

Trois nocturnes

Debussys sinfonisches Triptychon *Trois nocturnes* ist atmosphärisch mit Gemälden verbunden, die James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), ein amerikanischer Künstler, der damals in Paris und London wirkte, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts schuf. Es handelt sich um Studien zu Farbnuancen im Dämmerlicht. Debussy und Whistler kannten sich; beide besuchten die Dienstagssalons im Haus von Mallarmé.

Debussy komponierte *Trois nocturnes*, ein Werk mit einer Spielzeit von ca. 25 Minuten, in den zwei Jahren zwischen Herbst 1897 und Herbst 1899. Die ersten beiden Sätze wurden am 9. Dezember 1900 in Paris unter der Leitung von Camille Chevillard uraufgeführt. Fast ein Jahr später, am 27. Oktober 1901, folgte die erste vollständige Aufführung, die auch den dritten Satz mit seinem vokalisierenden Frauenchor als zusätzlicher Klangfarbe einschloss. In einem einführenden Text für die Hörer seines neuen Werkes kommentiert Debussy den Einfluss von Whistlers Sensibilität auf sein eigenes Denken und sein Bemühen, auch seine Musik durch ein Spiel von Licht und Schatten zu charakterisieren:

Der Titel "Nocturnes" will hier zu einer allgemeineren und vor allem anschaulicheren Bedeutung gelangen. Es handelt sich mithin nicht um die geläufige Form des *Notturmo*, sondern es ist all das gemeint, was dieses Wort an besonderen Eindrücken und Lichtwerten in sich birgt. Nuages: das ist der Anblick des reglosen Himmels mit dem langsamen, schwermütigen Zug der Wolken, der in einem grauen, sanft mit Weiß getönten Sterben endet. Fêtes: das ist die tanzende und rhythmische Schwingung der Atmosphäre, in der jähe Lichter aufflammen; es ist auch die Episode eines Festzugs (blendende und chimärische Vision), der das Fest durchquert und sich mit ihm vermengt; aber der Hintergrund bleibt derselbe, setzt sich immer wieder durch und bleibt das Fest mit seinem Gemisch aus Musik und durchleuchtetem Staub, eingefangen in einen umfassenden Rhythmus. Sirènes: das ist das Meer und sein unzählbarer Rhythmus; dann vernimmt man, wie in den mondversilberten Wellen der geheimnisvolle Gesang der Sirenen auflacht und vorüberzieht.¹

Im August 1871 malte Whistler einen Ausschnitt der Themse auf der Höhe des Londoner Stadtteils Chelsea. Das Bild vermittelt mit wenigen Farben eine traumartige Stimmung zu einer Tageszeit, in der weder Sonne noch Mond die Landschaft beleuchten. Diese Darstellung wurde zur ersten einer ganzen Serie, die den Sammeltitle "Nocturnes" trägt.

¹Vallas, *op. cit.*, S. 196. (*Notturmo* = romantisches Charakterstück, z.B. von Chopin).

James A. M. Whistler: *Nocturne in Blue and Silver – Chelsea* (1871).
London, Tate Gallery.



Der generisch verwendete Begriff geht zurück auf einen Förderer Whistlers, den Reeder Frederick Leyland. Whistler war entzückt:

Ich kann Ihnen nicht genug danken, dass Sie meine Dämmerungsbilder “Nocturnes” genannt haben! Sie können sich nicht vorstellen, wie das die Kritiker ärgert, und das erfüllt mich mit Freude. Darüber hinaus ist es wirklich charmant; es drückt mit großer Poesie alles aus, was ich sagen will, und alles, was ich mir wünschen kann.²

Whistler beschloss sofort, den Begriff für zukünftige Gemälde ähnlicher ästhetischer Ausrichtung zu übernehmen und erklärte später:

Mit der Verwendung des Wortes “Nocturne” wollte ich allein auf ein künstlerisches Interesse hinweisen, indem ich das Bild vor jeglichem anekdotischen Interesse, das ansonsten damit verbunden gewesen wäre, schützte. Ein Nocturne ist eine Anordnung von Linie, Form und Farbe.²

²Übersetzt nach einem Brief Whistlers an Leyland, zitiert in R. Dorment/M. F. MacDonald (Hrsg.), *James McNeill Whistler*, Ausstellungskatalog (London: Tate Gallery, 1994), S.122.

Dieses erste "Nocturne" wurde zusammen mit einem zweiten Whistler-Gemälde im November 1871 in der Dudley Gallery ausgestellt. Tom Taylor, der einflussreiche Kunstkritiker der *Times*, erklärte den Lesern seiner Zeitung, was Whistlers Begriff implizierte. Dabei verriet er zugleich, was Debussy anziehen sollte:

Sie sind Illustrationen der Theorie, dass die Malerei so eng mit der Musik verwandt ist, dass die Farben der einen wie die geordneten Klänge der anderen verwendet werden können und sollten; dass die Malerei nicht darauf abzielen sollte, dramatische Emotionen zum Ausdruck zu bringen, Ereignisse der Geschichte darzustellen oder Aspekte der Natur abzubilden, sondern sich damit begnügen sollte, unsere Stimmungen zu formen und unsere Vorstellungskraft zu wecken, durch subtile Farbkombinationen, durch die alles, was die Malerei uns zu sagen hat, gesagt werden kann und über die hinaus sie keine wertvolle oder wahre Sprache hat.³

Eine weitere, noch frühere Quelle für Debussys Affinität zum Spiel mit Licht und Schatten bilden Gedichte, die sein Freund Henri de Régnier 1990 in dem Band *Poèmes anciens et romanesques* unter dem Titel "Trois scènes au crépuscule" (Drei Szenen in der Dämmerung) veröffentlichte. Zwar waren diese Gedichte zu der Zeit, als Debussy die Idee zu einem Musikstück dieses Titel entwickelte, noch nicht öffentlich zugänglich, doch ist davon auszugehen, dass er den Inhalt, insbesondere den sehr bewegenden ersten Text, durch seine Freundschaft mit dem Dichter bereits vor der Veröffentlichung kannte. Und obwohl inzwischen feststeht, dass die *Trois scènes au crépuscule* für Violine und Orchester, an denen Debussy in den Jahren 1894-1896 arbeitete, in Bezug auf Material und Form nicht als Vorläufer seiner späteren *Trois nocturnes* anzusehen sind, ist die Kontinuität des Themas zu offensichtlich, um ignoriert zu werden. Marcel Dietschys vorsichtiges Urteil über die Beziehung zwischen Régniers im Entstehen begriffener Dichtung, Debussys ersten Skizzen für ein dreiteiliges Werk für Violine und Orchester unter dem von Régnier entlehnten Titel und seiner späteren Komposition eines sinfonischen Triptychons unter dem von Whistler übernommenen Titel mag der Wahrheit, soweit sie aus den überlieferten Fragmenten des früheren Werkes erschlossen werden kann, am nächsten kommen. Dietschy beschreibt die *Trois scènes au crépuscule* als "einen ersten Gedanken für die *Trois nocturnes*", den Debussy später wesentlich breiter ausarbeitete.⁴

³Übersetzt nach der Darstellung von Tom Taylor in *The Times*, 14. November 1871.

⁴Marcel Dietschy: *La passion de Claude Debussy* (Neuchâtel: La baconnière, 1962), S. 94.

In einem Brief an den Geiger Eugène Ysaÿe, dem er das Violinkonzert widmen wollte, beschrieb Debussy seine Orchestrierung in Worten, die seine spätere Antwort auf Whistler deutlich vorwegnehmen, als “den Versuch, eine einzige Farbe in verschiedenen Besetzungen wiederzugeben, was beispielsweise in der Malerei einer Studie in Grau entspräche.”⁵

Bezeichnenderweise drängte sich Kunstliebhabern bei der Betrachtung von Whistlers Gemälden ganz unmittelbar die Verbindung zu Debussy auf. Sowie bekannt wurde, dass dieser einem symphonischen Werk den Titel *Nocturnes* gegeben hatte, wurde sein Spiel mit musikalischen Farbnuancen als eine Entsprechung zu dem des Malers erkannt. So stellte Théodore Duret, der 1904 die erste Whistler-Biographie veröffentlichte, ausdrücklich einen Bezug her zwischen den Szenen des Malers von Stadtansichten in verschiedenen Dämmerungsstufen und Debussys Musik:

