

## *Pelléas et Mélisande*

### **Die Suche nach dem idealen Text, der idealen Musiksprache**

Anfang April 1902 verfasst Debussy auf Anregung von Georges Ricou, dem Generalsekretär der Opéra-Comique, wo seine Oper für den 30. April zur Uraufführung angesetzt war, einen kleinen Essay unter dem Titel “Pourquoi j’ai écrit *Pelléas*”:

Ich habe *Pelléas et Mélisande* 1893 kennengelernt. Trotz meiner Begeisterung beim ersten Lesen und vielleicht dem heimlichen Gedanken an eine mögliche Musik dazu, begann ich erst Ende des gleichen Jahres, mich ernsthaft damit zu beschäftigen.

Seit langem schon war es meine Absicht gewesen, Musik für das Theater zu schreiben, aber die Form, in der ich dies tun wollte, war so ungewöhnlich, dass ich nach verschiedenen Versuchen den Plan schon fast aufgegeben hatte. Frühere Erkundungsgänge im Bereich der Instrumentalmusik hatten bei mir eine Abneigung gegen die klassische Durchführungstechnik hervorgerufen, deren Schönheit rein technischer Art ist und außer den Mandarinen unserer Kaste keinen Menschen interessiert. Ich strebte für die Musik eine Freiheit an, die sie vielleicht mehr als jede andere Kunst in sich birgt, eine Freiheit, welche nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeengt bleiben, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte. [...]

Das *Pelléas*-Drama, das trotz seiner traumhaften Atmosphäre bei weitem mehr Menschlichkeit enthält als all die sogenannten “lebensechten Stoffe”, schien mir auf wunderbare Weise dem zu entsprechen, was ich wollte. Es herrscht hier eine zauberisch beschwörende Sprache, deren sensible Nuancen ihre Weiterführung in der Musik und im orchestralen Klangkolorit finden konnten.<sup>1</sup>

Tatsächlich trug Debussy sich schon gegen Ende seines Studiums mit dem Wunsch, eine Oper zu schreiben. Bereits 1881 begann er eine auszugsweise Vertonung von Théodore de Banvilles 1863 entstandener “heroischer

<sup>1</sup>“Warum ich *Pelléas* geschrieben habe”, abgedruckt in Claude Debussy: *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik* (Stuttgart: Reclam, 1974, 2009), S. 65-68. Der obige Auszug vom Anfang des Essays findet sich auf Seite 65-66.

Komödie in Versen” *Diane au Bois*, an der er mit vielen Unterbrechungen bis 1886 arbeitete. In Zeiten des Zweifels an diesem ersten Projekt versuchte er sich 1882 auch an Banvilles *Hymnis* aus dem Jahr 1880, doch blieb es bei Skizzen. In den Jahren 1887-1889 näherte er sich seinem späteren Stoffkreis mit dem Schauspiel *Axël* von Villiers de L’Isle-Adam. Wie in *Pelléas et Mélisande* spielt die Handlung in einem dunklen Schloss. Zwei junge Adlige, die sich ihren jeweiligen Autoritätspersonen und den an sie herangetragenen Ansprüchen verweigert haben, verlieben sich ineinander und begehen am Ende gemeinsam Selbstmord. Doch auch dieses Projekt blieb unvollendet. 1891 begeisterte Debussy sich für Maeterlincks Drama *La Princesse Maleine*, das 1889 entstanden, aber bis dahin nicht aufgeführt worden war. Doch musste er diesen Plan aufgeben, als er erfuhr, dass Maeterlinck, der – ohnehin kein Freund von Opern – für jedes Drama nur eine Vertonung autorisierte, dieses Stück bereits Vincent d’Indy versprochen hatte (der die beabsichtigte Vertonung jedoch nie ausführte). So begann Debussy 1892 mit der Komposition von *Rodrigue et Chimène*, einer Oper in drei Akten nach der spanischen Legende von *El Cid*, für die der Theaterdichter und erfahrene Librettist Catulle Mendès ihm die Vorlage geliefert hatte. 1893 spielte er seinem Kollegen Paul Dukas die fast fertige Partitur vor. Dieser fand die Musik bewundernswert, das Libretto jedoch uninteressant. Debussy scheint diese Meinung geteilt zu haben und brach die Arbeit an der fast fertigen Vertonung ab. Gegenüber Gustave Charpentier, einem anderen Komponistenkollegen, bemerkte er später, “die traditionellen Aspekte des Themas verlangen eine Musik, die einfach nicht meine ist.”<sup>2</sup> Auch nach *Pelléas et Mélisande* entstanden noch zwei weitere Opernfragmente: *Le diable dans le beffroi* und *La chute de la maison Usher*, beide nach Texten von Edgar Allan Poe.

Schon 1889 hatte Debussy in einem oft zitierten Gespräch mit seinem früheren Kompositionslehrer Ernest Guiraud zu definieren versucht, welche Bedingungen er an eine Textvorlage stellte: Er suche einen Dichter,

der Dinge nur halb ausspricht. Zwei Träume, die einander finden:  
das wäre das Ideal. Kein Land, kein Datum. Kein Szenenaufbau.  
[...] Ich träume von kurzen Texten: beweglichen Szenen, die durch  
Ort und Charakter unterschieden sind; Personen, die nicht disku-  
tieren, sondern das Leben, das Schicksal etc. erleiden.<sup>3</sup>

<sup>2</sup>Zur obigen Übersicht und dem in Übersetzung wiedergegebenen Zitat vgl. Robert Orledge: *Debussy and the Theatre* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1982), S. 13-47.

<sup>3</sup>Übersetzt nach Arthur Hoérée: “Entretiens inédits d’Ernest Guiraud et de Claude Debussy”. In: *Inédits sur Claude Debussy* (Paris: Les Publications Techniques, 1942), S. 33.

Ein ganz anderes Problem ergab sich für Debussy bei der Suche nach einer operntauglichen Musiksprache. Diese sollte sich spürbar von der Wagners unterscheiden, die die Jahrzehnte vor der Jahrhundertwende beherrschte und in Frankreich als Maßstab für jedes neue Werk galt.

Debussys Verhältnis zu Wagner war kompliziert.<sup>4</sup> Er hatte die Musik des großen deutschen Opernkomponisten schon 1876 am Conservatoire kennen gelernt. Zusätzlich zu eigenen Partiturstudien hatte er vielfach die Möglichkeit gehabt, Aufführungen zu hören: So Akt 1 aus *Lohengrin* in den Concerts Padeloup am 20. April 1879, *Tristan* in Wien im Herbst 1880, *Lohengrin* in Rom und erneut am Pariser Théâtre de l'Éden am 3. Mai 1887, aber vor allem *Parsifal*, *Die Meistersinger* und *Tristan* in Bayreuth im Zuge seiner Pilgerfahrten auf den Grünen Hügel in den Sommern 1888 und 1889, sowie an der Pariser Opéra die Werke *Lohengrin* am 22. März 1893, *Rheingold* am 6. Mai 1893 (in Exzerpten, bei denen Debussy und Raoul Pugno den Orchesterpart auf zwei Klavieren spielten) und *Die Walküre* am 12. Mai 1893. Am 3. Februar 1894 begann Debussy eine Reihe von zehn Wagner-Nachmittagen, in deren zweistündigem Verlauf er jeweils einen Akt aus *Parsifal*, *Tristan* und *Die Meistersinger* sowie Exzerpte aus *Siegfried* spielte und sang. Überhaupt hatten er und seine Pariser Zeitgenossen schier unzählige Möglichkeiten, Wagners Musik zu hören: Eine Liste der Konzerte, in denen Wagner auf dem Programm stand, enthält für die Jahre zwischen seinem Studienabschluss 1880 und 1893, als er mit der Komposition von *Pelléas et Mélisande* begann, fast 350 Einträge.<sup>5</sup>

Doch die Fahrten nach Bayreuth führten letztlich zum Wendepunkt in Debussys Wertschätzung der wagnerschen Kompositionsweise. Nach der Rückkehr von seiner zweiten Reise bekannte er in dem schon erwähnten Gespräch mit seinem früheren Kompositionslehrer Ernest Guiraud:

Ich beneide Sie, dass Sie in Paris geblieben sind und nicht den Wunsch zu reisen gehabt haben. Wie ermüdend sind doch diese Leitmotive! Wie sie einem ständig an den Kopf geworfen werden! [...] *Die Nibelungen*, in denen mich viele Seiten erstaunen, sind eine einzige *machine à trucs* (Trickkiste). Die Leitmotive verderben sogar meinen geliebten *Tristan*, und es betrübt mich, bei diesem Werk eine Desillusion zu verspüren.<sup>6</sup>

<sup>4</sup>Eine ausführliche Darstellung von Debussys Haltung gegenüber der wagnerschen Ästhetik findet sich in Robin Holloway: *Debussy and Wagner* (London: E. Eulenburg, 1979).

<sup>5</sup>Vgl. Martine Kahane und Nicole Wild: *Wagner et la France* (Paris: Bibliothèque nationale, 1983), S. 158-161.

<sup>6</sup>Übersetzt nach Hoérée, *op. cit.*, S. 33.

Und in seinem im Kontext der Uraufführung veröffentlichten Aufsatz “Pourquoi j’ai écrit *Pelléas*” notiert er dazu:

Nach einigen Jahren leidenschaftlicher Pilgerfahrten nach Bayreuth begann ich, an der Lösung Wagners zu zweifeln; oder vielmehr, es schien mir, dass sie nur für den Spezialfall des wagnerschen Genies tauglich sei. Wagner war ein großer Sammler musikalischer Formeln, er fasste sie zu einer Gesamtformel zusammen, die als ursprüngliche Errungenschaft erschien, weil man sich in der Musik schlecht auskannte. Und ohne sein Genie leugnen zu wollen, lässt sich doch sagen, dass er für die Musik unserer Zeit den Schlussstein bildet, ähnlich wie Victor Hugo, der die gesamte frühere Dichtung in sein Schaffen einschmolz. Folglich sollte man seine Erkundungen *jenseits* von Wagner treiben und nicht in seinem Schlepptau.<sup>7</sup>

Tatsächlich fand Debussy es gar nicht leicht, sich beim Komponieren von seiner nicht lange zurückliegenden Wagner-Verehrung freizumachen. So vernichtete er mehrere Skizzen zu seinen Opernszenen, nachdem er darin den wagnerschen Einfluss festzustellen glaubte.<sup>8</sup> Andererseits wollte er die Arbeit mit charakterisierenden Motiven, die er schon in seinen Liedern und Klavierstücken erprobt hatte, nicht aufgeben. Was seine Opern von denen Wagners unterscheiden sollte, war vor allem die entschlackte Orchesterpartitur, die möglichst natürliche Gestaltung der Gesangsparts und der Verzicht auf Durchführungsarbeit im klassischen Sinne. Im Bereich der Motive strebte er zwar nach Vermeidung der bei Wagner als ermüdend empfundenen Redundanz und Aufdringlichkeit, nicht aber nach einer gänzlichen Abkehr von der rhythmischen, melodischen oder harmonischen Ausdeutung von Ambiente, Verhalten oder subtiler Gefühlsregung.

Nicht zuletzt brauchte er für die Verwirklichung seiner musikalischen Absichten einen Text in Prosa. Nachdem er in den *Proses lyriques* eigene Gedichte unter Verzicht auf sprachlichen Reim und Metrum verfasst und für die Bedürfnisse seiner Musik optimal befunden hatte – ein Eindruck, den ihm die ebenfalls in Prosa gehaltenen *Lieder der Bilitis* seines Freundes Pierre Louÿs bestätigt hatten – mied er vorübergehend die Texte der von ihm bewunderten Dichter Verlaine, Baudelaire und Mallarmé. In Maurice Maeterlincks symbolistischem Drama fand er endlich, was er so lange gesucht hatte.

<sup>7</sup>Debussy, *Sämtliche Schriften*, S. 66.

<sup>8</sup>Dies ist ausführlich dargestellt in David A. Grayson: *The Genesis of Debussy’s Pelléas et Mélisande* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983), S. 227-275.

### Maeterlincks *Pelléas et Mélisande*

Das aus einer Nebenhandlung der Artuslegende abgeleitete Schauspiel *Pelléas et Mélisande* des belgischen Schriftstellers und Dramatikers Maurice Maeterlinck (1862-1949, Nobelpreis für Literatur 1911) gilt als Meisterwerk im Bereich des symbolistischen Dramas. Es entstand 1892, wurde am 16. Mai 1893 in Paris am Théâtre des Bouffes-Parisiens uraufgeführt und erschien bereits 1897 in einer ersten deutschen Übersetzung, der 1902 die noch heute gebräuchliche, inzwischen bei Reclam mehrfach neu verlegte Nachdichtung folgte.<sup>9</sup>

Thema des Dramas ist die todgeweihte Liebe der beiden Titelfiguren in einer ausweglosen Dreiecksbeziehung. Die Handlung setzt ein mit der Zufallsbegegnung von Prinz Golaud und der schönen und geheimnisvollen Mélisande an einer Quelle im Wald. Der ernste Golaud, der ältere von zwei Fürstensöhnen, verliebt sich in das offensichtlich einsame junge Mädchen und bringt sie als seine Frau in das düster-kalte Wasserschloss seines Großvaters Arkel. Dort droht Mélisande alle Lebenslust zu verlieren. Nur Golauds jüngerer Halbbruder Pelléas, mit dem sie bald eine tiefe Freundschaft und platonische Liebe verbindet, kann sie aufheitern. Dies erregt Golauds Eifersucht. Im Zorn erschlägt er Pelléas. Mélisande ist so erschüttert, dass auch sie stirbt, nachdem sie das "viel zu kleine" Kind Golauds zur Welt gebracht hat.

Als Vorlagen für den dramatischen Stoff nennen Maeterlinck-Forscher verschiedene Quellen. "Die Figurenkonstellation ist am deutlichsten in Dantes *Paolo und Francesca* aus der *Göttlichen Komödie* vorgezeichnet. Auch hier löst Schwagerliebe den Bruder- und Gattinnenmord aus Eifersucht aus."<sup>10</sup> Ein anderes Werk, das Maeterlinck nachweislich vor Beginn seiner Arbeit an *Pelléas et Mélisande* kannte, ist Ludwig Tiecks Schauspiel *Leben und Tod der heiligen Genoveva*. Die im 8. Jahrhundert lebende Genoveva von Brabant wurde der Sage nach von Golo, dem Statthalter ihres Mannes, begehrt. Als sie sein Werben verschmähte, beschuldigte er sie des Ehebruchs mit einem Koch und verurteilte sie zum Tode. Nicht nur die Namensähnlichkeit Golaud / Golo fällt ins Auge; auch Mélisande hieß in Maeterlincks Skizzenbüchern vorübergehend Geneviève. (In Maeterlincks Endfassung und bei Debussy trägt Golauds Mutter diesen Namen.)

<sup>9</sup>George Stockhausen (Berlin: Schneider, 1897) und Friedrich von Oppeln-Bronikowski (Leipzig: Diederichs, 1902; Stuttgart: Reclam, 1992)

<sup>10</sup>Vgl. Anita Kolbus: *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande: zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas* (Marburg: Tectum, 2001), S. 72.

Besonders für das deutsche Publikum weist die unglückliche Dreierbeziehung Parallelen zur heute vor allem durch Wagners Oper berühmten mittelalterlichen Geschichte von Tristan und Isolde auf. Allerdings erwähnt Maeterlinck ausgerechnet diese Quelle in seinen Tagebüchern nicht. Ein Freund bezeugt zwar, dass der belgische Dichter, der fließend Deutsch las und sprach, das Libretto kannte und es anderen Libretti Wagners vorzog, dass er jedoch insgesamt dessen "kindische Verwendung der Mythologie" nicht schätzte.<sup>11</sup> Auch übersieht man bei der Konzentration auf die äußeren Ähnlichkeiten zwischen den beiden mittelalterlichen Stoffen leicht die wesentlichen Abweichungen.<sup>12</sup>

Da sind zunächst die Umstände des Todes der Protagonisten. Während Pelléas von seinem Bruder erschlagen wird, stirbt Tristan trotz der heftigen Eifersucht Markes nicht gewalttätig, sondern aus mangelndem Lebenswillen an den Folgen einer Verwundung, und auf die Nachricht von seinem Tod hin beendet Isolde ihr eigenes Leben. Der bedeutendste Unterschied zwischen den beiden Darstellungen besteht jedoch darin, dass die Liebe zwischen Pelléas und Mélisande sich erst ganz allmählich ins Bewusstsein hebt. Und während wir uns die Liebe zwischen Tristan und Isolde als vor allem leidenschaftlich-erotisch vorzustellen haben, sind die Gefühle, die Pelléas und Mélisande langsam an sich entdecken, als viel subtiler geschildert. Markes Eifersucht ist begründet; dagegen zeichnet Maeterlinck Golaud als jemanden, der die reine Zuneigung, die zwischen seinem Bruder Pelléas und seiner Frau Mélisande besteht, falsch interpretiert.

Maeterlincks Drama ist voller Symbole und Anspielungen, die auf ein passiv erfahrenes Schicksal hindeuten scheinen. In der Eröffnungsszene sieht man die Bediensteten die zum Schloss hinaufführenden Treppenstufen waschen. Doch wie sehr sie sich auch bemühen, so wissen sie doch nur zu gut, dass es ihnen nie wird gelingen können, die längst ins Gestein eingebrannten Verunreinigungen zu beseitigen – ein an griechische Tragödien erinnerndes Symbol. Als Golaud im Wald auf Mélisande stößt, findet er sie nahe einer Quelle; später spielt der Brunnen seines Schlosses eine entscheidende Rolle als der Ort, an dem die junge Frau ihren Schwager trifft und in den sie (versehentlich, wie sie glaubt) ihren Ehering fallen

<sup>11</sup> Charles van Lerberghe: *Lettres à Albert Mockel* (Brüssel: Labor, 1986), S. 147.

