

Ariettes oubliées

Debussy begann schon im Jahr seiner Abreise nach Rom mit der Komposition eines ersten Zyklus für die von ihm bevorzugte Besetzung mit einer Frauenstimme und Klavier. Die sechs Texte der "Vergessenen Weisen" entnahm er den *Romances sans paroles* Paul Verlaines. Dieser hatte die Gedichte unter dem Eindruck seiner stürmischen Liebesbeziehung zu Rimbaud geschrieben und als Titel die französische Übersetzung von Felix Mendelssohn-Bartholdys "Lieder ohne Worte" genannten Klavierstücken gewählt. So wollte er betonen, dass es ihm nicht um etwas mit Worten präzise zu Beschreibendes ging, sondern um das Lyrische schlechthin, das hinter der Semantik durchscheint.

Die *Romances sans paroles* wurden 1874 publiziert, d.h. in dem Jahr, als Verlaine sein Gedicht *L'art poétique* in den Stil und die Form brachte, in denen es acht Jahre später die Öffentlichkeit erreichen sollte. Der Zyklus darf daher als eine Art erster Exemplifizierung der im Manifest-Gedicht artikulierten Forderungen gelesen werden. Schon hier sollte somit jeder Vers Musik sein, eine Harmonie von Tönen, ein flüchtiger Eindruck, der die Grenzen der Form verwischt und Farben nur als Nuancen erscheinen lässt. Gedichte sollten in der Struktur frei sein dürfen und ihre Wirkung einzig durch den Klang, die bewusst gewählte Verbindung und Folge von Lauten erzielen. Eine solche Lockerung traditioneller Vers- und Strophen-schemata führt nach Verlaines Überzeugung nicht zu Formlosigkeit, denn er war überzeugt, dass die musikalische Harmonie sich als ein ebenso starkes konstruktives Prinzip erweisen würde wie eine vorgeschriebene Zahl von Silben oder ein bestimmtes Muster in den Reimen. Wenn der Dichter in seiner Wortwahl bewusste Mehrdeutigkeit zulässt, wird das im Schwebestand verharrende Gedicht zum Korrelat einer begrifflich nicht mehr fassbaren Welt. In Abgrenzung gegen die rationale, konturenscharfe Lyrik der Parnassiens, aber auch gegen die emphatische Rhetorik der Romantiker postuliert Verlaine eine Dichtung, in der Sinneseindrücke – Farben, Töne, Rhythmen etc. – gegenüber dem mit dem Verstand zu erfassenden Inhalt in den Vordergrund treten. Musik, Liebestaumel und ekstatische Frömmigkeit gelten ihm als die drei Säulen seines Ausdrucksinteresses. Die besondere Musikalität der Sprache war denn auch das Merkmal, das schon den 23-jährigen Debussy ansprach.

Verlaines Sammlung “Lieder ohne Worte” umfasst vier Abteilungen:


- neun Gedichte unter der Überschrift *Ariettes oubliées*,
- fünf im Abschnitt *Paysages belges*,
- ein Einzelgedicht mit dem englischen Titel “Birds in the Night”
- und sechs als *Aquarelles* gekennzeichnete Gedichte.

Debussy wählte seine sechs Gedichte aus den drei Unterabteilungen: Die ersten drei, “C’est l’extase langoureuse”, “Il pleure dans mon cœur” und “L’ombre des arbres”, entsprechen den Nummern I, III und IX in Verlaines *Ariettes oubliées*; für die zwei abschließenden Texte wählte er die beiden ersten Stücke aus *Aquarelles*, “Green” und “Spleen”. Einzig das vierte Gedicht durchlief hinsichtlich seiner poetischen Vorlage eine bedeutsame Verwandlung. Ursprünglich vertonte Debussy den Text von “Chevaux de bois”, wie er in den *Paysages belges* vorliegt. Als er den Zyklus später überarbeitete, hatte Verlaine inzwischen in seinem 1880 publizierten Zyklus *Sagesse* ein identisch betitelt, in Form und Inhalt verwandtes Gedicht veröffentlicht, das sich als eine erweiterte und im Wortlaut an manchen Stellen abweichende Version des Vorgängers erwies. Auf die Erweiterungen beschloss Debussy zu verzichten, um die Gesamtstruktur seiner Vertonung bewahren zu können. Doch ersetzte er in der schon fertigen Partitur zahlreiche Halbsätze durch die vom Dichter revidierten Wendungen.

Die ersten drei Lieder in Debussys *Ariettes oubliées* sprechen von der Liebe, ihrer Seligkeit und ihrem Schmerz. Das lyrische Ich schwankt zwischen den Extremen der Ekstase und einer offenbar abgrundtiefen Erschöpfung. Das Herz, das im zweiten Lied gleich fünfmal erwähnt wird, fühlt sich gelangweilt (“*s’ennuie*”) und entmutigt (“*s’écœure*”), es weint (“*il pleure*”), erfüllt mit Seelenqual (“*l’âme se lamente*”), Klagen (“*plainte*”), Schmerz (“*peine*”) und Trauer (“*deuil*”). Am schlimmsten erscheint es dem Dichter, dass diese niederdrückenden Gefühle zwar das Herz spürbar belasten, vom Verstand jedoch als grundlos erkannt werden: Es ist kein Verrat im Spiel, kein Hass, und er gibt zu nicht zu wissen, warum er diese Qual empfindet. Selbst das dritte Gedicht, in dem das Herz- und Seelenleid des Menschen in die Natur versetzt erscheint, wo es der (als Du angesprochene) Wanderer gleichsam von außen betrachten kann, ist von großer Niedergeschlagenheit bestimmt: Die Trauer gilt hier dem ersterbenden Schatten der Bäume im Fluss, das Klagen übernimmt eine Taube, und einzig das aus dem Blattwerk ertönende traurige Weinen ertränkter Hoffnungen ist einem Menschen zugeordnet: dem *voyageur*, der dieses schwierige Leben durchwandert.

Aufschlussreich sind auch die Epigramme dieser drei Gedichte. Der Doppelvers “*Le vent dans la plaine suspend son haleine*”, dessen erste Hälfte Debussy fast ein Vierteljahrhundert später auch dem dritten Stück seiner ersten *Préludes*-Sammlung zugrunde legen wird, entstammt einer “Ariette” aus der Komödie *Ninette à la cour* des Rokokodichters Charles-Simon Favart (1710-1792). Ninette ist ein ebenso charmantes wie intelligentes Bauernmädchen. Als sich der König der Lombardei in sie verliebt, verliert sie nicht den Kopf. Sie weiß, was sie an ihrem dörflichen Liebhaber hat, und versucht, den König auf den ihm gemäßen Weg zurückzuführen. Konstellation und Moral des Stückes wurden oft mit dem Theaterstück *Figaros Hochzeit* von Favarts jüngerem Zeitgenossen Beaumarchais verglichen. Im 18. Jahrhundert war die Komödie *Ninette à la cour* weit über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt. Wie die seiner Zeitgenossen Rabelais und Molière waren auch Favarts Komödien als Operetten konzipiert; die Arien und Arietten wurden meist gesungen. Die Ariette, die den von Verlaine zitierten Doppelvers enthält, steht fast genau in der Mitte der Komödie (Akt II, Szene 8). Darin wendet sich Ninette an den ihr nachstehenden König mit Worten, die frei übersetzt lauten: “Auf unseren stets blühenden Auen sieht man einen sanften Zephyr lächeln: In der Ebene hält der Wind den Atem an; doch auf den Höhen kommt er in Wallung und bewegt ohne Unterlass die stolzen Ulmen.” Dies beschreibt eine Gesellschaft in drei Schichten, in deren oberster, der Aristokratie, starke Stürme herrschen. Die Windstille in der Ebene der kleinen Leute mag hold wirken, insofern dieser Bereich unterhalb des Radars der höfischen Gerüchte und Skandale liegt, beschreibt jedoch eine Welt täglichen Bangens, wie Verlaine nur zu gut wusste. Im nachfolgenden Gedicht stehen sich in ähnlicher Weise die leidende Seele und die heitere Natur gegenüber.

