonfeld. Dabei gewinnt die in tiefer Lage eingeführte Textur zunehmend an Höhe. Im Umfeld der neuerlichen Erwähnung der Wellen ertönen drei aufeinander folgende Einsätze des melodischen Themas, die aufgrund der Beteiligung fast aller Stimmen an der parallelen Ganztonbewegung einen stark vereinfachten Satz präsentieren.²⁰ Auf zwei im Kern identische Einsätze, die aus der Ganztonskala auf *c* gewonnen sind, folgt ein noch höherer, der wieder ins Ganztonfeld auf *cis* einschwenkt. Dieser wird durch Wiederholung des ersten Thementaktes und einen mehrmals oktavierten und variierten Erweiterungstakt bis zum Strophenende ausgedehnt.

Proses lyriques II: Themenverschmelzung – aufgewühlte Meeresoberfläche

Ⓐ = Ganztonfeld auf *c*, Ⓑ = Ganztonfeld auf *cis*, ⓧ = Septakkord

In Strophe 3 beruhigen sich Tempo, Dynamik und Harmonie. Die Tonika D-Dur kündigt sich (mit Terzerweiterung und in Umkehrung) schon in T. 38-44 an, wird im wiederholten *E-Dis-D*-Abstieg der Bassoktave bekräftigt und endet plagal kadenzierend. Auf das “*Plus rien !*” erklingt im Klavier ein erstes *e*“ als Ankündigung des Angelusläutens, und während sich die Gesangsstimme zunehmend der Tonwiederholung auf *d*“ annähert, fügt Debussy noch fünf weitere Glockentöne hinzu. Die Stimmung könnte kaum besinnlicher sein.

²⁰ Im Notenbeispiel werden, wie oben schon, der Übersichtlichkeit zuliebe der vierfach wiederholte Basston – hier *c* – und die Tremolobrechung im Mittelstrang nicht abgebildet. Nur die Gesangsstimme, die hier nicht an den Klavierpart gekoppelt ist, allerdings ebenfalls ins jeweilige Ganztonfeld eingebunden ist, stellt sich mit wiederholten Großterzwechsellern gegen die Vereinheitlichung; vgl. T. 26: *c*“-*e*“-*c*“, T. 28-29: *h*“-*dis*“-*h*“, T. 30: *dis*“-*g*“-*dis*“.

III. De fleurs . . .

Dans l'ennui si désolément vert de la serre de douleur, les
Fleurs enlacent mon cœur de leurs tiges méchantes. Ah !
quand reviendront autour de ma tête les chères mains si
tendrement désenlaceuses ?

Les grands Iris violets violèrent méchamment tes yeux, en
semblant les refléter, eux, qui furent l'eau du songe où
plongèrent mes rêves si doucement enclos en leur couleur. Et
les Lys, blancs jets d'eau de pistils embaumés, ont perdu leur
grâce blanche et ne sont plus que pauvres malades sans soleil !

Soleil ! ami des fleurs mauvaises. Tueur de rêves ! Tueur
d'illusions, ce pain béni des âmes misérables ! Venez !
Venez ! Les mains salvatrices ! Brisez les vitres de mensonge,
brisez les vitres de maléfice, mon âme meurt de trop de
soleil!

Mirages ! Plus ne refleurira la joie de mes yeux et mes mains
sont lasses de prier, mes yeux sont las de pleurer ! Éternelle-
ment ce bruit fou des pétales noirs de l'ennui tombant goutte
à goutte sur ma tête dans le vert de la serre de douleur !²¹

Mit dem Bild von übelwollenden Blumen, die ihre Macht in einem
"Treibhaus der Schmerzen" entfalten, erinnert Debussy an zwei berühmte
Gedichtzyklen der Symbolisten: Charles Baudelaires *Les fleurs du mal* und
Maurice Maeterlincks *Serres chaudes*. Debussys Vorstellung von "Blumen
des Bösen" mag sehr viel konkreter sein als das, was Baudelaire in vielen

²¹Von Blumen: In dem so trostlos grünen Überdruß des Treibhauses der Schmerzen
umschlingen die Blumen mein Herz mit ihren boshaften Stängeln. Ah! Wann kehren um
meinen Kopf die lieben Hände zurück, die die Umschlingung zart lösen?

Die großen violetten Schwertlilien haben deine Augen böse vergewaltigt, indem sie
vorgaben sie zu spiegeln, sie, die das Wasser des Traumes waren, in das meine Träume
abtauchten, sanft eingeschlossen von ihrer Farbe. Und die Lilien, weiße Springbrunnen
duftströmender Stempel, haben ihre weiße Anmut verloren und sind nichts mehr als arme
Kranke ohne Sonne!

Sonne! Freundin der bösen Blumen, Mörderin der Träume, Mörderin von Illusionen, dieser
Himmelsgabe elender Seelen! Kommt! Kommt! Heilbringende Hände! Zerbrecht die
Fensterscheiben der Lüge, zerbrecht die Fensterscheiben des Fluches, meine Seele stirbt an
zu viel Sonne!

