

## *En blanc et noir*

Der Zyklus *En blanc et noir*, Debussys einziges größeres Werk für zwei Klaviere,<sup>1</sup> entstand zwischen dem 4. und 20. Juni 1915, während des Sommers, den er in der Normandie, in einem Ferienort an der Küste des Ärmelkanals verbrachte. Seit die Deutschen am 3. August 1914 Frankreich den Krieg erklärt hatten, herrschte im Land eine aufgeheizt antideutsche Stimmung. Zwar kam der Vormarsch der Deutschen schon im September an der Marne zum Erliegen, doch der von November 1914 bis März 1918 andauernde brutale Stellungskrieg schürte die Wut auf den "Erbfeind". Ein am 22. Juli 1915 datierter Brief Debussys an seinen Verleger Jacques Durand enthält zwei Kommentare, die als Hintergrund für die bald darauf eingereichte Komposition wesentlich erscheinen: "Meiner Ansicht nach pfeifen die 'Austro-Boches' auf dem letzten Loch" und "Die französische Seele wird stets klar und heroisch bleiben."<sup>2</sup> Dass der Komponist mit der Bezeichnung "Austro-Boches" die Österreicher und Deutschen in einen Topf warf, hatte neben den offensichtlichen militärischen auch kulturelle Gründe: Unter dem Eindruck des unerhörten Angriffs auf ihr Vaterland beschlossen patriotisch gesinnte französische Künstler, Musik, Literatur und Malerei beider deutschsprachiger Länder fortan zu boykottieren und die Überlegenheit des eigenen kulturellen Erbes zu betonen.

Für diese feindliche Konstellation galt es, musikalische Embleme zu finden, die nicht nur für die schaffenden Künstler selbst, sondern auch für das Publikum unmittelbar verständlich wären. Auf französischer Seite kam dafür vor allem die *Marseillaise* als Preisung des glorreichen französischen Heeres und der *Grande Nation* in Frage. Für die deutsche Seite wählte Debussy Martin Luthers Choral "Ein feste Burg ist unser Gott". Der Choral ist die einzige zitierte Komponente, der in diesem Werk eine Entwicklung erlaubt ist. Die *Marseillaise* dagegen erklingt mit einem längeren Auszug nur einmal – und auch da in abstrahierter Rhythmik und Melodik, reduziert auf die Intervallkontur ihrer ersten Takte.

<sup>1</sup>Die wesentlich kleinere Komposition *Lindaraja*, in der Debussy erneut seiner Begeisterung für spanisches Flair Ausdruck verleiht, entstand schon 1901, wurde jedoch erst 1926 veröffentlicht und beansprucht auch heute keinen Platz in der großen Literatur für zwei Pianisten.

<sup>2</sup>Übersetzt nach François Lesure (Hrsg.): Claude Debussy: *Correspondance 1884-1918* (Paris: Hermann, 1993), S. 351.

Im oben erwähnten Schreiben an Durand erläutert Debussy, im zweiten Stück könne man sehen, wie es einem lutherischen Choral ergeht, der sich unklugerweise in eine französische Caprice verirrt. Entsprechend soll der Choral, der für Debussy die “kriegerischen Deutschen” symbolisiert, in seinen zwei Anfangszeilen *lourd* (schwerfällig) und in der Fortsetzung *rude* (grob) gespielt werden, die *Marseillaise* dagegen *pp leggierissimo*, also leicht und elegant – eben: französisch.

Schon Heinrich Heine, der die letzten 25 Jahre seines Lebens im Pariser Exil lebte, hatte die Bedeutung von Luthers Choral in der Vorstellung der Deutschen mit dem Stellenwert der *Marseillaise* in der Französischen Republik verglichen: “Ein Schlachtlied war jener trotzig Gesang, womit er [Luther] und seine Begleiter in Worms einzogen. Der alte Dom zitterte bei diesen neuen Klängen und die Raben erschrecken in ihren obskuren Turmnestern. Jenes Lied, die Marseiller Hymne der Reformation, hat bis auf unsere Tage seine begeisternde Kraft bewahrt.”<sup>3</sup> Dass der lutherische Text als kriegerisch wahrgenommen werden kann, liegt sicher an seinem Vokabular. Da wird Gott selbst zur Festung mit “Wehr und Waffen”, gegen die der “alt-böse Feind” mit “groß Macht und viel List” als “grausamer Rüstung” nichts ausrichten kann.

*En blanc et noir* II: Das Schlachtlied des wilhelminischen Deutschland

<p>79 Primo-Diskant (<i>p poco marcato, lourd</i>)</p> <p>Ein fes-te Burg ist un-ser Gott</p>	<p>85 Primo-Diskant</p> <p>ein gu-te Wehr und Waf - -</p>
<p>94 Secondo-Diskant (<i>p rude</i>)</p> <p>Er hilft uns frei aus al-ler Not</p>	<p>103 Primo-Bass (<i>p rude</i>)</p> <p>die uns jetzt hat be-trof - - - -</p>
<p>109 Secondo (Diskant + Bass)</p> <p><i>mf</i></p> <p>Der alt - bö - se Feind</p>	<p>118 Secondo (Diskant + Bass)</p> <p><i>cresc. molto f rude pp</i></p> <p>auf Erd ist nicht seins-glei - - - -</p>

<sup>3</sup>Heinrich Heine: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1835). In: Manfred Windfuhr (Hrsg.): *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1981), Band 8/1, S. 41-42.

Aber auch die Idee, die *Marseillaise* als musikalisches Emblem des militärisch wehrhaften Frankreich einem Choral aus einem anderen Kulturraum gegenüberzustellen, ist nicht neu. Tschaikowsky zitiert in seiner 1880 komponierten *Ouverture solennelle "1812"* die *Marseillaise* im ersten Großabschnitt der als *Battaglia* konzipierten Musik. Im weiteren Verlauf aber erweist sich die französische Hymne dem kurz vor dem Schluss des Werkes erklingenden Choral "Bosche, Zarja chrani!" (Gott schütze den Zaren) ebenso unterlegen wie Napoleons Armee am Ende ihres Russlandfeldzuges im Jahr 1812 dem Manöver des russischen Heeres. Als wolle er die Schande der französischen Niederlage bei Moskau korrigieren, die Tschaikowsky so überzeugend darstellt, indem er dem russischen Choral das "letzte Wort" in seiner Ouvertüre überlässt, folgt auf den Choral der Deutschen kurz vor Ende des zweiten Stückes von *En blanc et noir* noch Debussys abstrakte Version der *Marseillaise*.