<sup>12</sup> Wie Isolde ist Mélisande eine schöne junge Frau; ihr Gatte Golaud, doppelt so alt wie sie, erinnert an den alternden König Marke, dem Isolde vermählt wird. Tristan, dem Isolde seit ihrer Brautreise in verzweifelter Leidenschaft verbunden ist, findet seine Entsprechung in Golauds jungem Halbbruder Pelléas, dessen Liebe zu seiner ihm altersgleichen Schwägerin allerdings lange uneingestanden und bis zum Schluss keusch bleibt. Das düstere Schloss erinnert an die raue, sonnenlose Burg König Markes, Tintagel Castle in Cornwall.

lässt. In Märchen und mittelalterlichen Sagen sind Quellen und Brunnen geheimnisvolle Orte der Verwandlung, aber auch der Abgründigkeit menschlicher Existenz. Als Golaud anbietet, Mélisandes in den seichten Waldbrunnen gefallene Krone heraufzuholen, hindert sie ihn vehement daran, offenbar in der Absicht, mit ihrer Vergangenheit und dem, was die Krone ihre einst bedeutete, zu brechen und ein neues Leben zu beginnen. Auch Pelléas' Abschied vom Schloss geschieht an diesem Ort, und zuletzt wirft Golaud die Leiche seines Bruders in den Brunnen, an dessen Grund, wie der Zuschauer weiß, bereits der verlorene Ehering liegt.

Ein weiteres Symbol der Auseinandersetzung mit dem Unbewussten sind die unterirdischen Gewölbe im und beim Schloss. Nachdem Mélisande vorgegeben hat, ihren Ehering in der Burggrotte abgelegt zu haben, schickt Golaud sie trotz der späten Stunde dorthin zurück. Pelléas, der sie begleiten soll, beschreibt die Grotte als "sehr groß und sehr schön, voll blauer Schatten; wenn man ein Lämpchen anzündet, entsteht der Eindruck, als sei das Gewölbe wie der Himmel mit Sternen bedeckt." Als Golaud seinen Bruder später zu einem Gang durch das Schlossgewölbe auffordert, begreift der Zuschauer, dass er mit der Versuchung kämpft, sich des vermeintlichen Nebenbuhlers durch einen vorgetäuschten Unfall zu entledigen.

Mélisandes Haar hat eine vergleichbar doppelte Bedeutung. Als sie ihre Flechten löst, wird es zur zitternden und glitzernden Woge. Pelléas' neckendes Spiel mit den wogenden Haaren führt dazu, dass er seine Gefühle für Mélisande erstmals erahnt. Sie selbst beschreibt ihr Haar als länger als ihre Arme, als wolle sie darauf hinweisen, dass es einen Teil ihres Körpers gibt, der jenseits ihres Einflusses liegt. (Das offene Haar verwirrt sich denn auch prompt in den Zweigen eines Baumes.) Als Golaud sie später an denselben langen Haaren durch den Burgsaal schleift, hat sie endgültig jegliche Kontrolle über ihren Körper verloren.

Verschiedene Komponisten haben sich durch Maeterlincks Schauspiel zu Musik anregen lassen. Debussy begann mit seiner Arbeit an einem *drame lyrique* auf der Basis von Maeterlincks Text wenige Wochen nach dessen Uraufführung, vollendete diese jedoch er fast neun Jahre später. Schon 1898 präsentierte Gabriel Fauré eine (später als Orchestersuite ausgearbeitete) Schauspielmusik. Ende 1901 machte Richard Strauss in Berlin seinen damaligen Schützling Arnold Schönberg auf Maeterlincks Drama aufmerksam. Ohne von Debussys Arbeit zu wissen, plante Schönberg zunächst ebenfalls eine Oper, entschied sich dann jedoch für eine Sinfonische Dichtung, die am 25. Januar 1905 im Großen Musikvereinssaal in Wien uraufgeführt wurde. Im selben Jahr 1905 schrieb Jean Sibelius eine neunteilige Orchestersuite über denselben Stoff.

### Grundlegendes in Struktur und Thematik

Debussy hatte von Maeterlinck die Zustimmung erbeten, den Text des Dramas kürzen zu dürfen. So reduziert er die 19 Szenen der Dramenfassung auf nur 15,<sup>13</sup> strafft in neun Szenen den Text, insbesondere in den Monologen (s. u. \*), und fasst drei Paare zu "Bildern" zusammen (s.u. } ). Da somit die Zählung der Szenen in Drama und Oper voneinander abweicht, verwende ich im Folgenden intuitiv verständliche Szenentitel.

gestrichen:	übernommen:
Akt 1 (Schlossstorszene)	Waldszene
	Briefszene *
	Uferszene
Akt 2	Brunnenszene
	Krankenbettszene *
	Grottenszene *
(Verhinderungsszene)	
Akt 3 (Spinnradszene)	Turmszene
	Gruftszene } *
	Befreiungsszene } *
	Verhörsszene *
Akt 4	Verabredungsszene } *
	Gewaltszene } *
	Opferlammszene } *
	Liebesszene }
Akt 5 (Dienerinnenszene)	Sterbeszene

Debussy streicht also sowohl Maeterlincks erste und vorletzte Szene, die die Protagonisten in einer vom Drama unabhängigen Welt verorten, als auch zwei Szenen in der Mitte. Mit den Kürzungen trägt er keineswegs nur der Tatsache Rechnung, dass gesungener Text mehr Zeit beansprucht als gesprochener Text. Er strebt damit auch – vielleicht sogar vor allem – eine Vertiefung des Geheimnishaften an, indem er Erläuterungen im Bühnengeschehen auf ein Mindestmaß beschränkt oder ganz vermeidet.

<sup>13</sup>Eine deutsche Übertragung des Librettos findet sich im Anhang dieses Buches.



Debussy gestaltet jede Szene als eine Einheit mit besonderem Akzent auf deren Stimmung und Atmosphäre. Die Akte sind durch Pausen voneinander getrennt. Innerhalb jedes Aktes dagegen sind die Szenen durch Zwischenspiele verbunden, die einen musikalischen Rückblick auf das zuvor Erlebte bieten und dann einen Wechsel zum Folgenden andeuten oder sogar vollziehen. Die Szenen selbst haben ganz unterschiedliches Gewicht.<sup>14</sup> Dies fällt besonders in den zu "Bildern" zusammengefassten Szenenpaaren im vierten Akt auf, in denen Debussy jeweils eine relativ unkomplizierte Momentaufnahme von 3 oder 4 Minuten Dauer vor eine in Dauer und Thematik ca. dreimal so umfangreiche hochdramatische Szene stellt. Schließlich sind viele der Szenen auch in sich gegliedert. Deutliche Wechsel von Tempi, rhythmischen Mustern und Begleitfiguren machen diese Gliederungen auch für Hörer unmittelbar erfahrbar.

Wie die Strukturabschnitte des Werkes sind auch die thematischen Komponenten von ganz unterschiedlicher Symbolik und Komplexität. Es gibt Themen und Motive, die eine Entwicklung durchlaufen – die verlängert, verkürzt, variiert oder auf ihren Rhythmus reduziert werden –, aber auch zahlreiche Kleinmotive und Figuren, die nur eine Szene oder einen Abschnitt darin charakterisieren. Diese Komponenten ertönen vorwiegend in Instrumentalstimmen. Die Strukturierung der Szenensegmente folgt der dramatischen Entwicklung und wird nie einer vorgegebenen musikalischen Form angepasst; die Begleitung ist oft kammermusikalisch transparent. So erzeugt Debussy durch übergreifende Komponenten spürbare Zusammenhänge, ohne die individuelle Gestaltung einzelner Momente in den Hintergrund zu drängen. Er entwickelt eine Art musikalischer "Interpretationstechnik", indem er den Verlauf der Handlung mit seinem musikalischen Material konsequent kommentiert und das gesanglich zur Sprache gebrachte Geschehen hinsichtlich der durchlaufenen Gefühlslagen, Widersprüche, Spannungen etc. ausdeutet.

Als Debussy in Vorbereitung der für den 21. Mai 1909 anberaumten englischen Erstaufführung der Oper von Edwin Evans, einem Londoner Musikkritiker, um Hinweise für eine Einführung gebeten wurde, nahm er in seinem Antwortbrief auf einige geläufige Fragen und Einwände Bezug:

<sup>14</sup>Die bzgl. Partitursystemen (79) und Spieldauer (fast 25 Minuten) umfangreichste Szene ist die Sterbeszene am Schluss der Oper. An zweiter Stelle folgen die beiden Hauptszenen im 4. Akt: die Gewaltszene (72 Systeme, 16') und die Liebesszene (72 Systeme, 16'), an dritter Stelle die Waldszene am Anfang des 1. Aktes (44 Systeme, 12'30") und die Turmszene am Beginn des 3. Aktes (60 Systeme, 13'45"). Systemzählung nach der 1904 bei E. Fromont verlegten Partitur; Spieldauern nach der Einspielung der Wiener Philharmoniker unter Claudio Abbado (Deutsche Grammophon 1992).

Sie werden gut daran tun, die Debatte darüber, ob es in *Pelléas* Melodie gibt, zu vermeiden. Man muss unbedingt begreifen, dass die *mélodie* – oder das *Lied* – eine Sache ist und der “lyrische Ausdruck” eine andere! Es ist allzu unlogisch zu glauben, dass man in einer *begrenzten* melodischen Linie die unzähligen Nuancen fassen kann, die eine Person durchläuft; das ist nicht nur ein Fehler des Geschmacks, sondern ein Fehler der Größenordnung.

Wenn dem symphonische Strang in *Pelléas* im Ganzen wenig Raum gegeben wird, so reagiere ich damit gegen die verhängnisvolle neowagnersche Ästhetik, die beansprucht, die Gefühle einer Person und die inneren Gedankengänge, die ihr Handeln bestimmen, gleichzeitig wiederzugeben. Meiner Ansicht nach sind das zwei gegensätzliche Vorgänge, die einander, wenn man sie verschmilzt, nur schwächen können. Es ist vielleicht besser, dass die Musik durch einfache Mittel – einen Akkord? eine Kurve? – die Situation und die Zustände der Seele nacheinander darzustellen versucht, in dem Maße wie sie auftauchen, ohne sich zu zwingen, einem vorbestimmten und stets *nebensächlichen* symphonischen Verlauf zu folgen, dem man dann notwendigerweise den Verlauf der Gefühlsentwicklung versuchen würde anzupassen. Noch einmal: Das hat in einer Oper nichts zu suchen. [...]

Im *Pelléas* ist die Einfachheit zu betonen. Ich habe zwölf Jahre damit verbracht, alles *Parasitäre*, das hineingerutscht sein mochte, zu entfernen. Ich hatte nie die Absicht, dabei irgendetwas zu revolutionieren. Aber man hat sich angewöhnt, die Musik entweder ins Billige zu ziehen oder aus ihr ein Spiel zu machen, das niemand ohne aufwändiges Studium verstehen kann. Ich habe versucht zu beweisen, dass Menschen, die singen, human und natürlich bleiben können, ohne das Bedürfnis zu haben, sich irre oder rätselhaft zu benehmen! Das hat zunächst die “Profis” gestört, und auch das einfache Publikum, gewohnt, mit ebenso falschen wie großsprecherischen Mitteln bewegt zu werden, hat nicht sofort begriffen, dass man von ihm nichts als ein wenig guten Willen erwartet. In das Geheimnis der von mir verwendeten Mittel einzudringen ist dabei überhaupt nicht wichtig.<sup>15</sup>

Die Themen, Motive und Figuren ermöglichen es Debussy somit, dem Text eine Art klingender Dramaturgie hinzuzufügen, die neben Kulissen, Kostümen und Regieanweisungen als dritte Ebene fungiert, auf der tiefere Schichten der Charaktere und ihrer Emotionen angedeutet werden. Durch Bezüge zwischen der Urform einer Komponente und ihren späteren Ableitungen gelingt ihm eine beeindruckende Strukturierung der Handlung.

<sup>15</sup>Übersetzt nach dem Brief vom 18.4.1909, abgedruckt in François Lesure (Hrsg.): *Claude Debussy – Correspondance, 1884-1918* (Paris: Gallimard, 2005), S. 246-247.

### Die thematischen Komponenten der Eröffnungsszene

Die eröffnende Waldszene liefert für diese Kompositionsweise ein gutes Beispiel. Sie beginnt mit einem 23-taktigen Vorspiel bei geschlossenem Vorhang (*Très modéré*), gefolgt von einem ersten Szenenabschnitt im selben Tempo. Dies wird ergänzt durch vier Segmente: ein *Tranquillo*, das sich mehrfach kurz belebt, ein ebenfalls im Tempo fluktuierendes *Animé*, ein zweites *Tranquillo* und ein zweites *Animé*. Wenn sich der Vorhang wieder senkt, erklingt ein Zwischenspiel, dessen erste 32 Takte als Rückblick auf die Szene gedeutet werden können, während die verbleibenden 15 Takte in die Briefszene überleiten.

Die Musik setzt ein mit dem Waldmotiv. Wie so viele Themen und Motive Debussys besteht es aus einem Grundbaustein und dessen variiertes, am Schluss abweichender Wiederholung. In den tiefen Holzbläsern (drei Fagotten) und den mit Dämpfer spielenden tiefen Streichern (3-geteilten Celli und 2-geteilten Bässen) erklingt, ausgehend von der Tonikaoktave *D/d*, eine doppelte Kurve. Wenn Golaud, der die einsam an der Quelle sitzende Mélisande im ersten Szenenabschnitt entdeckt hat, aber noch nicht von ihr bemerkt worden ist, sie schließlich anspricht, eröffnet das erste *Tranquillo* mit einer Variante dieses Waldmotivs, in der auf die Basis-Kurve keine rhythmisierte Wiederholung folgt, sondern eine Erweiterung, die beim ersten Erklingen sogar zu einem tiefalterierend abgebogenen Quintton führt. Man glaubt zu hören, wie der Wald plötzlich zum Ort einer unerwarteten Begegnung wird:

*Pelléas et Mélisande*: Das Waldmotiv

The image displays two musical staves in bass clef. The first staff is marked 'Très modéré' and shows a sequence of notes starting on D2, with a double curve underneath. The second staff is marked 'p' and shows a more complex sequence of notes, with a box labeled 'I#7' above it, indicating a tritone shift.

Gleich anschließend stellt die Musik den ersten Protagonisten vor. Golaud wird charakterisiert durch den rhythmisierten Wechsel nur zweier nebeneinander liegender Töne. Wieder erkennt man einen Basistakt und seine variierte Wiederholung mit Schlussabweichung. Der mehrstimmige Holzbläusersatz wird untermalt von einem Bassliegeton und Paukenwirbel auf *As* sowie einer fallenden Pizzicatogeste, die das tonikale *d* (den Grundton von Waldmotiv und Golaud-Thema) mit dem Tritonus *As* verbindet. Der etwas einfallslos wirkende Ganztonwechsel im Thema und der grumelnde Paukenwirbel darunter erzeugen den Eindruck eines rigiden, eher

freudlosen Menschen. Wie entscheidend dieser Charakter das ganze Geschehen bestimmt, zeigt die Musik, indem zahlreiche spätere Passagen mit einer der rhythmischen Abstraktionen des Themas unterlegt sind.

*Pelléas et Mélisande*: Das Golaud-Thema und zwei seiner Abstraktionen



Die Kombination Waldmotiv + Golaud-Thema ist durch einen eintaktigen Paukenwirbel von ihrer modulierenden Wiederholung getrennt. Die Spannweite von Golauds Emotionen deutet Debussy in der Harmonisierung an. Bei seiner Einführung in T. 5-6 ertönt das ihn kennzeichnende Thema als Oberstimme einer neutralen Ganztonharmonie (*as/[b]/c/d/e/fis*); anlässlich seiner Transposition in T. 12-13 dagegen wird es von einer konventionellen Terzenschichtung über B-Dur gestützt (*b/d/f/a/c/e/g*). Diese beiden Facetten werden im Verlauf der Oper erweitert um harmonische Manifestationen zunehmender Verstörtheit.

Als nächstes stellt die Oboe das umfangreiche Mélisande-Thema vor. Es besteht in seiner ganzen Länge, d.h. in der im Vorspiel viertaktigen Version, aus einem in längeren Notenwerten gehaltenen, ein wenig sehnsuchtsvoll klingenden Basistakt und dessen Wiederholung, ergänzt um einen absteigenden Anschlussakt. Dieser wird in der ersten Klarinette umspielt, woraufhin die Oboe diese Umspielung in Transposition imitiert und mit einer Schlussabweichung zum Ausgangston zurückführt. Ankerton des Themas ist *as*, der Tritonus des dem Waldmotiv und ursprünglichen Golaud-Thema zugrundeliegenden *d*. Mit der tritonalen Gegensätzlichkeit deutet Debussy schon hier die wesensmäßigen Gegensätze der zukünftigen Ehepartner an.