Trugbilder! Die Freude meiner Augen wird nie mehr erblühen, und meine Hände sind
müde vom Beten, meine Augen müde vom Weinen! Ewig dieses verrückte Geräusch der
schwarzen Blütenblätter des Überdrußes, die Tropfen für Tropfen auf meinen Kopf fallen
im Grün des Treibhauses der Schmerzen! (SB)

Facetten ausdrückte, doch sein Verständnis der Rolle der "Treibhäuser" entspricht dem Maeterlincks. Dies zeigt sich besonders eindringlich, wenn man Maeterlincks Gedicht "Feuillages du cœur" zum Vergleich heranzieht, dessen deutsche Übertragung Schönberg 1911 seinem Lied "Herzgewächse" für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe zugrunde legen sollte. Debussy beschreibt im ersten Satz seines Prosagedichtes "De fleurs . . ." mit "dem so trostlos grünen Überdruß des Treibhauses der Schmerzen" eine beengte und vom Ersticken bedrohte Lebenswelt; dies erinnert unmittelbar an Maeterlincks Anfangszeilen "Meiner müden Schwermut blaues Glas / deckt den alten, unbestimmten Kummer". Maeterlincks "Herzgewächse" entsprechen bei Debussy den Blumen, "die mein Herz umschlingen mit ihren boshaften Stängeln", und wenn Maeterlinck in seiner dritten Strophe "Eine Lilie nur in all dem Flor, / Bleich und starr in ihrer Kränklichkeit, / Richtet sich empor / Über all das blattgewordne Leid" evoziert, so werden daraus bei Debussy Lilien, die "nichts mehr sind als arme Kranke ohne Sonne."

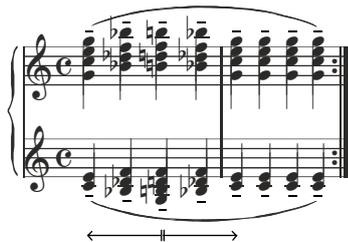
Die rahmenden Bilder sind das bedrückende und überwältigende Grün sowie das Gewächshaus und der Ennui, der ein ganzes Stimmungsfeld von Langeweile bis zu Überdruß und Abscheu repräsentiert. Die Blumen werden als *méchant* (böse) und *mauvais* (schlecht) geschildert; sie stehen außerdem in Bezug zu *maléfice*, einem weiteren Wort aus dem Stamm *mal*, das einen Unheil bringenden Fluch beschreibt. Sie umklammern das Herz und tropfen, als "schwarze Blütenblätter des Ennui", unaufhörlich auf den Kopf des gequälten Dichters. Die violette Schwertlilie vergewaltigt Augen, die sie fasziniert betrachten, indem sie so tut, als spiegele sie sich ganz harmlos in ihnen.

Im Zentrum des Textes – rein äußerlich weit entfernt von Treibhaus, Schmerz und Ennui – stehen die Sonne und der Tod. Die Sonne verbindet sehr auffällig das Ende der zweiten mit dem Anfang der dritten Strophe, erfährt dabei aber zugleich eine Umwertung. War für den kränklichen Zustand der weißen Lilie noch die Abwesenheit von Sonne verantwortlich, so wird gleich anschließend ihre Helligkeit zur Bedrohung, insofern in ihrem Licht Träume und Illusionen zerstoben und alles Geheimnisvolle und Abgründige der Seele zerstört wird.

Einziges tröstendes Attribut in diesem bedrückenden Gedicht sind die Hände. Sie allein sind barmherzig; sie sollen baldmöglichst die das Herz erstickende Umklammerung der Blumenstängel lösen und zudem, als "Heilbringer" adressiert, die Scheiben zerbrechen, hinter denen Lügen und Flüche ihr zerstörerisches Unwesen treiben.

Debussy fasst den thematischen Ennui seines Gedichtes in ein homophones Motiv, dessen ursprünglich zweitaktige Form melodisch bloss bleibt, harmonisch “bis zum Überdross” vom tonikalen C-Dur-Dreiklang beherrscht wird und zudem in seiner grundlegenden Akkordfolge palindromisch gestaltet ist: Ob man die Klänge in gerader oder umgekehrter Richtung durchläuft, macht keinen Unterschied – ein Abbild des empfundenen Widerwillens. Da sich der Molldreiklang auf den unbetonten Taktteilen zudem querständig zum Dominantklang in der Taktmitte verhält, wird selbst das rudimentäre Gerüst eines kadenziellen I – V – I unterlaufen. Dieses homophone Motiv erklingt gleich zu Beginn dreimal, das zweite Mal mit freier Verdoppelung der Oberstimme durch den Gesang.