Die Musik allein blieb außerhalb der verfeinerten Erneuerung, obwohl sie sehr wohl davon wusste. Der Mann, der ihr die Formel gab, Debussy, bewunderte besonders Whistlers Kunst. [...] Und ohne den Einfluss des Malers auf den Musiker überschätzen zu wollen, erscheint es glaubhaft, dass Whistlers *Nocturnes* Debussy als Anregung für seine eigenen dienten. Whistlers *Nocturnes* belassen das Motiv in einem unbestimmten Zustand, unter einer generischen Hülle aus Atmosphäre oder Schatten, die einen Wert in sich selbst darstellen und so zum Resultat werden. In ähnlicher Weise bleibt die Melodie oder das musikalische Motiv in Debussys *Nocturnes* in eine unbestimmte, kontinuierliche Harmonie gehüllt, die sogar dazu dient, den Rahmen des Stückes zu formen.⁶

Als Debussy später erfuhr, dass der französische Dichter, Romancier, Biograph, Reiseschriftsteller und Kunstkritiker Camille Mauclair ihn als “den Mallarmé oder Whistler der Musik” bezeichnet hatte, reagierte er mit viel Humor:

Man hat mich den “Whistler der Musik” genannt. Meinen Freund Maeterlinck hat man als “belgischen Shakespeare” titulierte. Die Leute lieben es, pompöse Namen auszuteilen. Das hindert Nordau nicht daran, Maeterlinck als degeneriert zu bezeichnen, ebenso wenig wie die unzähligen Kritiker, die mich für einen Visionär oder “Apostel des Bizarren und der Theatralik” halten. Was mich

⁵Übersetzt aus einem Brief Debussys an Ysaÿe vom 22. 9. 1894, abgedruckt in François Lesure, *Claude Debussy: Correspondance 1884-1918* (Paris: Hermann, 1993), S. 106. Deutsch nach M. Stegemann, Vorwort in *Trois nocturnes*, Eulenburg Taschenpartitur, 1983.

⁶Übersetzt nach Théodore Duret: *Histoire de J. Mc N. Whistler et son œuvre* (Paris: Floury, 1904), S. 176-177.

betrifft, kann ich Ihnen nur sagen, dass es mein oberstes Ziel in der Musik ist, dass sie so viel wie möglich das Leben selbst repräsentieren soll.⁷

Die Bildhaftigkeit der symphonischen *Nocturnes* besteht in der Darstellung von Licht- und Farbnuancen: in den Wolken am Abendhimmel, in den Lichtern, die ein fröhliches Fest erleuchten, und im Glitzern der Meeresoberfläche. Debussys Wahl der instrumentalen Farben in jeder einzelnen Szene lässt diese Lichteffekte manchmal dezent und leicht kühl wirken (so vor allem in den Holzbläsern und gedämpften Streichern von "Nuages"), an anderen Stellen dagegen hell, blinkend, manchmal sogar grell (so vor allem im ständigen Bläserstaccato und den häufigen dynamischen Gegensätzen in "Fêtes"), aber schließlich auch warm und verführerisch (so z.B. in den Hörnern, der Harfe und den vokalisierenden Frauenstimmen von "Sirènes").

Nuages

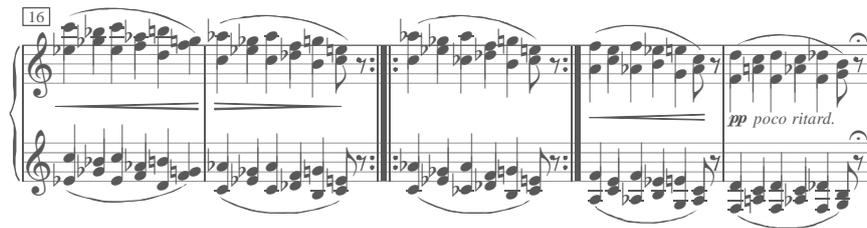
... das ist der Anblick des reglosen Himmels mit dem langsamen, schwermütigen Zug der Wolken, der in einem grauen, sanft mit Weiß getönten Sterben endet

Der erste Satz des symphonischen Triptychons beginnt mit einer Komponente, deren intervallische, rhythmische und dynamische Neutralität den Hintergrund eines Gemäldes suggeriert: einen Himmel in weichen Grautönen. In seiner Grundform als zweistimmige Textur, die in der Oktave unter einer sanft gewellten Oberstimme verdoppelt wird, hat das Motiv einen interessanten Platz in der Entwicklung musikalischer Ideen, die Komponisten voneinander übernommen haben. Schon Debussys frühem Biographen Léon Vallas fiel auf, dass dieses zweistimmige Wabern in weichen, gleichmäßigen, unbetonten Viertelnoten eng mit einer Passage verwandt ist, die Modest Mussorgski in der Klavierbegleitung für eines seiner Lieder verwendet. Seltsamerweise schießt Vallas jedoch weit über sein Ziel hinaus, indem er behauptet, Debussy habe die bogenförmige Diskantlinie mit ihren typischen Intervallen aus *Sans soleil* (1874), einem der Liedzyklen dieses russischen Zeitgenossen, "notengetreu" zitiert. Zwar sind die Identität der Bewegung im 6/4-Takt und der vertikalen Oktavverdopplung sowie die Ähnlichkeit der horizontalen Form und die Verwendung jeweils aller zwölf Halbtöne auf den ersten Blick bestechend, doch

⁷Übersetzt nach Claude Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits* (Paris: Gallimard, 1987), S. 293.

unterscheidet sich das Intervallmuster der beiden Passagen grundlegend. Debussy windet seine Wellenlinie um ein Skelett aus Quinten – also um ein Intervall, das Mussorgski nicht ein einziges Mal berührt.⁸

Modest Mussorgski: Klavierbegleitung zu “Das Werk des Tages ist vollbracht”



Debussy: *Nocturnes* I, Eröffnungstakte von “Nuages”



Die musikalische Form und Wirkung dieser Begleitpassage selbst mag Debussy angezogen haben, der zu dieser Zeit einen zunehmenden Drang verspürte, Klangflächen als wesentliche Bestandteile seines thematischen Materials zu schaffen. Auch das poetische Thema dieses Liederzyklus mag bei seiner Wahl eine Rolle gespielt haben. Mussorgski komponierte seinen Liederzyklus *Bez solntsa* (deutsch: Ohne Sonne) nach sechs Gedichten seines Dichterfreundes Arseni Golenischtschew-Kutusow. Die Stimmung in den Gedichten ist düster. Das Fehlen von Sonnenlicht dient einerseits als Thema im Sinne der Definition einer Tageszeit oder einer Wetterlage, die alles Sonnenlicht verdeckt, zugleich aber auch als Beschreibung eines psychischen Zustandes. Die Texte handeln in großer Eindringlichkeit von Düsterei, Schlaflosigkeit, Einsamkeit und Langeweile. In der deutschen Übersetzung des Textes lautet die Zeile, für die Mussorgski die betont flache und ausdruckslose Instrumentalbegleitung erfand: “Ich schlürfe

⁸Intervalle in Mussorgskis Grundeinheit: gr6-gr3-gr6-kl3-gr6-gr2 | kl6-kl3-kl6-gr3-kl6-gr3; in Debussys Thema: r5-kl3-r5-gr3-r5-kl3 | r5-kl3-r5-gr3-r5-r4 ||: r5-gr3-ü5-gr3-v5-r4 :|| (gr = groß, kl = klein, r5 = reine Quint, r4 = reine Quart, ü = übermäßig, v = vermindert).

wieder Frühlingsgift, des Taumelwahnes Liebesräusche. Ich find' in jener blassen Schrift den Mut, das Streben, das Enttäuschen.”

Ein weiterer Schritt in der Entwicklung dieser Grundidee findet sich bei Igor Strawinsky, der das Murmeln aus Debussys “Nuages” in den Eröffnungstakten seiner Oper *Le Rossignol* (Die Nachtigall) von 1914 variiert. Die frühmorgendliche Szene, in der ein Fischer das Fehlen des Vogelgesanges bedauert, der sonst um diese Zeit sein Herz erfreut, beginnt mit einer zehntaktigen, später in kurzen Teil-Echos aufgegriffenen Passage, in der die Geigen und Bratschen eine oktavierte zweistimmige Textur spielen, die sich auffallend an “Nuages” anlehnt.⁹

Larghetto

Strawinsky:
Le rossignol,
Einleitung zu
Akt I

Es läge nahe zu vermuten, dass Strawinsky mit dieser Passage auf Mussorgski als erste Quelle zurückgriff. Doch in einem Tagebucheintrag aus der Zeit seiner Arbeit an dieser Oper fragt sich der Komponist: “Warum sollte ich mich so eng an Debussy anlehnen, wenn Mussorgski der eigentliche Urheber dieses Opernstils war?”¹⁰ Doch auch hier gibt das Intervallmuster Aufschluss darüber, welche der Quellen die entscheidende

⁹Strawinskys T. 1, aufgegriffen in T. 3 sowie im identisch tiefoktavierten T. 9 und 10, enthält ausschließlich den Wechsel von Quint und großer Terz. Zudem beginnen T. 2, 4, 5 und 6 mit einer Quint. Nur in T. 7 und 8 sind alle diese Stellen durch Tritoni ersetzt. Ein weiterer Hinweis auf Debussy als Strawinskys Quelle findet sich in der optionalen Summpassage des Chores bei Ziffer 5 der Oper, die an Debussys Verwendung einer ähnlichen Vokalbeteiligung in “Sirenes” erinnert.