*Pelléas et Mélisande*: Das Mélisande-Thema



Allerdings handelt es sich bei der Einführung des Themas weniger um eine gleichsam objektive Vorstellung der weiblichen Hauptperson als vielmehr darum, wie Golaud sie im Verlauf seiner ersten Begegnung sieht, und um ihre zitternde Reaktion auf diesen – wie sie meint riesenhaften –

Fremden. Denn er ist in der ganzen Themenphrase im Hintergrund präsent: Sein Themenrhythmus durchzieht alle vier Takte in Form eines wiederholten Vierklanges in Englischhorn und Fagotten. Auch erklingt derselbe Vierklang in den hohen Streichern als “auf dem Griffbrett” ausgeführte 32stel-Repetition, wodurch Debussy den Effekt einer Variante des Paukenwirbels erzielt. Zusätzlich greift die Pauke selbst im zweiten und vierten Takt ihren Wirbel auf, und schließlich steuert die Hälfte der Bässe wie im Golaud-Thema die fallende Pizzicatogeste bei.<sup>16</sup>

In den letzten Takten des Vorspiels nimmt die Musik die bevorstehende Begegnung der beiden im Wald Verirrten vorweg: In einer Oktavparallele aus zwei Flöten und einer Klarinette erklingen von *e* aus zwei Sequenzen des ‘Zitterns’ aus dem dritten Takt des Mélisande-Themas, während das mit seiner Oberstimme ebenfalls in *e* zentrierte Golaud-Thema in den Hörnern ertönt – den Instrumenten eben der Jagd, in deren Verlauf Golaud sich im Wald verläuft, und harmonisiert mit einem D-Dur-Nonakkord, der die Schließung des Rahmens mit der Tonika auf *d* ankündigt. Ein ganz der Golaud-Thematik vorbehaltener Takt leitet sodann (vom Molldominantseptakkord zur Molltonika) über zu einer dreitaktigen Beruhigung. Dabei hebt sich der Vorhang zur Waldszene.

Debussy bereitet Golauds erste Worte mit einer Musik vor, die dem Waldmotiv in Hörnern und Celli den wiederholten ersten Takt des Golaud-Rhythmus in der Pauke gegenüberstellt und beides mit einer Achteltriolenkette in einer Hälfte der Kontrabässe unterlegt. Diese erste Form der Figur ist statisch; sie erinnert mit ihrer Beschränkung auf zwei nebeneinander liegende Töne an das Golaud-Thema in seiner neutralen Form. Nach vier Takten greift eine Hälfte der Celli die Figur auf und entwickelt sie zu einer Kurve, die zu Golauds erster Äußerung zwei, zur zweiten vier Takte umspannt. Am Ende der Szene erklingt die zweitaktige Kurve noch einmal zu Golauds Worten “Die Nacht wird sehr schwarz und sehr kalt” (I#20). Damit markiert Debussy die Triolenkette mit Assoziationen von Kälte, Dunkelheit und überhaupt allem Unheimlichen.

*Pelléas et Mélisande*: Die Unheimlichkeitsfigur



<sup>16</sup>Der Vierklang der Holzbläser und Streicher greift die harmonische Charakterisierung auf: in den ersten zwei Takten des Mélisande-Themas erklingen die Tritoni *as/d + b/e*, Teil einer Ganztonskala; in Takt 3 und 4 dagegen *as/d + ces/f* und damit ein B-Dur-Nonakkord.

Noch einmal stimmen die Hörner das Golaud-Thema in seiner mit Terzenschichtung harmonisierten Form an und lassen es – im letzten Moment, da Golaud sich noch allein glaubt – ausklingen. Dann plötzlich hört er ein Weinen, musikalisch ausgedrückt in einer Art großem Schluchzer, gespielt von drei Soloviolin. Mit Golauds rezitativischen Sätzen, in denen er die an der Quelle weinende Gestalt, deren Gesicht er noch nicht sehen kann, als “kleines Mädchen” identifiziert, endet dieses erste Segment der Waldszene.

*Pelléas et Mélisande*: Drei Schluchzer



Das zweite Segment, das mit dem Wort *Tranquillo* beginnt und die Partiturabschnitte I#7-I#13 umfasst,<sup>17</sup> zeichnet sich thematisch durch die schon oben erwähnte Entwicklung des Waldmotivs aus (der Wald ist für Golaud und Mélisande durch die Entdeckung des anderen plötzlich nicht mehr neutral) sowie durch ein Motiv der Reaktion Golauds auf Mélisande, den Basistakt ihres eigenen Themas und eine Figur, die ihrer Furcht Ausdruck zu verleihen scheint. Die Entwicklung des Waldmotivs eröffnet die Szene in der oben gezeigten, modulierenden Form, erklingt dann noch einmal leise und mit nicht-modulierend angepasstem Schlussston im ersten Horn, als Golaud verspricht, Mélisande nicht zu nahe zu kommen, und ein drittes Mal ganz ohne diesen Schlussston.

Das Motiv, das Debussy Golauds Reaktion auf Mélisande unterlegt (zu den Worten “Oh, wie schön Sie sind”), ist eine ‘gespiegelte’ Variante des Basistaktes ihres Themas, die rhythmisch auf der Spiegelung des Basistaktes seines eigenen Themas beruht.<sup>18</sup> Als Golaud Mélisande bittet, doch nicht zu weinen, erweitert Debussy dieses Motiv durch die für ihn typische Wiederholung mit Schlussabweichung zum Zweitakter:

<sup>17</sup>Debussy setzt in jedem Akt mit der Zählung der Ziffern neu an. Daher verwende ich im Folgenden die Kombination aus Akt (römische Zahl) plus Partiturziffer (arabische Zahl).

<sup>18</sup>Das Mélisande-Thema basiert auf der Kurve *as—b-des-b*. Eine horizontale Spiegelung vom selben Ausgangston wäre *gis-h-gis—fis*. Debussy schreibt als Oberstimme eines vierstimmigen Streichersatzes *h-cis-h-gis-fis*, variiert also den Beginn des Krebsganges. Eine der rhythmischen Abstraktionen des Golaud-Themas ist, wie oben gezeigt, die an eine Viertelnote angebundene Achteltriolen plus Achtelduolen. Hier erklingt die umgekehrte Reihenfolge: Achtelduolen + Achteltriolen + angebundener längerer Wert.

*Pelléas et Mélisande*: Golaud 'spiegelt' Mélisande und sich selbst



Ein weiter Schluchzer (I#10) sowie eine bald darauf eingeführte kleine Figur, die fünfmal während dieses Gespräches Mélisandes Furcht Ausdruck verleiht,<sup>19</sup> scheint Golauds Vermutung zu bestätigen, dass die junge Frau so verschreckt ist, weil ihr jemand ein Leid zugefügt hat.

*Pelléas et Mélisande*: Mélisandes Furcht



Debussy hat sogar für die ins Wasser gefallene Krone eine kleine Figur erfunden. Sie ertönt zum ersten Mal in den drei Hörnern, als Golaud etwas Glänzendes im Wasser bemerkt, und erneut – nun schon im *Animé*-Segment –, nach Mélisandes Drohung, sich zu ertränken, falls er die ihr unangenehme Erinnerung an ihr früheres Leben gegen ihren Willen heraufholen sollte.

*Pelléas et Mélisande*: Mélisandes Krone



Als Golaud sich als "Enkel Arkels" vorstellt, erklingt der Beginn der Komponente, die den alten König von Allemonde auch bei späteren Auftritten musikalisch kennzeichnen wird.<sup>20</sup> Auch hier charakterisiert die Harmonisierung den Menschen: Die von den Celli und einem Fagott eingeführte Kontur zeichnet den B-Dur-Septakkord nach, aus dem auch alle anderen Instrumente in dem Takt ihre Töne beziehen. Golauds Gesangslinie ist sogar noch 'konservativer'; sie beschreibt zu "*le petit fils d'Arkel, le vieux roi d'Allemonde*" eine ausladende Kurve, die ausschließlich aus Tönen des B-Dur-Dreiklangs gebildet ist.

*Pelléas et Mélisande*: Das Arkel-Motiv



<sup>19</sup>Die Figur erklingt zu jedem ihrer Versuche, ihre Identität zu verschleiern: "Alle, alle" haben ihr ein Leid getan (Englischhorn I#10 + 3: zweimal), sie ist "verloren" (1. Oboe I#12: zweimal), sie kommt "von weit her" (1. Violinen I#12 + 6: einmal).

<sup>20</sup>Vgl. I#16 - 1 mit I#22 - 5, I#26 - 1, I#30, etc.

Damit sind bereits in den ersten Minuten der Oper drei der *dramatis personae* – Golaud, Mélisande und Arkel – durch musikalische Symbole eingeführt worden, und zwar jeweils bevor sie erstmals auftreten. Die drei thematischen Komponenten erweisen sich als szenenübergreifend: Sie bleiben ihren Protagonisten im gesamten Verlauf der Handlung verbunden, erfahren dabei jedoch zum Teil wesentliche, psychologisch aussagekräftige Modifikationen. Dagegen bleiben die momentspezifischen Komponenten, die Mélisandes Schluchzen, ihrer Furcht vor dem Fremden und ihrer Krone zugeordnet sind, auf die Waldszene beschränkt. Überraschend und für die Beziehung der künftigen Ehepartner bedeutsam erscheint dagegen, dass Debussy das Motiv, mit dem Golaud die Basistakte der beiden Themen ‘spiegelt’ – indem er Mélisandes Thematakt krebsgängig variiert und in den krebsgängigen Rhythmus seines eigenen Themataktes bettet – nur noch einmal zitiert. Dies geschieht im zweiten Zwischenspiel, nach der Briefszene, in der Golauds Mutter dem alten König vorliest, was Golaud von seiner Liebe und der bereits vollzogenen Hochzeit berichtet. In die zwei längeren Gespräche der Ehepartner in der Krankenbettszene und der Sterbeszene übernimmt Debussy dieses signifikante Motiv dagegen nicht. Damit deutet er an, dass die horizontale Spiegelung eine Beziehung auf Augenhöhe voraussetzt, die in dieser Ehe letztlich nicht gegeben ist.

Auch die Unheimlichkeitsfigur setzt Debussy szenenübergreifend ein. Dabei steht die Geschwindigkeit der Wechselnoten in direktem Verhältnis zur von Mélisande empfundenen Gefahr, wie sich anlässlich ihrer Reaktion auf die Dunkelheit des Schlossgartens und den nach kurzer Aufhellung wieder über das Schloss fallenden Nebel in der Uferszene sowie die Dunkelheit der Grotte zeigt. Im Augenblick des lähmenden Schreckens in der Gewaltszene erstarrt die Wechselbewegung der Triolen zur Tonwiederholung; nur der Rhythmus der großflächigen Kurven verweist noch auf die Unheimlichkeit. Das Waldmotiv dagegen ruft Debussy nur einmal, in der Sterbeszene, in Erinnerung. Als Golaud in das Zimmer tritt, in dem seine Frau ein “viel zu kleines Kind” geboren hat, erkennt Mélisande ihn zunächst nicht, bemerkt dann, er sei abgemagert und gealtert, und fragt: “Ist es lange her, dass wir uns gesehen haben?” Zu diesen Worten erklingt nicht nur in einer Flöte eine Variante des Golaud-Themas (dazu später mehr), sondern auch, *doux et expressif* in einer Oktavparallele von Oboe und Fagotten, der Basiszweitakter des Waldmotivs.

Doch zurück zur Waldszene selbst. In deren weiterem Verlauf setzt Debussy die zuvor eingeführten thematischen Symbole ein, um einzelne Worte oder Aspekte der Situation zu unterstreichen. So ertönt die zitternde Ergänzung aus dem Mélisande-Thema, als sie Golauds graue Haare bemerkt.



Zu Golauds Erwiderung stellt Debussy eine ganztönige Variante des Golaud-Themas dagegen, deren Kontur über die bisherigen zwei Töne hinaus ansteigt und damit auf spätere, noch mehr 'aus sich heraus gehende' Themenentwicklungen vorausblickt. Zu

Golauds Frage, ob Mélisande ihre Augen nie schließe, ist dagegen der Arabeskontakt ihres Themas wesentlich vereinfacht und damit entzaubert. Als Golaud erzählt, wie er vom Weg abgekommen ist, erklingt sein Thema in der ursprünglichen Gestalt; als er Mélisande fragt, wie alt sie ist, spielen die 1. Violinen den Basistakt ihres Themas.

Allerdings antwortet sie auf diese Frage genauso wenig wie auf alle anderen, und als ob die Musik dieses *non sequitur* unterstreichen wollte, setzen die Flöten zu einer völlig neuen synkopierten Tonwiederholung an, die sich mit wenigen Unterbrechungen über 20 Takte und verschiedene Instrumente fortsetzt. Als Golaud erklärt, Mélisande könne nicht über Nacht im Wald bleiben, erklingt noch einmal die ausführlichere Version des 'Spiegelung-Motivs'; hier kann der ältere Mann sich noch in das junge Mädchen hineinversetzen. Als er dann jedoch ihre Hand nehmen will, scheint die drohende Berührung sie so zu verstören, dass die beiden Hälften ihres Themas in kontrapunktischer Gleichzeitigkeit erklingen: der augmentierte Basistakt in der Oboe, die in ihrer Bewegung arretierte Arabeske im Kontrabass. Nach der schon erwähnten Gegenüberstellung des Waldmotivs mit der Achteltriolenkurve der Unheimlichkeit und einem weiteren Zitat des Golaud-Themas fällt der Vorhang über der Waldszene.

Das ausführliche erste Zwischenspiel blickt zunächst auf diese letzte Konstellation zurück: Die Unheimlichkeitsfigur durchzieht 24 Takte, die ersten 12 über der Bassoktave *F'/F*. Die Triolenkette untermalt ein Zitat des Waldmotivs in den Fagotten, zwei Gegenüberstellungen des Waldmotivs in einer Flöte mit dem Golaud-Thema in den Hörnern und ein Zitat des Basistaktes aus dem Mélisande-Thema in der Flöte. Mit dieser Komponente erreicht Debussy erstmals wieder die Tonika, diesmal mit ihrer pikardischen Terz als D-Dur. Die folgenden fünfzehn Takte mit dem von D-Dur ausgehenden Golaud-Thema der Celli, dessen Entwicklung in den Streichern und dem erweiterten und rhythmisch präzisierten Arkel-Thema der zwei Unisono blasenden Trompeten weist bereits auf die Briefszene voraus, in die dieses Zwischenspiel mündet.

*Pelléas et Mélisande:*  
Mélisande und Golaud im Gespräch

I#16 + 2

Über die Einführung wichtiger thematischer Komponenten hinaus legt die Eröffnungsszene der Oper auch den Grundstein für Debussys tonale Charakterisierung. Dabei erweisen sich die Dur- und Molltonarten auf *d* als eine Art neutraler Verortung, in diesem Fall als tonaler Anker des Waldes. Solange Golaud allein ist, passt sich seine Thematik diesem harmonischen Feld an. In seinen gesungenen Äußerungen dagegen fällt der Ton *f* als wiederholt aufgesuchter Rezitationsanker auf, dazu bei seinen Selbstaussagen (insbesondere bei der Vorstellung seiner königlichen Herkunft) die einfachen oder erweiterten Dreiklänge von B-Dur bzw. b-Moll, die beide das *f* enthalten.

Mélisandes Thema ist zunächst in *as* verankert, dem Tritonus und Gegenpol des anfangs im Wald und bei Golaud vorherrschenden *d*. Später wird sie an entscheidenden Stellen tonal charakterisiert durch Fis-Dur. Der Dreiklang erklingt in reiner Form, als sie sich erstmals ohne Furcht äußert (I#16) und als sie ihren Namen nennt (I#19 + 3); er unterliegt aber auch der kontrapunktischen Gegenüberstellung ihrer Themenhälften im Moment großer Verstörtheit (I#19 + 11).

### Die Vervollständigung der musikalischen Exposition

Die Exposition der handelnden Personen und ihrer thematischen sowie tonalen Symbole wird in den zwei weiteren Szenen des ersten Aktes, der Briefszene und der Uferszene, fortgesetzt. Bezeichnenderweise charakterisiert Debussy Geneviève, die Mutter von Golaud und Pelléas, die diese beiden Szenen verbindet, nicht durch eine thematische Komponente.<sup>21</sup> Stattdessen zeigen ihre Äußerungen wesentliche tonale Bezüge zu Mélisande. Zur Erinnerung: In der Waldszene nennt Mélisande ihren Namen mit einem Fis-Dur-Dreiklang; Golaud stellt sich und seine Abstammung mit einem B-Dur-Dreiklang vor.<sup>22</sup> Begreift man Mélisandes Ankerklang Fis-Dur als das Zentrum eines tonalen Umfeldes, welches die Unterquinten

<sup>21</sup>Richard Langham Smith dokumentiert, dass Maeterlinck ursprünglich eine weitere Szene vorgesehen hatte, in der Geneviève als weise Frau auftreten sollte. Vgl. Roger Nichols / R. L. Smith: *Claude Debussy – Pelléas et Mélisande* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989), S. 109-110.

<sup>22</sup>Wie sehr diese tonalen Felder schon in der Waldszene wirken, mag ein Beispiel unter vielen möglichen zeigen: Als Golaud erstmals Weinen hört, geht das Tonzentrum seiner Gesangslinie von seinem *b* (er singt "*J'entends pleurer*" als Tonwiederholung auf *ais* nach einer von *b* ausgehenden Oboengeste) auf ein ebenfalls prominent von der Oboe gestütztes *h* über; vgl. I#6 + 2-7.

*h* und *e* (die Tritoni zu Golauds Rezitationston *f* und dem *b* als Basis seines Durdreiklages) enthält, so ahnt man bereits Genevièves Geneigtheit dieser neuen Schwiegertochter gegenüber, der sich Arkel tonal anschließt.