Proses lyriques III:
Das Grundmotiv des “Ennui”



Noch viermal im Verlauf des Liedes greift Debussy auf das Motiv zurück, jeweils mit bezeichnenden harmonischen Änderungen. Beim Übergang zur zweiten Strophe führt der erste Takt des Motivs einmal trugschlüssig zu einem übermäßigen Dreiklang auf *es* (d.h. zu *h/es/g* statt *c/e/g*), dann mittels Rückung zu E-Dur, womit das bisher in Vierteln schleichende Tempo des *Lent et triste*

zugunsten einer Begleitung mit Achteltriolen unter Debussys Anweisung *Animez progressivement* (allmählich belebter werdend) aufgegeben wird. Beim Anruf der rettenden Hände ertönt nur der erste Motivtakt mit Wiederholung, nach H-Dur transponiert. Damit führt Debussy eine nächste Bewegungsstufe ein: Hier und auch in der zwei Takte später erfolgenden Rücktransposition nach C-Dur machen die Achteltriolen der Begleitung vorübergehend Arpeggien in Sechzehntelsextolen Platz.²²

Die letzten beiden Wiederaufnahmen des Motivs – erneut in der auf den Anfangstakt komprimierten Form – sind harmonisch noch gewagter: Zur Klage über den Aufschlag der Tropfen auf den Kopf erklingt eine augmentierte und durch die Anweisung *Plus lent* zusätzlich verlangsamte Version mit der Quint *C-G* als ostinater Bassfigur und einer monotonen Tonwiederholung auf *c'* im Gesang. Die “Wiederholung” des augmentierten Motivtaktes behält die Diskantstimme (teils enharmonisch notiert) bei, alteriert jedoch die Akkorde drastisch und mündet dann umso unvermittelter in die Tonika ein, in der das Lied unmittelbar darauf endet.

²²Vgl. T. 53-55: H-Dur, a-Moll, Fis-Dur, a-Moll | H-Dur, a-Moll, Fis-Dur, a-Moll | H⁹; T. 57-59: C-Dur, b-Moll, G-Dur, b-Moll | C-Dur, b-Moll, G-Dur, b-Moll | C⁹ (*cis = des*).

Überraschend ist die Diskrepanz von musikalischer und poetischer Struktur. Die Sängerin beginnt ihre Aussage über die aggressiv nach dem Herzen des Dichters trachtenden Blumen noch zum letzten Takt der motivischen Eröffnung. Mitten im Satz – bei “*cœur*” – beginnt das Klavier mit dem vierfachen Diskantschritt *h"-h"-a"-a"*, der gleich anschließend – bei den Worten der Hoffnung auf die befreienden Hände – für weitere vier Takte eine Oktave tiefer wiederholt wird und mit dieser Eintönigkeit eher an den Ennui des Anfangs anzuknüpfen scheint als an die drohende Gefahr, erwürgt zu werden.²³ Auch die sechstaktige Beschreibung der kränklichen weißen Lilien ist, im Gesang wie im Klavier, als mehrfache, nur minimal variierte Wiederholung eines Musters komponiert und vermittelt so, dass der Verlust ihrer Anmut ein weiterer Anlass für die bedrückte Gesamtstimmung ist. Ein drittes Mal findet sich eine Musik, die sich nicht von der Stelle zu bewegen scheint, zu Beginn von Strophe 4, wo der Dichter die Trugbilder, denen er eine Absage erteilt hat, mit der unendlichen Müdigkeit seiner Augen und Hände nach zu viel Beten und angesichts des ewigen Tropfens kontrastiert.²⁴

In der zweiten Strophe komponiert Debussy eine Folge ausgedehnter, zum Teil umspielter Dreiklänge, die ganztönig verschoben werden. Damit erzeugt er den Eindruck einer durchgehenden Entwicklung, die sich über die Strophentrennung im Zentrum des Gedichtes hinwegsetzt.²⁵

Auch dynamisch und agogisch durchläuft das Lied eine große Kurve, die bezüglich des Tempos im *Plus animé* der Ausrufe “*Tueur ! ... Venez ! ... Brisez ! ...*” und bezüglich der Lautstärke im *fortissimo* bei “*Mon âme meurt de trop de soleil !*” gipfelt. Die Dichte der Notenwerte im Klavierpart erreicht ihren Höhepunkt gleichfalls bei diesem Verzweiflungsschrei: Debussy begleitet die Worte mit einem in 32steln tremolierenden es-Moll-Dreiklang in hoher Lage, der erst allmählich in die Mittellage der Tastatur absteigt, als Mittelstimmentremolo von *es/ges* in *dis/fis* übergeht und schließlich mit den verschmähten Trugbildern verschwindet.

²³Die harmonische Basis der Takte ist der Tritonusgegensatz von H-Dur-Non- und F-Dur-Septakkord, der allerdings dem Herzen Angst machen könnte.

²⁴Vgl. den Klavierpart in T. 64-66 mit der eine große Sext höheren Sequenz in T. 68-70 (unterbrochen allerdings von einem *très retenu* mit anschließender Fermate bei der ersten Erwähnung der “Augen”) sowie das dreifach identische Akkordpaar G-Dur⁷/gis-Moll⁷, hier mit einer ähnlich monoton wiederholenden Gesangskontur.

²⁵Vgl. E-Dur (T. 22-26), Fis-Dur/Fis⁹ (T. 27-32), gis-Moll (T. 33-39), B⁹ (T. 40-45); dann neu beginnend und jeweils mit Ganztonklängen: *Ges-As* (T. 46), *As-B* (T. 47), *B-C* (T. 48), *C-B-Fis-C-B-Fis-C* (T. 49-52). Derweil Tempo beschleunigend T. 22-31, ritardando T. 31-33, Tempo I T. 34; *Animé* ab T. 40, zum Beginn von Strophe 3.