Das Epigramm zu dem Gedicht, das Debussy als zweite *Ariette* vertont, schreibt Verlaine seinem Freund zu. Allerdings findet sich die Zeile “*Il pleut doucement sur la ville*” in keinem der bekannten Gedichte von Rimbaud. Literaturwissenschaftler vermuten daher, dass es sich um eine mündliche Äußerung Rimbauds handeln muss, in deren Kontext er vielleicht bereits auf die Lautähnlichkeit der Verbformen *il pleut* (es regnet) und *il pleure* (er/sie/es weint) angespielt hat, die Verlaine in seinem Gedicht betont und die Debussy offensichtlich inspirierten. Auch die Zeilen von *Cyrano de Bergerac*, die Verlaine dem dritten von Debussy gewählten Gedicht voranstellt, gehören in den Themenkreis der allegorisch gedeuteten Natur: Die Nachtigall hoch in der Eiche, die im Fluss ihr Spiegelbild erblickt und daher zu ertrinken fürchtet, veranlasst Verlaine, über den im spiegelnden Wasser ertränkten Glauben zu meditieren.

den Grundstein für das Modell des wiederholten Eintakters, das in seinen Liedern eine strukturbildende Rolle spielt (vgl. Klavier T. 7, 8), und für die melodische Chromatik, die schon in diesem ersten Liederzyklus einen entscheidenden Beitrag leistet (vgl. Gesang T. 8-9: *cis-his-h*). Wie grundlegend diese drei Aspekte für das ganze Lied sind, zeigt eine Übersicht: Die Klaviergeste übernimmt Debussy als Tonfolge einmal auch in den Gesang (T. 44-46), als Rhythmus greift er sie in insgesamt 11 Takten, einschließlich der Variante  sogar in 22 Takten auf. Notengetreue Wiederholungen betreffen in diesem Lied sechs Eintakter sowie fünf Zweitakter. Die chromatische Linie, die in T. 8 zu „*amoureuse*“ erklingt, bestimmt die zweite Liedstrophe (T. 20-35) sowohl im Gesang als auch im Klavier und wird auch in Strophe 3 (T. 36-48) noch einmal zitiert.³

Ariettes oubliées I: Klaviergeste und chromatische Linie



p rêveusement
Lent et caressant C'est l'ex-ta-se lan-gou-
pp
 -reu-se, C'est la fa-tigue a-mou-reu - - - se.
p

³Vgl. T. 24-27, Gesang: *gis-g-fis-eis, gis-g-fis-eis, dis-d-cis-his-h-ais*, dazu T. 24-28, Klavier gegenläufig in Oktaven: *eis-fis-fisis-gis, eis-fis-fisis-gis, ais-h-his-cis-cisis-dis-e-eis-fis*. Weiter T. 28, Klavier: *cis-c-h-b*, wiederholt in T. 30, 32 und 33, dazu T. 32, Gesang: *fis-f-e-dis-d-cis*, wiederholt in T. 33. In Strophe 3 vgl. T. 46, Klavier rudimentär: *fis-f-e*, wiederholt in T. 47.

Am eindringlichsten, dem Gedichtinhalt am stärksten verpflichtet ist die ganztönig fallende Seufzerfigur, die Debussy aus dem Beginn der Klaviergeste in T. 1 ableitet. Sie färbt besonders die dritte Liedstrophe (vgl. Diskant T. 36, 38, 40, 42 und 43) sowie den Beginn der Coda (T. 48 und 49). Melodisch herrscht ein Gefühl tiefster Traurigkeit.

In Tempo, Dynamik und Harmonik erscheint das Lied wie aus einem Guss. Zwar ist das grundlegende *Lent* dreimal einer Beschleunigung unterworfen, doch wird diese stets jeweils nach wenigen Takten abgebremst.⁴ Die vorherrschende Intensität ist *pianissimo* im Klavier, *piano* im Gesang, unterstrichen von Stimmungshinweisen wie *caressant* und *rêveusement* (zärtlich, träumerisch). Der Klavierpart zeigt elf Diminuendogabeln und ein ausgeschriebenes *diminuendo molto* gegenüber nur zwei Crescendogabeln und einem *poco a poco animato e crescendo*. Letzteres unterstreicht eine Ausnahme: Es betont die Verse, in denen das lyrische Ich sich selbst einbringt und fragt, ob die Seele, die da klagt, nicht vielleicht “die unsrige” sei, “Die meine, sag, und die Deine”. Hier erklingt das einzige *mf* des Liedes, vom Klavier durch eine wie plötzlich aufblühend wirkende Steigerung weitergetragen. Doch schon nach zwei Takten setzt erneut *pp* ein, diesmal sogar “murmelnd” gewünscht, bevor die Musik bei “*tout bas*” (ganz leise) in *ppp* mit anschließendem *molto ritardando e morendo* verhaucht.

Die Verzögerung der Auflösung, die schon anlässlich des die ersten zwei Verse zusammenfassenden Dominantnonakkordes beobachtet wurde, gilt für das ganze Lied. Zwar ertönt das tonikale *E* mehrfach im Bass, doch lässt Debussy seine Hörer nach dem oben erwähnten ersten, isolierten Tonikagrundton in T. 9 lange warten, bis er seinem Harmonieverlauf erneut eine volle Entspannung gestattet. In T. 11 und 13 ist der E-Dur-Dreiklang mit einer Sept ergänzt, in T. 20 mit einer Sext. In Strophe 2 weicht die Musik in ganz fremde Sphären aus, und auch in Strophe 3 braucht sie eine Weile, bis sie – am Ende des vorletzten Verses, nach 25 vagierenden Takten – wenigstens zu diesem Quintsextakkord auf *E* zurückkehrt. In der Coda verzögert Debussy die Auflösung zunächst noch einmal besonders nachdrücklich, indem er zwar dem Gesang auf *e'* zu schließen erlaubt, im Klavier jedoch den zuvor wieder aufgegriffenen Tonika-Quintsextakkord parallel aber skalenfremd über G- und F-Dur-Quintsextakkorde zum *E* absteigen lässt. Erst dann erklingt ein reiner E-Dur-Dreiklang, dafür nun allerdings in fünf Oktaven.

⁴Vgl. T. 11 vs. 17: *Un poco mosso / molto rit.*; T. 22 vs. 28: *poco a poco animato / a tempo*; T. 40 vs. 48: *poco a poco animato e crescendo / molto rit. e morendo*.

II. Il pleure dans mon cœur

Il pleut doucement sur la ville
(Arthur Rimbaud)

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville ;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
Ô le chant de la pluie ! (Debussy: le bruit de la pluie)

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'éceure.
Quoi ! nulle trahison ?...
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine !⁵

Im dritten Gedicht seiner Sammlung *Ariettes oubliées* thematisiert Verlaine den Regen. Das Geräusch und die mit Regen verbundene graue Färbung des Himmels stehen für die Melancholie, die Verlaine hier mehr poetisch darstellen als überwinden will. Die Eigenschaften der Wassertropfen, Durchsichtigkeit und Substanzarmut, dienen ihm dazu, die Leere eines von Langeweile beherrschten Geistes abzubilden.

Hört man das Gedicht, statt es im Schriftbild vor Augen zu sehen, so konkurrieren zwei Eindrücke: Die grundlegende Zwölfsilbigkeit jedes Zweizeilers verführt dazu, acht Alexandriner anzunehmen; das Reimschema dagegen unterstreicht die Konzeption in viermal vier Versen, insofern Verlaine in jeder Strophe die Endsilbe des ersten Verses zweimal aufgreift – in Vers 3 mit einem abweichenden Wort, in Vers 4 mit dem Echo von Vers 1 –, während der jeweils zweite Vers ohne reimendes Pendant bleibt.

⁵Es regnet sanft auf die Stadt. (SB) – Es weint mein armes Herz, / Wie auf die Stadt es regnet, / Ach, welch ein banger Schmerz, / durchdringt und quält mein Herz? // Wie rauscht so sanft der Regen / auf Straße und auf Dach. / Mein müdes Herz zu hegen / O, wie singt der Regen! // Es weint ohn' allen Grund / In meinem blut'gen Herzen. / Ward durch Verrat es wund? / Mein Leid ist ohne Grund? // Das ist das schwerste Leiden / zu wissen nicht warum. / Da Hass und Liebe mich meiden – / Mein Herz muss so viel leiden. (WK)

Wenn Debussy diese Echowirkung in Strophe 2 zusätzlich unterstreicht, indem er den “Gesang” des Regens in Verlaines Vers 8 durch den in Vers 5 genannten “*bruit*” (Klang) ersetzt, verstärkt dies das Unbehagen, das die Monotonie der Reime auslöst.