Pianisten, die das Werk einstudieren, kommentieren oft, wie viele Fragmente aus dieser Abstraktion Debussy auch an anderen Stellen dieses und der anderen Sätze einschmuggelt. Dies betrifft besonders die charakteristischen Kombinationen aus Quart + Ganzton in Ton 1-3 bzw. Ganzton + Quart in Ton 2-4, die häufig (wenn auch fast ausschließlich in Umkehrung) erklingen. Da es sich bei diesen Figuren jedoch um relativ unspezifische Intervallverbindungen handelt, muss man sich vor einer Überinterpretation hüten. Das folgende Notenbeispiel zeigt den Beginn der Hymne, Debussys Abstraktion und die aus ihr gewonnenen Segmente. Ob diese 'die französischen Kräfte' symbolisieren, muss offen bleiben.<sup>4</sup>

*En blanc et noir* II: Die *Marseillaise*, ihre Abstraktion und deren Fragmente

<sup>4</sup>Zitate der fallenden Quart-Ganzton-Gruppe ertönen vor allem im ersten Stück. Vgl. T. 7-8 und 200-201: Piano I links  $d''-c''-g'-d'-c'-g$ , Piano II rechts  $e'-d'-a-$ ; T. 9-12 und 202-205: Piano I links  $d-c-G-d-c-G-$ , T. 55-58: Piano I rechts Kurve  $d'''-a''-g''-d''-g''-a''$ ; T. 98-102: Piano I rechts  $||: cis''-h'-fis' :||$ , T. 103-104 und 111-112: Unisono  $cis''-h'-fis'$ ; T. 183-184: Piano I beidhändig  $D-d-G-g-A-a$ , T. 185-186 und 186-187 oktavversetzt. In Satz II ertönt die Figur als Kette in T. 69-70 und 83-84:  $g'''-f'''-c'''-b''-f''$ , in Satz III als Diskant, aufsteigend in T. 8 und 85:  $g''-a''-d'''$ , erneut absteigend in T. 105-109:  $gis-f-cis, a-g-d-c$ .

Der Titel *En blanc et noir* (In Weiß und Schwarz) vereint mehrere Aspekte. Die Farbkombination der Klaviertasten ist dabei vermutlich am wenigsten ausschlaggebend. Zwar enthält Debussys Klaviermusik einige auffällige Passagen, in denen er eine Hand ausschließlich auf weißen, die andere nur auf schwarzen Tasten spielen lässt;<sup>5</sup> doch das steht in diesem Stück nicht im Vordergrund, sondern kommt nur vorübergehend vor.<sup>6</sup> Auch der Begriff der “Schwarz-weiß-Malerei” dürfte nicht Pate gestanden haben. Zwar sind alle Bemerkungen Debussys zum Kriegsgeschehen durch Tiraden im Sinne eines Gut-gegen-Böse charakterisiert, doch überzeugt das allein nicht als Grund für die Titelwahl, es sei denn es meint seinen Kulturkampf zur Rettung der genuin französischen Musik, den er unter dem Eindruck des Krieges ebenfalls in Schwarz-weiß-Gegensätzen ausficht. Zielführend vielmehr ist der Hinweis, dass Debussy die drei Sätze ursprünglich als “Capricen” ankündigte und in Bezug zu Francisco de Goya setzte.<sup>7</sup> Unter den Aquatinta-Radierungen des spanischen Künstlers sind zwei große Zyklen: Die *Caprichos*, eine 80-teilige Serie satirischer Darstellungen, in denen er Dummheit und Laster seiner Epoche anprangert, und die 82-teilige Serie *Schrecken des Krieges*, in der er die Gräueltaten schildert, welche die Soldaten Napoleons während der französischen Besatzung an der spanischen Bevölkerung verübten.

Nun konnte Debussy natürlich zu einer Zeit, als Frankreich unter dem Angriffskrieg der Deutschen litt, nicht gut auf eine Situation verweisen, in der sein Land das aggressive und eine andere Bevölkerung die leidende gewesen war. Zum Zeitpunkt der Uraufführung des Werkes im Jahr 1916 wurde – vielleicht deshalb – die Bezeichnung *Caprices* fallengelassen. Die literarischen Epigramme, die der Komponist jedem der drei Stücke voranstellt, fügen zudem dem eventuell missverständlichen Eindruck, den der Bezug der Musik auf die Kriegsgräuel-Grafiken Goyas erwecken könnte, eine zeitübergreifende Perspektive hinzu.

<sup>5</sup>Dieses Spiel faszinierte ihn besonders während der Komposition des zweiten Bandes seiner *Préludes*; es findet sich in der Eröffnung von “Brouillards” (II, 1), in einer Passage aus “Les tierces alternées” (II, 11) und nicht zuletzt in der prominenten Gegenüberstellung von Glissandi aus weißen und schwarzen Tasten in “Feux d’artifice” (II, 12).

<sup>6</sup>Vgl. dazu z.B. im ersten Satz die fünftaktige Passage beim Übergang zur Reprise: In T. 190-192 spielt Piano I ausschließlich auf schwarzen (*fis-cis-dis-gis*), Piano II ausschließlich auf weißen Tasten (*g/a/c/d/f*); in T. 193 vereinen sich beide in “schwarz”, während die Reprise mit T. 194 ganz in “weiß” beginnt.

<sup>7</sup>Am 14. 7. 1915 schrieb Debussy an Durand: “Ich muss Ihnen gestehen, dass ich die Farbgebung der Nr. 2 in den *Caprices* ein wenig verändert habe; sie tendierte allzu sehr gegen schwarz und war fast so tragisch wie eine ‘Caprice’ von Goya.” *Correspondance*, S. 351.

Francisco de Goya: Drei Beispiele aus *Desastres de la guerra*



Blatt 3: "Dasselbe"

Blatt 1:  
"Düstere Vorgefühle  
dessen, was sich  
ereignen wird"



Blatt 22:  
"So viele und  
noch mehr"

Der Vierzeiler zum ersten Satz stammt aus dem Libretto von Jules Barbier und Michel Carré, das Gounod seiner Oper *Roméo et Juliette* zugrunde gelegt hatte.

Qui reste à sa place  
Et ne danse pas  
De quelque disgrâce  
Fait l'aveu tout bas.

Die auf den Kriegskontext übertragene Bedeutung der Zeilen ist leicht zu entschlüsseln: "Wer an seinem Platz bleibt (sich nicht rührt) und nicht tanzt (nicht mitkämpft), bekennt damit ganz leise eine gewisse Schmach." Die Worte scheinen sich auf alle zu beziehen, die (wie Debussy, der bei Kriegsausbruch 52 Jahre alt und krebskrank war) nicht in der Lage waren, sich an der Verteidigung des Vaterlandes zu beteiligen. Die Widmung des Satzes "*a mon ami A. Kussewitzky*" ist dagegen kryptisch: Der berühmte russischstämmige Dirigent und Mäzen hieß Sergej Alexandrowitsch, doch wurde er von seinem "Freund" sicher mit seinem Vornamen und nicht mit seinem Patronym angeredet. Koussewitzky hatte Debussy 1913 eingeladen, mehrere seiner Orchesterwerke einschließlich *Prélude à l'après-midi d'un faune* und *Nocturnes* in Moskau und Petersburg zu dirigieren.