Indem Geneviève dem alten König Arkel einen Brief mit Golauds Bericht über seine heimliche Heirat vorliest, entscheidet sie indirekt über Méliandes zukünftiges Heim. Debussy setzt ihr Lesen als Rezitativ über wenigen lang gehaltenen Begleitharmonien. Der immer wieder aufgesuchte Rezitationston ist zunächst *e*. Im Augenblick, da sie Golauds Bitte um Arkels Nachsicht vorliest, wechselt sie zu *d*, dem neutralen Ton aus der Waldszene, kehrt jedoch bei seiner Ankündigung, Allemonde für immer zu verlassen, sollte ihm nicht vergeben werden, zum *e* zurück.

Arkel beginnt seine Antwort auf *h* über einem Orgelpunkt *e*. Das Englischhorn führt ein Motiv ein, das von *e* ausgeht, in der Oboe und wenig später in der Bratsche von *h* aus imitiert wird und zuletzt in Celli und Bässen auf *fis* versetzt wird: eine geradezu überschwängliche tonale Unterstützung der angekündigten jungen Braut. Erst bei der Erwähnung des "alten Hasses", den eine andere, von Arkel ursprünglich bevorzugte Wiederverheiratung Golauds beenden sollte, ankert eine Variante seines Weisheitsmotivs plötzlich in dem mit Méliandes Tonarten unverwandten *c* und erhebt sich zum Tritonus statt zur reinen Quart. Arkels Zustimmung – "es sei wie er es wünscht" – erklingt jedoch wieder über *h* und das große Streicherunisono seines Themas über einem fünftaktigen Orgelpunkt *e*. Als gegen Ende der Briefszene Pelléas eintritt, setzt dessen Thema ebenfalls mit *h* ein, in den Bratschen begleitet von einem synkopierten Ganztonwechsel über *fis*.

Die thematische Entwicklung umfasst charakteristische Varianten bereits bekannter Themen und Motive sowie und eine Hinzufügung neuer Komponenten. So wird das Motiv, mit dem Arkel in der Waldszene indirekt eingeführt wird, als Golaud sich als dessen Enkel vorstellt, deutlich verändert, als der alte König in der Briefszene selbst auf der Bühne steht: Die dort gleichmäßige, in *forte* selbstbewusst klingende Bewegung durch einen Durseptakkord erweitert Debussy schon im vorwärts blickenden Segment des Zwischenspiels in der Vorbereitung auf den Auftritt des weisen alten Königs zu einer ruhigen, synkopisch komplexen und auf Moll-Dreiklängen basierenden Kontur. In der Briefszene selbst klingt diese Kontur in *pp* sehr verhalten und mündet sogar in einen verminderten Dreiklang:

Pelléas et Mélisande:  
Das Weisheitsmotiv

1#27 + 6



*Pelléas et Mélisande*: Vom Arkel-Motiv zum Arkel-Thema

Celli *f* très soutenu, dim. - - -

Celli *pp* très expressif

In der neuen Umgebung erfährt auch Mélisandes Thema eine Entwicklung. Im Übergang vom Zwischenspiel 2 zur Uferszene erklingt eine Variante von *fis* aus, in der der Basistakt neu rhythmisiert und durch einen entspannten Überleitungstakt mit seiner Wiederholung verknüpft wird:

*Pelléas et Mélisande*: Das Mélisande-Thema und seine erste Entwicklung

Oboe 1 *p* doux et expressif

Oboe 1 *p* doux et expressif *più p*

Schon drei Takte später hören wir den neu rhythmisierten Basistakt allein. Von *d* aus (einem Ton, zu dem Mélisande wenig Beziehung hat) setzen die Violinen damit in die Unheimlichkeitstriolen der Holzbläser ein.

Vom Golaud-Thema abgeleitet ist der Gesang der Matrosen, der von einem vorbeifahrenden Schiff ins Schloss hineinschallt. Im Gegensatz zur Begrenzung auf zwei nebeneinander liegende Töne erweitern die Matrosen die Basisfigur jedoch abschließend durch einen übermütigen Quartsprung aufwärts, der Golauds eigenem Charakter sehr fern liegt.

*Pelléas et Mélisande*: Der Ruf der Matrosen, abgeleitet vom Golaud-Thema

Vorspiel T. 5

(Pauke) *ff*

Männerstimmen *p* Ho - é ! Hisse hoé ! Ho-é !

(Pauke) *pp* *pp*

Ansonsten jedoch unterstreicht Debussy den Bezug fast überdeutlich: Der Einwurf ist wie das Golaud-Thema im Vorspiel der Oper von einem Paukenwirbel untermalt, und die fallenden Tritoni der rhythmisch komplementären Gesten, dort in den Kontrabässen, werden hier, rhythmisch ganz ähnlich, als steigende Tritoni von den Bassstimmen gesungen. Auf diesem Schiff, verrät Mélisande wenig später, hat Golaud sie nach Allemonde gebracht. Zu einem der weiteren Einwürfe der Matrosen erklingt denn auch eine Gegenüberstellung ihres (neu rhythmisierten und durch einen entspannten Überleitungstakt ergänzten) Themas in Flöte und Oboe mit dem Golaud-Thema in einer von den Hörnern beherrschten Kette.<sup>23</sup>

Neu sind in diesen beiden Szenen, die die Dramenexposition vervollständigen, das Pelléas-Thema (szenenübergreifend) und König Arkels Weisheitsmotiv. Beide enthalten eine charakteristische Wechselbewegung mit einer reinen Quart und bieten damit einen deutlichen Gegensatz zu Komponenten, die wie das Golaud-Thema und die Unheimlichkeitsfigur von Sekunden bestimmt sind. Für das Pelléas-Thema bildet Debussy im Verlauf der Oper eine große Anzahl an Varianten. Damit zeichnet er musikalisch nach, wie sich Golauds junger Halbbruder von einem fast noch kindlichen Jüngling zu einem liebenden und verantwortungsvoll zu Verzicht bereiten Mann entwickelt.

Schon in den zwei hier behandelten Szenen verändert sich die Kontur des Themas: Der Quartwechsel, anlässlich seines Eintritts am Ende der Briefszene ein Abschluss, rückt später an die zentrale Stelle. Als Pelléas zögert, zu Genevièves Gespräch mit Mélisande hinzuzutreten, weicht das ursprüngliche Legato sein Themas einer von Pausen durchbrochenen Linie; als er schließlich doch auftritt, schwingt es dagegen im 12/8-Takt. Tonal bedeutsam scheint, dass Pelléas' Thema von Anfang an eine Affinität zu Mélisande zeigt: Am Schluss der Briefszene ertönt es in der Flöte von *h* aus, bald darauf in der Klarinette von *fis*; zu Beginn der Uferszene, als Mélisande ihn kommen hört, spielen die Bratschen das Thema von *cis* aus, wenig später vom Englischhorn wiederholt. Diese Themenzitate stellen bereits hier, bevor die beiden jungen Menschen sich näher kennen gelernt haben, einen Zusammenhang zwischen ihnen hier: Kurz vor den auf *cis* beginnenden Einsätzen des Pelléas-Themas macht Geneviève Mélisande auf die Helle des Meeres – den Gegenpol zu der sie immer wieder ängstigenden Dunkelheit – aufmerksam. Dazu zitieren die Flöten den Basistakt des neu rhythmisierten Mélisande-Themas zweimal von *cis* aus über dem

<sup>23</sup>Vgl. in Segment I#43, halbtaktig wechselnd: Hörner, 2. Violinen, Hörner, 2. Violinen, Fagotte, Fagotte mit 2. Violinen, Hörner, Bratschen in Tremolo, Hörner.

Bass *Fis''-H''-Fis'-H''-Fis''-H''-Fis''*. Dann mündet die Musik in einen reinen Fis-Dur-Klang, als wollte Debussy andeuten, dass Mélisande vielleicht erstmals eine Möglichkeit sieht, hier zu sich selbst zu finden. Auch die durchbrochene Version der Flöte setzt noch mit *cis* ein. Bei Pelléas' Eintritt schließlich beginnt die Flöte eine wieder andere, beschwingtere Variante des Pelléas-Themas von *fis* aus und kündigt damit dezent die Chance einer verspielten Vertrautheit an:

*Pelléas et Mélisande*: Das Pelléas-Thema

The image displays four musical staves from Debussy's *Pelléas et Mélisande*, illustrating the Pelléas theme.   
 - **Staff I#31**: Treble clef, 3/4 time signature. The melody is marked *p* *doux et expressif*.   
 - **Staff I#38**: Treble clef, 6/8 time signature. The melody is marked *p* *expressif*.   
 - **Staff I#39**: Treble clef, 3/4 time signature. It shows a vocal line with the lyrics "cre - - scen - - do" and a dynamic marking *f*.   
 - **Staff I#40**: Treble clef, 12/8 time signature. The melody is marked *p* *expressif* and includes a "2 2" marking, likely indicating a second ending or a specific rhythmic pattern.

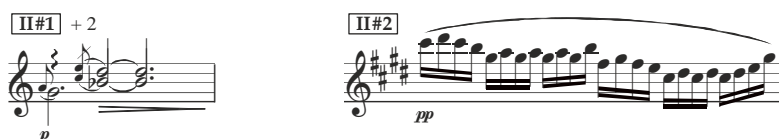
## Motive und Figuren einer ersten Entwicklung in Akt II

Zu Beginn von Akt II erlebt Mélisande im Gespräch mit Pelléas am Schlossparkbrunnen Momente beglückender Sorglosigkeit. Verspielt wirft sie ihren Ehering in die Höhe, bis er zu ihrem Schrecken in den Brunnen fällt. Als sie später erfährt, dass Golaud einen Reitunfall gehabt hat, begreift der Zuschauer, dass Golauds Pferd genau in der Minute gescheut hat, als der Ehering verloren ging. Während des Gesprächs am Krankenbett fragt Golaud nach dem fehlenden Ring. Da Mélisande vorgibt, ihn in der Grotte aus Vorsicht abgelegt zu haben, schickt Golaud sie trotz der abendlichen Stunde zum Suchen zurück; Pelléas soll sie begleiten. In der düsteren Grotte treffen die beiden auf drei Greise, die Mélisande unheimlich sind und sie veranlassen, die ohnehin nur vorgetäuschte Suche aufzugeben.

Die Brunnenszene öffnet bei noch geschlossenem Vorhang mit dem Pelléas-Thema, das hier eine Ergänzung in dem mit Golaud verbundenen Rhythmus aus Achtelduole + -triole erhält, die unmittelbar oktaviert wird. Wenn die Ergänzung und ihre Oktavierung ein zweites Mal erklingen, führen sie zu einer Figur, die später diverse (moralische und psychische) Absturzdrohungen begleiten wird und das Gespräch der beiden jungen Menschen über die Tiefe des Brunnens, aus dem nichts wieder heraufgeholt werden kann, vorausnimmt. Beim Öffnen des Vorhanges dagegen

hört man in den Geigen zunächst nur eine Sechzehntelgirlande mit Quartfällen, die plätscherndes Wasser und andere Wohlgefühl erzeugende Qualitäten der natürlichen Umgebung anzudeuten scheint. Beide Komponenten setzt Debussy szenenübergreifend ein:

*Pelléas et Mélisande*: Absturzdrohung und Wohlgefühl



Die musikalische Absturzdrohung erklingt zwölf weitere Male zum Gespräch über den Brunnen. Weitere zwölf Varianten sind verteilt auf die beiden Folgeszenen in Akt II: In der Krankenbettszene erklingt das Motiv sechsmal ohne den Doppelvorschlag zu Golauds Schilderung seiner Empfindung nach dem Sturz (vor II#18); in der Grottenzene ertönt es – wieder mit Vorschlägen – weitere sechs Mal in schnellerer Folge, als Pelléas sich bemüht, Mélisande die Furcht vor der Unheimlichkeit des Ortes zu nehmen (vor II#38). Im vierten Akt verwendet Debussy eine Variante des Motivs, in der er den auslösenden tieferen Ton zuweilen auslässt oder versetzt, jedoch stets das Holzbläserintervall mit Vorschlag als Charakteristikum beibehält. Diese Varianten ertönen in allen vier Szenen des Aktes. In der Verabredungsszene (vor IV#6) hört man die Variante, noch mit vereinzelt Ankertönen, als Mélisande nicht glauben mag, dass Pelléas tatsächlich für immer das Schloss verlassen will; die Musik verrät, welch emotionaler Absturz es für sie wäre, ohne diesen Freund im Schloss zurückzubleiben. In der Gewaltszene setzt Debussy das Holzbläserintervall mit Vorschlag gleich zweimal ein: bei Mélisandes erzwungenem Kniefall und Misshandlung (IV#20, 4x) und als Golaud daraufhin wie ein Irrer lacht (vor und nach IV#22). Diese Episode zeigt tatsächlich einen moralischen Absturz ohne Gleichen. In der Opferlammszene glaubt der kleine Yniold zuerst, die vorbeigetriebenen Schafe weinten aus Angst vor der einbrechenden Dunkelheit, ahnt aber dann, dass sie zum Schlachten geführt werden. Mit der Absturzdrohung im Hintergrund (IV#27 + 10) deutet Debussy das Schicksal der Schafe als symbolisch für das, was Pelléas erwartet. In der Liebeszene schließlich (IV#41) erinnert sich Mélisande an die Situation am Brunnen bei ihrer ersten Begegnung mit Pelléas. Auch hier zitiert Debussy die musikalische Absturzdrohung, kehrt jedoch die Reihenfolge der Segmente um: Die Holzbläserterz mit Vorschlag erklingt auf betontem Schlag,

erst dann gefolgt von einem ankernden Pizzicato in den tiefen Streichern: Der Blick zurück lässt auch das Motiv rückläufig erscheinen und markiert damit schon hier das später in der Szene folgende Ende dieser innigen Beziehung.

Das Motiv des Wohlgefühls durchzieht die Szene am Brunnen und das rückblickend angelegte Segment des dritten Zwischenspieles; es erklingt noch einmal ähnlich, als Pelléas in Akt IV ein abendliches Treffen am selben Brunnen vorschlägt. Dazwischen ertönt es zweimal kurz in Situationen, die unbeschwerter Freude entgegenstehen: in der Krankenbettsszene, als Mélisande bedrückt bemerkt, man sähe im Schloss Allemonde fast nie den Himmel (ähnlich im rückblickenden Zwischenspielsegment) und in der Grotzenszene, wo die Geigen mit einer Variante den Versuch unternehmen, etwas Positives gegen die Unheimlichkeitsfigur zu setzen, deren Achteltriolen fast jeden Takt füllen. Dabei fällt auf, dass Debussy die musikalischen Symbole zweier polar entgegengesetzter Emotionen in verwandte Parameter kleidet. Die Angst, die alles Unheimliche auslöst, kann lähmen (sie klingt dann statisch) oder als Bedrohung erfunden werden (dann steigt sie uns entgegen); die Gefühle von Unbeschwertheit dagegen plätschern entspannt und in angenehmen, nicht zu großen Gesten abwärts. Dazu passen die Quartintervalle, die in der Oper häufig die Unschuld und das Gute symbolisieren (siehe das Pelléas-Thema, Mélisandes Lied in der Turmszene und Arkels Weisheitsmotiv sowie später dessen Glaube an Mélisandes Unschuld).

Auch eine dritte Komponente, die in den ersten Minuten dieses Aktes eingeführt wird, ist so bedeutungsvoll angelegt, dass Debussy sie später mit jeweils verwandtem Bezug aufgreifen kann. Als Mélisande beginnt, ihren Ehering spielerisch in die Luft zu werfen, warnt Pelléas sie mit einem wiederholten "*Prenez garde !*" (Gebt Acht!) Dazu spielt die Klarinette ein Motiv, dessen abrupter Abfall am Ende bereits tonmalerisch andeutet, was zu befürchten und unbedingt zu vermeiden ist. Wenn Pelléas Mélisande zum zweiten Mal warnt, nicht zu übermütig mit dem Ring zu spielen, erklingt das Motiv in 'ihrer' Oboe und von 'ihrem' Ton *as* aus – doch auch das hält sie nicht von dem übermütigen Ausdruck ihrer momentanen, für sie noch ganz ungewohnten Fröhlichkeit ab.

*Pelléas et Mélisande*: Das Gebt-acht-Motiv





Im Rückblick zu Beginn des dritten Zwischenspiels greift die Flöte das Motiv auf, mit Mélisandes *fis* als Ausgangston. In der Krankenbett-szene erklingt es noch einmal, wieder in der Oboe, als Golaud im Gespräch mit Mélisande überlegt, warum sein Pferd plötzlich gescheut hat: “Hat es etwas Ungewöhnliches gesehen?” (II#17). Da der Text in beiden Szenen ausdrücklich das Mittagsläuten erwähnt, zeigt die Musik über den Wortlaut des Dramas hinaus das Pferd als heimlichen Verbündeten, der Golaud aus dem Sattel wirft in dem Augenblick, da das Symbol seines Ehebundes in der Tiefe verschwindet.<sup>24</sup>

Tonmalerisch fallen im *Allegro*-Segment die prominenten Rauschbewegungen auf, mit denen Harfenglissandi und oktavierend aufwärts springende Holzbläsertriller und Streicherfiguren Mélisandes übermütiges Spiel mit dem Ehering darstellen – beim ersten Mal beziehungsweise in ihrer Tonart Fis-Dur. Wenig überraschend in Dramenhandlung und Musik: Nach sieben aufschießenden Linien folgt in der Harfe – ebenfalls mit Bezug auf Fis-Dur – der drastische vieroktavige Absturz, und der Ring ist verloren.