Sprachlich ist Verlaines Gedicht durch drei Analogien geprägt, die eine Gruppierung der vier Strophen zu zwei Hälften nahelegen. Die Parallelität der Anfänge von Strophe 1 und 3 fällt sofort auf.⁶ Die dritten Verse dieser beiden Strophen initiieren Fragen (“Was ist diese Mattigkeit, die in mein Herz eindringt?” / “Was, kein Verrat?”), die ohne Antwort bleiben und damit unterstreichen, wie apathisch sich das lyrische Ich fühlt. Strophe 2 folgt Strophe 1 als emphatischer Ausruf, während Strophe 4 das Vorangehende durch Ausdrücke des Unverständnisses ergänzt. Rhetorisch wird das ganze Gedicht von dem Vergleich beherrscht, der explizit nur im eröffnenden Zweizeiler genannt wird: der Analogie von Weinen und Regnen.

Die Monotonie der fallenden Tropfen bringt Debussy zum Ausdruck, indem er sein Lied aus wenigen Komponenten zusammensetzt. 64 der insgesamt 80 Takte sind im Klavier durch eine ununterbrochene Sechzehntel-Wechselbewegung geprägt. Diese beginnt im Diskant mit der großen Terz *dis''-h'*, die erst beim Einsatz der Singstimme durch ein wiederholtes *gis'* zum *gis*-Moll-Dreiklang ergänzt wird. Darunter erklingt das Hauptmotiv, das aus zwei Hälften besteht: einer Figur, die den Quintton *dis'* ganztönig umkreist, und einem chromatischen Abstieg von *gis'* nach *dis'*.

Ariettes oubliées II: Wechselbewegung und Hauptmotiv
Modérément animé (*triste et monotone*)

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *pp con sordini* and *p un peu en dehors*. The second system shows the vocal line with the lyrics "Il pleu - - - - re, dans mon cœur" and the piano accompaniment. The piano part continues with the same sixteenth-note pattern.

⁶I: “Il pleure dans mon cœur ...” / III: “Il pleure sans raison dans ce cœur ...”.

Nachdem die erste Hälfte der eröffnenden Strophe mit Fortspinnungen eine Modulation vorbereitet hat,⁷ führt Debussy in der zweiten Strophenhälfte zu den Worten der Frage „*Quelle est cette langueur*“ ein sekundäres Motiv ein, das über einem A-Dur-Dreiklang im Bass in ungleichen Intervallschritten von *cis'* nach *cis''* aufsteigt.⁸ Eine Tritonus-Verschiebung von diesem gut sechstaktigen A-Dur zum Dis-Dur-Dreiklang bereitet die Rückkehr zur Tonika *gis*-Moll vor. Mit ihr endet die erste Liedstrophe und zugleich Debussys Einführung des thematischen Materials.

Wie oben geschildert bot die Struktur des Gedichtes Debussy zwei alternative Vorlagen mit jeweils vier Einheiten. Auf der Ebene der Strophen erzeugt Verlaine mittels sprachlicher Echos und rhetorischer Entsprechungen zwei analoge Hälften. In jeder Hälfte kombiniert der erste Vierzeiler eine beschreibende Eröffnung, die das thematische „Weinen im Herzen“ einführt, mit einer Frage, jeweils gefolgt von einem vierzeiligen Ausruf der Verwunderung. Auf der Ebene jeder einzelnen Strophe dagegen finden sich, umgeben von einem Rahmenpaar, ein den Hauptreim aufgreifender Binnenvers und eine ungereimte Zeile. Poetisch stehen sich also die Schemata [A B A' B'] und [a1 b a2 a1'] gegenüber.

Debussy wählt ein drittes Schema, das allerdings deutlich vom poetisch Vorgegebenen abgeleitet ist: Seine vier Strophen verhalten sich zueinander wie [A1 A2 B A1']. Die musikalische Beziehung ist am engsten zwischen der ersten und der vierten Strophe, die wie eine Reprise angelegt ist.⁹ Die zweite Strophe variiert die thematischen Komponenten aus diesen beiden Rahmenstrophen.¹⁰

⁷In T. 7-9 fügt der Gesang eine weitere Wiederholung des aufsteigenden Intervalls *gis'-h'* hinzu, der Bass imitiert den chromatischen Abgang aus der zweiten Hälfte des Hauptmotivs, und der Diskant augmentiert die Terz *dis''-h'* aus der Wechselbewegung. In T. 9-10 verlässt die Harmonie dann den Bereich um *gis*-Moll zugunsten eines E-Dur-Septakkordes.

⁸Vgl. Gesang T. 11-13: *cis'-e'-f'-fis'-cis''-cis''*, imitiert im Klavier zunächst in Oktavparallele (T. 13-15), dann um eine Oktave höher versetzt und akkordisch verdichtet (T. 15-17).

⁹Vorspiel: T. 1-4 + Strophe 1: T. 4-18 ≈ Vorspiel: T. 53-56 + Strophe 4: T. 57-70. Vgl. im Einzelnen die *dis''-h'*-Wechselbewegung aus T. 1-6 mit der *d-h*-Variante in T. 53-56. Das Hauptmotiv des Klaviers in T. 3-6 wird hier von *gis* vorausgenommen in T. 53/55-56, dann erklingt die erste Hälfte original von *dis* in Gesang T. 57-58, die zweite Hälfte transponiert von *dis* in Diskant in T. 59-60 (mit Parallelen in der linken Hand). Notengetreu ist T. 7-10 = T. 61-64; ebenso einschließlich des originalen sekundären Motivs T. 11-13₁ = T. 65-67₁.

¹⁰Vorspiel mit Wechselbewegung transponiert auf *gis*, dazu Hauptmotiv original von *dis* (T. 3-6 ≈ T. 19-22); Hauptmotiv erste Hälfte von *dis* in Gesang mit Oktavparallele Klavier T. 23-25₁, zweite Hälfte abgewandelt T. 25-27₁; T. 7 zweimal in T. 27-28; sekundäres Motiv in freier Umkehrung ebenfalls über A-Dur-Dreiklang (T. 11-12 ≈ T. 31-32), erste Hälfte Hauptmotiv 3x mit verschränktem Verbindungston von *gis* (T. 33-39₁).

Deutlich abweichend ist Debussys Vertonung von Strophe 3. Hier gibt es kein Vorspiel; vielmehr verbindet das Klavier mit seiner dritten Wiederholung der transponierten ersten Hauptmotivhälfte das *“pluie”* am Ende der zweiten Strophe mit dem *“Il pleure”* zu Beginn der dritten. Eine nächste Imitation ertönt in der originalen Lage von *dis*, jedoch weicht die einbettende Harmonisierung von der Vorlage ab. Dies ist der Auftakt für noch drastischere Abschweifungen: Die Hauptmotivhälfte umkreist den Ton *a*, den Tritonus des *dis*, der ursprünglich das Zentrum dieser Kontur bildet, und steigt dann auf zu *d*. Daraufhin entfernen sich alle Stimmen von der Grundtonart gis-Moll zugunsten von Nonakkorden auf G-Dur und C-Dur. Für die Musik der zweiten Hälfte von Strophe 3 hebt Debussy die fünf Kreuzvorzeichen auf, versetzt die Harmonie faktisch jedoch nach F-Dur (T. 47-50) und d-Moll (T. 51-52). Noch markanter sind die Abweichungen im Bereich der Bewegung: Erstmals in diesem Lied setzen die wiegenden Sechzehntel des Klaviers aus, während das mäßige Grundtempo des Liedes zu *Plus lent, ad libitum* verlangsamt wird. (Erst im Übergang zum Nachspiel, in dem das Hauptmotiv ausklingt, setzt die Bewegung noch einmal aus, was dort jedoch tröstlich wirkt.)

Welche Interpretation des Gedichtes vermittelt Debussy mit dieser Wahl der musikalischen Anlage? Indem er die abschließende Strophe als Reprise der eröffnenden Strophe konzipiert, unterstreicht er die Beziehung zwischen den Tränen und der Mattigkeit im Herzen des lyrischen Ich und der Erkenntnis, dass es sich um einen unerklärlichen, weder durch Liebe noch durch Hass ausgelösten Schmerz handelt. Es herrscht unabweisbar eine tiefe Melancholie, doch bleibt diese mit der Wirklichkeit verbunden durch die Einsicht, dass sie durch nichts Bestimmtes oder gar von außen Eindringendes ausgelöst ist. In der zweiten Strophe werden die Ausrufe zum Klang des Regens, der ja durchaus als sanft wahrgenommen wird, musikalisch als Erweiterung dieser Grundaussage dargestellt. In der Transposition und teilweise freien Umkehrung der motivischen Komponenten erscheint der Regen, die Metapher für die Tränen im Herzen, in einem lediglich veränderten aber nicht wirklich neuen Licht.