Das Epigramm über dem zweiten Satz stammt aus François Villons *Ballade contre les ennemis de la France*. Debussy zitiert aus der Ballade in 11 + 11 + 11 + 5 Versen nur die kurze vierte Strophe:

Prince, porté soit des serfs Eolus  
En la forest ou domine Glaucus.  
Ou privé soit de paix et d'espérance  
Car digne n'est de posséder vertus –  
Qui mal voudroit au Royaulme de France.

Diese Strophe verfolgt einen doppelten Zweck: Der spätmittelalterliche Dichter und notorische Abenteurer François Villon, der gerade mal wieder aus dem Kerker entlassen war, suchte sich dem Empfänger des Gedichtes (König Louis XI?), den er auf sich aufmerksam zu machen hoffte, durch extravagante gute Wünsche geneigt zu machen<sup>8</sup> und zugleich ein Bekenntnis seiner moralischen Vorbehalte gegen die Feinde der Nation abzulegen.<sup>9</sup>

<sup>8</sup>Fürst, mögt Ihr von den Leibeigenen des Äolus getragen werden in den Wald, wo Glaucus herrscht. (Glaucus war ein wegen seiner Rechtschaffenheit geachteter Spartaner; also: Mögen Winde Euch in Gefilde tragen, wo die ethischen Grundsätze herrschen).

<sup>9</sup>Wo Frieden und Hoffnung dem versagt sind, der dem Königreich Frankreich übel will, denn ein solcher ist nicht würdig, Tugenden zu besitzen.

Debussy widmet diesen Satz “au Lieutenant Jacques Charlot tué à l’ennemi en 1915, le 3 mars”. Charlot, ein jüngerer Cousin und Patensohn des Verlegers Durand, der als dessen Mitarbeiter zahlreiche Ausgaben von Debussy und Ravel betreut hatte, war ein Vierteljahr vor Debussys Arbeit an diesem Werk im Alter von 30 Jahren gefallen.<sup>10</sup>

Das nur einzeilige Epigramm zum dritten Satz schließlich entnimmt Debussy den Rahmenzeilen eines Gedichtes, das er 1908 als letztes seiner *Trois Chansons de Charles d’Orléans* für unbegleiteten Chor vertont hatte.

Yver, vous n’êtes qu’un vilain  
(Winter, Ihr seid nichts als ein Schuft)

Das Gedicht des Herzogs von Orléans und Vaters des späteren Königs Louis XII (1394-1465), der ein jüngerer Zeitgenosse von François Villon war und heute als einer der bedeutendsten Lyriker seiner Zeit gilt, wirft der vierten Jahreszeit vor, nass, windig und grau und nicht wie die anderen drei angenehm und vielfarbig zu sein. Die Briefe, die Debussy im Oktober 1915 mit Igor Strawinski wechselte, dem er dieses Stück widmet, zeigen, dass beide Komponisten befürchteten, der Krieg werde nicht nur ihre Länder verwüsten und ihre Völker niedermetzeln, sondern auch ihre Kunst zerstören. Der Winter, auf den Debussy sich mit diesem Epigramm für den Schlusssatz seiner Weltkriegskomposition bezieht, meint also weniger die Jahreszeit als die mit Kälte, Tod und Dürre drohende Kriegszeit.

## I. Avec emportement

Der erste Satz – ein Walzer, der *Avec emportement* (wörtlich: mit einem Zornesausbruch) beginnt und *Appassionato* (leidenschaftlich) endet – wird nicht zuletzt wegen der abenteuerlich oft und drastisch wechselnden Vorzeichen meist als freie Reihung beschrieben. Doch lässt sich in seinem Bauplan eine sehr fantasievoll behandelte Sonatenhauptsatzform erkennen, wodurch der Zugang erleichtert wird. Anhand des Materials und der 18 Tempoänderungen lassen sich zunächst folgende Großabschnitte erkennen:

Exposition I	T. 1-48	(ohne Vorzeichen)
Exposition II	T. 49-102	(2 <sub>b</sub> T. 55-66, 6 <sub>b</sub> T. 67-72, 2 <sub>#</sub> T. 73-101)
Durchführung	T. 103-193	(2 <sub>#</sub> T. 102-116, 6 <sub>#</sub> T. 117-155, 6 <sub>b</sub> T. 156-193)
Reprise	T. 194-226	(ohne Vorzeichen)

<sup>10</sup> Auch Maurice Ravel, der mit jedem der sechs Suitensätze seines zwischen 1914 und 1917 komponierten Klavierwerkes *Le Tombeau de Couperin* an ein Opfer dieses Krieges erinnert, hat Jacques Charlot ein Denkmal gesetzt; siehe die Widmung zum “Prélude”, in der er ihn beschreibt als “Transcripteur de *Ma Mère l’Oye* pour piano solo”.

## En blanc et noir I: Die Anfänge von Exposition I und II (Auszug)

Avec emportement (♩. = 66)

49

Beide Expositionen beginnen mit demselben Sechstakter (s.o.: T. 1-6 = 49-54). Komponente 2 wechselt die Tonart, und ab Komponente 3 unterscheiden sich die Verläufe gänzlich. Dass es sich bei Komponente 3 jedoch um einen thematisch relevanten Teil der strukturellen Entsprechung handelt, bestätigt die Reprise, in der Debussy Komponente 2 in der Ausgangstonart zitiert (s.u.: T. 196-205), Komponente 3 aus Exposition I transponierend und erweiternd aufgreift (T. 206-210), daran eine transponierte und erweiterte Variante der Komponente 3 aus Exposition II anschließt und dann mit Komponente 1 und einer machtvollen Hemiole endet:



## En blanc et noir I: Die Reprise mit Komponenten aus Exposition I und II

194

204

211 8

219 8

subito *p* e *cresc. molto*

Metrisch handelt es sich bei diesem Satz um einen Walzer. Das durchgehende, stellenweise durch ausdrückliche Walzerfiguren in den Begleitstimmen charakterisierte 3/4-Metrum wird jedoch immer wieder drastisch durch Hemiolen überschrieben. In 38 Taktpaaren herrscht der Rhythmus  $\underline{1} \underline{2} \underline{3} | 1 \underline{2} \underline{3} |$  vor,<sup>11</sup> in zehn zusätzlichen Taktpaaren (T. 83-102) bestimmt

<sup>11</sup>Vgl. die Hemiolen in T. 3-12 und 14-15, 21-24, 55-78, 103-108, 111-118, 131-132, 144-145, 196-205 und 207-222 sowie 225-226.

dieses Betonungsschema den dominierenden Diskant von Piano I, ist jedoch einer Walzerbegleitung im Bass von Piano II gegenübergestellt, während in zwei Taktpaaren (166-169) Piano I den Walzer von Piano II mit einer Quartole aus vier punktierten Vierteln konterkariert.