¹⁰Übersetzt nach Igor Strawinsky und Robert Craft: *Memories and Commentaries* (London: Faber and Faber, 1960), S. 124-125.

war: Wie Debussy organisiert Strawinsky sein nächtliches Murmeln um die reine Quint, wenn er auch das Intervall um einen Tritonus transponiert und in T. 7 und 8 kurzzeitig durch einen Tritonus ersetzt.

Debussys "Nuages" ist als verschachtelte Liedform gebaut. Die Hauptabschnitte sind A = T. 1-63, B = T. 64-79 und A' = T. 80-102. In diese trügerisch schlichte Oberfläche eingebettet sind eine Einleitung, die den Abschnitt A eröffnet, bevor der Satz richtig beginnt (T. 1-10), ein thematischer Kontrast in Abschnitt A (T. 33-43₁), ein Kontrast in Abschnitt B, der nicht durch thematische Komponenten, sondern durch Unterschiede der Instrumentierung erzeugt wird (T. 71-74), und Echos aus der Einleitung und den Abschnitten A und B am Ende des Abschnitts A' (T. 88-102).

In der zehntaktigen Einleitung stellt Debussy nicht nur die beiden thematischen Komponenten vor – das langsame Wabern, das ich hier als "Wolkenbank" kennzeichne, sowie ein aus der oktatonischen Skala auf *h* gewonnenes Motiv des Englischhorns – sondern auch die harmonische Wendung von der Tonika *h*-Moll zu ihrer Medianten G-Dur und einen sanft grummelnden Paukenwirbel auf *h*. Dieser verklingt unter einer Terz der Violinen, die von *g/h* nach *gis/h* gleitet, ohne eine harmonische Auflösung zu erzielen. Danach beginnt die Musik von neuem. Eine modifizierte Version der ursprünglichen "Wolkenbank" klingt nun in den gedämpften hohen Streichern in einer dreioktavigen Parallele. Diesmal wiederholt sich die Wendung von *h*-Moll nach G-Dur erst nach einem Übergang mit Rückung durch den querständigen B-Dur-Nonakkord.

Sobald die harmonische Abfolge den G-Dur-Nonakkord erreicht, neutralisieren die Geigen die ursprünglich mehrfarbige "Wolkenbank" zu einer über acht Takte wiederholten Ostinato-Figur. Vor diesem Hintergrund erklingt das Englischhorn-Motiv, das sowohl in seiner Kontur als auch in seiner Tonalität genau betrachtet zu werden verdient.

Nach einem dreitönigen Schleifer aufwärts zum *fis* fällt die Linie in langsamen, synkopierten Schritten zum *h*. Der Abstieg ist im Verlauf des Satzes siebenmal zu hören, immer im Englischhorn und immer in derselben Tonlage. Vor jedem Einsatz ändert Debussy das Metrum und schreibt, nur für dieses Instrument, einen 4/4-Takt. Dies ist umso erstaunlicher, als das Englischhorn im ganzen Satz keinen einzigen Ton spielt, der nicht von diesem Motiv abgeleitet ist, und daher eine einmalige Taktangabe genügt hätte. Die einzige Veränderung der Kontur ist eine allmähliche Fragmentierung gegen Ende der Abschnitte A und A'. Doch für Leser der Partitur hat die Wiederholung der abweichenden Taktangabe einen unmissverständlichen Effekt. Sie signalisiert: Dies ist eine aus dem diffusen Wabern der anderen Orchesterinstrumente hervorgehobene Komponente.

In den Einleitungstakten 5-8 wird der letzte Ton des Motivs durch einen G-Dur-Septakkord aufgefangen und der Grundton *h* mit einem viertaktigen Paukenwirbel betont. Auf alle späteren Einsätze reagieren ein oder mehrere Hörner mit dem fallenden Intervall *h-f*, dem Tritonus also, der den *f-h*-Abstieg im Motiv selbst ergänzt.

Nocturnes I: Motiv 1 mit seiner charakteristischen Ergänzung

The image shows a musical score for two instruments: English horn and Horn 1/Horn 3. The English horn part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins at measure 21 with a triplet of eighth notes, marked *p très expressif*. The Horn 1 and Horn 3 parts are on a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. They enter later in the passage with a descending interval marked *p*.

Erst wenn sich das Motiv aufzulösen beginnt, schrumpft auch dieses komplementäre Intervall auf eine fallende Sekunde oder kleine Terz, die aber auch dann immer auf *h* fällt.

Nachdem das Motiv und seine Ergänzung zum zweiten Mal erklingen sind, verlagert sich die Harmonie des Satzes plötzlich nach C-Dur und schafft Raum für den oben schon angesprochenen thematischen Kontrast in Abschnitt A. Die “Wolkenbank”, die in einer neuen Variante in den tiefen Streichern wogt, stützt einen indirekten chromatischen Aufstieg in den Holzbläsern. Erneut wird das als 3/2 gehörte Metrum mit dem 6/4 der Wolkenbewegung kontrastiert, ohne dass Debussy diese Gegenüberstellung in der Partitur markiert. Unter Wiederholungen jedes einzelnen Taktes steigt eine Drei-Oktaven-Parallele von *fis* nach *h*, bevor sie die chromatische Linie zugunsten größerer Intervalle verlässt und die “Wolkenbank”-Variante von den Streichern übernimmt. Hierbei erhebt sich ein Crescendo, das im einzigen Forte des Satzes gipfelt, jedoch bald darauf, im abschließenden G-Dur-Dreiklang, gleich wieder abrupt zu *pp subito* gedämpft wird.

Noch einmal ertönt das Englischhornmotiv, bevor es in einem längeren Auflösungsprozess allmählich nivelliert wird. Diesen Prozess begleitet eine weitere Variante der “Wolkenbank”. Sie umkreist den Ton *h* in einer *pp*-Streichertextur über einem oktavierten Orgelpunkt-*h* der Bässe. Dabei beginnt sie elfstimmig und wird dann zunächst auf sieben Stimmen ausgedünnt, bevor sie in einer schwebenden zweistimmigen Bewegung verklingt. Abschnitt A schließt mit einem Zitat der Takte 1-4, jetzt in zwei Oboen, vor dem sich eine Solobratsche mit einer expressiven Kontur erhebt, die später mit der “Wolkenbank” verschmilzt.

Abschnitt B ist viel kürzer und einheitlicher. Vorausgeschickt und einmal unterbrechend ertönt eine kurze Geste, die auf zwei übermäßigen Dreiklängen basiert. Sie klingt sehr leise, wie eine ferne Fanfare, und kündigt auch tatsächlich die Fanfare des zweiten Satzes an.¹¹ Es folgt die bestimmende thematische Komponente des Abschnitts, eine Kantilene in Flöte und Harfe, die sich mit ihren verschiedenen Erweiterungen und Varianten innerhalb der pentatonischen Skala auf *fis* bewegt.

Nocturnes I: Die "ferne Fanfare" gefolgt von der Flöten- und Harfenkantilene

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'Klarinetten', 'Fagotte', and 'Streicher', contains measure 62. It features a piano (*pp*) dynamic and a 'coll'8va' (collage) marking. The second staff, labeled 'Flöte' and 'Harfe', contains measure 64. It features a piano (*p*) dynamic and a 'très expressif' marking. Both staves are in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

Den Kontrast in diesem Abschnitt erzeugt Debussy durch Instrumentierung und klangliche Verankerung. Während Flöte und Harfe den Abschnitt mit der von *fis* ausgehenden Kantilene eröffnen und beschließen, bezieht sich in der zentralen Passage ein Trio aus solistischen Streichern – Solovioline, Solobratsche und Solocello – mit zwei unterschiedlichen Transpositionen der Kantilene auf *h*.