Ganz anders Strophe 3: Im Augenblick, da das lyrische Ich eingesteht, dass sein Herz nicht nur matt, müde und gelangweilt ist, sondern *“s’écœure”* (wörtlich: sich angewidert fühlt), und dies ohne Grund, sackt der Tonsatz harmonisch ab. Die ungläubige Frage, ob wirklich kein Verrat vorliegt, dramatisiert die Szene, lässt sogar momentan den Herzschlag aussetzen und zeigt mit einer vierfachen Seufzerfigur (vgl. Diskant T. 47-50: *d-des, d-cis, d-des, d-cis*), dass es mehr um die erleichternde Wirkung des Klagens geht als um die Äußerung einer tatsächlich erfahrenen Verletzung.

III. L'ombre des arbres

Le rossignol qui du haut d'une branche
se regarde dedans, croit être tombé
dans la rivière. Il est au sommet d'un chêne
et toute-fois il a peur de se noyer.

(Cyrano de Bergerac)

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

Combien ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées,
Tes espérances noyées.¹¹

Das Epigramm, das Verlaine den *Lettres satiriques et amoureuses* des französischen Schriftstellers Cyrano de Bergerac (1619-1655) entnimmt,¹² präsentiert sich nach Art der Fabeln, für die dessen Zeitgenosse Jean de la Fontaine noch heute berühmt ist. Die 'Moral', auf die alle Fabeln hinzu- steuern haben, lautet in diesem Fall: Vorsicht vor Sinnestäuschungen!

Verlaine nimmt seinen Ausgang vom Bild des im Baum sitzenden Vogels, der sich im Wasser des Flusses gespiegelt sieht, verändert es aber entscheidend. In der ersten der nur zwei Strophen deutet er jedes Detail der Szene um. Der Fluss liegt im Nebel, was Spiegelungen wohl unheimlicher machen, aber auch gänzlich verhindern könnte. Das Bild im Wasser zeigt keinen Vogel, sondern den "Schatten" der Bäume. Der Vogel im Singular ist durch einen Plural ersetzt und verliert damit das Potential verschreckter Einsamkeit. Statt der Nachtigall, die bekanntlich die Liebe besingt und damit den Tod besiegt, sitzen zwischen den Zweigen nun Turteltauben, die für eheliche Treue stehen, aber auch für exklusive Selbstbezogenheit. Und diese Turteltauben fürchten nicht etwa um ihr Leben, sondern klagen.

¹¹Die Nachtigall, die sich von einem hohen Ast aus im Fluss sieht, glaubt, hineingefallen zu sein. Sie sitzt im Wipfel einer Eiche und fürchtet doch zu ertrinken. (SB) – Der Bäume Schatten stirbt wie Rauch, wie blasser, / Im nebeltrüben Wasser, / Wann aus den Lüften tief versteckt im Laube / Süß klagt die Turteltaube. // Wie sehr gleicht, blasser Wanderer, deinem Bilde / Dies bleichende Gefilde. / Wie weint in den Gezweigen schwermuttrunken / Dein Hoffen, das versunken. (WK)

¹²Der Wortlaut findet sich in einem Brief mit dem Titel "Sur l'ombre que faisaient les arbres dans l'eau" (Über den Schatten, den die Bäume im Wasser erzeugten). Cyrano de Bergerac: *Œuvres* (Paris: Club français du livre, 1957), S. 288-290.

In der zweiten Strophe deutet der Dichter das zuvor im Präsens Geschilderte rückblickend um.¹³ Er ruft einen ‐Wanderer‐ an, den die fahle Landschaft ähnlich spiegelt wie zuvor der Fluss die Bäume. Dieser Wanderer wird zum Fokus des Bangens. Und während der Grund für das Klagen der Turteltauben im hohen Laub nur durch das Epigramm als Angst eines Vogels vor dem möglichen Ertrinken gedeutet werden kann, weinen in der zweiten Strophe die bereits im Wasser versunkenen Hoffnungen des Wanderers. Statt einer didaktischen Fabel präsentiert Verlaine somit eine komplexe Naturszene als Gleichnis für den Seelenzustand eines Menschen.

Äußerlich ungewöhnlich an diesem Gedicht ist sein Aufbau mit vier Doppelversen, die einen langen mit einem deutlich kürzeren Vers paaren.¹⁴ In der Anzahl ihrer Silben entsprechen die Langzeilen dem Alexandriner, den Debussy so sehr schätzte, dass er einen Titel seiner *Images* für Klavier solange umformulierte, bis der Wortlaut der von ihm vermuteten Anforderung des Schwingens im 3/4-Takt entsprach.¹⁵ Verlaine dagegen scheint bemüht, in beiden Verstypen alle Erwartungen einer regelmäßigen Metrik zu unterlaufen. So entsteht der Eindruck einer lyrischen Prosa mit paarweisen Reimen an (zumindest beim Hören) unerwarteter Stelle.

Indem Debussy die zwei Strophen im Klavier identisch und im Gesang ähnlich beginnen lässt,¹⁶ erzeugt er einen Eindruck trügerischer Einfachheit – trügerisch insofern, als die Textverteilung so unterschiedlich ist, dass in T. 2-6 der ganze erste Doppelvers aus Strophe 1, in T. 12-16 jedoch nur der langzeilige Anteil des ersten Doppelverses aus Strophe 2 erklingt.

Ariettes oubliées III: Die scheinbar analogen Strophenanfänge

pp
L'om-bre des ar-bres dans la ri-vière em-bru-mé-e Meurt com-me de la fu-mé-e

p
Com - - bien ô vo-ya-geur ce pa - y - sa - ge blê - me

¹³S. die Verben: *meurt, se plaignent* = Präsens, *mira* = Passé simple, *pleuraient* = Imperfekt.

¹⁴Die vier langen Verse zählen einschließlich ihrer stimmhaften weiblichen Endungen je dreizehn Silben, die ebenfalls mit unbetonter Silbe schließenden kürzeren Verse je acht.

¹⁵Es handelt sich um das zweite Stück im Zyklus *Images II*, dessen Titel in seiner Endfassung einem perfekten Alexandriner entspricht: ‐Et la lune descend sur le temple qui fut‐ (♩|♩|♩|♩|♩|♩|♩|♩|♩|♩|♩|♩|♩).

¹⁶Vgl. T. 1-5 mit T. 11-16.

Darüber hinaus wählt Debussy vor allem zwei kompositorische Mittel, um das Spiel zwischen Schein und Wirklichkeit einerseits, dem Naturbild und seiner in den menschlichen Bereich übertragenen Interpretation andererseits zum Ausdruck zu bringen. Der Zweitakter, den er dem Klavier als Vorspiel und Begleitkomponente zu Beginn jeder Strophe anvertraut,¹⁷ spürt der Ambiguität des Gedichtinhaltes mit einer für diese exponierte Stellung fast unerhörten Harmoniefolge nach. Über der Tonika in Form eines Cis-Dur-Dreiklages in weiter Lage erklingt im oktavierten Diskant ein aufsteigender Halbtonschritt, der von der tonleitereigenen 6. Stufe (*ais*) zur erniedrigten 7. Stufe (*h*) führt. So entsteht auf den zwei ersten Schlägen der Musik die Folge Quintsextakkord – Durseptakkord. Im Anschluss daran erwartet das musikalische Empfinden eine Auflösung nach Fis-Dur. Stattdessen ertönt auf dem dritten Schlag die reine Version des zuvor mit Zusatztönen überlagerten Tonika-Dreiklages. Der melodische Schritt, der dies möglich macht, ist der skalenfremde Tritonusfall *h'-eis'*. Wie in Reaktion auf dieses gewagte Intervall senkt sich der Klavierbass für den zweiten Takt zum oktavierten *G* – dem Tritonus des tonikalen *Cis*. Die Mittelstimme, die im ersten Takt die Terz des Tonikadreiklages beigetragen hatte, sinkt als Spitzentonlinie einer Wechselbewegung über *h*, der erneut erniedrigten 7. Stufe, zum ebenfalls tonartfremden *d* ab. Dazu setzt die Sängerin mit einer Wiederaufnahme der Tonikaterz *eis'* ein, die im Kontext des Klavierklanges *G/h/d'* als *f'* gehört wird. So endet der Zweitakter in einem der Tonika gänzlich unverwandten Dominantseptakkord, dessen logische Auflösung nach C-Dur natürlich nirgends in Sicht ist.