Als Seitenthema der Exposition I entwirft Debussy einen Zweitakter in dreistimmiger Melodieführung, gefolgt von drei Entwicklungsstufen, in denen er die zwei letzten Schläge nach dem Schema [a a' a''] anordnet. Das Tempo der Komponente, die kurz vor dem Ende des Abschnitts ertönt, soll *Un poco più mosso* sein, den Charakter wünscht er *Scherzando*:

*En blanc et noir* I: Das Seitenthema aus Exposition I

An entsprechender Stelle kurz vor dem Ende des zweiten Expositionsabschnitts erklingt eine Komponente, die sich aufgrund gleicher Textur – einer in dreistimmiger Parallele gesetzten Melodie über tonlich statischer Begleitung – als Seitenthema der Exposition II anbietet. Statt eines Zweitakters mit drei Fortspinnungen findet man hier einen Viertakter gefolgt von zwei leicht variierten, aber harmonisch identischen Varianten; der *Scherzando*-Charakter des ersten Seitenthemas ist durch eine Kontrapunktik aus hemiolisch rhythmisiertem Diskantstrang und Walzerbegleitung ersetzt. Dabei klingt die Melodie seltsam vertraut: Es handelt sich um eine Transposition der dritten Hauptthematikomponente in neuem Gewand. Agogik und Dynamik betonen den Überleitungscharakter: Das Tempo setzt nach einem vorausgegangenen Ritardando langsamer ein und beschleunigt sich zunehmend (*Poco a poco al 1° Tempo*), unterstrichen von einem gewaltigen zwölftaktigen Crescendo vom *p* zum *ff*:

*En blanc et noir* I: Das Seitenthema aus Exposition II

In der Durchführung durchwebt Debussy neue Versionen der ersten Hauptthematikkomponente und der zwei Seitenthemen mit drei einstimmig konzipierten Figuren, die ganz unterschiedliche emotionale Botschaften tragen. Die erste, resolut und stark akzentuiert, spricht von Frustration und Ärger, die zweite in ihrer chromatischen Enge von Bedrängnis und Seufzen. Die dritte, ausschließlich aus den Tönen des C-Dur-Dreiklangs gebildet, ist eine typische Figur des Clairons, der Signaltrompete beim französischen Militär. Ihr Ruf, der die Franzosen zum Kampf wecken will, klingt hier neunmal, jedoch stets sehr leise, wie aus der Ferne. Im zweiten Satz wird er mehr Kraft entfalten.

En blanc et noir I: Die drei Komponenten der Durchführung

## II. Lent. Sombre

Doch nicht nur der Clairon-Ruf verbindet den ersten Satz mit dem als "langsam, düster" charakterisierten zweiten Satz. Im *Appassionato*-Schluss fügt Debussy in die Entwicklung der dritten Hauptthematikkomponente aus Exposition II eine zusätzliche Mittelstimme ein. Über einer absteigenden Basslinie erscheint, identisch in den unteren Systemen von Piano I und II, die Tonwiederholung  $c' - c' -$ ,  $c' - c' -$ . Das jeweils zweite  $c'$  ist nicht nur durch starke Akzente hervorgehoben, sondern zusätzlich durch die Anweisung für Piano II, diesen Ton mit der *rechten* Hand (*m.d.*) anzuschlagen, wohl um ihm auf diese Weise noch mehr Kraft zu verleihen:

En blanc et noir I:  
Die Einführung der  
Tonwiederholung auf *c*

Dasselbe Tonpaar, rhythmisch zusammengezogen und teils mit Oktavverdopplung, setzt im dritten Takt des langsamen Satzes erneut ein, durchzieht dann neun Takte und wird zweimal prominent aufgegriffen – in unterschiedlichen Rhythmen, aber bezeichnenderweise immer auf *c*. Auch im dritten Satz gehört eine Variante zum thematischen Material.<sup>12</sup>

*En blanc et noir* II und III: Die Tonwiederholung auf *c* in den Folgesätzen

II - Lent. Sombre T. 3-11

T. 53-64

III - Scherzando T. 13-14



Yaara Tal weist darauf hin, dass es sich bei diesem Motiv – der mehrfachen Tonwiederholung auf einem *c* – um ein externes Zitat handeln könnte.<sup>13</sup> Richard Wagner komponiert in der *Götterdämmerung* für den Tod seines Helden Siegfried eine Art Trauermarsch, der um eben diese Tonwiederholung (in Form eines *c*-Moll-Dreiklages) kreist:

Richard Wagner: *Götterdämmerung*, Siegfrieds Tod (3. Aufzug, 2. Szene)

Feierlich

Wagner ist der deutsche Komponist, dessen Einfluss Debussy in der Zeit seiner patriotischen Ablehnung aller “Austro-Boches” am meisten bekämpfte. Dass er in einem Werk, dessen zentralen Satz er einem im Krieg gefallenen französischen Leutnant widmet, auf den Tod des prototypischen deutschen Helden anspielt, kann neben der Überhöhung des heldenhaft gestorbenen Landsmannes auch als Hinweis auf den vergleichbaren Hintergrund der Situationen verstanden werden. So wie Siegfried hinterrücks von Hagen erstochen wird, verlor auch Jacques Charlot infolge eines heimtückischen Überfalls der Deutschen auf ihr Nachbarvolk sein Leben.

<sup>12</sup>Vgl. Satz II T. 3-11: Piano II, dazu Piano I in Achtelsynkopen, T. 53-64: Piano II rechts; Satz III T. 13-14 und 90-91: Piano I + II links, T. 96-97: Piano I in beidhändiger Parallele.

<sup>13</sup>Yaara Tal: “En blanc et noir. Debussys musikalische Wagner-Rezeption”. In: *Wagner-spectrum* 2013/2: S. 11-38 [21].