Im Gesang wird der dramatische Höhepunkt dieses Liedes in der Anrufung der Sonne erreicht. Zusätzlich zum schon erwähnten Gipfelpunkt von Dynamik und Tempo erklingen hier die höchsten Töne (*as* bzw. *gis* und sogar *a*), die größten Sprünge²⁶ und die packendsten Sequenzen²⁷:

Proses lyriques III: Dramatik im Gesang

39 **Animé**

f
... so - leil ! So - leil ! a - mi des fleurs mau-vai - ses,

45 **plus animé** *cresc.*

p
Tu - eur de rê - ves ! Tu-eur d'il-lu-si-ons ce pain bé-ni des â-mes mi-sé-ra - bles !

51

f
Ve-nez ! Ve-nez ! Les mains sal - va - tri - ces !

57

f
Bri-sez les vi-tres de men-son-ge, bri-sez les vi - tres de ma - lé - fi - ce,

57

f
Mon â - - me meurt de trop de so - leil !

So erweist sich das im Grundtempo ruhigste der vier *Proses lyriques* dank des starken Gegensatzes zwischen den auf der Stelle tretenden Ennui-Passagen und diesen existentiellen Hilferufen als emotionalstes, dramatisch intensivstes Lied des Zyklus.

²⁶Vgl. den (enharmonisch notierten) Oktavsprung bei der ersten Erwähnung von “soleil” (*gis'-as*“, Zeile 1 im Notenbeispiel),

- den direkten Oktavfall nach dem ersten “Brisez” (*g"-g'*, Zeile 4) sowie
- die Abstiege über eine Oktave bei “meurt de trop de soleil” (*ges" - - - ges'*, Zeile 5)
- und über 1½ Oktaven (Oktave + Tritonus) bei “vitres de maléfices” (*a" - - - es'*, Zeile 4).

²⁷Vgl. bei der Beschuldigung der Sonne als Mörderin (Zeile 2 im Notenbeispiel) die sequenzierte Gruppe aus fallender großer Terz und steigendem Halbton, eingeleitet, verbunden und abgerundet durch je eine steigende Quart: *f' / b'-fis'-g' / c"-gis'-a' / d"-b'-h' / e*.

IV. De soir . . .

Dimanche sur les villes, Dimanche dans les cœurs !
 Dimanche chez les petites filles chantant d'une voix informée
 des rondes obstinées ou de bonnes Tours n'en ont plus que
 pour quelque jours !

Dimanche, les gares sont folles ! Tout le monde appareille
 pour des banlieues d'aventure en se disant adieu avec des
 gestes éperdus ! Dimanche les trains vont vite, dévorés par
 d'insatiables tunnels ; et les bons signaux des routes échangent
 d'un œil unique des impressions toute mécaniques.

Dimanche, dans le bleu de mes rêves où mes pensées tristes
 de feux d'artifices manqués ne veulent plus quitter le deuil
 de vieux Dimanches trépassés. Et la nuit à pas de velours
 vient endormir le beau ciel fatigué, et c'est Dimanche dans
 les avenues d'étoiles ; la Vierge or sur argent laisse tomber
 les fleurs de sommeil!

Vite, les petits anges, dépassez les hirondelles afin de vous
 coucher forts d'absolution ! Prenez pitié des villes, prenez
 pitié des cœurs, Vous, la Vierge or sur argent !²⁸

Der Text der ersten Strophe bedarf einer Erläuterung. *Ou* (ohne *accent grave*) in seiner korrekten Bedeutung als "oder" scheint hier wenig Sinn zu ergeben; in Notenausgaben und Programmheften hat sich die stillschweigende Annahme von *où* im Sinne von "wo" durchgesetzt. Mit dem Reigen, in dem "gute Türme nur noch wenige Tage zu leben haben", bezieht Debussy sich wahrscheinlich auf das Kinderlied "La tour, prends garde" (Turm, pass auf). Es handelt sich um ein kleines Singdrama, in dem ein

²⁸Vom Abend: Sonntag auf die Städte, Sonntag in die Herzen! Sonntag bei den kleinen Mädchen, die mit ungeschulten Stimmen eigensinnige Reigen singen, in denen gute Türme nur noch einige Tage zu leben haben!

Sonntag, die Bahnhöfe sind verrückt! Alle Welt macht sich auf den Weg zu abenteuerlichen Vororten, mit heftigen Abschiedsgesten! Sonntag, die Züge fahren schnell, von unersättlichen Tunneln verschluckt, und die guten Streckensignale wechseln mit einem einzigen Auge ganz mechanische Eindrücke.

Sonntag, im Blau meiner Träume, wo meine traurigen Gedanken von verpassten Feuerwerken die Trauer entschlafener Sonntage nicht mehr loslassen wollen. Und die Nacht, auf samtenen Schritten, kommt den schönen müden Himmel einzuschläfern, und es ist Sonntag in den Sternenstraßen; die Jungfrau in Gold auf Silber lässt die Blumen des Schlafes fallen.