Ariettes oubliées III: Der harmonisch unerhörte Zweitakter

Lent et triste

L'om-bre des

¹⁷Vgl. T. 1-2 + 3-4 und 11-12 + 13-14. Zu Beginn der Coda (T. 26-28) erklingt die Abfolge noch einmal. Allerdings ist der Bass modifiziert (der Tritonus *G* begleitet schon den ersten Takt) und das als *f* gehörte *eis* am Ende des zweiten Taktes erklingt im Diskant.

Das zweite kompositorische Mittel, mit dem Debussy auf den Inhalt des Gedichtes Bezug nimmt, ist die Spiegelung. Auch hier ist der Klavierpart ausschlaggebend. Dabei ordnet Debussy nicht die einzelnen Töne palindromisch an, sondern die Takte als Einheiten. Neben der bildlichen Analogie zum im Fluss gespiegelten "Schatten der Bäume" unterstreicht der Komponist damit entscheidende Zusammenhänge: Die fünftaktige Gruppe in T. 5-9, deren Glieder als [a b c b a'] gereiht sind, verbindet in Strophe 1 Vers 2 und 3 mit dem entscheidenden Verb "klagen". Die modifizierte Spiegelung in T. 16-20, als [d e d e e'] angelegt, bringt ein zweites zentrales Wort, "blême" (fahl) in Beziehung zu dem Satz, der nicht nur durch das ungewöhnlich stark gedehnte "même" (selbst) bezeichnend verlängert ist, sondern zudem kompliziert reflexiv strukturiert ist: "te mira blême toi-même" (spiegelte dich [als] selbst bleich). Ein kürzeres Palindrom ganzer Takteinheiten in T. 21-23 [f g f] unterliegt dem vorletzten Vers, "Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées . . ." (Und wie traurig weinten im hohen Laubwerk).

Zuletzt drückt sich die im Text thematisierte existentielle Erschütterung auch in der Rhythmik aus. Das emotionsstärkste Wort in der ersten Strophe, "meurt" (stirbt), setzt im Gesang synkopisch nach dem Taktbeginn ein. In der zweiten Strophe platziert Debussy eine entsprechende Synkope auf den Beginn des dritten Verses, "Et que tristes pleuraient". In beiden Strophen erklingt auf dem Taktschwerpunkt unmittelbar vor dieser Synkope das einzige *sfp*. Erst als die zunehmende Verzagttheit mit den versunkenen Hoffnungen des Wanderers besiegelt scheint, geht auch das Klavier in Synkopen über. Diese begleiten zunächst den Schlussvers selbst, greifen dann durch den vorgezogenen ersten Melodieton in den Beginn des Nachspiels ein und beherrschen im Diskant-*eis* die letzten drei Takte des Liedes ganz.

IV. Chevaux de bois

Die Holzpferde im Titel des vierten Liedes sind die eines Jahrmarktkarussells; "Chevaux de bois" steht im Französischen für das ganze, sich drehende Zauberreich der kleinsten Parkbesucher. Der Text beschreibt einen typischen Sonntag in Paris, an dem die Familie gemeinsam ausgeht, um sich zu vergnügen. Dafür konzipiert Verlaine eine Rondoform mit variiertem Refrain, in dem die Karussellpferde angespornt werden, und Zwischenstrophen, die das Ambiente der Jahrmarktbesucher beschreiben. Vor allem in diesen Zwischenstrophen unterscheidet sich die erste Fassung aus den *Paysages belges* von der späteren Version aus *Sagesse*.

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
 Tournez cent tours, tournez mille tours,
 Tournez souvent et tournez toujours,
 Tournez, tournez au son des hautbois.¹⁸

L'enfant tout rouge et la mère blanche,
 Le gars en noir et la fille en rose,
 L'une à la chose et l'autre à la pose,
 Chacun se paie un sou de dimanche.¹⁹

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,
 Tandis qu'autour de tous vos tournois
 Clignote l'œil du filou sournois,
 Tournez au son du piston vainqueur.²⁰

C'est étonnant comme ça vous soûle
 D'aller ainsi dans ce cirque bête :
 Bien dans le ventre et mal dans la tête,
 Du mal en masse et du bien en foule.²¹

Tournez, dadas, sans qu'il soit besoin
 D'user jamais de nuls éperons
 Pour commander à vos galops ronds,
 Tournez, tournez, sans espoir de foin.²²

¹⁸Karussellpferde: Dreht euch, dreht euch, brave Pferde, / Hundertmal und tausendmal, / Dreht euch immer, dreht euch gerne, / Dreht euch zum Oboenschall. (GV; Strophe identisch in *Paysages belges* und *Sagesse*.)

¹⁹Das Kind ganz rot, die Mutter bleich, Der Bub in Schwarz und das Mädchen in Rosa, Die eine pragmatisch, der andere in Pose, Jeder leistet sich einen Sonntagsgroschen (SB). Text gänzlich neu gegenüber *Paysages belges*. Dort: "Le gros soldat, la plus grosse bonne / Sont sur vos dos comme dans leur chambre, / Car en ce jour au bois de la Cambre / Les maîtres sont tous deux en personne." (GV: Militär und dicke Bonne / sind auf euch wie nie zu Haus, / Hingelehnt in eitel Wonne, / Wang an Wang und Brust heraus.) Dass im Übergang von der frühen Fassung zur späteren der Soldat und das dicke Kindermädchen durch Mutter, Baby, Sohn und Tochter ersetzt sind, unterstreicht das Bild vom Familienausflug.

²⁰Dreht euch, dreht euch, Liebesgäule / Immer links im Ring herum. / Ins Geschwirr der bunten Säule / Blinzelt rings das Publikum. (GV; Strophe identisch.)

²¹Volles Glück, dahinzubrausen. / Trommel dumpf und Hörner klar. / Liebeslust und Schädelausen, / Schaudervoll und wunderbar (GV). Nur eine Änderung: Die Strophe beginnt in *Paysages belges* mit "C'est ravissant", in *Sagesse* mit "C'est étonnant". Achtung: in einigen Ausgaben steht fälschlicherweise "Rien dans le ventre" statt "Bien dans le ventre".

²²In *Sagesse* schiebt Verlaine hier zwei neue Strophen ein, die Debussy jedoch auslässt, wohl um bei seiner musikalischen Anlage in sieben Strophen zu bleiben. – Er vertont als nächstes die fünfte Strophe (die in *Paysages belges* noch einmal mit "Tournez, tournez" beginnt): Dreht euch, dreht euch, muntre Schecken. / Niemand spornt euch Hüh und Hoh, / Niemand lässt euch Zucker lecken. / Dreht euch, dreht euch sowieso (GV).

Et dépêchez, chevaux de leur âme :
 Déjà voici que sonne à la soupe
 La nuit qui tombe et chasse la troupe
 De gais buveurs que leur soif affame.²³

Tournez, tournez ! le ciel en velours
 D'astres en or se vêt lentement.
 L'église tinte un glas tristement.
 Tournez au son joyeux des tambours !²⁴

Debussy hatte die erste Fassung dieses Liedes wenige Tage vor seiner Abreise nach Rom geschrieben. Seine Gefühle waren aufgewühlt durch die bevorstehende Trennung von Madame Vasnier, dem Objekt seiner idealisierenden Liebessehnsucht. Als er das Lied für die Neuausgabe des Zyklus von 1903 überarbeitete, war diese Schwärmerei längst in den Hintergrund getreten und hatte einer leichten Melancholie Platz gemacht. So kam ihm Verlaines veränderter Textschluss wohl entgegen.

Dem poetischen Rondo unterlegt Debussy ein musikalisches Rondo; dem stets variierten Refraintext entspricht er dadurch, dass er seinen Refrain jeweils in eine andere Tonart transponiert. Überhaupt durchwandert dieses Lied eine große Anzahl tonaler Räume, wobei die Übergänge mit ihren oft drastischen Rückungen ein Merkmal typischer Jahrmarktsmusiken aufgreifen. In sich ist der Refrain schlicht: Er besteht aus zwei identischen Zeilen, die zudem mit volksliedtypischen Quarten beginnen. Es sind die beiden viertönigen chromatischen Aufgänge am Schluss jeder Zeile, die Debussys zahlreichen harmonischen Verschiebungen Vorschub leisten:

Ariettes oubliées IV: Der Refrain des Karussell-Rondos

Tour-nez, tour-nez, bon che-vaux de bois, Tour-nez cent tours, tour-nez mil-le tours,
 Tour-nez sou-vent et tour-nez tou-jours, Tour-nez, tour-nez aux sons des haut-bois.