Das siebzehntaktige Vorspiel des zweiten Satzes besteht aus drei ähnlich gebauten Segmenten. Jedes Segment beginnt sehr durchsichtig, weitet sich aber an seinem Schluss recht plötzlich zu einem vielstimmigen Akkord. Das erste eröffnet in düsterer Tiefe mit einem langsamen Spiel in drei große Terzen, rhythmisch ergänzt durch die jambischen Tonpaare des Todesmotivs. Auf das *poco crescendo* im vierten Takt folgt unerwartet in *sf* ausbrechend ein neunstimmiger C-Dur-Nonakkord, der über weiteren *c-c*-Tonpaaren verklingt. Das zweite Segment, das in die überhängende Bassoktave *Fis'/Fis* hinein einsetzt, soll etwas belebter klingen. Hier ergänzen einander ein doppelter Clairon-Ruf in Piano I und das Todesmotiv in Piano II. Ein kleines melodisches Aufbäumen endet in einem zweiten, hier zehnstimmigen Akkord, der diesmal schon bei seinem Einsatz sehr leise ist und über dem Pochen des Todesmotivs weiter verklingt. Die Bassoktave, die Debussy anlässlich dieses Akkordes um einen Ganzton angehoben hat, klingt auch diesmal verbindend in das folgende Segment hinein. Melodisch wird diese wieder ins Anfangstempo zurückfallende dritte Zeile bestimmt von einer Diskantlinie, die erstmals den seit Beginn herrschenden 6/8-Takt spürbar werden lässt und damit an ein Wiegenlied gemahnt. Hier fehlt das Todesmotiv. Der zehnstimmige Akkord, in den das Segment gipfelt, wirkt wie unbestimmt zwischen den Tonarten schwebend.<sup>14</sup>

Der von diesem Vorspiel und einer siebentaktigen Coda umrahmte Binnenteil des zentralen Satzes umfasst drei Großabschnitte:

- A T. 18-52 keine Vorzeichen (*1<sup>er</sup> Mouvt – Calme – Sostenuto ed espressivo – Sempre sostenuto e poco animando – 1<sup>er</sup> Mouvt*)
- B T. 53-128 3<sub>b</sub> (*Sourdement tumultueux – Poco più – Sempre animato – Alerte – Molto tumultuoso*)
- C T. 129-173 4<sub>#</sub> (*Joyeux*) + 1<sub>b</sub> (*Mouvt du début – Un peu animé – Cédez*)

Abschnitt C setzt in jubelnder Fröhlichkeit ein, verkörpert in einer Melodie, die (als Ausnahme in diesem sonst oft polytonal wirkenden Satz) ganz in E-Dur gehalten ist.<sup>15</sup> Dann folgt ein längeres Segment, das durch die Wiederkehr der Signatur mit einem <sub>b</sub>-Vorzeichen und die damit einhergehende Wiederaufnahme des Clairon-Rufes im ursprünglichen C-Dur (nachdem der 'Trompeter' für den zentralen Abschnitt ein Clairon in E zu spielen hatte) zugleich auf das Vorspiel zurückblickt. Debussy unterstreicht

<sup>14</sup>Vgl. die Terzenschichtung *fis-a-c-e-g-b-des* mit vagem Bezug zu einem dominantischen D-Dur. Das zu erwartende G-Dur wird beim Einsatz durch seine Mollparallele ersetzt und wendet sich im vierten Takt nach g-Moll. Erst dann folgt ein eindeutiger D-Dur-Dreiklang als Dominante, der jedoch bald und wiederholt tonartüberschreitend verschoben wird.

<sup>15</sup>Vgl. den Diskant des Piano II, besonders in T. 132-136 und 139-144.

die rahmende Beziehung zwischen A und C zudem, indem er nicht nur beide mit der schon das Vorspiel abrundenden ‘Wiegenlied’-Figur enden lässt, sondern zudem zwei weitere Komponenten reprisenartig aufgreift.<sup>16</sup>

Am interessantesten – und geradezu spektakulär – ist in diesem Satz der Mittelabschnitt. In ihm komponiert Debussy eine Materialüberlagerung unerhörten Ausmaßes. Sie umfasst drei Basskomponenten: eine arpeggierte Oktave mit unterem Halbtonnachbarn, die in der sechstaktigen Überleitung vor Beginn des zentralen Abschnitts und weiteren 45 Takten orgelpunktartig wiederholt wird ([x]), eine ‘Mordent’-Figur in Oktavparallele ([y]), die [x] zum chromatischen Cluster ergänzt, und eine Variante des orgelpunktartig wiederholten Arpeggios mit ganztönigem Binnennachbarn [x']:

*En blanc et noir* II: Die drei Basskomponenten im Mittelabschnitt



Über diese Basis schichtet Debussy drei schon bekannte Komponenten – das Todesmotiv, den Choral “Ein feste Burg” und den Clairon-Ruf<sup>17</sup> – sowie drei neue Elemente: eine in Sekunden gezeichnete Kontur ([a]), eine Anzahl je verschiedener, um den (meist steigenden) Halbtonschritt *des-d* kreisender Figuren ([b]) und eine nach Debussys Anweisung ‘klagende’, parallel verschobene Quint mit unterem Nachbarton ([c]):

*En blanc et noir* II: Drei neue motivische Komponenten im Mittelabschnitt

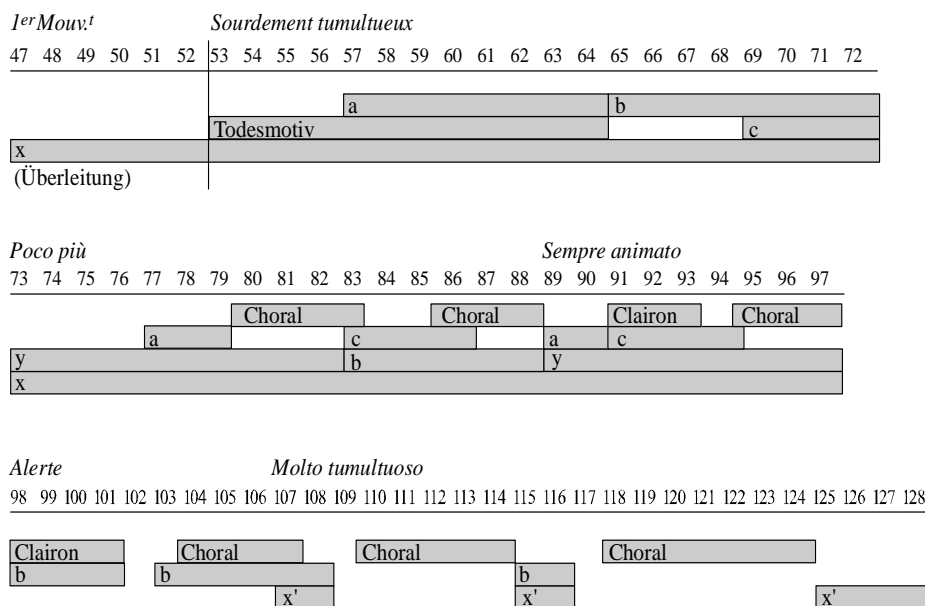
The image shows three musical staves. The first staff, labeled [a], shows a contour in seconds, starting at measure 57 with the instruction *p marqué*. The second staff, labeled [b], shows a series of figures with a half-tone step, starting at measure 65 with the instruction *pp*. The third staff, labeled [c], shows a parallel shifted quint with a lower neighbor, starting at measure 69 with the instruction *pp plaintif*.