Als Mélisande und Pelléas sich bestürzt fragen, wie Golaud auf den leichtsinnigen Verlust des Eheringes reagieren wird, ertönt dessen Thema in einer neuen Variante: viertönig, wie man es zuletzt gehört hat, aber jetzt mit immer veränderter Intervallgestaltung und ganz ohne rhythmische Lockerheit. Zwar kehrt nach vier Zitate dieser Variante die Punktierung in die Komponente zurück, doch die Verstimmung ist dauerhaft: Erst kurz vor Beginn der Krankenbettszene, als der Zusammenhang zwischen Mélisandes Übermut und Golauds Sturz noch unklar ist, kehrt die Triole in das Thema zurück.

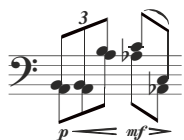
*Pelléas et Mélisande*: Verstimmung manifestiert im Golaud-Thema



Nachdem der Vorhang über der Brunnenszene gefallen ist, klingen die Ereignisse in der Musik noch eine Weile nach, besonders in der Gegenüberstellung von Wohlgefühl- und Gebt acht-Motiv. Mit dem Übergang

<sup>24</sup>Pelléas sagt kurz vor dem Ende der Brunnenszene: “Kommt, es ist Zeit. Man wird nach uns schicken. Es schlug Mittag in dem Augenblick, als der Ring hineinfiel.” Und Golaud bemerkt bei seiner Erzählung vom Sturz: “Ich hatte gerade die zwölf Schläge der Mittagsglocke gehört. Beim zwölften Schlag erschrickt es [das Pferd] mit einem Mal und läuft wie ein blinder Narr gegen einen Baum.”

*Pelléas et Mélisande*:  
Das scheuende Pferd



zum *Lent* beginnt der Ausblick auf die Folgeszene. Tonal zeigt dieser sich in einem Einwurf der Hörner, der den b-Moll-Dreiklang betont, und in dem bald darauf einsetzenden 16-taktigen Bassorgelpunkt *f*. Über diesem Ton, der die Aufmerksamkeit ganz auf Golaud lenkt, ertönt ein auf diese Szene beschränktes Kleinmotiv, das später dem scheuenden Pferd zugeordnet ist.

Im Gespräch mit der an das Bett des Verletzten geeilten Mélisande wird Golaud von viertönigen Varianten seines Themas mit und ohne Punktierung begleitet. Als er von dem merkwürdigen Verhalten seines Pferdes berichtet, erklingt zuerst, wie oben erläutert, das Gebt acht-Motiv und dann mehrmals die Figur des scheuenden Pferdes. Die Szenenmitte ist bestimmt von zehn Einsätzen eines Mélisande zugeordneten Motivs aus fallenden Terzen. Die musikalische Symbolik mit einem hemiolischen Beginn, der bei jedem zweiten Einsatz zudem verdoppelt wird, und einer tonalen Position deutlich 'neben' der jeweils begleitenden triolischen Tonwiederholung scheint auf Mélisandes Unangepasstheit hinzuweisen.

*Pelléas et Mélisande*: Das Unangepasstheitsmotiv



Bei Mélisandes inständiger Bitte, mit Golauds Hilfe das düstere Schloss verlassen zu dürfen, erweitert Debussy das Unangepasstheitsmotiv zu einer sehnsuchtsvollen Kantilene. Als sie auf Golauds Fragen nach den Verursachern ihres Unglücklichseins die Vermutung äußert, dass Pelléas sie nicht mag, erklingt sehr prominent das Gebt acht-Motiv, das diese Behauptung musikalisch Lügen straft. Interessant ist ein Binnenzitat, auf das R. L. Smith hinweist – allerdings ohne es zu interpretieren. Als Golaud eingesteht, dass das Schloss alt und sehr düster ist, spielen die Streicher die Augmentation des vielstimmig homophonen Taktes, mit dem das erste Zwischenspiel eröffnet. Dort hatte Golaud gerade beschlossen, Mélisande zu heiraten und ins Schloss seines Großvaters mitzunehmen – offenbar ohne eine Vorstellung davon, wie sie sich dort würde fühlen müssen.<sup>25</sup>

Die entscheidenden Dialoge zwischen Golaud und Mélisande setzt Debussy in rezitativischer Form, ohne charakterisierende Motive jenseits der bereits genannten Echos aus der Brunnenszene. Im vierten Zwischenspiel blickt die Musik während der ersten 15 Takte rückwärts; man hört das

<sup>25</sup>Nichols/Smith, *op. cit.*, S. 98. Vgl. II#24 + 8-9 mit I#21.

Motiv des Wohlgefühls, das Gebt acht-Motiv und immer neue Versionen und Verkettungen des Basistaktes aus dem Mélisande-Thema.

In *Poco meno* beginnt sodann die Vorbereitung auf die Grottenzene.<sup>26</sup> Das Grottenmotiv ist tonal und gestisch von Golauds Thema abgeleitet: Die begleitenden Instrumente erzeugen mit *f*+*b* das harmonische Feld, und die Kombination von Punktierungsgruppe, Triole und übergebundener Note greift ebenfalls Charakteristika seines Themas auf. Wenn Mélisande ihre angebliche Suche nach dem verlorenen Ehering in der Grotte zusammen mit Pelléas unternimmt, darf der Bezug zu Golaud nicht verwundern, war er es doch, der diesen Gang verlangt hat.



Ebenfalls schon im vorausblickenden Segment des Zwischenspiels setzen die Achteltriolen der Unheimlichkeitsfigur ein, die in drei langen Passagen über die Hälfte der Szene untermalen. Neu in dieser Szene ist (neben einem schlichten Motiv für die drei Greise) ein wiederholter Zweitakter, der mit einer Kantilene in Flöten + Oboen, dem Grottenmotiv der Hörner als Kontrapunkt und den ausladenden Glissandokurven in den Harfen über ganztaktisch tremolierenden Streichern ekstatisch wirkt (II#42).

### Neue szenenbezogene Komponenten in Akt III

Im zentralen Akt der Oper intensiviert sich Pelléas' Schwärmerei für seine schöne Schwägerin, aber auch Mélisandes Unbehagen an der nicht recht verstandenen Dreieckskonstellation. Golauds Verdacht gegenüber den beiden entwickelt sich von seinem Eindruck, dass sie sich wie Kinder verhalten, über das Verlangen, Pelléas solle sich von Mélisande fernhalten, bis zum Einsatz seines kleinen Sohnes Yniold als 'Informant' über ihr Verhalten.

Die Turmszene beginnt bei noch geschlossenem Vorhang mit einem 15-taktigen Vorspiel in *h*, einem Ton, der sowohl mit Mélisandes *f**is* als auch mit Pelléas' *e* verwandt, aber Golauds *f* und *b* entgegengesetzt ist. Darüber entwickelt Debussy eine dreitönige Kettenwiederholung mit auskomponierter Verlangsamung, die das strähnenweise Herabfallen des Haares nachzuzeichnen scheint und damit einen Bezug dieser Szene zum Märchen von Rapunzel herstellt. In der aus der Sammlung der Brüder Grimm bekannten Geschichte wird ein junges Mädchen dieses Namens in

<sup>26</sup>Dieser Abschnitt besteht aus zwei strukturell ähnlichen Segmenten: Die ersten zehn Takte (*Poco meno* bis *poco rit.*) werden in den verbleibenden sieben Takten variiert wiederholt.

einen Turm gesperrt. Die einzige Möglichkeit, zu ihm hineinzugelangen, besteht darin, dass Rapunzel auf Zuruf ihr langes Haar vom Turmfenster hinunterfallen lässt. Bei Maeterlinck und Debussy steht Mélisande gleichfalls am Fenster eines Turmes, wo sie ihr langes Haar kämmt und dazu ein Lied singt. Die beiden unbegleitet gesungenen Abschnitte dieses Liedes werden ergänzt durch die „Rapunzelfigur“, die noch viele weitere Male im Verlauf des Spiels mit den Haaren erklingt. Das Lied selbst sticht von anderen gesungenen Zeilen der Oper dadurch ab, dass es fest in der Quart *h–e* verankert ist und zudem eine notengetreue Wiederholung sowie mehrere analoge Wendungen enthält, wie es für Volksgut typisch ist.

*Pelléas et Mélisande*: Die Rapunzelfigur



*Pelléas et Mélisande*: Mélisandes Lied<sup>27</sup>

Zwei weitere szenenspezifische Motive stehen in Zusammenhang mit den Haaren. Jedesmal, wenn Pelléas Mélisandes Schönheit bewundert und sie bittet, sich ihm entgegenzubeugen, erklingt in Flöten und Oboen ein chromatischer (später auch diatonischer) Abstieg mit Absprungton.<sup>28</sup> In dem Augenblick, als ihre Haare tatsächlich nach außen fallen und Pelléas umwogen, spielen die Streicher eine zweistimmige Figur mit Oktavabfall, die an die Figur des scheuenden Pferdes erinnert und damit die Haare als einen weiteren heimlichen Verbündeten des Geschehens kenntlich machen.<sup>29</sup> Infolge dieses Bades in den Haaren gerät Pelléas in eine Art Ekstase, die Mélisande zu ängstigen beginnt: Während die tiefen Streicher Fragmente

<sup>27</sup>Der Text des Liedes in deutscher Übersetzung: „Meine langen Haare fallen herab bis zum Fuß des Turms; meine Haare erwarten Euch den ganzen langen Turm hinab und den ganzen Tag lang, den ganzen Tag lang. Sankt Daniel und Sankt Michael, Sankt Michael und Sankt Raphael, ich bin an einem Sonntag geboren, an einem Sonntag zur Mittagszeit.“

<sup>28</sup>Vgl. III#6 + 6-9 (3 x), III#8 (2x), III#8 + 3-4 (2x), III-9 + 1-2.

<sup>29</sup>Vgl. III#10 + 6-11 (4x).

der Unheimlichkeitsfigur in Erinnerung rufen, spielt die Klarinette eine schmachtende Kantilene, die in ihrer ersten Form auf (Golauds) *f* endet, jedoch sofort halbtönig aufwärts transponiert wird und so zu (Mélisandes) *fis* führt, bevor nur noch die zweite Hälfte in verschiedenen Instrumenten imitiert wird. Etwas später, als Pelléas Mélisandes Haare spielerisch um die Äste einer Weide windet und die Strähnen dabei wie im Delirium küsst, ist es eine Solobratsche, die diese überbordenden Gefühle ausdrückt; sie wird in der höheren Oktave von zwei Violinen imitiert. Diese zweite Kantilene wünscht Debussy sich “zunehmend lebhaft und leidenschaftlich”:

*Pelléas et Mélisande*: Pelléas’ Kantilenen der Ekstase

The image shows two musical staves. The first staff, labeled III#11, is in G major (one sharp) and features a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, and ending on D5. The second staff, labeled III#15, is in G minor (two flats) and features a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, and ending on D5. Both staves are marked with a piano (*p*) dynamic.

Unterdessen ist die Unheimlichkeitsfigur als Achtelduole inständig und fast allgegenwärtig geworden: Pelléas’ Überschwang bereitet Mélisande Unbehagen. Als dann plötzlich Tauben vom Turm auffliegen, zeigt sich Mélisandes Verstörtheit in der Modifikation ihres Themas: Im Tremolo der Geigen erklingt viermal eine Variante, die ihren Thementakt rhythmisch neutralisiert und um seine Umkehrung ergänzt; sie scheint zu fürchten, dass etwas Kopf steht. Dann hören die beiden Golaud kommen – und wir mit ihnen: Viermal ertönt in den Hörnern ein Rhythmus aus Triole, Duole und Überbindung, der in Varianten zuerst in die Celli, dann in die Pauke übergeht und sich im Zwischenspiel geradezu drohend fortsetzt, obwohl Golaud auf Textebene in allem nur ein Kinderspiel zu sehen vorgab.

Im vorausschauenden Segment des Zwischenspiels (ab III#24) spielt die Oboe das Mélisande-Thema in seiner rhythmisierten Variante und gibt es dann mit der vom Ende des ersten Aktes bekannten Überleitungskurve an Englischhorn und Klarinetten weiter, die das Pelléas-Thema anschließen, während solistische Geigen den Basistakt des Mélisande-Themas kontrapunktisch dagegensetzen.

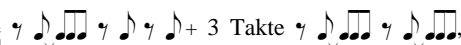
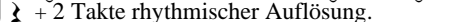
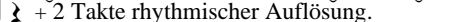
In der Gruftszenen führt Debussy nach einem homophonen Zweitakter der Streicher eine Holzbläserkurve ein, die alle Töne aus der Ganztonleiter auf *c* bezieht. Diese Ganztonleiter unterliegt dem 16-taktigen Vorspiel und den ersten 16 Takten nach Öffnung des Vorhangs mit nur kurzen Unterbrechungen, wobei die Kurve in Sequenzen, Umkehrungen und Kanons mit rhythmisch variiert führender Stimme weitergesponnen wird. Zum letzten dieser Kanons setzt die Pauke mit einem Ganztonwechsel in

Achtelduolen ein. Diese Version der Unheimlichkeitsfigur bestimmt im Zusammenspiel mit den tiefen Streichern zehn Takte, während derer Golaud seinen Halbbruder in die Gewölbekeller unter dem Schloss führt. Als Pelléas an der tiefsten Stelle bemerkt, dass das Licht zu flackern beginnt, stimmen Golauds Hörner eine neue Tonwiederholungsfigur an, deren Rhythmus aus dem des Golaud-Themas abgeleitet ist und hier äußerst bedrohlich klingt.<sup>30</sup>

Der weitere Verlauf des Zwischenspiels bietet das erste Beispiel von Debussys musikalischer Spannungssteigerung durch passagenumfassende *Accelerandi*: In diesem Fall hebt er das *Animez progressivement*, das auf die bedrohlichen Rhythmen folgt, erst im achten Takt der darauffolgenden Befreiungsszene auf, die die Brüder wieder im Freien zeigt. Beim Austritt aus den unterirdischen Gewölben kann Pelléas sein Grauen hinter sich lassen, während auch Golaud erleichtert scheint, dass er der nicht artikulierten aber für den Zuschauer spürbaren Versuchung, sich seines Rivalen zu entledigen, nicht nachgegeben hat.

Im sich beschleunigenden Übergang zu dieser Befreiungsszene ertönt im Orchester ein Wechsel aus zwei Zweitakttern mit ähnlicher melodischer Substanz und Gestik. Der erste (hier [x]), bestehend aus vier halbtaktigen Arpeggien in der Flöte und einer jambisch synkopierten Figur in den Oboen über einem Unisonotremolo aller Geigen, bezieht alle seine Töne aus der Ganztonskala auf c; der alternierende zweite (hier [y]), in dem die Arpeggien in der Harfe und die jambisch synkopierte Figur in den Trompeten über einer tremolierten Parallele in den Geigen ertönen, ist diatonisch auf fis-Moll bezogen. Vor und nach dem Öffnen des Vorhanges verlängert Debussy die Figur [y], schiebt dann zu Pelléas' Aufatmen neun Takte mit anderem Material ein, in denen er jedoch ebenfalls ein diatonisches und ein ganztöniges Segment gegenüberstellt. Dann greift er das Alternieren von [x] und [y] wieder auf, nun allerdings in stabilem Tempo.

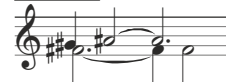
Dann erfolgt ein innerszenischer Wechsel des musikalischen Materials. Kaum hat Pelléas seine ersten Worte der Erleichterung beendet, präsentieren die Flöten und Oboen eine Staccatofigur, die 17 Takte lang von einem Instrument ins andere wandert, während Pelléas sich über die duftenden Blumen freut. Schon im dritten dieser Takte tritt jedoch, gleichsam unbemerkt vom Protagonisten, in den Hörnern eine Figur hinzu, deren Rhythmus im herrschen 6/4-Takt ein deutliches Gefühl der Ambivalenz erzeugt. Mit dieser Komponente in der charakteristischen Instrumentalfarbe Golauds

<sup>30</sup>Vgl. III#30: Szenenschluss = 3 Takte  + 3 Takte   
Zwischenspielbeginn = 3 Takte  + 2 Takte rhythmischer Auflösung.

bringt Debussy rein musikalisch zweierlei zum Ausdruck: im Rhythmus die Ambivalenz, die Golaud empfindet, nachdem er seinen Bruder durch die unterirdischen Gewölbe geführt hat, ohne seiner Eifersucht nachzugeben; und in den Tönen mit der wiederkehrenden Auflösung nach Fis den Bezug auf Mélisande. Die Figur zieht sich über 24 Takte hin, ohne dass Golaud auch nur ein einziges Wort äußert. Erst als Pelléas seinen Bruder darauf aufmerksam macht, dass im Turmfenster Mélisande und Geneviève im Gespräch zu sehen sind, findet Golaud seine Sprache wieder. Beschränkt auf die ihm eigenen Töne *f*, *b* und *d* fordert er Pelléas auf, sich von Mélisande fernzuhalten, da sie besonders während ihrer jetzigen Schwangerschaft keine Aufregung verträgt.