Das erneute Auftauchen des Englischhornmotivs samt Ergänzung und allmählicher Auflösung markiert den Beginn von Abschnitt A,¹² der, wie viele abschließende Abschnitte in Debussys dreiteiligen Formen, die Idee einer Reprise modifiziert. Das atmosphärische Wabern ertönt nur noch als Fragment, in die Tiefe verwiesen, wo es von den Fagotten zu den Celli wechselt (T. 94). Zur Auflösung des Englischhornmotivs treten Erinnerungen an das Ende der Einleitung und an das Ende von Abschnitt A. Dazu greift die Pauke, die im Hauptteil des Satzes geschwiegen hat, ihren Wirbel auf *h* wieder auf. Die Streicher berühren kurz die Terz *gis/h*, bevor sie nach G-Dur einschwenken (womit sie den am Ende der Einleitung gehörten Prozess umkehren), und die Flöte erinnert synkopisch an den ersten Takt ihrer gemeinsam mit der Harfe präsentierten Kantilene.

¹¹Die Geste ertönt erneut in T. 66-67 beim Übergang von der ursprünglichen Fassung der Kantilene zu ihrer ersten Variante. Sie wird eingerahmt von einem Abstieg in den tiefen Streichern durch sechs Septakkorde, einer Variante des früheren Abstiegs durch sechs Dominantnonakkorde (vgl. T. 14, Geigen + Bratschen: H^9 , As^9 , Ges^9 , Es^9 , C^9 , B^9 mit der Transposition ohne Grundtöne in T. 61 + 63).

¹²Vgl. Englischhorn T. 79-82 / 84-86 mit T. 21-24 / 25-27 und 43-36 / 47-50; vgl. den Auflösungsprozess in T. 88-91 / 92-94 und T. 51-55 / 55-57.

Struktur und thematisches Material des Satzes werden zusammengehalten durch eine Kraft, die schon angelegt ist in den Tönen des Anfangsintervalls, das Debussys thematische Anspielung auf Mussorgski von dem von Vallas behaupteten “notengetreuen” Zitat unterscheidet. Wie unten dargestellt, wird die Musik in einer fast allumfassenden Weise durch die Quint *h/fis* in Kombination mit dem Tritonus *h/f* dominiert. Während die Harmonie in T. 1-32 von h-Moll nach G-Dur und zurück und dann durch die in *as* und *b* ankernden Passagen wandert, bevor sie nach G-Dur und h-Moll zurückkehrt und schließlich im Kontrastabschnitt von T. 64-79 eine Moll-Pentatonik auf *dis* erreicht, verlassen die drei oben genannten Töne nie für längere Zeit die musikalische Oberfläche:

- T. 1-2: “Wolkenbank” von *h/fis* aus
- T. 5-8: Englischhornmotiv absteigend von *f* nach *h*
- T. 7-11: Paukenwirbel auf *h*
- T. 11-12: “Wolkenbank” neu von *h/fis* aus
- T. 21-28: Englischhornmotiv zweimal von *f* nach *h* absteigend
- T. 23-28: Ergänzung der Hörner, zweimal von *h* nach *f* fallend
- T. 33-37: indirekter chromatischer Aufstieg von *fis* nach *h*
- T. 43-49: Englischhornmotiv zweimal von *f* nach *h* absteigend
- T. 46-51: Ergänzung der Hörner, zweimal auf *h* fallend
- T. 51-57: Englischhornmotiv-Auflösung, zweimal auf *h* fallend
- T. 57-58: “Wolkenbank” von *h/fis* aus
- T. 64-66: Kantilene, von *fis* umrahmt, mit Tönen der pentatonischen Skala auf *fis*
- T. 67-69: erste Variante der Kantilene von *fis* aus
- T. 71-75: zweite und dritte Variante der Kantilene von *h* aus
- T. 75-79: vierte Variante, von *fis* umrahmt, am Ende auf *f* fallend
- T. 80-86: Englischhornmotiv zweimal von *f* nach *h* absteigend
- T. 82-83: Ergänzung der Hörner, zweimal von *h* nach *f* fallend
- T. 88-94: Englischhornmotiv-Auflösung, zweimal auf *h* fallend
- T. 88-97: Paukenwirbel auf *h*
- T. 94: “Wolkenbank”-Fragment von *h/fis* aus
- T. 98-102: Pauken-Tremolo auf *d/h*, auf *h* endend
- T. 99-100: Ergänzung der Hörner, zweimal von *h* nach *f* fallend
- T. 99-102: Geigen und Celli auf *d/h* fallend, auf *h* endend

Das Resultat dieser Dominanz von nur drei Tönen ist ein nahezu statisches Bild mit nur leicht changierenden Farbnuancen. Wie Debussy es so treffend in seiner Programmnotiz beschreibt: “Nuages” zeigt den reglosen Himmel und die langsame, feierliche Bewegung der Wolken, die ins Grau verblassen.

Fêtes

. . . das ist die tanzende und rhythmische Schwingung der Atmosphäre, in der jähe Lichter aufflammen; es ist auch die Episode eines Festzugs (blendende und chimärische Vision), der das Fest durchquert und sich mit ihm vermengt; aber der Hintergrund bleibt derselbe, setzt sich immer wieder durch und bleibt das Fest mit seinem Gemisch aus Musik und durchleuchtetem Staub, eingefangen in einen umfassenden Rhythmus.

Trotz der Tatsache, dass jedes Fest sein Zentrum in den Menschen hat, die aus dem gegebenen Anlass zusammenkommen, komponiert Debussy den zweiten Satz seiner *Nocturnes* als ein weiteres Naturbild. Er lädt seine Hörer ein, sich eine Szene unter freiem Himmel vorzustellen, nicht aber die Feiernden selbst. Stattdessen zeigt die Musik einen Ablauf, in dem das Spiel von Licht und leuchtendem Staub die Farben und tanzenden Rhythmen liefert, klanglich ergänzt um die vielfach wiederholte Musik eines das Festgelände durchziehenden Fanfarenzuges.

Thematische Komponenten, Hintergrundmuster, rhythmische Eigenschaften und Tempoveränderungen zeigen einen relativ einfachen Bauplan. Basierend auf einer Variante der dreiteiligen Liedform ist der Satz von zwei annähernd korrespondierenden Abfolgen kurzer Abschnitte umgeben (T. 1-115 ≈ T. 174-279), die den "Festzug" einrahmen, von dem Debussy in seiner Programmnotiz schreibt. Die Eröffnung dieses Rahmens ist in sich dreiteilig, mit zwei Abschnitten von ungefähr gleicher Dauer gefolgt von einem längeren (A = T. 1-26, B = T. 27-53, C = T. 54-115). Nach dem Durchzug der Fanfarenmusik schließt Debussy den Rahmen mit modifizierten Wiederaufnahmen der Abschnitte A, B und C (wobei A und C mit neuem Material angereichert werden, während B verkürzt klingt), bevor er mit einer Coda endet.

Der Satz beginnt, *Animé et très rythmé*, mit einer weiteren Version des Intervalls, das Debussy in "Nuages" hervorgehoben hat. Die hohen Holzbläser setzen mit der in *ff* akzentuierten Attacke einer leeren Quint ein. Dabei entsteht der Kontrast zum vorhergehenden Satz nicht nur durch die gegensätzliche Lautstärke, sondern auch durch die Verschiebung des Kernintervalls auf seinen Gegenpol.¹³ Gleichzeitig kleiden die Geigen die Quint in einen halbtaktigen -Rhythmus, der 16mal identisch wiederholt wird, bevor er mit verschiedenen Tonhöhen, in verschiedenen Instrumenten und mit markanten dynamischen Kontrasten fortgesetzt wird.

¹³Die Quint *f/c* in "Fêtes" ist die Tritonus-Transposition der Quint *h/fis* in "Nuages".

Während diese atmosphärische Komponente im Wechsel mit einer abgeleiteten Version in den Streichern zwölf Takte lang den musikalischen Hintergrund einfärbt, verwandeln Flöte und Oboe die Kontur, die im Eröffnungsabschnitt von "Fêtes" brillante Blitze symbolisiert, in ein reguläres viertaktiges Thema, das die Substanz der Blitze gewissermaßen bändigt:

Nocturnes II: Das Licht-Thema



Die verbleibenden fünfzehn Takte des Abschnitts B fungieren als eine Art freie Entwicklung. Die Musik besteht aus fünf Komponenten, die palindromatisch angeordnet sind:

- T. 39-41₁ vier Hörner in zweistimmigem Satz unter einem wiederholten *as* in einer erweiterten Version des halbtaktigen Rhythmus, ausgehend von und wieder einmündend in die Quint *des/as*;
- T. 41-43 Holzbläsertrio (Englischhorn + Klarinetten) mit Dreiklängen in Staccato-Triolen; chromatischer Abstieg;
- T. 44-47 Duett mit Wechsel von Englischhorn und Oboe, jeweils beginnend mit charakteristischer Punktierung, aufwärts 1½ Oktaven in Ganztonschritten, abwärts 1¼ Oktaven in f-Phrygisch;
- T. 48-50₁ Flötentrio mit Dreiklängen in Staccato-Triolen, ohne den chromatischen Abstieg;
- T. 50-53 Violinen und Bratschen in zweistimmigem Satz unter einem wiederholten *c* in einer erweiterten Version des Halbtaktrhythmus (+ Klarinetten und Fagotte in vereinfachtem Rhythmus), ausgehend von und einmündend in die Quint *f/c*.