Rasch, kleine Engel, überholt die Schwalben, so dass ihr ins Bett kommt, eurer Vergebung sicher! Habt Erbarmen mit den Städten, habt Erbarmen mit den Herzen, Ihr, Jungfrau in Gold auf Silber. (SB)

Oberst und ein Kapitän die Unterstützung des Herzogs von Bourbon ersuchen, um einen (von zwei Mädchen gespielten) Turm niederzureißen.²⁹ „La Tour“ ist einer der Darsteller; daher wohl Debussys Großschreibung.

Während der dritte Text von Debussys *Proses lyriques* an ein Gedicht Maeterlincks erinnert, erkennt man im vierten Echo von Paul Verlaine. Insbesondere die eröffnende Gegenüberstellung Städte/Herzen findet sich auffällig ähnlich in „Il pleure dans mon cœur“, einem Gedicht aus den *Romances sans paroles*, das Debussy für seinen Zyklus *Ariettes oubliées* vertont hat. Dessen Anfangsverse lauten: „*Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville*“. Wie bei Verlaine der Regen bzw. das Weinen fällt bei Debussy der Sonntag *auf* oder *über* die Städte aber *in* die Herzen. Im Gegensatz zu Verlaine, der das Bild der Stadt in seinem Gedicht nicht erneut aufgreift, dagegen das Herz insgesamt fünfmal erwähnt, rundet Debussy seinen lyrischen Prosatext mit einer Wiederaufnahme der anfänglichen Gegenüberstellung ab. Interessanterweise ist das, was nun Städte und Herzen verbinden soll, das erhoffte Erbarmen der im Marienbild gegenwärtigen Jungfrau. Diese Wendung gibt dem Refrainwort „Sonntag“, das die ersten drei der vier Strophen mit achtfacher Erwähnung beherrscht, die nach so viel Säkularem eher unerwartete Qualität des siebten Tages.

Die Strophen beschreiben das vielgestaltige Verhalten der Menschen an ihrem arbeitsfreien Tag. Strophe 1 zeigt die häusliche Atmosphäre in der Familie: Erwachsene verbringen Zeit mit ihren Kindern und hören den Liedern der kleinen Mädchen zu, die mit ihren zahlreichen Refrains endlos erscheinen. Strophe 2 beschreibt die öffentliche Hektik, die durch die ganz auf diesen einen Tag konzentrierten Bedürfnisse der Ausflügler entsteht. Strophe 3 dagegen thematisiert die innere Leere, von der diejenigen erfasst werden, auf die keine Familienzusammenkünfte oder Ausflüge warten und die sich in der freien Zeit eher wehmütig an Verpasstes und Vergangenes erinnern fühlen. David Michael Hertz weist in seinem Buch über die Beziehung zwischen Musik und Literatur im *Fin de siècle* darauf hin, dass Debussy in den Strophen 2 und 3 die Sichtweise eines Realisten und eines Symbolisten gegenüberstellt, indem er zunächst von Beobachtungen alltäglicher Dinge – von Zügen, Bahnhöfen und dem amüsanten, rein mechanischen Informationsaustausch der Signale – schreibt, dann aber vom „Blau“ der Träume, ihrer Melancholie, und der Trauer, die der momentan Unbeschäftigte beim Blick zurück empfindet.³⁰

²⁹Vgl. http://www.rassat.com/textes_101/La_Tour_prends_garde.html (abgerufen 28.7.2017)

³⁰David Michael Hertz: *The Tuning of the Word: The Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1987), S. 96-99.

Die zweite Hälfte der dritten Strophe, die mit der herannahenden Nacht, dem Einschlafen des müden Himmels und den Sternenalleen erstmals auf das Titelwort "Abend" eingeht, bereitet den Perspektivenwechsel vor. Was hier mit der Ikone der Jungfrau nur angedeutet wird, konkretisiert sich in Strophe 4: Die vierte, historisch dagegen erste Dimension des Sonntags ist eine religiöse. Die "kleinen Engel", die das aus den Augen verloren haben, werden mit dem Versprechen, dass ihnen vergeben ist, ins Bett geschickt, und das Marienbild wird noch schnell, bevor der Tag zu Ende geht, um Erbarmen angefleht – um Erbarmen mit den am Sonntag besonders hektischen Städten und oft sehr einsamen Herzen.

In seinem musikalischen Material verschränkt Debussy die thematisch deutlich unterschiedenen poetischen Strophen 1 bis 3 auf mehrfache Weise. Die vierte Strophe dagegen, die durch ihre abschließende Anrufung des Marienbildes mit dem Schlusssatz der dritten Strophe verknüpft ist, setzt er motivisch wie tonal zunächst vom Vorangehenden ab und bezieht sie erst kurz vor dem Ende auf das Vorangehende zurück.