<sup>16</sup>Vgl. die *Sostenuto ed espressivo*-Komponente, in T. 34-36 eingeführt und in T. 39-42 / 43-46 fortgesponnen, mit deren Weiterverarbeitung in T. 153-156 und 157-160, sowie die Arpeggios in T. 47-52, die zum C-Dur des ‘Wiegenliedes’ tonal verfremdend klingen, mit denen in T. 161-165, wo sie den Beginn der *Marseillaise*-Abstraktion begleiten.

<sup>17</sup>Vgl. die Notenbeispiele oben: S. 234 für den Choral, S. 243 für den Clairon-Ruf und S. 244 für das Todesmotiv in der für diesen Satz typischen Form.

Die Dichte der Verschränkungen und bis zu vierschichtigen Überlappungen dieser 3 x 3 Materialien ist schier verblüffend. Sie lässt sich am besten in einem Diagramm darstellen:

En blanc et noir II: Die Schichtungen im Mittelabschnitt



Nach Abschnitt C, der mit reprisenartigen Wiederaufnahmen einen Rahmen schafft, mit dem *Joyeux*-Thema und der *Marseillaise*-Abstraktion aber zugleich Neues bringt, folgt nur noch eine Coda. In ihr kehrt Debussy zum 6/8 Metrum zurück und greift für die ersten fünf Takte auch das Grundtempo auf. Zudem zitiert er dreimal, jeweils als Höhepunkt eines Crescendos mit neuen Versionen des Spiels um *des-d*, den Clairon-Ruf im ursprünglichen C-Dur. Dabei überrascht die hemiolische Rhythmisierung der Takte, die den Clairon-Ruf zitieren. Es scheint, als wolle Debussy an dieser Stelle nicht nur auf den Beginn des Satzes, sondern zudem auf den des Werkes zurückblicken. Zwei stark verlangsamt und äußerst mächtig angelegte Schlusstakte gipfeln in dem lange erwarteten F-Dur-Dreiklang, dessen 14-stimmiger, sechs Oktaven füllender Anschlag in trockenem *sff*-Staccato abgerissen werden soll. Nach Debussys musiksymbolischen Anspielungen auf den Überfall der Deutschen auf sein Land und Volk fügt dieser brutal wirkende Abschluss einen direkteren, lautmalerischen Hinweis auf das abrupte Lebensende des Widmungsträgers Leutnant Charlot hinzu.

### III. Scherzando

Im Anschluss an den gewichtigen Mittelsatz, in dem Debussy seinem Entsetzen über die damals schon fast ein Jahr währenden Kriegshandlungen in vielfältiger Weise Ausdruck verleiht, überrascht zunächst die Überschrift *Scherzando*. Doch wer das Epigramm nicht nur in seinem Vorwurf wahrnimmt – gegen den Winter, der grau und öd zu sein pflegt, und im übertragenen Sinne gegen den Krieg, der die betroffenen Nationen mit Kälte, Tod und Dürre bedroht – sondern auch in seiner spezifischen Wortwahl, dem fällt in “Yver, vous n’êtes qu’un vilain” das Wort *vilain* auf. Der Ausdruck bezeichnet charakteristischerweise ein “böses Kind” oder jemanden, der schlimme Streiche verübt. Er enthält durchaus einen Vorwurf, aber auch Verständnis dafür, dass der Verantwortliche vielleicht nicht voll zur Rechenschaft gezogen werden kann und dass die Betroffenen besser mit einer Prise Humor über die Sache hinweggehen sollten. Auch die abschätzigste Qualifikation *vous n’êtes que* (ihr seid nichts als) spricht dem Angesprochenen ab, in vollem Maße ernst genommen werden zu müssen. Im Falle des in seinem Sommerurlaub an der Atlantikküste komponierenden Debussy mag die Wahl gerade dieser Zeile aus dem Gedicht von Charles d’Orléans darauf hindeuten, dass er sich vornimmt, den in seinem Land wütenden Krieg als zeitlich begrenzten “Winter” zu verstehen und sich auf den unweigerlich folgenden Frühling zu freuen (den er allerdings, da er ein halbes Jahr vor Kriegsende sterben sollte, in keiner ‘Farbe’ mehr erleben durfte).


Das Tempo des Satzes ist, ungeachtet der über zwanzig kurzfristigen Modifikationen, durchgehend rasch. In den vielen durch 32stel-Wirbel, -Läufe und -Figuren bestimmten Takten teilen sich jeweils acht Noten einen Schlag im Metronomtempo 72 oder wenig darunter. Die Tonartsignatur der äußeren Segmente mit einem  $\flat$ -Vorzeichen schließt an den Rahmen des vorangehenden Satzes an, doch auch diesmal manifestiert sich die dazugehörige Tonart – hier d-Moll – nur vorübergehend und etabliert sich erst ganz spät.<sup>18</sup>

Ähnlich wie die beiden vorausgehenden Sätze orientiert sich auch dieser in seinem Bauplan an einer sehr frei behandelten dreiteiligen Form. Zwischen einem sechstaktigen Vorspiel und einer 19taktigen Coda erkennt man einen Abschnitt A mit Haupt- und Seitenthema (T. 7-44), einen Kontrastabschnitt B (T. 45-83), der aus drei in Umfang und Bedeutung ganz

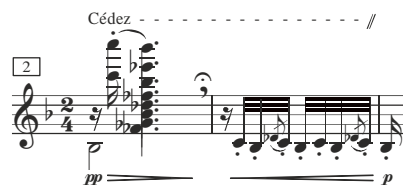
<sup>18</sup>Die Grundton-Signatur bestimmt die Segmente in T. 1-24 und 84-147. Für d-Moll vgl. T. 7-8 + 11-12, 84-85 + 88-89 sowie 140-143; T. 144-147 sind mit *fis* nach Dur aufgehellt.



unterschiedlichen Segmenten besteht, und einen dritten Abschnitt C, in dem Debussy die Reprise der beiden Themen mit neuem Material unterbricht (T. 84-128).