Abschnitt C, umfangreicher als die Abschnitte A und B zusammen, präsentiert einen Wechsel von zwei sinnlichen Themen. (Diese werden später auf ihre Segmente reduziert.) Merkmale des ersten Themas sind der zweifache Aufstieg in jedem der beiden Segmente [a] und [b] durch einen Molldreiklang mit einer übermäßigen Quart, die als künstlicher Leitton zur Quint gehört wird, und die querständige Gegenüberstellung dieser spärlichen Linie mit den darunter liegenden Streicherharmonien; auffällig im zweiten Thema ist der hemiolische Rhythmus, der als effektives 2/4-Metrum gegen den herrschenden 3/4-Takt klingt:

Nocturnes II: Die zwei melodischen Themen in Abschnitt C

Mit einem weiteren Hinweis auf das, was noch kommt, stellt Debussy der ersten Transposition des ersten Themas als Kontrapunkt einen fünftaktigen Einschub der Trompete gegenüber, der in Rhythmus und Kontur die Trompetenmelodie des Festzuges im Mittelteil des Satzes ankündigt.

Nocturnes II: Die Trompeten-Ankündigung der Festzugsmelodie

Nach der erwähnten kontrapunktischen Gegenüberstellung wechseln sich die beiden Themen in den Holzbläsern über verschiedenen Begleitmustern der Streicher ab.¹⁵ Kurz bevor der Abschnitt mit einem kraftvollen Crescendo endet, erklingt Thema 2, repräsentiert durch sein Hauptsegment [c], schließlich auch in den kombinierten Streichern, die ihre dynamische Steigerung danach mit einer sechstaktigen Überleitung zum zentralen Abschnitt des Satzes fortsetzen.

Der 58-taktige Einschub, den Debussy für die Musik reserviert, die die Feiernden von dem vorbeimarschierenden Fanfarenzug hören, ist in langsamerem Tempo entworfen (*Modéré, mais toujours très rythmé*). Die fünf \flat -Vorzeichen kündigen Des-Dur an, doch der marschartige Hintergrundrhythmus im 2/4-Takt ist fest im Orgelpunkt *as* verankert, der in durchgehenden halbtaktigen Schlägen in den tieferen Streichern und Pauken ertönt, teils verstärkt mit seiner Quint *es* und verschiedentlich ergänzt durch andere Instrumente.

¹⁵Vgl. T. 82-85: Thema 1 Segment [b], Klarinetten + Fagotte von *gis*, T. 86-89: Thema 2 Segment [d] variiert (fallend), Oboen + Englischhorn von *gis*; T. 90-93: Thema 1 Segment [b], Klarinetten + Fagotte von *fis*, T. 94-97: Thema 2 Segment [d] variiert (fallend), Englischhorn + Klarinetten + Fagotte + Hörner von *fis*; T. 98-101: Thema 1 Segment [b], jetzt in Terzparallele, alle Holzbläser von *e/gis*.

Die Melodie, die die Feiernden mehrmals in leicht unterschiedlichen Varianten hören, wird von den Trompeten als achttaktige Phrase in dreistimmiger Homophonie präsentiert. Der Vordersatz geht von *as*-Moll aus und endet, in Debussys Version eines Halbschlusses, in B-Dur, gibt dabei aber in den Bassstimmen den Bezug zum harmonischen Kontext um *as* nicht auf. Der Nachsatz ist harmonisch freier: Er beginnt in h-Moll und scheint zunächst im Wechsel mit E-Dur-Dreiklängen herumzuirren, bevor er mit der Oktave *gis* schließt, dem enharmonischen Äquivalent des anfänglichen *as*.

Nocturnes II: Die Musik des Fanfarenzuges

Wenn die Holzbläser die Phrase übernehmen, während der Fanfarenzug immer näher rückt (*peu à peu crescendo*), gehen sie von h-Moll aus und gelangen mit dem Halbschluss des Vordersatzes zu einem verminderten Dreiklang auf *f*. Der anschließende Austausch eintaktiger Fragmente zwischen Hörnern und Holzbläsern scheint auf eine Rückkehr in die Sphäre von *as* zu zielen, schließt aber erneut in einer entfernten Region (diesmal mit einem halbverminderten Septakkord auf *f*).

Erst die Trompeten, in *forte* und verdoppelt durch die drei Posaunen, stellen die ursprüngliche Tonebene der Melodie wieder her. Sie werden durch das Schlagzeug sowie die Holzbläser und Streicher auf verschiedene Weise verstärkt. Die Militärtrommel ist die erste, die die Korrektur markiert, indem sie zwei Takte vor der Rückkehr der Melodie in die Blechbläser einsetzt und diese bis zum Ende des Abschnitts unterstreicht. Jeder

zweite Taktanfang ist nun zusätzlich durch einen Beckenschlag verstärkt. Die Pauke, die den ganzen Abschnitt bisher mit regelmäßigen Schlägen relativ neutral unterstrichen hat, intensiviert ihren Rhythmus auf dem wiederholten *as* mit Triolen auf jedem schwachen Schlag und erzeugt damit ein Muster, das bald in den Holzbläsern und Celli verdoppelt wird. Schließlich wird dieser Höhepunkt der Festzugsmusik von den Geigen und Bratschen zusätzlich thematisch überhöht, indem diese jeden Zweitakter mit dem ersten Segment der Komponente untermalen, die zu Beginn des Satzes die “brillanten Blitze” symbolisiert hatte. Die verzierte Kurve wird hier zu Sechzehnteltriolen beschleunigt, bevor ein letztes Crescendo mit *fortissimo*-Höhepunkt sie einem Fragmentierungsprozess unterwirft.¹⁶

In der viertaktigen Codetta des Mittelteils, die Debussy sich *ff* und *trés soutenu* wünscht, präsentiert das Orchester eine vereinfachte Textur mit mehreren Unisoni und scheint so auf einen weiteren mächtigen Höhepunkt zuzusteuern. Aber was auch immer mit dem Fanfarenzug und seinen Musikern passiert sein mag: der Beginn des Abschnitts A' in T. 174, den Hörer bis zum letzten Augenblick in vollklingendem *fff* erwarten, wird abrupt zu *pp* abgedämpft.

Unter Beibehaltung der fünf ♭-Vorzeichen greift Debussy sodann die rahmenden Abschnitte auf. Jeder von ihnen legt beredtes Zeugnis davon ab, was seit ihrem ersten Erklängen geschehen ist. Abschnitt A' beginnt mit einer Des-Dur-Variante der Triolen-Kurve, mit der Debussy die “brillanten Blitze” der Festveranstaltung suggeriert. Als wäre sie noch im Bann der Blaskapelle, wird die achttaktige Phrase sodann um einen Halbton aufwärts verschoben. Eine weitere chromatische Verschiebung bringt die Musik zum Ton *es*, auf dem die Geigen ein neues Motiv präsentieren. Die einfache Linie schwingt sanft im Bereich der vier Töne *b*, *c*, *des* und *es*, wobei sie ihr 3/4-Metrum gegen den 6/8-Takt der Holzbläser und tiefen Streicher stellt.¹⁷

¹⁶Debussy-Transpositionen sind komplex: Begleitend zum Vordersatz in Trompete/Posaune wird die Kurve des “brillanten Blitzes”, ursprünglich in F-Dorisch entworfen, zu einem Wechsel des phrygischen und des mixolydischen Modus auf *b* verändert. Zum Nachsatz der Melodie mit seiner verzögerten Auflösung klingt die Kurve immer fragmentierter. Ihre vier Eintakter und vier Halbtakter bewegen sich durch verschiedene Modi, darunter cis-Phrygisch und gis-Lokrisch, bis alle schließlich in *as*-Moll bzw. *gis*-Moll ankommen.

¹⁷Wie so oft in Debussys thematischem Material besteht das Motiv aus einem wiederholten (hier viertaktigen) Grundmodul gefolgt von einem ebenfalls wiederholten aber nur halb so umfangreichen Segment.