Die Strophen zeigen ganz unterschiedliche Ausdehnung. Die bewegte erzählende, musikalisch sehr einheitliche Strophe 1 ist auf 14 Takte beschränkt. Strophe 2 (T. 15-40) besteht aus zwei ungleichen Abschnitten im Umfang von 18 + 8 Takten, die Debussy thematisch und rhythmisch voneinander absetzt. Strophe 3 (T. 41-83), an Taktzahl länger als die beiden ersten Strophen und durch Reduktionen des Tempos ab T. 56 und noch stärker ab T. 60 zusätzlich gedehnt, beruht thematisch auf einem Entwurf und dessen Entwicklung, präsentiert jedoch in den Begleitmustern ganz unterschiedlich bewegte Flächen. Strophe 4 schließlich entspricht Strophe 2 sowohl in der Taktzahl (26 : 25) als auch in der Teilung in zwei ungleiche Abschnitte (hier 11 + 14 Takte), zeigt jedoch im ersten Abschnitt ein etwas fließenderes Tempo (*Un peu animé*) und mit den durchgehenden 32stel-Tremoli zudem eine sehr bewegte Begleitung.

Die Grundfigur, die das ganze Lied zusammenhält, ist eine halbtaktige Achtelkontur, die infolge der Überbindung der vierten Note alle Folgetakte mit einem Vorhalt zur Tonikaharmonie beginnen lässt. Debussy führt die Figur in T. 1-6 im Diskant ein, verschiebt sie in T. 7-8 oktaviert in den 'Tenor' und lässt sie dann für den Rest der Strophe fallen. In Strophe 2 greift er sie erneut auf und verlängert sie mit zweifacher Tiefoktavierung über insgesamt zehn Takte. Am Ende des Liedes, im zweiten Abschnitt von Strophe 4, ertönt bei der Rückkehr zu Tempo I eine Augmentation, die in T. 98-99 wiederholt wird. T. 101-104 enthalten nur noch Echos der ersten Hälfte der viertönigen Einheit, und die Takte 105-108 können als Echos der zweiten Hälfte gehört werden.

Diese Grundfigur umgibt Debussy neben begleitenden Klängen und Basstönen mit mehreren ‘Kontrapunkten’. Der erste, in T. 1-6 eingeführt, besteht wie die Grundfigur aus drei nebeneinander liegenden Tönen und unterscheidet sich in der Kontur nur wenig, im Rhythmus seiner punktierten Viertel etwas stärker von ihr. Er fehlt zu Beginn von Strophe 2, tritt anlässlich der von Tunneln verschluckten Züge jedoch eigenständig in den Vordergrund, alterniert sodann seine erste Hälfte zweimal mit der Grundfigur und sequenziert diese Kombination schließlich einen Ton tiefer:

Proses lyriques IV: Die Grundfigur, ihr erster ‘Kontrapunkt’ und spätes Echo

Modérément animé

The score consists of two staves. The top staff begins with a *mf* dynamic and a series of eighth notes. It then features a sequence of measures with dynamics *p*, *f*, *p*, and *ff*. The bottom staff starts at measure 95 with a *p* dynamic and includes *pp* and *ppp* markings. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Der zweite ‘Kontrapunkt’, der zur Grundfigur anlässlich der Reigen singenden kleinen Mädchen hinzutritt, ist eine Variante des Kinderliedes vom bedrohten Turm. Debussy gleicht dessen 3/4-Takt dem Metrum seines Liedes an und variiert die Schlusstakte der beiden Zeilen:

Das Kinderlied “La tour, prends garde”³¹

The score is in 3/4 time and consists of two staves. The top staff has the lyrics: "La tour prends garde, La tour prends garde De te lais-ser a - bat - tre. Nous". The bottom staff has the lyrics: "n'au - rons gar-de, Nous n'au - rons gar-de De nous lais-ser a - bat - tre." The key signature is one sharp (F#).

Proses lyriques IV:
Variiertes Zitat
von “La tour,
prends garde”

The score shows a piano accompaniment with two staves. The top staff starts at measure 6 and features a triplet of eighth notes. The bottom staff starts at measure 10 and also features a triplet of eighth notes. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

³¹ Abdruck nach Amand Girard (Hrsg.): *Rondes populaires enfantines* (Paris 1924), S. 16.

Ein dritter, vergleichsweise sehr chromatischer Kontrapunkt³² begleitet den Beginn von Debussys zweiter Strophe und lockt die Singstimme nach der Eröffnung mit einem zum Einsatz der ersten Strophe identischen “Dimanche” in den Bann einer freien Parallele.