*Pelléas et Mélisande:*  
Die Ambivalenzfigur

III#37-39



Das auf diese Szene zurückblickende 14-taktige Zwischenspielsegment beginnt über einer zweitaktig liegenden Oktave *Fis'/Fis* (notiert als *Ges*) in den Bässen und endet in *fis*-Moll; es geht hier unzweifelhaft um Mélisande. Im neuntaktigen zweiten Segment führt Debussy das Thema ein, das Golauds kleinem Sohn aus erster Ehe zugeordnet ist. Es besticht durch seinen schlichten Rhythmus und eine Kontur, deren Töne ausschließlich aus der *cis*-Moll-Tonleiter und hauptsächlich aus dem *cis*-Moll-Dreiklang stammen. Vorgestellt wird dieses Thema in der Oboe, dem Instrument, das in der Oper vor allem Mélisande zugeordnet ist. Mit der Klangfarbenverwandtschaft deutet Debussy an: So unschuldig wie das Söhnchen ist auch sie. Doch Golaud wird Yniold instrumentalisieren, wie das Englischhorn mit einer Imitation des Themas in 'seinem' *b*-Moll-Dreiklang ankündigt.

*Pelléas et Mélisande:* Das Yniold-Thema

III#43 + 5



In der Verhörszene verrät zunächst die Harmonie, wie zwiespältig Golauds Verhalten gegenüber seinem Söhnchen einerseits und gegenüber seiner Ehefrau und seinem Halbbruder andererseits ist: Das eröffnende Motiv, in dem die Bratschen von *c* über mehrere Synkopen nach *c'* aufsteigen, ankert in phrygisch/lokrisch *c*.<sup>31</sup> Der Kern dieses Motivs, *c-des-f-g-b*

<sup>31</sup>Die phrygische Skala auf *c* ist *c des es f g as b c*; in der lokrischen Skala (die als einzige der alten Tonarten eine verminderte Quint hat) ist wie hier im zweiten und dritten Motivtakt *g* durch *ges* ersetzt.

mit oder ohne Ergänzung, erklingt in der Szene noch weitere sieben Male, zweimal unterbrochen durch Yniolds tonal identische, artige Bestätigungen der väterlichen Vermutungen. Golaud singt seinen ersten Satz sodann in C-Dur, wechselt dann aber nach c-Moll.

Während des folgenden Gesprächs, in dem Golaud seinen kleinen Sohn über das auszuhorchen sucht, was dieser vielleicht zwischen Mélisande und Pelléas beobachtet haben mag, erklingt der Beginn des Yniold-Themas noch fünfmal – mal ohne Ergänzung, mal mit der originalen oder einer variierten zweiten Hälfte, einmal sogar mit kanonischer Imitation. Der letzte Einsatz steht wieder in Fis-Dur.

Der Rest der Verhörscene ist bestimmt durch taktweise crescendierende rhythmische Muster und zwölf Einsätze des Motivs, mit dem Golaud seine Ungeduld zum Ausdruck bringt:

*Pelléas et Mélisande*: Golauds Drohrhythmen

*Pelléas et Mélisande*: Golauds Ungeduldsmotiv

Dabei frustriert ihn die Naivität seines kleinen Sohnes. Als Yniold ihm auf die Frage nach dem Inhalt der Gespräche zwischen Mélisande und Pelléas eine kindlich-arglose Antwort gibt, verliert Golaud die Beherrschung. Wie eine synkopisch verschobene Version des Basistaktes von Mélisandes Thema zeigt, ist er inzwischen von Verdächtigungen besessen und überzeugt, dass sie hinter ihrem unschuldigen Äußeren trügerisch ist.<sup>32</sup> Als er Pelléas für verrückt erklärt, was von Yniold sofort heftig bestritten

<sup>32</sup>Vgl. III#50 + 5, Yniold: “*Ils disent que je serai très grand*” (Sie sagen, dass ich sehr groß werde). III#50 + 7, Golaud: “*Ah ! misère de ma vie !*” (Ach dieses Elend!). Holzbläser in 5-stimmigem Unisono von *as*: Mélisande-Takt synkopisch um ein Achtel verschoben.



wird, hört er in derselben Klangfarbe den Basistakt des Pelléas-Themas und nach Yniolds Antwort den augmentierten Basistakt von Mélisandes Thema.<sup>33</sup> Beim Hochheben des Kindes zum Spionieren in Mélisandes Fenster wird seine rasende Eifersucht und die daraus resultierende moralische 'Verbiegung' vollends deutlich: In einer Parallele von Klarinette und Kontrabässen erklingen vier rhythmisch und intervallisch verzerrte Versionen des Pelléas-Taktes.<sup>34</sup>

Während der letzten vier Einsätze des Ungeduldsmotivs ertönen in Tonwiederholungen pochende Achteltriolen. Zugleich setzt die zweite umfangreiche Beschleunigung dieses Aktes ein. Wie wichtig Debussy dieses ausgedehnte Accelerando ist, zeigt seine ungewöhnlich lange Anweisung, "*En commençant presque modéré, puis peu à peu avec une animation inquiète qui doit grandir jusqu'à la fin de l'acte*", die er zudem 64 Takte später mit "*De plus en plus animé*" erneuert.<sup>35</sup> Nach weiteren 21 Takten schließt die Beschleunigung sogar kurz vor Schluss noch eine neue Variante des Ungeduldsmotivs als gleichsam überzähligen dreizehnten Einsatz ein. Das kurze Nachspiel, in dem die Streicher nahe am Steg streichen und damit eine verfremdende Farbe erzeugen, ist *Avec emportement* (zornig) überschrieben. Die 15 Takte crescendieren zu einer Lautstärke jenseits von *ff* und enden, mit starkem Paukenwirbel und ohne jedes Ritardando, in einem gewünscht trockenen Unisono-*E* der tiefen Bläser und Streicher.

### Die musikalische Darstellung der Zuspitzung in Akt IV

In Akt IV kommt es schließlich zur Katastrophe. Dabei bildet das Treffen, das in der ersten Szene verabredet wird und in der vierten stattfindet, einen Rahmen. In beiden Szenen bleibt Golaud stumm, wird erst spät an seinem versteckten Platz entdeckt und als Bedrohung erkannt. Indem Debussy jeweils zwei Szenen zu einem "Tableau" zusammenfasst, strafft er die musikalische Zuspitzung auf die beiden dramatischen

<sup>33</sup>Vgl. III#58 + 2: Golaud: "*Je crois que Pelléas est fou*" (Ich glaube, dass Pelléas verrückt ist + Pelléas-Takt in 5-stimmigem Holzbläser-Unisono von *fis*, *forte* crescendierend zu *più forte*. Dann Yniold: "*Non, petit père, il n'est pas fou, mais il est très bon*" (Nein, Papachen, er ist nicht verrückt, er ist sehr lieb). III#59: Mélisande-Takt in den Celli, *piano* von *h*.

<sup>34</sup>Vgl. III#60: *cis—dis-a-c-a + cis—dis-a-c* (*dis-a* = Tritonus statt Quart, *a-c-a* Wechselbewegung mit Terz statt Quart), rhythmisch etwa dreimal größere Notenwerte als original; III#61: Sequenz *e—fis-c-es-c + e—fis-c-es*; III#62: (in Vierteln) *gis-ais-e-g-e, gis-ais-e-g-e*.

<sup>35</sup>Deutsch in etwa: "Fast mäßig beginnen, dann nach und nach eine unruhige Beschleunigung, die bis zum Ende des Aktes anwachsen muss" und "Immer bewegter".

Höhepunkte hin: den choleralen Ausbruch Golauds gegen Mélisande in der zweiten und den Mord an Pelléas in der vierten Szene. Der goldene Ball, der dem kleinen Yniold in der dritten Szene unter schwere Felsen gerollt ist und damit unwiederbringlich erscheint, steht symbolisch für den Verlust der Unschuld nicht nur des Knaben selbst nach der Verhörszene, sondern auch der beiden Titelcharaktere; das Weinen der Schafe, das das Kind zu hören meint und das der Schäfer verharmlosend damit erklärt, dass sie heute nicht auf dem Weg zum Stall sind, drückt die Ahnung von ihrer bevorstehenden Tötung aus und deutet damit zugleich auf ein ebenso endendes menschliches Schicksal voraus.

Das erste Tableau besteht aus einer Reihung von Segmenten, deren jedes eine der Episode eigene Thematik enthält. Die Verabredungsszene öffnet mit einer beschleunigten Form der Unheimlichkeitsfigur, die hier wie in der Waldszene zunächst statisch, dann als sich aufbäumende Kurve in den tiefen Streichern ertönt. Das kurze Vorspiel bereitet mit einem vollständigen und zwei verkürzten Basistakten des Pelléas-Themas in Flöte und Oboe auf dessen Auftritt vor. Der lange Monolog, in dem Pelléas seine Bitte, Mélisande am Abend noch einmal länger allein sprechen zu dürfen, mit einem Bericht von seinem Besuch bei seinem kranken Vater verbindet, ist spärlich, jedoch bedeutungsvoll begleitet. An fünf Stellen markiert Debussy die Episode durch eine entfernte Erinnerung an die Absturzdrohung<sup>36</sup> und setzt so den Eindruck von Angst und Unheimlichkeit mit einem anderen thematischen Mittel fort. Besonders beklemmend wirkt die sechstaktige Passage, in der Pelléas mit einem 47-fachen *e* die Worte seines Vaters zitiert, der im Gesicht seines Sohnes den Ausdruck derer zu sehen glaubt, die nicht mehr lange zu leben haben, und ihm rät, das Schloss zu verlassen. Bei der Erwähnung von Pelléas' Gesicht spielen die Flöten erneut sein Thema; im Anschluss an seine Ankündigung, er werde seinem Vater gehorchen, ertönt dessen Umkehrung (mit leicht variiertem Ende) fünfmal in einer zunehmenden Anzahl von Instrumenten.<sup>37</sup> Als Pelléas den Brunnen im Schlosspark als Ort des Treffens vorschlägt, ertönt das Motiv des Wohlfühls in der Form, wie Mélisande und Pelléas es anlässlich ihres Kennenlernens in der Brunnenszene erstmals gehört hatten, gefolgt von der Absturzdrohung aus derselben Szene bei Pelléas' Worten, wie weit entfernt sie dann voneinander sein werden.

<sup>36</sup>Vgl. IV#2, IV#2 + 3, IV#2 + 5, IV#3 und IV#4 + 3: Taktanfang betont in tiefen Streichern, ergänzt durch eine fallende Figur ♪ ♪ in Violinen oder Bläsern.

<sup>37</sup>Vgl. nach IV#3: *es-d-g-f* in den 1. Violinen, zweimal imitiert in 1. Klarinette, einmal in 2 Flöten + 1.Oboe und einmal in 2 Flöten + 3 Klarinetten.

Ein neues Segment beginnt, als Pelléas glaubt, jemanden hinter der Tür sprechen zu hören. Zur beschleunigten Unheimlichkeitsfigur ertönt zweimal eine mit Ganztonwechsel, Punktierung und Überbindung gut erkennbare Variante von Golauds thematischer Präsenz über einem immer wieder aufgesuchten *B'* in den Kontrabässen. Debussy intensiviert die zu Sechzehnteln verdichtete Unheimlichkeitsfigur sodann mit einer Terzenparallele und leitet mit ihr nahtlos in das erste Segment der Gewaltszene über. Dort erklingt als Ankündigung des Gesprächs zwischen Arkel und Mélisande zweimal eine kontrapunktische Gegenüberstellung von Varianten der den beiden zugeordneten Themen. Dabei führt zuerst Arkel, während Mélisande mit chromatisch verlängertem und synkopisch versetztem Beginn und abfallendem Schluss folgt. Dann kehrt sich die Einsatzfolge um, wobei Arkels Thema mit zwei Tritoni unsicherer wirkt als zuvor.

*Pelléas et Mélisande: Arkel und Mélisande kontrapunktisch*

IV#8

Zuletzt bestimmt das Mélisande-Thema allein die Textur mit einer dreistimmigen Parallele, woraufhin Arkel seinen langen Monolog beginnt, begleitet von einzelnen Einsätzen des Mélisande-Themas in der rhythmisierten Form aus der Uferszene und von langen Passagen der Unheimlichkeitsfigur in ihren ursprünglichen Achteltriolenketten. Als Arkel von seinem im Alter erreichten Glauben an die Kraft der Jugend spricht, erklingen die beiden Themen erneut in dichter Folge.<sup>38</sup>

Das dritte Segment in diesem Tableau wird bestimmt von einem Motiv, das alle Äußerungen von Arkels Zuneigung zu Mélisande untermalt. Eine fünftönige Ankündigung in den Celli geht seiner Aufforderung, Mélisande möge näher kommen, voraus. Dann folgt eine doppelte Präsentation der siebentönigen Komponente in Oboe + Fagott, später aufgegriffen von der Klarinette (nach IV#13) sowie von Englischhorn + Bratsche (IV#14):

<sup>38</sup>Vgl. ab IV#11 + 3: Themen von Mélisande im Fagott, dann Arkel in den hohen Holzbläsern, Mélisande in den Celli, Mélisande in den Holzbläsern, Mélisande in Flöten + Celli, und (Höhepunkt *f<ff* nach *crescendo molto*) Mélisande diminuiert 2x in Flöten + Violinen über Arkel diminuiert 2x in Englischhorn + Klarinetten + Hörnern.

*Pelléas et Mélisande*: Arkels Zuneigungsfigur

(Arkel) Viens i-ci

Wer genau hinhört, hat in dem Ganztonwechsel der zweiten Hälfte und in der Kombination von Achtelduole und -triole bereits eine Erinnerung an die ursprüngliche Form des Golaud-Themas erkennen können. Tatsächlich spaltet Debussy unmittelbar nach dem dritten vollständigen Einsatz der Figur diese zweite Hälfte ab und unterlegt sie mit 14 Halbtakten in wechselnden Parallelen von Bläsern und Streichern dem Auftritt Golauds. Auch dessen erste Worte (an Arkel: das Blut auf meiner Stirn hat nichts zu sagen; an Mélisande: Fass mich nicht an!) sind von dieser Abspaltungshälfte der Zuneigungsfigur begleitet. (Es erscheint verführerisch zu vermuten, dass Debussy in Golauds Gefühlen von vornherein nur eine Abspaltung der Gefühle sah, die seinen weisen alten Großvater kennzeichnen.) Dabei versetzt Debussy die Duole + Triole schrittweise auf- und abwärts. Dies wirkt besonders beklemmend, wenn der Halbtakt zu Golauds an Mélisande gerichteten groben Worten “Verschwinde! Mit dir spreche ich nicht!” chromatisch ins Bodenlose zu fallen scheint.

Als Golaud schließlich erklärt, er sei nur gekommen, um sein Schwert zu holen, spielen Klarinette und Englischhorn den Basistakt des Pelléas-Themas in einer intervallisch verfremdeten Form, als wüsste die Musik bereits, wen dieses Schwert töten wird. Wenig überraschend erklingt bald darauf die zweite Hälfte des ursprünglichen Mélisande-Themas, das in der Waldszene ihr ängstliches Zittern vor diesem Fremden verdeutlichte und auch hier von Golaud mit der Frage quittiert wird: “Warum zitterst du denn so?” Obwohl er – wenig überzeugend – jegliche Tötungsabsicht abstreitet, sondern angeblich nur die Klinge prüfen will, durchzieht ihr Zittern den weiteren Verlauf der Episode.<sup>39</sup>

Auf Golauds Frage an Arkel nach den großen aber ihm rätselhaften Augen Mélisandes antwortet dieser zuversichtlich, er sähe in ihnen nichts als Unschuld. Golauds Wutreaktion macht sich in einem Monolog voller Hohns Luft. Im Orchester ertönt dazu die mit nur zwei Tönen rudimentärste Form einer thematischen Komponente: eine fallende Quart. Dieses Intervall, das schon in anderem Kontext die Unschuld und das Gute im Menschen symbolisierte, erklingt zunächst – bei Arkels Wort “*innocence*”

<sup>39</sup>Vor und nach IV#16: Flöte/Klarinette von *a*, Oboe von *b*, Klarinette von *f*, Oboe von *h*.

unmittelbar nach IV#17 – als *fis-cis*, also mit Bezug zu Mélisande und im lang-kurz-Rhythmus oder in gleichmäßigen Vierteln. Doch nach Golauds dritter und sechster sarkastischer Imitation des Wortes werfen einzelne Instrumente die fallende Quart von anderen Tönen aus ein, in jambischem kurz-lang-Rhythmus und einmal sogar zum Tritonus verfremdet. Golauds Drohung, Mélisande die Augen für lange Zeit zu schließen, beendet eine Passage, in der die Musik seinen Worten mit einer fast allgegenwärtigen Beteuerung ihrer Unschuld widerspricht.

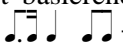
Den Schluss des Tableaus bildet Golauds offen ausbrechende Gewalt. Dazu ertönt im Orchester über 55 Takte ein unnachgiebiges Pochen, zuerst in duolischen, später in triolischen Achteln, mal statisch als Tonwiederholung, dann wieder als sich aufbäumende Kurve. Die Verwandtschaft mit der Unheimlichkeitsfigur ist offensichtlich. Die triolische Drohgebärde wird auf dem Höhepunkt eines ersten Crescendos, als Golaud jeglichen Fluchtversuch Mélisandes zu vereiteln verspricht, von der Flöte mit deren Basistakt überstrahlt. Als er sie auf die Knie befiehlt und sie an den Haaren durch den Saal schleift, bilden die pochenden Triolen drei weitere mächtige Steigerungen jeweils zum *ff*. Den siebentaktigen Höhepunkt um IV#22 unterstreicht Debussy mit einem Polyrhythmus wachsender Komplexität<sup>40</sup>:

*Pelléas et Mélisande*: Beim Höhepunkt der Demütigung Mélisandes

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff contains a sequence of eighth notes with a '7' marking above them. The middle staff features a dense, continuous stream of eighth notes, with a '3' marking above the first few notes. The bottom staff shows a series of quarter notes and eighth notes, with a '3' marking below the first few notes. Vertical bar lines are present throughout the score.