²³Eilt euch, Pferde ihrer Herzen: / Schon ertönt der Ruf zur Suppe, / die Nacht bricht an und vertreibt die Menge der fröhlichen Trinker, / die ihr Durst hungrig macht (SB). Text ab Mitte des zweiten Verses abweichend von *Paysages belges*. Dort: “*Et dépêchez, chevaux de leur âme : Déjà voici que la nuit qui tombe / Va réunir pigeon et colombe / Loin de la foire et loin de madame*” (Vorwärts! Hurtig! Bald im Laube, / Wenn der Tag ins Dunkle rann, / Sucht der Tauber sich die Taube, / Fern von Jahrmarkt und Madam (GV).

²⁴Dreht euch, dreht euch! Droben kleiden / Schon die Sterne sich in Gold. / Hinter Scheiden kommt das Meiden, / Wenn die letzte Trommel rollt (GV). In *Paysages belges* lautet Vers 3: “*Voici partir l’amante et l’amant*”; hier betrifft das “Scheiden” also zwei Liebende. In *Sagesse* dagegen hört man von der Kirche das traurige Läuten einer Totenglocke, das aber für die Karussellpferdchen vom fröhlichen Klang der Trommel übertönt wird.

Der Klaviersatz ist von zweierlei Texturen bestimmt: In den ersten drei der vier Refrains (T. 9-16, 27-34 und 51-58) sowie im Hauptabschnitt von Strophe 2 (T. 17-24) und in Strophe 6 einschließlich der vorausgehenden und nachfolgenden Überleitungen (T. 59-78) verdoppelt der Bass die Melodietöne (teils mit Dreiklängen), während die rechte Hand jede Takthälfte mit 32stel-Arpeggien füllt, die sich ausschließlich im Dreiklang auf dem Melodieton bewegen. So endet jede Refrainstrophe mit einem zweiteiligen Anstieg in chromatisch verschobenen Dur-Dreiklängen.²⁵ Im Vorspiel (T. 1-8) sowie in Strophe 4 einschließlich der ihr vorangehenden und nachfolgenden Überleitungen (T. 35-50) ist die übermütige Stimmung durch orgelpunktartige Triller ausgedrückt, in der Modulation vor Refrain 2 (T. 25-26) und im Hauptabschnitt von Refrain 4 (T. 79-90) durch Tremolos. Erst in der letzten Refrainzeile und dem von Debussy hinzugefügten überzähligen „*Tournez*“ erklingen erneut Triller, die dann stark verlangsamt verklingen, um einer sehr stillen Schlusszeile Raum zu geben (*Lent, morendo, ppp*).

Die Strophen unterscheiden sich sowohl darin, wie die ihnen zugrunde liegende Tonart vom vorausgehenden Refrain aus erreicht wird, als auch, wie sie selbst harmonisch gestaltet sind. Am Ende von Refrain 1 münzt Debussy den chromatisch erreichten G-Dur-Dreiklang zur Dominante um, die zur Strophe 2 in C-Dur führt. Die Strophe selbst ist in zwei auseinander strebenden Linien entworfen, die von *c* nach *d* führen.²⁶ Dieses *d* macht Debussy zur Terz eines Septakkordes auf *b* und führt so dominantisch zum Es-Dur von Refrain 2. An dessen Ende wiederholt er die erste Modulation: Das chromatisch erreichte Fis-Dur leitet als Dominante zum Beginn der Strophe 4 in H-Dur. Wo der Text vom verrückten Zirkus des Karussells spricht, lässt Debussy beiderseits des Trillers auf *h* eine chromatische Kurve in Terzen erklingen,²⁷ wo Verlaine den Effekt des Karussells auf Magen und Kopf erwähnt, springen Gesang und Diskant in Tritoni,²⁸ und das Gedränge („*foule*“) erklingt in Form eines viertaktig beschleunigenden, durch Akzente und Triller intensivierten übermäßigen Dreiklangles. Dessen Basston *fis* führt schließlich chromatisch und der getrillerte Grundton *d* dominantisch zum G-Dur von Refrain 3, die chromatische Linie an dessen Ende zum B-Dur-Septakkord im ersten Vers der Strophe 6.

²⁵Vgl. in Refrain 1 T. 11-12/15-16: A-Dur, B-Dur, H-Dur; E-Dur, F-Dur, Fis-Dur, G-Dur.

²⁶Gesang und rechte Hand: ||: *c'-d'* :||-*e'-g'* :||-*a'-h'* :||-*d''*; linke Hand ||: *c-b* :||-*a-g* :||-*f-e* :||-*d*.

²⁷Gesang und rechte Hand: *fis-g-gis-a-ais-a-gis-g*, Bass: *dis-e-eis-fis-fisis-fis-eis-e*.

²⁸Gesang und rechte Hand Mittelstimme: ||: *h-f* :|| *cis-g*, Diskant ||: *fis-c* :|| *ais-d*.

Diese letzte Kontraststrophe und der abschließende Refrain schlagen andere Töne an. Im Verlauf der Strophe wird das Tempo immer ruhiger; es scheint, dass die Karussellfahrt sich ihrem Ende nähert. Die Gesangskontur einschließlich ihrer arpeggierten Unterstützung fällt von B⁷ im ersten zu G⁷ im zweiten Vers. Die Lautstärke nimmt beständig ab, und beim Ruf zur abendlichen Suppe, der einem begeisterten Karussellfahrer sicher nicht gelegen kommt, ertönt im Klavier zum zweiten Mal ein übermäßiger Dreiklang.²⁹ Dessen Grundton *fis* wird in der zweiten Strophenhälfte zum Bassorgelpunkt, über dem sich der Gesang mit dem chromatischen Anstieg *cis-d-dis-e* dem im Text erwähnten Einfall der Nacht entgegenzustellen sucht. Die Tenorstimme des Klaviers imitiert diesen Aufstieg einmal in neutraler Form und ein zweites Mal mit einer Verlängerung, die ihn in der Überleitung von dieser Strophe zum letzten Refrain über *f* zum *fis* führt. Doch kaum ist das *fis* erreicht, wird das Arpeggio als Umkehrung des dominantischen H-Dur-Septakkordes erkennbar, der es dem Gesang erlaubt, den letzten Refrain in der Ausgangstonart E-Dur zu eröffnen.

Doch vieles in dieser scheinbar konventionellen Rückkehr zum Beginn der harmonisch so abwechslungsreichen Karussellfahrt ist nicht wie früher. Das Tempo ist jetzt nur halb so schnell wie zu Anfang (*le double plus lent*), die Dynamik auf *pp* reduziert, und das Klavier konterkariert den E-Dur-Beginn mit Tremoli und Arpeggien in A-Dur und gis-Moll. Die Abweichungen sind so einschneidend, dass auch die Gesangslinie in der vertrauten Refrainmelodie verstört auf Abwege gerät. Zum Läuten der Totenglocke ertönt *ppp* ein Septakkord auf dem Leitton *dis*; hier erlaubt es das sonst so tonale Lied noch, eine Rückkehr zum E-Dur zu erhoffen. Bei Verlaines trotzdem Schlussvers, der dazu auffordert, das Drehen zum fröhlichen Klang der Trommeln dennoch fortzusetzen, kehrt Debussys Musik noch einmal ins ursprüngliche Tempo zurück, allerdings mit einem Septakkord auf dem anderen chromatischen Nachbarn von *e*.³⁰ Erst die Schlusszeile der Musik mündet allmählich in den reinen E-Dur-Dreiklang ein, in dem das Lied mit langer Fermate verklingt.

Debussy beweist hier – in einem Lied, dessen Text von unkompliziertem Vergnügen spricht – eine beeindruckende Meisterschaft. Seine Musik wird Verlaines Text nicht nur gerecht, sondern unterstreicht dessen Facetten in musikalisch anspruchsvoller Weise, die zugleich abwechslungsreich und amüsanter klingt.

²⁹Vgl. T. 67-68 Bass: *fis-d-b-fis* mit zugehörigen Arpeggios rechts.

³⁰Vgl. in T. 85-90 durchgehend: *dis/fis/ais/cis*, in T. 91-94 umspielt: *f/a/c/es*.

V. Green

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
 Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
 Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
 Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.