Alle Parameter zugleich ändern sich, als der Text von der surrealen Beobachtung spricht, wie Signale mechanische Eindrücke austauschen: In der Begleitung geht die bisher durchgehende Achtelbewegung des Klaviers in halbtaktig wogende Sechzehntelarpeggien über. Unter diesen erhebt sich ein ganz neues, in großen Intervallen durch mehr als zwei Oktaven aufsteigendes Motiv:

Proses lyriques IV: Das expansive Motiv



Zusammen mit seiner über viele Takte hingezogenen allmählichen Auflösung bestimmt dieses Motiv die Passage in T. 33-83 – also fast die Hälfte des Liedes. Es verknüpft somit den am Ende von Strophe 2 angedeuteten Aspekt des Unwirklichen in der Technik mit dem Gefühl des “blue mood”, der Strophe 3 beherrscht. Zu Beginn von Strophe 3 versetzt Debussy das Motiv, um einen Ton abwärts transponiert, in den Diskant. Die jetzt ganztaktig wogenden Arpeggien der linken Hand durchlaufen zunächst zweioktavige Wellen, werden jedoch bei dem Wort “bleu” in Umfang und Register eingeschränkt und gleich anschließend auch im Rhythmus auf Achteltriolen verlangsamt. Danach kehrt das expansive Motiv zur Tonika *gis* zurück, ist jedoch nur noch durch die erste große ‘Welle’ repräsentiert. Während die Begleitakkorde leiser und in der Bewegung ruhiger werden, verliert das Motiv bei den “traurigen Gedanken” seinen charakteristischen Rhythmus und bei der Erinnerung an “verpasste Erlebnisse” seine ersten drei Töne. Sobald in dieser Strophe, in der das lyrische Ich erstmals in eigener Sache spricht, der Punkt erreicht ist, an dem Maria für den sonntags melancholisch Einsamen “die Blumen des Schlafes fallen lässt”, streift Debussy auch die letzten drei Töne des Motivs ab, verlegt die verbleibenden drei auf die schwachen Taktteile und wiederholt diese sich auflösende Form viermal in verlangsamendem Tempo – das tonmalerische Bild eines Menschen, der vergangenen Zeiten tröstlicher Zugehörigkeit nachtrauert.

³²Vgl. T. 15-18 *dis-fis-eis-e / dis fis-eis-e / cis-cisis-dis-fis-eis / e—fis-dis* als Oktavparallele in der Mitte der Textur mit teilweiser Verdoppelung der oberen Linie im Gesang.

Anlässlich dieses letzten, mit Pausen durchsetzten Überbleibsel des expansiven Motivs wird die Aufmerksamkeit des Hörers darauf gerichtet, welche Töne Debussy hier so konsequent allen anders lautenden Harmonien und Gesangslinien entgegenstellt. Dabei bemerkt man – spätestens beim wiederholten Hören – dass die drei Töne *cis*, *dis* und *gis* nicht nur die überdauernde erste Hälfte des groß wogenden Motivs allein bestimmen, sondern bereits die erste Gesangszeile:

Proses lyriques IV: Die Dreitonbasis

The musical score consists of three staves. The first staff is a vocal line in treble clef, starting at measure 2 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It contains the lyrics "Di-man - che sur les vil - - les, Di-man-che dans les cœurs !". The second staff is a piano accompaniment in bass clef, starting at measure 33. The third staff is a piano accompaniment in treble clef, starting at measure 78, with dynamics *dim.* and *pp*.

Wie schon erwähnt besteht die Musik von Strophe 4 aus zwei in vieler Hinsicht ganz gegenteiligen Abschnitten. Zur Ermunterung der “kleinen Engel”, schnell schlafen zu gehen, beginnt Debussy in beschleunigtem Tempo und mit tremolierend absteigender Unterstimme im Klavier. Die fünfmal wiederholte, dann in enharmonischer Notation mit ihrer Transposition alternierende Zweitonfigur *gis'-ais'* wirkt hier ganz neu, gibt sich aber im Schlusstakt als zweite Hälfte der Grundfigur zu erkennen.

Die beiden Zeilen des Gebetes vor dem Marienbild setzen im Gesang, jeweils demütig auf einer Tonwiederholung rezitierend, in den weiterklingenden Schlusston der augmentierten Grundfigur ein, bleiben aber sonst unbegleitet und erzeugen damit einen maximalen Kontrast zur pausenlosen Bewegung des Klaviersatzes bis zu diesem Punkt. Umgekehrt dient wenig später der Abschlusston, mit dem die Singstimme die Jungfrau erneut anruft, als Ausgangspunkt für die letzte Manifestation der Dreitonfigur; vgl. *dis'-cis'-Gis*, diesmal im Bass als Basis einer plagalen Kadenz.

Das vierte und letzte Lied, das Debussy 1893 auf Prosadichtungen aus eigener Hand komponierte, überrascht in seiner Thematik einerseits mit einer Diskrepanz zwischen der lyrischen und der musikalischen Struktur, erzeugt aber andererseits, auf der unterschwellig tonalen Ebene, das Gefühl einer großflächigen Einheit.