Erst durch Arkels entsetzten Ausruf “Golaud” kommt der Irrsinnige wieder zu sich. Das Pochen verlangsamt sich um die Hälfte, setzt dann ganz aus, und wenig später fällt der Vorhang. Das Zwischenspiel zwischen diesem ersten und dem zweiten Tableau des vierten Aktes bietet einen zweifachen Wechsel zweier Tempo- und Ausdruckswelten: Ein 23-taktiges

<sup>40</sup>In den Hörnern pochen die Achteltriolen über Vierteltriolen in Geigen und Bratschen. Dazu singt Golaud zunächst Halbenoten-Triolen, dann einen Zweitakter auf der Grundlage von 4 Vierteln. In den letzten 3 Takten treten dazu von Pausen unterbrochene Achtel in Oboen und Fagotten sowie die allmähliche Beschleunigung in Golauds Gesang.

Segment basierend auf unterschiedlichen Konturen in Golauds thematischem -Rhythmus, unterbrochen nur durch einen Einwurf des Mélisandetaktes in 'ihrer' Oboe, wird abgedämpft durch einen fünftaktigen Einschub in *Très lent*, den die Pauke allein eröffnet und beschließt. Im 14-taktigen dritten Segment, das zum ersten Tempo zurückkehrt, beginnen die Holzbläser mit der Unheimlichkeitsfigur, doch die Streicher verdrängen sie mit neuen Versionen von Golauds Rhythmus. Ein zweites *Très lent* gibt der Pauke nur noch wenig Raum. Dafür etablieren die Trompeten einen neuen Rhythmus in nachschlagend synkopierten Achteln, den andere Instrumente übernehmen und zum Hintergrund des folgenden Szenenbeginns machen.

Im Augenblick, da sich der Vorhang zur sehr kurzen Opferlammszene hebt, geht die sanft nachschlagende Tonwiederholung von *es* auf *e* über – tonsymbolisch von der Sphäre Golauds zu der der unschuldigen Charaktere in diesem Drama. Während der kleine Yniold untröstlich ist, dass sein goldener Ball unter schwere Steine gerollt und für seine Ärmchen unerreichbar ist, erklingt in den Holzbläsern eine viertaktige Phrase in zweistimmigem Kanon, gefolgt von der Sequenz einen Ton tiefer. Bald darauf setzen jedoch die Klarinetten mit einer Version der Unheimlichkeitsfigur ein. Zu synkopischen Oboenintervallen, die mit ihren Vorschlägen an die Absturzdrohung erinnern, bemerkt Yniold mit Verwunderung, dass die Sonne verschwunden ist. Während die Unheimlichkeitsfigur immer mehr Orchesterstimmen besetzt und von drohend pochenden Triolen in anderen Instrumenten zu einem klaustrophobisch verengten Klangraum ergänzt wird, entwickelt Yniold seine Ahnung, dass die Schafe zur Schlachtbank getrieben werden. Wie ein melodischer Trost erklingt dazu eine getrillerte und tremolierte zwölftaktige Kantilene, die in den Geigen beginnt, aber dann homophon von Bratschen und Celli gestützt wird. Doch verstummt dieser Trost nur zu bald und macht erneut der Unheimlichkeitsfigur und dem drohenden Pochen Platz, als Yniold sieht, dass die Schafe, vom Schäfer mit Erdklumpen beworfen auf den instinktiv gefürchteten Weg gezwungen, ihrem Schicksal nicht entgehen werden. Dies löst in der Musik eine Lähmung aus: Die Achteltriolen werden zu Vierteltriolen und verstummen schließlich für eine Weile ganz, als Yniold hilflos einzugreifen beschließt ("Ich werde etwas sagen zu jemandem").

Leise und mit vielen Unterbrechungen setzt die Ganztonwechselbewegung wieder ein, als die Szene in die Liebesszene übergeht und Pelléas auftritt. Seinen Monolog während des Wartens auf Mélisande färben zuerst die hohen Holzbläser, dann die Violinen mit der Version des Basistaktes

seines Themas, die zuvor nur in der Briefszene erklingen war.<sup>41</sup> Mélisandes Erscheinen bringt ein von den Hörnern initiiertes Motiv hervor, mit dem Pelléas sie viermal drängt, in den Schatten zu treten.<sup>42</sup> Während des folgenden Gesprächs lauern melodische und rhythmische Fragmente des Golaud-Themas im Hintergrund, die erst mit dem Liebesschwur der beiden ganz verstummen. Danach erklingt als Rahmen von Partitursegment IV#44 erstmals nach langer Unterbrechung wieder ein reiner Fis-Dur-Dreiklang.

Für den angesichts der unmittelbar bevorstehenden Trennung kurzen Augenblick des Wissens um die gegenseitige Zuneigung hat Debussy drei thematische Komponenten entworfen, die aufgrund ihrer Verwandtschaft mit früher gehörten Motiven Aufschluss darüber geben, wie er die Beziehung zwischen den beiden Titelpersonen deutet. Die viertaktige Kontur, die zuerst aus dem oben erwähnten reinen Fis-Dur-Akkord erwächst, hat in ihrem Basistakt Ähnlichkeit mit Arkels Zuneigungsfigur:

*Pelléas et Mélisande*: Das Zuneigungsmotiv der Titelfiguren



Das Original des Motivs wirkt dank seiner Quintole berührend leicht. Im Wechsel mit zwei Varianten durchzieht es die zweite Hälfte der Szene mit insgesamt zehn Einsätzen, die sich gegen Schluss bis zum *ff* steigern.<sup>43</sup> Es scheint, als wolle Debussy durch die musikalische Verwandtschaft mit dem Gefühl, dass der alte König für die zarte junge Mélisande hegt, den Hörern schon jetzt zu verstehen geben, was Golaud erst anlässlich seiner Reue in der Sterbeszene zugeben wird, obwohl er es schon von seinem zum Ausspähen eingesetzten Söhnchen gehört hatte: “Sie haben sich geküsst wie kleine Kinder.”

<sup>41</sup>Vgl. IV#35 + 7, Flöte: *ais''-h''-gis''-cis'''-gis''*, imitiert in Violinen I + II, mit I#31, Flöte: *h''-cis'''-a''-d'''-a''*, imitiert 5 Takte später in Klarinette mit *fis'-gis'-e'-a'-e'* (2x). In allen dazwischen liegenden Szenen vereinfacht Debussy die Kontur zu *fis''-gis''-dis''-gis''-dis''* und deren Transpositionen oder verbiegt sie unter dem Einfluss von Golauds Wut (III#60).

<sup>42</sup>Vgl. IV#38, Oberstimme des 3-stimmig homophonen Hörnersatzes: *es-des-es-g-es-des-es*, imitiert in Klarinetten von *cis*, in Flöten von *es*; erneut IV#48, Flöten/Klarinetten von *e*.

<sup>43</sup>Vgl. IV#44: Oboe, in #47: Violinen I/Celli, in #50: Englischhorn/Klarinette (Var. 1), in #51 Violinen, dann Flöte/Klarinette/Horn (Var. 2), in #53 hohe Holzbläser, später hohe Streicher (Var. 1), in #56: hohe Streicher (Var. 2), in #57 Flöten/Hörner/hohe Streicher (Original).

Eine zweite Komponente ist Pelléas in den Mund gelegt, bezieht sich jedoch ebenfalls auf Arkels Einschätzung von Mélisande. In einer der sehr seltenen ariosen Passagen, die Debussy sich in seiner Oper erlaubt, singt Pelléas von dem reinen Wasser, das Mélisande für ihn verkörpert. Flöte und Harfe werfen in jeden der vier Takte die Figur der fallenden Quart ein, mit der Arkel gegenüber Golaud Mélisandes Unschuld beteuert hatte.

*Pelléas et Mélisande: Pelléas' Arioso*

IV #46



Zwei Takte später untermalen Klarinette, erste Violinen und Bratschen Pelléas' Loblied auf Mélisandes Schönheit mit einer wiederholten Kontur, die 'ihren' Basistakt modifiziert, indem sie den charakteristischen Terzwechsel durch 'seinen' Quartwechsel ersetzt. In den dritten Takt dieses kleinen instrumentalen Arioso stimmt dann sogar Pelléas' Singstimme ein.<sup>44</sup>

Als die beiden schließlich Golaud hinter einem Baum bemerken, wo er sie beobachtet und belauscht, zitiert Debussy folgerichtig dessen Ungeduldsmotiv aus der Verhörscene am Ende des dritten Aktes. Zwar ist dies für Hörer lange her, doch konnte die Komponente sich dort mit zwölf Einsätzen durchaus dem Ohr einprägen.<sup>45</sup>

Nach dem letzten, zum *ff* gesteigerten Zitat der Kontur, die der Zuneigung zwischen Pelléas und Mélisande Ausdruck verleiht, tritt Golaud hinzu und erschlägt seinen Bruder. Der Mord nimmt kaum sechs Takte ein; bemerkenswert ist die über zwei Oktaven fallende Terz *h/gis*. (Diese könnte Alban Berg zur Gestaltung der Mordszene in seiner Oper *Wozzeck* inspiriert haben, wo die ermordete Marie sterbend ein zweioktavig fallendes *h* singt.) Die Worte, mit denen Mélisande flieht, fallen chromatisch von *fis*'' zum *as*' und verbinden somit zwei von Anbeginn mit ihr verbundene Töne. Allerdings kontern die tiefen Bläser und Streicher dies mit einem chromatischen Aufstieg von *Fis* nach *b*, und der Akt schließt, mächtig und plagal, auf Golauds *F*.

<sup>44</sup>Vgl. IV#46 + 6, 3-Oktaven-Parallele: ||: *d-e-a-e-d-e-a* :|| *d-e-g-e-d-c-a* zu Pelléas Worten "Je ne savais pas que tu étais aussi belle, je n'avais jamais rien vu d'aussi beau avant toi" und dann, variiert in Oboe/Englischhorn/Fagott: *f-g-h-g-f-g-h-cis* | *h-cis-f-cis-h-cis-f-g*.

<sup>45</sup>Vgl. vor IV#56, Fagott/Celli/(Bratschen): ||: *gis-ais-gis-h-ais* :|| mit III#53 + 4.



### Facetten der Tragik in Akt V

Der fünfte Akt besteht ausschließlich aus der langen Sterbeszene. Die thematische Gestaltung ist hier besonders dicht. Sie enthält neue Komponenten sowie solche, die als Varianten bereits eingeführter Motive und Figuren zu erkennen sind, und Zitate der Personen-Themen. Auch tonal ist die Szene beziehungsreich gestaltet. Das 14-taktige Vorspiel ist als dreiteilige Form mit Codetta angelegt.<sup>46</sup> In ihm präsentiert Debussy in konzentriertester Form noch einmal die Dreieckskonstellation des Dramas. Die Rahmenabschnitte der dreiteiligen Form beginnen jeweils mit *e*, dem Ton, der Pelléas oft charakterisierte und damit eine sehr dezente Art des Totengedenkens an den Ermordeten nahelegt. Von diesem Ton aus spielt die Harfe nachschlagend zunächst mit der Bratsche, später mit Flöte und Englischhorn eine Komponente aus acht Tönen, deren erste sechs aus dem Mélisande-Thema entwickelt sind. Die Tatsache, dass der aufwärts gerichtete Sekundschritt vom Ganzton zum Halbton verkleinert ist und der sonst so bezeichnende Rhythmus (mit längerer Ausgangsnote und beschleunigtem Terzwechsel) durch gleichförmige Viertel ersetzt ist, verrät die Schwäche, die Mélisande offenbar als Folge der traumatischen Erfahrung von Pelléas' Ermordung und der Geburt ihres Kindes befallen hat.



Der doppelte Zweitakter mündet in einen B-Dur-Nonakkord, das tonale Emblem Golauds. Über diesem Anker erklingt viermal eine Figur, deren großintervallischer Aufsprung an die ebenfalls Golaud zugeordnete Figur des scheuenden Pferdes erinnert, gestisch aber auch an die Absturzdrohung.<sup>47</sup> Damit nimmt Debussy schon im Vorspiel zur letzten Szene voraus, was Golaud wenig später äußern wird und was seinem Denken während der Szene teils verzweifelt, teils defensiv zugrunde liegt: das Bewusstsein seiner schrecklichen Schuld, aus unbegründeter Eifersucht Pelléas erschlagen und Mélisande gequält zu haben. Die Figur erklingt insgesamt 20mal. Anfangs überwindet der Aufsprung eine Sept, später eine Oktave, und ganz am Schluss ist sogar der Rhythmus mehrfach augmentiert.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> A = T. 1-4, B = T. 5-8, A' = T. 9-10, Codetta = T. 11-14.

<sup>47</sup> Mit Achtelduole, -triole und Überbindung besteht sogar rhythmisch ein Bezug zu Golaud.

<sup>48</sup> Vgl. zwölfmal bei Mélisandes Aufwachen (V#3-5); je einmal vor V#24 und vor V#31 (als Arkel Golaud vorwirft, Mélisande zu töten, und als er bemerkt, dass "ihre Seele weint"), sowie viermal vor und nach V#40, nach ihrem Tod.

## Pelléas et Mélisande: Golauds Verzweiflungsfigur

Die Codetta des Vorspiels beginnt, ankert und endet in der Quartenschichtung *e/a/d* und betont damit das Intervall, das, wie schon mehrfach erwähnt, Unschuld signalisiert.

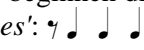
Wie die zweite im Vorspiel eingeführte Ableitungskomponente bestimmt auch die erste einen großen Teil der Szene: Mélisandes Schwächevariante erklingt immer wieder, nur zweimal alternierend mit der original rhythmisierten Gestalt. Während sich der Vorhang hebt und erneut, als der Arzt Golaud versichert, dass Mélisande keinesfalls an der Schwertwunde sterben wird, die er ihr beim Mord an Pelléas zugefügt hat, stellt Debussy die Schwächevariante gegen eine rhythmisch vereinfachte und intervallisch auf einen Halbtonwechsel eingeebte Variante des Golaud-Themas. Als Golaud die unschuldig-kindliche Natur des Kusses der beiden eingesteht, spielen die 1. Violinen Mélisandes Thementakt im ursprünglichen Rhythmus aber mit halbtönigem Beginn (V#3). Ihre zunehmende Verwirrung, in der sie ihre eigenen Worte nicht mehr zu verstehen behauptet (V#6), erklingt als Schwächevariante zweimal von *c* aus, dem Mélisande fernsten Ton. Fagott und Celli 'korrigieren' dies mit der Transposition auf *fis*, was die Harfe aufgreift. Ein weiteres Mal ertönt die Schwächevariante von einem ihr fremden Ton, Golauds *f*, als er selbstbezogen fragt, ob sie Mitleid mit ihm habe wie er mit ihr. Wenig später (nach V#14), konfrontieren ihn die Flöte mit der Unheimlichkeitsfigur und die Streicher mit Mélisandes Basistakt in seiner rhythmisierten Form aus der Uferszene. Diesen spielen Oboe und Fagott erneut (V#20, halbtönig beginnend und mit einer zum *fis* aufsteigenden dreitaktigen Verlängerung), als Golaud Mélisandes Geständnis einfordert mit der Begründung, dass ihr Tod unmittelbar bevorsteht. Bevor es soweit kommt, reagieren die tiefen Streicher auf seine Frage, ob Mélisande und Pelléas "schuldig geworden" seien (nach V#18), mit der ersten Hälfte der Schwächevariante – wobei Debussy, indem er Golauds Gesangslinie an die Schwächevariante anpasst, ihn für diese unerhörte Zumutung einer Sterbenden gegenüber zu strafen scheint.

Je näher Mélisandes Tod rückt, umso vielfältiger sind die Varianten ihres Themas, die die Textur durchziehen. Zum Eingeständnis ihrer Angst angesichts des Gefühls der Kälte spielen die Violinen zweimal ihren rhythmisierten Thementakt mit jambisch zusammengezogenem Beginn, ergänzt von der Oboe durch die Schwächevariante, die wenig später zweimal in Flöten und Oboen aufgegriffen wird (vor und nach V#26). Als in Vorahnung auf den baldigen Eintritt des Todes die Dienerinnen in die Kammer treten, erklingt in den tiefen Streichern die Schwächevariante in ihrer ursprünglichen Form mit nachschlagenden Achteln und bald darauf noch zweimal mit zwei chromatisch aufsteigenden Sequenzen (nach V#28 und vor V#30). Als Mélisande ihre Augen schließt, präsentieren die Oboen den Thementakt in der ursprünglichen rhythmischen Form, gefolgt von einem letzten Zitat der Verzweiflungsfigur (vor V#31).

Unmittelbar bevor (nach V#36) die Totenglocke erklingt, die Dienerinnen auf die Knie fallen und der Arzt bestätigt, dass der Tod eingetreten ist, spielen die Geigen, gefolgt von den Oboen, noch drei teils intervallisch, teils rhythmisch verzerrte Versionen des Thementaktes. Die letzten Takte der Oper werden durchzogen von einer in Mélisandes *fis* verankerten ungekürzten Erinnerung an ihre glücklicheren Momente in der Oboe, den Thementakt, ebenfalls auf *fis*, in der Oktavparallele der 1. Geige und einem letzten Zitat der Schwächevariante in der 1. Trompete auf *cis*, der Dominante von *fis*. Debussy scheint hier den tröstlichen Glauben, dass die bereicherndsten Ereignisse eines Lebens im Augenblick des Sterbens am inneren Auge vorbeiziehen, Musik werden zu lassen.