Eine weitere Halbtonverschiebung würde die Musik auf *e* transponieren. Statt dieses Schrittes rekapituliert Debussy Abschnitt B in seiner ursprünglichen Tonart A-Dur, einschließlich des “Wolkenbank”-Echos aus dem ersten Satz.¹⁸ Nach zwölf unverändert zitierten Taktten fügt er eine neue Version des zweitaktigen Hornrufs hinzu, die dann in verschiedenen Besetzungen wiederholt wird,¹⁹ verzichtet jedoch auf den Rest dieses Abschnitts. Stattdessen führt er die Musik direkt in den Abschnitt C. Dieser beginnt transponiert und mächtig verstärkt, mit dem Thema in kräftiger vierstimmiger Holzbläserparallele anstelle des früheren leisen Oboensolos. Eine solistische Version von [a], dem ersten Teil des Themas, folgt im Fagott, von *piano* zu *più piano* verklingend, bricht dann aber ab, um einer *pp*-Erinnerung an die Musik des Mittelabschnitts Raum zu geben. Ein zweiter Versuch des Fagotts bleibt ebenso kurzlebig, während die nur noch bruchstückhaft zu hörende Melodie des Fanfarenzuges sich immer weiter zu entfernen scheint.²⁰

Der Satz endet in leicht reduziertem Tempo mit einer Coda, die Debussy mit schlaglichtartig aufblitzenden Erinnerungen füllt. Geigen und Bratschen erzeugen eine neue Anspielung auf die “Wolkenbank”, indem sie die aus T. 3/4 in “Nuages” zitierte Akkordfolge hier in sehr weichem Pizzicato spielen. Die fünf Viertelschläge werden von einer Figur gekrönt, die wie eine Klangfarbenmelodie zwischen Oboe, Flöte und Fagott hin- und hergereicht wird. Die melodische Kontur erscheint neu, war aber tatsächlich implizit bereits in der Textur verborgen, seit Debussy die ursprüngliche Zweistimmigkeit zu einem vierstimmigen Akkordstrang verdichtet hatte. Wenig später erinnert das Englischhorn an ein Fragment aus dem ersten Thema in Abschnitt C. Auch die Militärtrommel tritt wieder hinzu, wenn auch aus der Ferne (*ppp*). Die tiefen Streicher, die sich ständig weiter entfernen (*en s'élignant davantage*) und damit den Ausklang des Festes erahnen lassen, steigen chromatisch abwärts, bis sie auf einem fast unhörbaren *a* verblassen.

¹⁸Vgl. T. 208 + 209 und 214 + 215 mit T. 27 + 28 und 33 + 34 in “Fêtes”.

¹⁹In T. 39-40 spielen zwei Hörner eine rhythmisierte Tonwiederholung auf *as* über einer Zweitstimme, die durch *des-es-ges-d-e-h-d* zu *des* zurückkehrt. In T. 220-221 und 222-223 erklingt nun das *as* (als *gis*) im Wechsel von Posaunen und Hörnern, während die tiefen Streicher die (enharmonisch notierte) Zweitstimme beitragen.

²⁰Vgl. Hörner + Trompeten + Flöten in T. 236-239 und 244-247 mit Trompeten allein in T. 124 etc.

Sirènes

. . . das ist das Meer und sein unzählbarer Rhythmus; dann vernimmt man, wie in den mondversilberten Wellen der geheimnisvolle Gesang der Sirenen auflacht und vorüberzieht.

Die weiblichen Fabelwesen der griechischen Mythologie, die schon die Argonauten sowie Orpheus und Odysseus bedrohten, waren für die Seefahrer unsichtbar, aber höchst gefährlich. Mit ihrem bezaubernden Gesang lockten sie vorbeifahrende Schiffe zu nahe an die Felsen, auf denen sie lebten, und verursachten so manch tödlichen Schiffbruch. In den Skulpturen und Vasenbildern der griechischen Antike erscheinen Sirenen als Hybride von Vogel und Frau, und ihren Gesang stellte man sich vermutlich ebenfalls als eine Kombination aus Singen und Zwitschern vor. So ist es vollkommen überzeugend, dass sie auch bei Debussy ohne Worte vokalisieren.

Debussy ging so weit zu verlangen, dass die Sänger zwischen den Orchestermusikern "versteckt" sitzen sollten, so dass ihr Gesang aus einem "Meer" anderer Instrumentalfarben aufsteigend klingen würde. In seinem Vorwort zu Band V/3 der *Œuvres complètes* zeichnet der Herausgeber Denis Herlin die Wirkung nach, die Debussys Idee – die er erstmals bei der Komposition seines Jugendwerkes *Printemps* entwickelt hatte, seiner zweiten Einreichung als Rompreis-Stipendiat – auf spätere Komponisten hatte:

Dieser Einsatz eines Frauenchores war wirklich innovativ. Im März 1901 schrieb der Komponist Déodat de Séverac ein musikalisches Tableau für Orchester und Frauenchor mit dem Titel *Nymphes au crépuscule*. Eine belgische Rezension betonte, dass "diese Idee, die Stimme als symphonisches Timbre zu verwenden, genial ist" (was bedeutet, dass der Kritiker sicherlich nicht an der Uraufführung der *Trois nocturnes* im Oktober 1901 teilgenommen hatte). Auch Maurice Ravel, der 1901 "Sirènes" für zwei Klaviere transkribiert hatte, sollte von dieser Idee stark beeinflusst werden, die er in seiner zwischen 1909 und 1912 komponierten dreiteiligen choreographischen Symphonie *Daphnis et Chloé* bewundernswert nutzen würde.

Das Fehlen jeglicher Hinweise auf die Vokalisierung wirft eine Reihe von Fragen hinsichtlich der Absichten des Komponisten auf. Zur Zeit der Uraufführung von "Sirènes" im Oktober 1901 bemerkte Berggruen, der Chronist des *Ménestrel*, dass "die Frauenstimmen [...] geschickt gestufte und recht melodische Solfeggios auf einem zwischen "ah" und "oh" schwebenden Vokal einsetzten. Es gibt jedoch keine Informationen, die vom Komponisten selbst stammen. Andererseits existiert eine Einrichtung der Vokalpartien von André

Caplet, die sehr genau eine Vokalisierung auf den Vokalen “ah” und “oh” oder auf der Silbe “la” anzeigt. [...] Dies hat dazu geführt, dass Dirigenten den Chor verschiedene Vokale oder Silben singen lassen.²¹

Die Besetzung des Klangkörpers ist keineswegs die einzige Besonderheit dieses Satzes. Debussys Entwurf des Bauplanes und des thematischen Materials, die rhythmischen und tonalen Aspekte, die oft von verschiedenen Komponenten geteilt werden, erzeugen in Kombination mit seinen verschleierte Anspielungen auf die vorangegangenen Sätze ein höchst ungewöhnliches Stück symphonischer Musik.

Zwischen einzelnen Abschnitten unterscheiden zu wollen ist in diesem Satz ein fragwürdiges Unterfangen, insofern das thematische Material die 146 Takte recht gleichmäßig durchzieht. Und obwohl die Partitur zahlreiche Tempoangaben enthält, verlangen diese stets nur eine momentane Beschleunigung oder Verlangsamung, legen jedoch nirgends einen wirklichen Kontrast nahe.²² Änderungen des Charakters oder des Metrums könnten einen Hinweis geben, doch der ganze Satz ist grundsätzlich im 4/4-Takt gehalten.²³ Die Tonartvorgaben zeigen fünf Kreuze für die beiden Rahmenpassagen in T. 1-49 und 111-146. Diese umgeben eine ebenso ausgedehnte Fläche mit sechs \flat -Vorzeichen (T. 50-100) sowie einen kurzen Einschub, für den Debussy alle Vorzeichen auflöst (T. 101-110). Doch wie immer bei Debussy konkretisieren sich die angedeuteten Tonarten nur vorübergehend. Während die Rückkehr zu den fünf Kreuzvorzeichen für die letzten 36 Takte deutlich bestätigt wird – nach einem viertaktigen H-Dur-Nonakkord zieht sich ein Tonika-Orgelpunkt auf *h* durch die Takte 111-127 und 135-146 – setzt die Eröffnungspassage mit der Subdominante Fis-Dur ein. H-Dur wird hier erst in T. 26 erreicht, wobei der Orgelpunkt

²¹Übersetzt nach Denis Herlin: “Foreword” in *Claude Debussy. Œuvres complètes* (Paris: Durand, 1999), Serie 5, Band 3 “Nocturnes,” S. XXV. Das Zitat aus der belgischen Rezension findet sich in *Cahiers Debussy* 10 (1986), S. 7. Oscar Berggruens Bericht in der von 1833 bis 1940 in Paris veröffentlichten Wochenzeitung *Le Ménestrel* erschien am 3. November 1901.