Über die Kleinheit des Menschen in Natur und Kosmos

Da dieser Liedzyklus das einzige größere Werk ist, das ganz auf einer von Debussy selbst verfassten lyrischen Textgrundlage basiert, scheint es sinnvoll, einige zusammenfassende Beobachtungen anzustellen. Betrachtet man die vier Prosagedichte ohne die Musik, für die sie geschrieben sind, so bemerkt man, dass sie durch mehrere wiederkehrende Begriffe verbunden sind. Die drei auffälligsten sind das Adjektiv *fou/folle*, die Gegenüberstellung von Mond und Sonne sowie das Spektrum der Farben. Nüchtern oder verrückt sind im ersten Gedicht die anonym bleibenden Frauen und ihre Hände, im zweiten die plappernden Wellen, im dritten das nervende Geräusch unaufhörlicher Tropfen und im vierten die Bahnhöfe. Die Nacht im Schein des versöhnlichen und sanft küssenden Mondes steht mit ihren schönen oder bedrückenden Träumen, die gnädiges Vergessen in Aussicht stellen, in krassem Gegensatz zur Sonne, die zwar Pflanzen zum Wachstum verhilft, Träume und Illusionen jedoch tötet. In Debussys Verwendung von Farbattributen herrschen blasse und neutrale Töne vor, während stärkere Farben, sofern sie überhaupt Eingang in die Texte finden, negativ besetzt sind. Die rahmenden Gedichte evozieren Goldtöne: In „De rêve. . .“ sind nicht nur die mondbeschiedenen Nächte golden, sondern ebenso die herbstlichen Blätter und damit die Baumkronen selbst; in „De soir . . .“ wendet sich das lyrische Ich zweimal an ein Andachtsbild der Jungfrau „in Gold auf Silber“. Daneben gibt es vor allem viel Weiß, aber auch Grau und Schwarz sowie ein silbrig schimmerndes Grün.³³ Die lebhafte Farbe Violett dagegen kennzeichnet die aggressive Schwertlilie, und Blau ist – hier wie bei Debussys dichtenden Zeitgenossen überhaupt – das Kennzeichen melancholischer Stimmung.

Die Natur ist, wie bei Verlaine, Mitspieler oder auch Gegner viel mehr als Rahmen für das menschliche Dasein. Bäume träumen im Mondlicht oder weinen im Herbst um ihre verlorene Schönheit, das Meer durchlebt einen Sturm, und die Flora präsentiert sich als ein Treibhaus der Schmerzen. Entsprechend selten tritt der Mensch in den Vordergrund. Dies lässt sich im Text anhand der Attribute des lyrischen Ich nachzeichnen. Während dieses im ersten Lied nur ein einziges Mal – im Schlusssatz – in Form von „meine Seele“ präsent ist, im zweiten Lied ganz fehlt und im vierten gleichfalls nur einmal als „meine Träume und meine Gedanken“ erwähnt wird, ist das dritte Lied dicht durchzogen vom Possessivpronomen der

³³Vgl. I: *blanc frisson*, II: *soie blanche* (2x), *blanc baiser*, III: *lys = blanc jets d'eau, grâce blanche*; II: *gris conflit*, III: *pétales noirs de l'ennui*; II: *soie verte irisée, soie verte affolée*.

ersten Person. Hier wendet sich das lyrische Ich der eigenen Ausgesetztheit und Verletzlichkeit zu. “Mein Herz, mein Kopf, meine Träume” heißt es da und “meine Seele, meine Augen, meine Hände”, mit Wiederholung von “meine Augen” und “mein Kopf” kurz vor dem Schluss. Dieser Fokus auf die Betroffenheit des lyrischen Ich sowie die oben beschriebene Dramatik der Gesangskontur heben das Lied innerhalb des Zyklus hervor. Interessanterweise handelt es sich dabei, insofern “De fleurs” zwischen drei Stücken im Grundtempo *Modéré* steht, um den ‘langsamen Satz’ – den Konzentrationspunkt des Gefühls – innerhalb des vierteiligen Ganzen.

Eine letzte Beobachtung betrifft Debussys Verwendung von Wörtern, die ein spirituelles Erleben anklingen lassen. Dabei erkennt man eine Steigerung von dem eher neutralen “meine Seele” über das “Angelusläuten der Wellen” bis zum Marienbild am Ende des Schlussliedes. Alle drei Hinweise harmonieren mit den Evokationen in den Texten anderer Dichter, die Debussy zur Vertonung geauswählt hat; man denke an Baudelaires “Harmonie du soir” und “La mort des amants”, Verlaines “Échelonnement des haies”, die Kathedrale des Meeres in Verlaines Gedicht “La mer est plus belle” und vielleicht sogar die Totenglocke in seinem “Chevaux de bois”.³⁴ Wie sie benutzt auch Debussy Metaphern aus dem religiösen Bereich, um die Oberfläche der alltäglichen Wirklichkeit auf eine tiefere Dimension hin zu öffnen, ohne sie im traditionellen Sinne als ‘religiös’ zu deuten. Wie er in seinen Schriften bekennt, gesteht er dem religiösen Gefühl einen Platz im Alltag der Menschen zu, distanziert sich jedoch zugleich von jedem Bekenntnis zu einer bestimmten Denomination oder Doktrin:

Ich praktiziere nicht nach geheiligten Riten. Ich habe mir eine Religion nach der geheimnisvollen Natur gemacht. Ich glaube weder, dass ein in die schwarze Robe eines Abtes gekleideter Mann Gott näher ist, noch dass ein Ort in der Stadt für die Meditation geeigneter ist als andere.³⁵

³⁴Vgl. dazu auch Wenk, *op. cit.*, S. 217.

³⁵Übersetzt nach *Monsieur Croche*, S. 302.