Über die schon erwähnten Fälle einer Ankerung in *fis* hinaus spielt die tonale Symbolik Mélisandes eine Rolle in Golauds Eingeständnis des Leides, das er ihr zugefügt hat: Der Abschnitt *Animé et agité* (nach V#12) beginnt mit einer 20-taktigen Passage, die in den oktaviert spielenden Bässen durch einen teils aktiv gestrichenen, teils implizit weitergedachten und teils nach Abgleiten immer wieder erreichten Orgelpunkt geankert wird, zu dem sogar Golauds Gesangskontur wesentlich durch *fis* bestimmt ist. Während dieses wiederholten Abgleitens intonieren die Bratschen die Achteltriolen mit Ganztonwechsel der Unheimlichkeitsfigur. Nach einer Unterbrechung von elf Takten – mit fortgesetzter Unheimlichkeitsfigur – wird der Orgelpunkt erneut etabliert (V#15), diesmal in einem sieben Takte umfassenden Paukenwirbel und Tremolo der hohen Streicher, bis sich zuletzt alle Instrumente in dem Ankerton vereinen.

Doch sowie Golaud vom Eingeständnis eigener Schuld dazu übergeht, Mélisande zu einem allumfassenden Geständnis zu drängen und ihr wie

nebenbei ihren Tod voraussagt,<sup>49</sup> übersetzt Debussy dieses selbstbezogene Ansinnen in vier Takte des Ganztonfeldes über *Fis*. Damit erinnert er daran, dass Golauds thematischer Ganztonwechsel schon im Kontext der Gruftszene wiederholt zu Ganztonfeldern geführt hatte. Als Golaud nun immer wieder nach Wahrheit verlangt, beginnen die Celli ein synkopisch versetztes Pochen auf *fis'* (notiert als *ges'*: , das nach vier Takten von der Harfe übernommen wird und den nahenden Tod Mélisandes anzukündigen scheint.<sup>50</sup> *Fis* als deutlicher Anker ertönt erneut, als Arkel (nach V#33, zur Begleitung seines hier von *fis* ausgehenden Themas in Flöten und Klarinetten) über einem *Fis* in Celli und Bässen und mit *fis* beginnend in vernichtenden Worten sein Urteil über Golaud fällt: “*Vous ne savez pas ce que c’est que l’âme*” – Ihr wisst nicht, was die Seele ist.

Golaud und Pelléas mit ihren szenenübergreifenden Themen sind in diesem letzten Abschnitt der Oper vergleichsweise wenig repräsentiert. Nach der schon oben erwähnten Gegenstimme zu Mélisandes Schwächevariante kurz nach dem Öffnen des Vorhangs erklingt der Basistakt des Golaud-Themas unmittelbar vor seinen ersten Worten in einer dreistimmigen Parallele der Hörner. Die Musik zeigt uns damit an: Trotz seiner nur kurz zurückliegenden schrecklichen Tat ist Golaud im Grunde sich gleichgeblieben und nach wie vor ohne Schuldgefühl, Reue oder Reflexion. Auch als Arkel Mélisande zu beruhigen sucht, sie müsse sich vor Golaud nicht fürchten (V#8), erklingt in den Bratschen der originale Basistakt. Überraschend wirkt sein Thema dagegen anlässlich Mélisandes Erinnerung an die erste Begegnung der beiden im Wald und das daraufhin erstmals wieder erklingende Waldmotiv: Die Kontur, die ihren Tonumfang von der ursprünglichen Begrenzung auf zwei nebeneinander liegende Töne im Verlauf der Oper sehr allmählich bis auf fünf Töne erweitert hat, ist hier zum ersten und einzigen Mal sechstönig. Es scheint, als wolle Debussy Golaud ans Herz legen, in dieser besonderen Situation mehr als sonst ‘aus sich herauszugehen’. Doch wird dieser Eindruck sofort modifiziert, wenn Golauds Aufforderung an Arkel und den Arzt, das Zimmer zu verlassen,

<sup>49</sup>Vgl. vor V#21: Golaud: “*Dis-moi tout ! Je te pardonne tout !*” (Sag mir alles! Ich verzeihe dir alles!); Mélisande: “*Pourquoi vais-je mourir ? Je ne le savais pas.*” Golaud: “*Tu le sais maintenant*” (Warum werde ich sterben? Ich wusste das nicht. – Du weißt es jetzt).

<sup>50</sup>Dieses um ein Achtel gegen die Taktschläge verschobene Pochen war erstmals kurz erklingen, als Golaud noch im Hintergrund darauf wartete, an Mélisandes Bett treten zu können (vor V#9: Klarinetten/Oboen). Die 2. Geigen zitieren es auf einem oktavierten *h*, als Mélisande angstvoll von der Kälte spricht (nach V#24), und die Bratschen noch einmal auf *e*, als sie erstaunt bemerkt, dass sie ihre Arme nicht mehr heben kann (nach V#26).

damit er allein mit Mélisande sprechen kann, über acht Takte von einer Tonwiederholung im Rhythmus seines Themas begleitet wird (vor V#11). Pelléas' Thementakt ertönt einmal in der Flöte und zweimal in einer Solovioline, als Golaud Mélisande nach ihrer Beziehung zu seinem Bruder befragt, ergänzt zwischen diesen Einsätzen in der Oboe von dem Motiv, das die Zuneigung der beiden symbolisiert (V#17-19).

Zwei szeneneigene thematische Komponenten sind unmittelbar mit Mélisandes Situation verbunden. Beide spielen auf ein Wissen zwischen Unterbewusstsein und dämmernder Erkenntnis an. Ein dreimal erklingendes homophones Motiv scheint ihren Abschied vom Leben zum Inhalt zu haben, von dem sie anfangs nichts zu wissen meint, den sie jedoch später vage ahnend akzeptiert. Ihre allmähliche Zustimmung zum Schicksal ihres allzu frühen Todes bringt Debussy dadurch zum Ausdruck, dass sich die Kontur ihres Singens der thematischen Komponente immer mehr annähert: Wenn sie zu dem an ihr Bett Tretenden sagt: "Bist du es, Golaud? Ich habe dich fast nicht wiedererkannt" (V#9), verdoppelt sie die Diskantstimme des Streichersatzes nur in den letzten drei der sechs Akkorde. Als sie ihn später beruhigt: "Ja, ja, ich verzeihe dir" (V#12), zieht sich ihre Verdopplung über die ersten fünf Akkorde, wenn auch fast durchgehend rhythmisch verschoben. Beim dritten Erklingen des homophonen Zweitakters jedoch (V#19 + 7-8) bildet ihre Frage: "Wer wird sterben? Bin ich es?" eine Einheit mit der Streicherbegleitung.<sup>51</sup>

Das zweite Episodenmotiv in dieser letzten Szene betrifft die Geburt ihrer kleinen Tochter. Debussy entwirft dafür eine Kontur, die durch ein Gerüst mit zwei fallenden Quartan auffällt.<sup>52</sup> Damit reiht sie sich in die Gruppe der Komponenten ein, die wie die Themen von Pelléas und Yniold, aber auch Arkels Weisheitsmotiv, für das Gute und Unschuldige stehen. Eine andere sinnstiftende Verwandtschaft zeigt die Kontur mit dem ebenfalls Mélisande zugeordneten Motiv des Wohlgefühls und dessen gleichfalls umspielten Quartfällen *cis'''-gis''*, *fis''-cis'*. Den ersten Zweitakter spielt Mélisandes Instrument, die solistische Oboe, den zweiten das klangfarblich verwandte Englischhorn:

<sup>51</sup> Der homophone Zweitakter mit sechs in gleichmäßigen Vierteln schreitenden Akkorden führt beim ersten Anlass von d-Moll über a-Moll, B-Dur<sup>7</sup>, F-Dur und d-Moll<sup>7</sup> nach G-Dur, betont also den tonalen Bezug zum ersten Treffen im Wald (d-Moll) und zu Golaud (B-Dur, F-Dur). Die beiden Wiederaufnahmen erhöht Debussy um einen Halbton, so dass der Zweitakter nun mit H-Dur<sup>7</sup> und Fis-Dur in Mélisandes Bereich hineinklingt und ins *as* ihres ersten Auftritts in der Oper (hier enharmonisch notiert als *gis*) mündet.

<sup>52</sup> Siehe *c''-g'* im ersten Takt und seiner variierten Wiederholung, *g'-d'* im dritten Takt und dessen Variante.

*Pelléas et Mélisande*: Das Mutterschaftsmotiv

Die Kontur erklingt erstmals, als Mélisande auf Arkels Frage, wie sie sich fühle, antwortet: “Warum fragt Ihr das? Ich habe mich nie besser gefühlt. Es scheint mir jedoch, dass ich etwas weiß.” (Was das ist, kann sie dann nicht sagen.) Als Arkel sie nach ihrer bedrückenden Unterhaltung mit Golaud fragt, ob sie ihr Kind sehen möchte, und sie verwirrt antwortet: “Welches Kind?“, spielen dieselben Instrumente das Motiv einen Halbton höher und erlauben es Mélisande damit, ihre Beobachtung “Sie lacht nicht. Sie ist klein” auf ihrem *fis* zu singen (nach V#27). Die erste Hälfte des Motivs ertönt noch einmal – diesmal einen Halbton unter der ursprünglichen Lage – in einer Oktavparallele von 1. Violinen und Celli, als Arkel den auf seinen eigenen Bedürfnissen beharrenden Golaud aus dem Zimmer zu schicken versucht (vor V#38), und zum letzten Mal, nun ganz im Englischhorn (in der zweiten Hälfte mit Flöte und Oboe), als Arkel nach Mélisandes Tod verfügt, die neugeborene Tochter aus dem Sterbezimmer zu bringen (nach V#39). Dieses letzte Zitat beantwortet Debussy mit einer Gegenüberstellung von Mélisandes Thementakt und der Verzweiflungsfigur in den Harfen: Arkels Glaube, dass das kleine Töchterchen jetzt an Mélisandes Stelle leben soll, ist schmerzlich für alle.

Das zehntaktige Nachspiel ankert durchgehend in Cis-Dur, das dem letzten Partitursegment mit sieben Kreuzvorzeichen und einem in einem Horn durchklingenden, in den synkopisch platzierten Pizzicati der Celli nur angedeuteten Orgelpunktbass zugrunde liegt. Nach zwei Takten fallen Harfe und hohe Streicher um eine Oktave, und nach weiteren zwei Takten setzen alle Streicher vorläufig aus, während zwei Flöten leise, sanft synkopierte Gesten einwerfen. Einzig die Trompete mit ihrem letzten Zitat von Mélisandes Schwächevariante verharrt noch für die Dauer von zwei Takten im tieferen Register. Nach dem elften Anschlag ihres erneuten Lätens bricht auch die Totenglocke ab und die Musik steigt wie in himmlische Sphären auf. Die Oper endet im *ppp* mit einer Schichtung, die den Flöten-Dreiklang unter die Streicher verlegt, in einem die drei Oktaven über dem mittleren *c* überspannenden reinen Cis-Dur-Dreiklang.

### Wegbereiter der musikalischen Moderne

Debussys Charakterisierung von Personen und Situationen, Emotionen und Entwicklungen ist ebenso vielschichtig wie intuitiv einleuchtend. Die Konturen von Themen, Motiven und Figuren zeigen durch ihre Intervalle die grundlegende oder momentan herrschende Stimmung an. Rhythmen suggerieren Flexibilität, Starrheit oder Schwäche. Häufig gewählte Klangfarben und bevorzugte tonale Bezüge typisieren nicht nur die einzelne dramatische Figur, sondern beleuchten und deuten sogar Zusammenhänge mit anderen Personen und Ereignissen.

In der eröffnenden Waldszene steht Mélisandes Thema mit seinem ursprünglichen Ankerton *as* in diametralem Gegensatz zu dem *d*, auf dem Golauds Thema eingeführt wird. Golauds Musik weitet ihr tonales Feld später über F-Dur nach B-Dur und sogar, in der Krankenbettszene, kurz nach Es aus – also in absteigenden Quinten. Auch Mélisandes tonales Umfeld entwickelt sich, vom Gegenpol des Tritonus ausgehend, in derselben Richtung: Von *gis* (dem enharmonisch wiederholten *as*) zunächst zu *fis*, ihrem wichtigsten Anker in der Oper, später jedoch auch zu den neben *fis* liegenden Quinten. Pelléas, der mit *h* und *e* als Ausgangs- und Zentraltönen eingeführt wird, übernimmt schon bei seiner ersten Begegnung mit Mélisande in der Uferszene deren *cis* und *fis* für sein Thema. Auch Golauds kleinen Sohn Yniold charakterisiert Debussy mit den Ankertönen *cis* und *a* als zur Gruppe der Unschuldigen gehörend. Dieselbe Charakterisierung leistet auf intervallischer Ebene die fallende Quart, wie ausführlich dargelegt wurde. Auch diese Quart versetzt Debussy bevorzugt in den Tonraum, der durch *cis*, *fis*, *h*, *e* und *a* umrissen ist.

Der Durdreiklang auf *fis* steht in der Oper zudem in direktem Zusammenhang mit Licht und Helligkeit, in diametralem Gegensatz zu seinem Tritonus *c*, der die Dunkelheit sowohl im wörtlichen wie auch im übertragenen Sinn eines spirituellen und moralischen Dunkels färbt. Das C-Dur der Grotzenszene, der c-Moll-Ausgangspunkt und der wiederholte *c*-Orgelpunkt in der Gruftszene machen dies hörend erfahrbar. Doch sogar bei Yniolds anfänglicher Vermutung, die Schafe könnten Angst vor der eingebrochenen Dunkelheit haben, tönt plötzlich ein langes *c* des Horns durch die Textur.<sup>53</sup>

Flöte, Oboe und Englischhorn sind die Instrumente, denen die mit Mélisande und Pelléas verbundenen Themen und Motive sowie das Yniold-Thema besonders oft anvertraut sind, während Golauds thematisches

<sup>53</sup> Debussy hatte diesen *fis/c*-Gegensatz schon in *Rodrigue et Chimène* angelegt.

Material mit den Instrumentalfarben der Klarinetten und besonders der Hörner charakterisiert wird. Bezeichnenderweise tönen auch die Komponenten der Zuneigung zu Mélisande, die im vierten Akt erst der alte König Arkel, später in abgewandelter Form auch sein Enkel Pelléas artikuliert, bevorzugt in 'ihrer' Oboe. Dagegen überlässt Debussy das Motiv, mit dem Golaud in der Waldszene Mélisandes Schönheit bewundert, den Violinen: Diese Reaktion auf ihr Äußeres drückt sich ausschließlich in einer 'Spiegelung' ihrer thematischen Kontur und dem gespiegelten Rhythmus seines eigenen Themas aus.

Das ganze Werk wird zudem von einer harmonischen Besonderheit durchzogen, die weder an die handelnden Personen und die von ihnen durchlebten Situationen noch an spezifische musikalische Parameter (Tonzentren, Intervalle, Rhythmen, metrische Besonderheiten, Klangfarben etc.) gebunden ist: dem halbverminderten Septakkord.<sup>54</sup> Diesen setzt Debussy nicht nur bevorzugt in einer seiner Umkehrungen ein, sondern biegt ihn fast immer in eine unerwartete Richtung ab. Indem er Spannung erzeugt, die selten aufgelöst wird, sondern sich vielmehr in neuem Kontext zu neuer Spannung verdichtet, unterstreicht er dramatische Momente, fasst aber auch größere Zusammenhänge einschließlich der in jedem Akt aufeinander folgenden Szenen musikalisch zusammen.<sup>55</sup>

Daneben gibt es drei Dinge, die Debussys *drame lyrique* wesentlich von den Opern unterscheiden, mit denen Publikum und Musikkritiker in Frankreich und darüber hinaus damals vertraut waren: der Verzicht auf Arien, auf eine Strukturierung der Szenensegmente nach musikalischen Formen und auf eine sinfonische Grundierung des Gesanges. Viel mehr als seine faszinierende Behandlung der Thematik, der tonalen Charakterisierung und der harmonischen Gestaltung waren es diese Abweichungen vom Gewohnten und genrekonform Erwarteten, die zunächst – vielfach bewundernd, teils aber auch ablehnend – kommentiert wurden. Inzwischen gilt *Pelléas et Mélisande* als das Werk, das die musikalische Moderne idealtypisch eingeleitet hat.

<sup>54</sup>Dies ist ein verminderter Dreiklang mit tonleitereigener Sept, wie er auf der siebten Stufe einer Durtonleiter entsteht (in C-Dur: *h-d-f-a*). Die traditionelle Harmonielehre versteht diesen Akkord als Dominantnonakkord mit tonleitereigener None aber ohne Grundton (also in C-Dur: als *g-h-d-f-a* ohne *g*). Wie jeder dominantische Akkord strebt auch der halbverminderte Septakkord nach einer Auflösung in die zu ihm gehörige Tonika – eine Auflösung, die Debussy fast durchgehend verweigert und abbiegt.

<sup>55</sup>Für eine ausführliche Diskussion aller herausragenden Beispiele dieses harmonischen Vorgangs in *Pelléas et Mélisande* siehe Nichols/Smith, *op. cit.*, S. 82-105.