Das aus zwei strukturell analogen Dreitakttern bestehende Vorspiel führt eine Kombination zweier sehr prägnanter Figuren ein, die Debussy auch später im Satz in anderen thematischen Kontexten mehrfach einwirft. Die erste Figur dieses tonlich jeweils verschiedenen Scherzandomotivs umfasst einen langen Grundton, der als Ziel zweier chromatisch enger 32stel-Wirbel erreicht wird. Er wird in der darüber liegenden Schicht zum Rhythmus  ergänzt und gipfelt so in einem fünftönigen Akkord. Die auftaktig einsetzende zweite Figur präsentiert den Ganztonwechsel *c-b* mit Vorschlag vor jedem zweiten *c*. Im Vorspiel sind die beiden Figuren einerseits mittels eines durchgehenden Ritardandos zusammengefasst, andererseits durch eine Fermate nach der ersten Figur getrennt.<sup>19</sup>

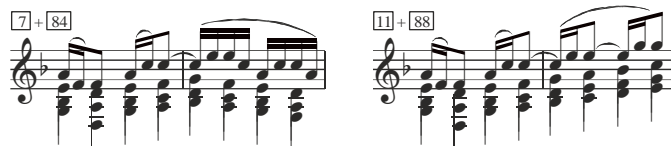
En blanc et noir III: Das Scherzando-Motiv



Zu Beginn der Abschnitte

A und C wird eine neue Variante des oben dargestellten Scherzandomotivs jeweils durch Taktpaare umrahmt, in denen das zweite Klavier die zwei Hälften des Hauptthemas präsentiert.

En blanc et noir III: Das Hauptthema



In die bis hier geltende Dynamik (*p-pp*, *leggerissimo*, *dolce*) bricht in unvermitteltem *f cresc.* die für diesen Satz kennzeichnende Variante des Todesmotivs ein, umgeben von gegenläufigen 32stel-Kreiseln der beiden Diskantstimmen. Eine Überleitung, die ins *p* zurückfällt und dann mehrfach zu neuem Crescendo ansetzt, führt zu einer erweiterten Wiederaufnahme des Scherzando-Motivs. Dessen erste Figur ertönt zweimal *sf* und passt sich erst beim dritten Einsatz dem *p* der zweiten Figur an.

<sup>19</sup>Einmalig in T. 3 tritt zu der zweiten Figur zudem eine durch Schleifer betonte Linie, die den Grundton der ersten Figur (T. 2: *b*) mit dem Beginn der 32stel-Wirbel in (T. 4: *es*) verbindet. Diese Linie greift Debussy jedoch nicht wieder auf.

In *Poco meno mosso* setzt das Seitenthema ein, in einer Tonart, die mit sechs  $\flat$ -Vorzeichen gegenüber dem zuvor angedeuteten d-Moll um einen Halbton aufwärts transponiert erscheint, jedoch weder es-Moll noch das parallele Ges-Dur je eindeutig erreicht. Im Gegensatz zum Hauptthema behandelt Debussy dieses zweite Thema, das aus einem Vordersatz und einem durch Binnenwiederholung verlängerten Nachsatz zusammengesetzt ist, in Exposition und Reprise recht verschieden: In Abschnitt A wird es in zweioktavigem Abstand von Piano II eingeführt und gleich anschließend vom Diskant des Piano I im einfacher Oktavparallele imitiert, wobei schon im Vordersatz einzelne Töne verändert sind und der Nachsatz entscheidend von seinem Vorbild abweicht. In Abschnitt C dagegen greift der Komponist, zur ursprünglichen Tonartsignatur zurückgekehrt und somit um einen Halbton tiefer als zuvor, überhaupt nur noch den Vordersatz auf:

*En blanc et noir* III: Das Seitenthema

The musical score consists of five staves of music in G-flat major (three flats). The first staff starts at measure 25 and ends with a +15 interval marking. The second staff starts at measure 29 and also ends with a +15 interval marking. The third staff starts at measure 35 and includes a +8 interval marking and a (p) dynamic marking. The fourth staff starts at measure 39 and includes a +8 interval marking and a (p) dynamic marking. The fifth staff starts at measure 125 and includes a +8 interval marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some chromatic movement.

Der Kontrastabschnitt B wird umrahmt von zwei Segmenten, in denen der Ton *h* eine hervorstechende Rolle spielt. Im viertaktigen Vorspann verbindet Debussy oktavweise fallende Figuren unter *h* (Piano I) und Septakkorde auf *h* (Piano II) mit einer neuen Variante des Scherzandomotivs; im viertaktigen Codetta-Segment und seiner nur am Schluss modifizierten Wiederholung im Stimmtausch (*L'istesso tempo* ...) führt er seine Musik von H mixolydisch beim ersten Mal in chromatischer Rückung zum c-Moll-Nonakkord, beim zweiten Mal zum d-Moll des Hauptthemas.

Zwischen diesen Rahmensegmenten erklingt, basierend auf parallelen Terzen, in *Tempo meno mosso* eine Textur aus *delicatamente* zu tupfenden Portati. Das einzige nachdrückliche Crescendo führt zum Einsatz einer vom zweiten Klavier einstimmig gespielten Kantilene, die das Zentrum dieses zentralen Segmentes mit einer Umspielung des Tones *fis* (bzw. *ges*) bestimmt. Danach nimmt Debussy das Spiel mit den terzbasierten Klängen wieder auf.<sup>20</sup>

Abschnitt C wartet zwischen seinen Reprise-Passagen<sup>21</sup> mit neuem Material auf. Dabei wirken die von Tremolo untermalten homophonen Gegenbewegungen in T. 100-109 eher überleitend. Das Segment, das von einer in 32steln wie vibrierend wirkenden Tonwiederholung auf *cis'* durchzogen wird, etabliert dagegen eine ganz neue Farbe – und das ungeachtet der Tatsache, dass seine teils parallel, teils in Gegenbewegung verschobenen Klänge auf bereits Gehörtes zurückgreifen.<sup>22</sup> Der Bass-Liegeton *Des* verlängert das vibrierende *cis'* unter einem ausgeschriebenen *G-A*-Triller nicht nur bis zum Ende dieses Mittelsegmentes, sondern noch durch die viertaktige Reprise des Seitenthema-Vordersatzes.

Für die Coda verschiebt Debussy diesen leisen Triller, dessen Effekt er als „murmelnd“ beschreibt, auf den Halbton *a-b*. Als solcher durchzieht er in verschiedenen Oktavlagen die Takte 129-139. Ein augmentiertes Zitat der ersten drei Takte des Hauptthema-Vordersatzes und eine letzte Erinnerung an die zweite Figur des Scherzandomotivs, die hier durch die Oktaven abfallend verklingt, bereiten auf den bevorstehenden Schluss vor. Nach doppelt schnellen Arpeggien mündet die Musik ins noch kurz mit *b* eingefärbte, dann aber reine *D-Dur*, in dem der Satz und mit ihm das Werk schließt. Das in nachschlagenden Achteln pochende tiefe *D'* hat mit seinem siebten, nun auf den Taktanfang fallenden Schlag „das letzte Wort“ in diesem musikalischen Versuch, in den Schrecken des Krieges Würde und Selbstachtung zu wahren.