²²Vgl. Cf. T. 1-52: *Modérément animé*, T. 53-55 *Retenu*, T. 56-71 *Un peu plus lent*, T. 72-79: *En animant, surtout dans l’expression*, T. 80-81: *Serrez*, T. 82-86: *Retenu, avec force*, T. 87-100: *Tempo*, T. 101-104: *Revenir progressivement au 1^o tempo*; T. 105-110: *En augmentant peu à peu*, T. 125-128: *1^o tempo*, T. 129-130: *Retenu*, T. 131-146: *Plus lent et en retenant jusqu’à la fin*.

²³Die einzigen Abweichungen sind zwei Einschübe im 2/4-Takt (T. 45 und 49) sowie die vorübergehende 12/8-Vorgabe für einzelne (T. 22-25) oder alle Stimmen (T. 1-7) zur verbesserten Lesbarkeit durch die Vermeidung von Triolenzeichen.

auf *h* nur die zwölf Takte bis T. 37 definiert. Noch auffälliger ist die Passage mit sechs *b*-Vorzeichen: sie beginnt in Des-Dur, der Dominante des angekündigten Ges-Dur, das Debussy nie erreicht. Im vorzeichenlosen Einschub schließlich wirkt der verminderte Dreiklang *cis/e/g*, auf dem die Musik ruht, wie ein verhinderter C-Dur-Dreiklang. Da sowohl das abschließende H-Dur als auch das anfängliche Fis-Dur/H-Dur eng mit dem (von Debussy enharmonisch als Des-Dur geschriebenen) Cis-Dur verwandt sind, bietet nur der zehntaktige Einschub nach etwa zwei Dritteln des Satzes einen durch Änderungen in den Tonartvorzeichen untermauerten tonalen Kontrast. Der einzige Abschnitt, der auf allen Ebenen der Notation konsequent bekräftigt wird, ist somit die abschließende 36-taktige Passage, die zur ursprünglichen Tonart zurückkehrt und danach auch durchgehend in der Tonika ankert.

So bleibt als mögliches strukturbildendes Element nur das thematische Material, das tatsächlich höchst ungewöhnlich ist. Debussy bildet sein drittes Nocturne auf der Basis von drei Ideen, deren Kontur, Rhythmus und Intervallfolge sich durch einfache Muster auszeichnen, die er dann, zum Teil durch Vertauschen der Parameter, mehrfach variiert. Doch selbst in diesen Grundkomponenten spielt er immer wieder auf Einzelheiten an, die bereits in einem der vorangegangenen Stücke zu hören waren.

Wie zuvor “Nuages” und “Fêtes” beginnt auch “Sirènes” mit einer leeren Quint – in diesem Fall *fis/cis*, bis zum Beginn des dritten Taktes gehalten in den Bässen und verdoppelt in Tremoli der Celli und Harfen. Eine weitere leere Quint, *gis/dis*, erklingt beim Einsatz zweier Hörner. Sie bereitet den Boden für drei verschiedene Aspekte: den Schritt von der Quint zur kleinen Terz, der an die Bewegung erinnert, die im ersten Satz die “Wolkenbank” auslöst (das zweite Horn mit seinem unbeweglichen *fis* vervollständigt hier den Fis-Dur-Dreiklang); die melodische Beschränkung auf einzelne Ganztonschritte, absteigend im ersten Horn, aufsteigend im dritten Horn, später einzeln weiter entwickelt; und den lombardischen Rhythmus. Die kleine Quint-Terz-Figur wird von den vokalisierenden Mezzosopranen sofort in verdichtetem Rhythmus imitiert und präsentiert sich dem Hörer so als der thematische Lockruf. Mit ihm lenkt Debussy die Aufmerksamkeit auf die unerwartete Präsenz dieser neuen “Klanggruppe”.

Nocturnes III: Der Lockruf

Sirènes, T. 1

Nuages, T. 1

Im Laufe der ersten sieben Takte alterniert die Hörnerfigur mit dem wiederholten “Lockruf” der Mezzosoprane, begleitet von Arpeggien, in denen sich solistische Holzbläser mit der ersten Harfe abwechseln. Ab T. 8 isolieren die beiden Gruppen eine einzige Stimme des Lockrufes: die Hörner verklingen mit einer vierfachen Wiederholung des aufsteigenden Ganztonschrittes *gis-ais*, und die Mezzosoprane verbinden in T. 14 zwei aufsteigende Schritte (*g-a*, *b-c*), jeweils im lombardischen Rhythmus.

Während des momentanen Rückzuges der ersten thematischen Komponente führt das Englischhorn ein zweites Motiv ein, das die Soprane und eine Kombination aus Oboe und Fagott in Varianten aufgreifen. Die weichen, schmachtenden Linien mit ihren charakteristischen Triolen, die einen chromatischen Abstieg ornamentieren, können als musikalische Abbilder kleiner Wellen mit nur einer Andeutung weißer Kämme gehört werden, die alle ähnlich und doch jeweils ein wenig verschieden sind:

Nocturnes III: Die verschiedenen Kräuselungen der Wellen

The image shows three musical staves. The first staff, labeled '12', is for the English Horn and contains two measures of music with a triplet of eighth notes. Below it is the instruction 'p expressif et un peu en dehors'. The second staff, labeled '15', is for the Soprano and contains two measures of music with a triplet of eighth notes. The third staff, labeled '15', is for Oboe 1 and Bassoon 1 and contains two measures of music with a triplet of eighth notes. The dynamic marking 'f' is present above the first measure of the Oboe and Bassoon staves.

Dies führt zu weiteren Echos der Ganztonaufstiege aus den Lockrufen, ausgehend von den Holzbläsern und schließlich wieder unter Einbeziehung der Mezzosoprane. Diesen Satzbeginn kann man als klangliches Äquivalent zu der Entwicklung hören, in der die Augen eines Betrachters sich allmählich auf eine maritime Szene konzentrieren, vielleicht in der Hoffnung, einen Blick auf die betörenden Fabelwesen zu werfen, deren Gesang so verführerisch klingt. Elke Lang-Becker schlägt eine recht plakative Deutung für die Entstehung der beiden Arten von thematischem Material vor. Sie hört ein “Spiel der aus der Tiefe des Meeres emporwogenden, sich sanft kräuselnden, zurückziehenden und wieder aufspritzenden Wellen. Zunächst eins mit ihrem Element und kaum wahrnehmbar, dann zweimal emporsteigend, jedoch wieder versinkend, tönen kurze Rufe der Sirenen, bis sie ihren lockenden Gesang über dem wiegenden Rhythmus der nun gleichmäßig anrauschenden Wogen anstimmen. Die Stimmen verstummen wieder (ab T. 38), wenn die gleichmäßige Bewegung in Unruhe gerät.”²⁴

²⁴Elke Lang-Becker, *op. cit.*, S. 31-32.

Den ersten Höhepunkt bildet der erste Dialog des Sirenenengesangs mit den spielenden Wellen: eine wiederholte Gegenüberstellung von Sopranen und Violinen vor dem Hintergrund von Arpeggien in den tiefen Streichern:

Nocturnes III: Das über die Wellen tönende Lied der Sirenen

26

Soprane coll'8va 3

Violinen 3 coll'8va

pp très léger *pp* *pp* *pp*

Dieser über die Meeresoberfläche schallende Dialog wird von Mezzosopranen mit Flöten und Englischhorn eine große Terz tiefer imitiert. Danach kehrt das Lied der Sirenen zu seiner vorherigen Position zurück, jetzt begleitet von Trillern und Tremoli, und endet in einem Crescendo. In einem ersten kurzen Kontrast erklingen die Charakteristika der “gekräuselten Wellen” – ein fallender Halbtonschritt, ein triolischer Mordent und verschiedene Synkopen – in Staccato bzw. Pizzicato – und suggerieren eine Art verspielten Walzer:

Nocturnes III:
Der verspielte
Walzer des
Meeres

38

Holzbläser

Streicher (pizzicato)

sfz

In den vier Takten, die das Meer in Wallung zeigen, verstummen die mythischen Stimmen. Wenn sie ihren Gesang wieder aufnehmen, modifizieren sie ihre ursprünglich langsame, tonlich eingeschränkte Kontur zugunsten einer, in der sich der zweite Takt in größere Höhen und zu gesteigerter Intensität aufschwingt. Dessen transponierte Variation, unterstrichen durch einen Aufstieg der Violinen, der durch $2\frac{1}{3}$ Oktaven der phrygischen Skala auf C wagt, erreicht in T. 50 einen ersten dynamischen Höhepunkt.