J'arrive tout couvert encore de rosée
 Que le vent du matin vient glacer à mon front.
 Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée
 Rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
 Toute sonore encore de vos derniers baisers ;
 Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
 Et que je dorme un peu puisque vous reposez.³¹

Die zwei verbleibenden Gedichte seines Liedzyklus *Ariettes oubliées* wählte Debussy aus der letzten Abteilung der *Romances sans paroles*. Verlaine schrieb diese "Aquarelle" während eines England-Aufenthaltes; nicht zuletzt deswegen tragen sie englischsprachige Titel. Das Wort für die Farbe *Grün* verweist im übertragenen Sinn einerseits auf den Frühling, in dem die Natur zu neuem Leben erwacht, andererseits auf einen jungen, unerfahrenen Menschen, und zuletzt vielleicht noch auf das Thema der unglücklichen Liebe. Wie die Erwähnung des Sturms andeutet, nach dem der Sprecher die Empfängerin seiner Gabe bittet, ihren Busen wieder zur Ruhe kommen zu lassen, hat er sich irgendetwas zuschulden kommen lassen. Dies hofft er nun offenbar, als Torheit eines 'grünen Jungen' kleinzureden und durch sein unterwürfiges Flehen um Vergebung und sein Herz als Gabe aus der Welt zu schaffen. Dennoch glaubt er fürchten zu müssen, dass die Angebetete mit den schönen Augen ihn zurückstoßen und sein Herz zerreißen könnte.³²

³¹Hier hast du Zweige, Blätter, Früchte, Blumenspenden / Und hier mein Herz, es schlägt ja einzig dir allein. / Zerreiß es nicht mit deinen feinen, weißen Händen: / Dir Schönen möge lieb die schlichte Gabe sein. // Noch ganz bedeckt von klarem Tau will ich dich grüßen, / Der meine Stirn erfrischt im kühlen Morgenwind. / Lass den Ermatteten ausruhn zu deinen Füßen, / Dass seine Müdigkeit in sel'gem Traum zerrinnt. // Und lass mein Haupt an deinem jungen Busen liegen, / Mein Haupt, das noch von deinen letzten Küssen bebt; / Mag nach dem freien Sturm mein Herz in Ruh sich wiegen / Und schlummern, da auch dich ein leiser Schlaf umwebt. (WK)

³²Verlaine-Forscher erläutern, dass die Beschenkte wohl seine frühere Frau Mathilde ist, die sich infolge seiner wilden homoerotischen Beziehung zu dem zehn Jahre jüngeren Rimbaud von ihm hatte scheiden lassen und die er mit seiner Gabe zu versöhnen sucht. Verlaines Biografie mag dies nahelegen; aus dem Gedicht ergibt es sich nicht.

Das üppige Bouquet, das der Mann in dieser Hoffnung seiner Angebeteten überreicht, enthält alle in der Natur aufeinanderfolgenden Reifestadien gleichzeitig: Zweige, Blätter, Blumen und Früchte. Nachträglich (*“et puis voici”*) gibt er auch noch sein nur für sie schlagendes Herz dazu. “Green” präsentiert sich somit als ein Bittgedicht. Der Sprecher ist kleinlaut; in den drei Verben direkter Anrede fleht er sie an zu ‘erdulden’ und ‘zuzulassen’ (Vers 7: *“souffrez”*, Vers 9 und 11: *“laissez”*). Als Zeichen der Anstrengungen, die er sich nicht gescheut hat für sie zu unternehmen, erwähnt er ausdrücklich den zu Eis gewordenen Tau auf seiner Stirn – er hat die Blätter, Blumen und Zweige selbst gepflückt! – sowie seine Mattigkeit und Müdigkeit. Sein größter Wunsch ist es, zu ihren Füßen träumen (Vers 8) und schlafen (Vers 12) zu dürfen.

Struktur und Sprache sind konventionell: Jede der drei Strophen umfasst vier kreuzweise gereimte Alexandriner im regelmäßigen Wechsel von weiblicher und männlicher Endung. Die Anrede verwendet das förmliche *“vous”* statt des vertraulichen *“tu”*, obwohl der Sprecher vergangene Küsse erwähnt. Mehrere Attribute – ihre *“weißen Hände”*, ihre *“junge Brust”*, sein *“bescheidenes Geschenk”* etc. – sind klischeehaft. Im Gesamteindruck konkurrieren somit Zeichen der Nähe und der Distanz.

Debussy setzt all dies in musikalische Symbolik um. Dafür setzt er vor allem Harmonie, Rhythmus und Tempo ein. Die schrittweise Beruhigung, die sich über das ganze Lied erstreckt, zeichnet die Erfüllung des Wunsches nach, den der hoffnungsvoll Verehrende in der zweiten Gedichthälfte ausspricht: dass er zu Füßen seiner ihm vergebenden Freundin ausruhen und träumen, sich wieder in ihrer Liebe geborgen fühlen darf. Das Lied beginnt *“freudig bewegt”* (*joyeusement animé*). In der Mitte der zweiten Strophe – genau in der Mitte des Liedes, vor dem bedeutsamen Wort *“souffrez”* – wird das Tempo erstmals ein wenig zurückgenommen, und bei Erwähnung der Entspannung bringenden Augenblicke am Ende der Strophe lässt die Bewegtheit weiter nach. In der dritten Strophe sind schon die zwei ersten Verse zu *Andantino* verlangsamt, der dritte ist noch ruhiger (*plus lent*) – hier legt Debussy der Sängerin eine ‘schlummernde’ Färbung nahe (*d’une voix sommeillante*) –, und die abschließende Zeile ist endgültig *“sehr zurückgenommen”* und mit *morendo* *“ersterbend”*.

Das 6/8-Metrum wird wiederholt durch halbtaktige Duolen unterlaufen. Diese stehen den regulären Dreiachtelgruppen horizontal, vertikal oder auch in beiden Dimensionen zugleich gegenüber. Für die beiden identischen Zweitakter im Vorspiel der ersten Strophe z.B. kombiniert Debussy einen ambivalent eröffnenden Halbtakt mit drei schlichten 3/8-Halbtakten. In der Strophe selbst stellt der Gesang demselben Muster im Klavier drei duolische

Halbtakte gegenüber, gefolgt von drei triolischen Halbtakten und einem metrisch neutralen Abschlusstakt. Insgesamt wird das 6/8-Metrum in der Hälfte der Takte in einer, zwei oder allen Stimmen in Frage gestellt.

Auch in seiner Harmonik spiegelt Debussy Verlaines Klischees, indem er den Eindruck einer konventionellen Grundhaltung erzeugt, die wiederholt ausgesetzt wird. Das Lied steht in Ges-Dur, doch erklingt der Dreiklang in Strophe 1 nur zweimal kurz, und zwar ausgerechnet zur rührseligen Aussage, sein Herz schlug nur für sie. Der Viertakter in T. 9-12 gibt sich mit dem wiederholten Schritt vom Dominantnonakkord zur Tonika zwar traditionell, doch verhindern die Terzerweiterungen über dem Tonikadreiklang die erwartete Auflösungswirkung.³³ Dieser halbherzigen Bestätigung der Tonart gehen acht Takte in as-Moll voraus, dem Dreiklang auf der zweiten Stufe. So unterlegt Debussy der ersten Strophenhälfte eine durch Zusatztöne angereicherte Version der Kadenzfolge ii-V-I. Als wollte er diese Einheit unterstreichen, sieht er für T. 11-12 ein Ritardando vor, dem mit dem *a tempo* in T. 13 ein Neubeginn folgt.

Im dritten Vers spricht die Bitte, dieses Herz nicht zu zerreißen, die Furcht vor der möglichen Ungehaltenheit der Angebeteten an. Debussy gibt dies mit einer überraschenden Rückung seiner Harmonien wieder: Nach dem Nonakkord auf der Tonika folgt ein wiederholter Zweitakter mit einem um eine übermäßige Sekunde höher verschobenen Klang (A-Dur⁷), der durch eine Fortschreitung der Mittelstimmen zum übermäßigen Dreiklang mutiert, bevor der Bass um einen Tritonus fällt. Erst mit der Rückkehr zum Konventionellen bei der Erwähnung ihrer "weißen Hände" und "schönen Augen" sowie seiner "bescheidenen Gabe" lenkt die Musik in eine doppel-dominantische Kadenzfolge über der Quintfolge *As-Des-Ges* ein.³⁴

Strophe 2, in der das lyrische Ich sich selbst in den Vordergrund stellt, steht in Des-Dur und zeigt mit Sechzehntel-Arpeggien und -Läufen im Diskant eine stärker ornamentierte Oberfläche. Der harmonische Ablauf bewegt sich zunächst in voraussehbaren Spuren.³⁵ Doch dann folgt auch hier eine Rückung mit anschließendem Tritonusfall des Basses, und zwar nach der Bitte, die Angebetete möge die Müdigkeit des um ihre Gunst ringenden Mannes "erdulden".³⁶

³³Vgl. T. 9 und 11: *des/f/as/c/es*, T. 10: *ges/b/des/fes/ases*; T. 12: *ges/b/des/fes/as*.