<sup>20</sup>Der Kontrastabschnitt ist trotz seiner unregelmäßigen Gliederung in 4 + 12 + 9 + 6 + 8 Takte somit frei palindromisch. Zu den terzbasierten Akkorden vgl. *e'/g'/c''/d''-e'/g''*, parallel verschoben in Achteln in T. 49-56 und 58, weiter auf jedem Viertel in T. 60-69 und 72-73, und *c'/e'-ges'/b'/c''/e''*, parallel verschoben in Achteln in T. 70-71 und 74-75.

<sup>21</sup>Hauptthema-Vordersatz + Scherzando-Motiv + Hauptthema-Nachsatz T. 84-89 = 7-12; satzeigenes Todesmotiv etc. T. 90-95 = 13-18; T. 96-97 Todesmotiv (T. 13-14 variiert), T. 98-99 Fortspinnung (T. 15-16 variiert). — Seitenthema-Vordersatz T. 125-128 ≈ 25-28.

<sup>22</sup>Vgl. die parallel verschobenen Klänge bzw. Terzen in T. 110-112 / 112-113 mit T. 49-56 im Kontrastabschnitt; vgl. die in Gegenbewegung geführten Terzen in T. 114-116 und 117-120 mit T. 101-102 und 106-107.

### Drei Reaktionen auf den Krieg

Die Epigramme der drei Sätze von *En blanc et noir* beschreiben einen Weg von der tief empfundenen Enttäuschung, sich nicht am Kampf beteiligen zu können, über eine grundlegende Revision der Haltung Frankreichs zu seinen Feinden, die auch ihre Kultur betreffen muss, bis hin zur verbotenen Selbstbeschwichtigung, auch das Schlimmste sei zu überstehen, sofern man es als saisonal und damit vorübergehend begreift. Debussys Bezeichnungen für Tempi und Stimmungen zeichnen diesen Prozess nach: Der erste Satz beginnt mit einem Zornesausbruch und endet in leidenschaftlichem Aufbegehren. Der zweite ist in seinem Grundtempo langsam und in seiner Grundstimmung düster, der dritte schließlich *scherzando*.

In der musikalischen Thematik, Struktur und Textur drückt Debussy diese Gefühlslagen durch ganz verschiedene Mittel aus: Der immer wieder durch Hemiolen außer Kraft gesetzte Walzertakt des Eröffnungssatzes zeichnet ein Bild der verloren gehenden Ordnung. Die bis zu viersträngige Überlagerung unterschiedlicher Komponenten im zentralen Abschnitt des zweiten Satzes lässt erkennen, dass den Gedanken zum Kriegsgeschehen eine vielschichtige Neuorientierung innewohnt, in der nicht nur Tod und Zerstörung thematisiert werden müssen, sondern auch Ideale und Werte des eigenen Volkes und seiner Feinde sowie die Kultur und Kunst und nicht zuletzt auch das militärische Selbstverständnis beider Seiten. Die überwältigende Präsenz rascher Wirbel, Triller, Tremoli, Läufe und Arpeggien im Finalsatz scheint den Krieg als "Winter", als kalte und dürre aber zeitlich begrenzte Periode, abzutun und der Vertreibung dessen, der letztlich nichts als ein Schuft ist, auf allen Ebenen nachhelfen zu wollen.

Die verbindenden Symbole der drei Sätze sind der Signalruf des Clairon und die paarweise Tonwiederholung, die an das charakteristische Kennzeichen des Motivs erinnert, das Wagner in seiner *Götterdämmerung* für den heimtückischen Mord am vermeintlich unverwundbaren Helden Siegfried komponiert hat. Der Ruf zum Kampf und die Empörung über die Hinterlist liegen somit allen Facetten der emotionalen Auseinandersetzung mit dem Krieg zugrunde. Dabei fällt auf, dass die ventillose kleine Militärtrompete mit ihren Naturtönen stets im Durdreiklang ertönt – überwiegend in C-Dur, nur im zentralen Überlagerungsabschnitt des Mittelsatzes in Es-Dur. Das Todesmotiv ist bei Debussy wie schon bei Wagner auf den Ton *c* konzentriert; dagegen steht der die deutschen Angreifer symbolisierende Choral "Ein feste Burg ist unser Gott" hier in Es-Dur.

Die beiden Töne *c* und *es* mit ihren Durdreiklängen bzw. -skalen durchziehen das ganze Werk als eine Art symbolischer Faden, scheinbar

unabhängig von Debussys auffällig häufig wechselnden Vorzeichen und den in ihnen angedeuteten, oft gar nicht nachhaltig realisierten Tonarten oder Modi. Im Kopfsatz beginnen Exposition und Reprise mit zwölf Takten in C-Dur. Dann tritt der Ton *c* in den Hintergrund und manifestiert sich erst wieder am Schluss, mit zwei Dreiklängen in reinem C-Dur. Das unschuldig klingende "Wiegenlied" im zweiten Satz ist in schlichtem C-Dur-Duktus entworfen. Dabei erhebt es sich mehrfach über querständig in Frage stellenden Begleitstimmen (so beim ersten Erklingen über der Bass-Oktave *Gis'/Gis*, beim zweiten über den Tönen *As'/As* und *b'/b*" in den Arpeggien). Der dritte Satz umspielt den Ton *c* mit Passagen, die teilweise in den zwei nach unten anschließenden chromatischen Nachbartönen *h* und *b*, in anderen Abschnitten in den zwei nach oben anschließenden chromatischen Nachbartönen *cis/des* und *d* ankern. Zum Beginn des langen, von Debussy als "murmelnd" beschriebenen *g/a*-Trillers ertönt überraschend noch einmal ein sechsfacher Oktavenanschlag auf *es*, als habe sich der Choral der Deutschen hier erneut zu Wort melden wollen, sei aber durch das d-Moll der Seitenthema-Reprise abgedrängt worden.

Mit diesen beiden Aspekten ungewöhnlicher tonaler Gleichzeitigkeit bzw. Fortschreitung im Finalsatz, der Einbettung des *c* in seine benachbarten Halbtöne und der Verdrängung des *es* durch den neuen Grundton *d* scheint Debussy symbolisch zum Ausdruck zu bringen, dass es für das eigene Leben und Schaffen wesentlich sein kann, die Gedanken an Kampf und Tod zeitweise einzuklammern oder durch eigene Zielsetzungen zu verdrängen.