Im weiteren Verlauf des Satzes werden die primären thematischen Komponenten entweder erweitert oder zu neuen Einheiten zusammengefasst. In der 60-taktigen Passage mit sechs \flat -Vorzeichen entwickelt Debussy aus dem “Lockruf” drei neue Motive. Das erste, eingeführt von Oboen, Klarinetten, Bratschen und Celli in T. 72, umfasst zwei Takte und integriert Merkmale, die bisher in anderen Zusammenhängen anzutreffen waren: drei Überbindungssynkopen und die ornamentierte Triole (hier als Mordent). Den Fragmenten des Sirenenengesangs kontrapunktisch gegenübergestellt verschmelzen die Geigen dann den lombardischen Anstoß, die Überbindungssynkope und die ornamentierte Triole zu einem Unisono, womit sie gleichsam in horizontaler Abfolge das vorwegnehmen, was später in den beiden Stimmen vertikal aufeinandertreffen wird. Dann ziehen Holzbläser, Hörner und Streicher diese Version zu einem wiederholten eintaktigen Motiv zusammen, dessen Entwicklung zu einem zweiten Höhepunkt führt.

Nocturnes III: Der “Lockruf”, zu einem großen Höhepunkt entwickelt

The musical score shows two staves (treble and bass) in G-flat major (three flats) and 3/4 time. Measure 80 is marked with a box containing the number 80. The first part of the score is marked *p* (piano) and features a triplet of chords. The second part is marked *Retenu avec force* and features a triplet of chords marked *ff* (fortissimo). The score includes dynamic markings and articulation symbols like slurs and mordents.

Im dritten Fall verbindet die Trompete die beiden Ganztonaufstiege in lombardischem Rhythmus, die die Mezzosoprane zu Beginn des Satzes kombiniert hatten (vgl. T. 14), zu einem vierstimmigen Ganztonaufstieg, ergänzt durch den entsprechenden Abstieg.

Eine letzte signifikante thematische Entwicklung betrifft das Motiv der “gekräuselten Welle”, das (*expressif et soutenu*) in ein nun sehr langsames Wogen eines inzwischen beruhigten Meeres übergeht. Wie eng die Sirenen und das Meer miteinander verbunden sind, macht Debussy musikalisch deutlich, indem er die verschiedenen Entwicklungen des Sirenenrufs aus immer neuen Kombinationen der Orchesterinstrumente tönen lässt, während er umgekehrt die beruhigte Version des Motivs der “gekräuselten Welle” den vokalisierenden Frauenstimmen anvertraut. Dazu schreibt Dieter Schnebel:

Freilich sind für Debussy die Sirenen nicht nur eben solche und auch nicht bloß klangliche Sinnbilder der Lockung – sondern des Meeres selbst. Dieses aber war für das frühe mythologische Denken der Ursprung des Lebens selbst, und die tiefe menschliche Sehnsucht nach dem Meer mag der Rückkehr in den archaischen Urzustand des Lebens gelten.²⁵

In dem Moment, in dem die Partitur die Tonart mit fünf Kreuzen wiederherstellt und Debussy erstmals in diesem Satz H-Dur als manifeste Tonika präsentiert, wird der Ganztonaufstieg der Trompete durch die Kontraktion der vier Töne zu einem einzigen Jambus weiterentwickelt. Als solcher verbindet er sich mit dem ursprünglichen Sirenen gesang und dem Motiv des ruhigen Ozeans in den Chorstimmen, unterstützt von Tremoli und Arpeggien in den nicht-thematischen Stimmen.

In der *Plus lent et en retenant jusqu'à la fin* (langsamer und bis zum Ende zurückhaltend) überschriebenen Schlusspassage gewinnt das Motiv der "gekräuselten Welle" Rhythmus und Form der im Dialog mit dem Sirenen gesang zuerst gehörten Version zurück, wenn auch jetzt in Augmentation und als untere Stimme einer Terzenparallele.²⁶ Das Ganztonmotiv der Trompete wird kurzzeitig vom Englischhorn übernommen, bevor es in sein charakteristisches Timbre zurückkehrt. Es folgt ein letzter Einsatz des Sirenen gesanges, ebenfalls in Terzenparallele: eine Klangfarbenmelodie, in der ein Halbtakt der Klarinetten alterniert mit einem Halbtakt, den vier Mezzosopranstimmen unter Begleitung einer Harfe singen. Während die Frauenstimmen, die sich am Ende allein über lang gehaltenen Harmonien bewegen, ihre Geste ausdehnen und sowohl ihr Tempo als auch ihre Intensität weiter reduzieren, rufen die beiden Harfen das pentatonische Flöten- und Harfenmotiv aus "Nuages" in Erinnerung und bringen damit sowohl den Satz "Sirènes" als auch die *Nocturnes* als Ganzes zu einem sehr ruhigen und leisen Abschluss.

"Sirènes" mit seinem Einsatz von vokalisierenden Frauenstimmen erweist sich als höchst eindringlicher Abschluss dieses Orchesterwerkes. Inspiriert durch Debussy überhöht auch der englische Komponist Gustav Holst den letzten Satz seiner 1914-1916 komponierten Orchestersuite *The Planets*, den er dem Meeresherrn Neptun, "dem Mystiker", widmet, mit einer ähnlich ergreifenden Integration von Frauenstimmen.

²⁵Dieter Schnebel: "Sirènes oder der Versuch einer sinnlichen Musik". In H.-K. Metzger et al. (Hrsg.): *Musik-Konzepte 1/2 – Claude Debussy* (München: edition text + kritik, 1977), S. 76.

²⁶Vgl. die Parallele von Oboen und Violinen in T. 131, 132 (von *es/ces*) mit dem Part der Violinen in den beiden Hälften von T. 26 (von *h*).

Kohärenz in den drei orchestralen “Nachtstücken”

In den *Nocturnes* sind die wesentlichen Themenbereiche, auf die Debussy in den Kompositionen der folgenden Jahrzehnte immer wieder zurückkommen wird, bereits vorgezeichnet: Natur, Festlichkeiten, und mythologische Überhöhung. Die Stimmung von “Nuages” findet sich in vielen Klavierwerken, ganz besonders in dem Prélude “Voiles”, auch wenn dessen Titel nicht auf Wolken Bezug nimmt. Die großstädtischen “Fêtes” sind im Schlussteil von “Ibéria” um ländliche, ja sogar ländlerähnliche Aspekte bereichert. Das Meer der “Sirènes” schließlich wird in *La mer* wiederkehren, wenn auch entmythologisiert. Die Vorstellung von der Urkraft des Meeres, das ins Weite, Unbekannte, Verheißungsvolle lockt und dabei oft zur tödlichen Gefahr wird, setzt menschliche Gegenwart voraus. Die jedoch interessiert Debussy wenig. So portraitiert er einerseits in seinem nächsten Orchesterwerk das Meer selbst unter dem Einfluss von Licht und Wind, andererseits in seinen *Préludes* für Klavier verschiedene Gegenstücke der singenden Fabelwesen: Undinen, Feen, Trolle und andere Gestalten aus der Fantasiewelt.

David Cox, der die *Nocturnes* als ein Werk absoluter Musik beurteilt, kolportiert eine Sichtweise, die sowohl zu Debussys Lebzeiten als auch noch mehrere Jahrzehnte nach seinem Tod verbreitet war, wenn er schreibt: “Es gibt keine übergreifende Einheit in den *Nocturnes* [...] da jeder Satz sich in Stil und Textur von den anderen unterscheidet.”²⁷ Doch wie die obige Analyse zeigt, sind die Bezüge zwischen den drei Sätzen weit ausgeprägter, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag.

Simon Trezise war einer der ersten Debussy-Forscher, der dies mit Details bestätigte:

Gegen Ende von “Fêtes”, dem zweiten Satz, enthält Debussys Liquidation der wichtigsten motivischen Merkmale Rück- und Vorausblicke auf den ersten und dritten Satz; zudem zieht die Entspannung des schnellen Tempos ihre Ausdruckscharakteristika näher zueinander. Ähnlich ist es in “Sirènes”, wo die Schlussphasen eine synoptische Reminiszenz an die vorangegangenen Sätze erzeugen [...]; der angestrebte Effekt ist die Einheit der drei Sätze. Diese Konvergenzen der Sätze laufen parallel zu einer zyklischen Verwendung des wellenförmigen Motivs, das bei der Eröffnung von “Nuages” zu hören war.²⁸

²⁷Übersetzt nach Cox, *op. cit.*, S. 24.

²⁸Übersetzt nach Simon Trezise, *Debussy: La Mer* [Cambridge Music Handbooks] (Cambridge, England: Cambridge University Press, 1994), S. 8-9.