³⁴Vgl. am Ende der Strophe in T. 16-20: As-Dur-Septakkord, Des-Dur-Nonakkord und Ges-Dur-Dreiklang (II - V - I).

³⁵T. 24-25: Des-Dur, T. 26-29: As – es-Moll⁷–As⁷– Des, T. 30-35: B – f-Moll⁷–B⁷–||:Es–As:|.

³⁶Vgl. T. 36-38: ein zweitaktiger G-Dur-Nonakkord, gefolgt von einem Des-Dur-Septakkord als Vorbereitung für das as-Moll, das die reprisenartig beginnende Strophe 3 einleitet.

Die dritte Strophe beginnt wie die erste, jedoch wesentlich ruhiger.³⁷ Hier folgt keine Rückung, keine mit Tritonusfall im Bass vom ‘guten Ton’ abweichende Stimmführung, sondern ein wiederholter Eintakter mit einer Dreiklangverschiebung³⁸ und eine erneute Kadenzfolge über einer Quintfortschreitung im Bass.³⁹ Dabei löst sich der bisher konsistente Klaviersatz allmählich auf: Zu den beiden letzten Versen erklingen die Akkorde nur noch zweimal, später nur noch einmal im Takt. Über diesen schraubt sich schließlich, im schon ganz langsamen Tempo, eine duolische Diskantlinie in die Höhe, während der Gesang mit einer ersterbend leisen Tonwiederholung auf der Quint des Tonikadreiklanges schließt. Die für einen Schluss ungewöhnliche melodische Stufe klingt, als habe der Sprecher abbrechen müssen, bevor er alles Ersehnte vorbringen konnte.

Ariettes oubliées V: Der ersterbende Schluss des Bittgedichtes

50 *pp* Plus lent (*d'une voix sommeillante*) *Très retenu (morendo)*

Lais-sez-la s'apai-ser de la bon-ne tem-pê - - te, Et que je

dorme un peu puis-que vous re-po-sez

³⁷Das Vorspiel ist auf die Hälfte verkürzt; Vers 1 ist in Gesang und Klavier identisch, Vers 2 bis auf die letzte Silbe, und auch der Schlusstakt ist harmonisch entsprechend angelegt.

³⁸Vgl. T. 50 und 51: c-Moll halbtaktig absteigend zu B-Dur; einzig die Sept im Diskant des zweiten Akkordes weicht der dreistimmigen Parallele aus.

³⁹T. 51-56: B-Dur⁷ – es-Moll⁷ – as-Moll⁷ – Des-Dur⁷ – Ges-Dur⁹⁻⁸.

VI. Spleen

Les roses étaient toutes rouges
 Et les lierres étaient tout noirs.
 Chère, pour peu que tu te bouges,
 Renaissent tous mes désespoirs.
 Le ciel était trop bleu, trop tendre,
 La mer trop verte et l'air trop doux.
 Je crains toujours, - ce qu'est d'attendre !
 Quelque fuite atroce de vous.
 Du houx à la feuille vernie
 Et du luisant buis je suis las,
 Et de la campagne infinie
 Et de tout, fors de vous, hélas !⁴⁰

Das Wort "Spleen" ist im Englischen die Bezeichnung für die Milz. Dieses Organ galt schon der griechischen Temperamentenlehre als Sitz bestimmter Gemütskräfte, als möglicher Verursacher schlechter Laune und kleiner Verrücktheiten oder Schrullen. Allerdings unterscheidet sich der französische Sprachgebrauch in diesem Punkt zusätzlich vom englischen und deutschen: Seit Charles Baudelaire in seinen Werken den Begriff *splénétique* eingeführt hatte, wird er von seinen Landsleuten als Hinweis auf Weltschmerz und Abscheu verstanden. Im umfangreichen Eröffnungsabschnitt des Gedichtbandes *Les fleurs du mal* thematisiert Baudelaire ein in seinen Augen grundlegendes Gegensatzpaar: Dem "idéal" als der Sehnsucht nach dem Guten stellt er den "spleen" gegenüber. Wie nach ihm u.a. Verlaine verbindet er mit dem englischen Lehnwort die Ambivalenz der Empfindungen angesichts des Hässlichen, Bösen und Morbiden: Ekel und Faszination zugleich.

Die Struktur des Gedichtes ist mehrdeutig. Leser sehen dank der Zeilenabstände sechs Doppelverse mit einem regelmäßigen Wechsel von weiblichen und männlichen Endungen. Hörer dagegen erleben drei vierzeilige Strophen, da je zwei Doppelverse durch Kreuzreime verbunden sind. Allerdings wird die durch die Reime erzeugte Zusammengehörigkeit

⁴⁰Ganz rot die rosen blinken / Der efeu ist schwarz wie die nacht. // Teure · wenn leis du nur winkst / Die alte verzweiflung erwacht. // Zu zart und zu blau war der himmel / Zu mild die luft und zu grün die bucht. // Ich erwarte – ich fürcht es immer – / Von dir eine schreckliche flucht. // Den leuchtenden buchs bin ich müde / Des hulstes gefirnisstes dach // Die endlos weiten gefilde / Und alles – dich nur nicht – ach! (SG)

in Vers 1-4 und 5-8 inhaltlich in Frage gestellt, insofern der jeweils erste Doppelvers im Imperfekt steht, der zweite dagegen im Präsens. Auch enthält der jeweils erste eine Naturbeschreibung ohne Bezug auf eine Person, während der zweite das lyrische Ich und seine Emotionen ins Zentrum rückt. In der Kombination der Doppelvers-Paare erzeugt Verlaine eine Steigerung: In den jeweils ersten Couplets wird aus einer klischeehaften Schilderung eine deutliche Äußerung des Unwillens, die sich sprachlich im Übergang von *“tout”* zu *“trop”* kristallisiert: Anders als Rosen und Efeu, die *“ganz rot”* und *“ganz schwarz”* waren, wirken Himmel, Meer und Luft *“allzu blau, allzu zart”* und *“allzu grün, allzu mild”*. In den beiden Folgecouplets wird aus der momentanen Verzweiflung, die die kleinste Bewegung der Angeredeten auslösen könnte, allumfassende Angst vor dauerndem Verlust.

Die beiden verbleibenden Doppelverse verzichten nicht nur auf diese zeitlichen und inhaltlichen, sondern überhaupt auf alle Gegensätze. Sie sind als ein einziger Satz entworfen. Hier geht es nur noch um den Überdruß des lyrischen Ich, der sich von den Emblemen bürgerlichen Ambientes, Stechpalme und Buchsbaum, ebenso abgestoßen fühlt wie von der weiten Landschaft und überhaupt von allem – außer der Adressatin des Gedichtes, wie er noch schnell nachschiebt, betont durch den Binnenreim *“Et de tout, fors de vous”* und den Ausruf *“hélas !”* als Abschluss.

Debussy bringt die Mehrdeutigkeit im Gedicht zum Ausdruck durch eine tonale Anlage, die im Publikationsjahr 1888 für Verwirrung sorgte und eine Spaltung zwischen seinen konservativen Lehrern und den Prix-de-Rome-Juroren einerseits und seinen neu gewonnenen Künstlerkreisen aus Gleichaltrigen andererseits herbeiführte. Die Vertonung beruht auf gleich drei Tritonus-Beziehungen. Der Grundtonart f-Moll, in T. 1-13 und 18-34 durch vier \flat -Vorzeichen angezeigt, steht als Kontrast in T. 14-17 die Sekundärtonart H-Dur gegenüber. Beide Tonarten sind vor allem durch ihre Dominantsept- oder -nonakkorde vertreten,⁴¹ während die Tonika von H-Dur nie und die von f-Moll erst im vorletzten Takt erklingt. Die beiden Akkorde, auf denen das thematisch entscheidende Vorspiel sowie viele aus ihm entwickelte Takte der ersten vier Doppelverse ruhen, erheben sich über Basstönen im Tritonusabstand: *Ges* und *C*. Und die beiden Zentraltöne der Melodiebildung in diesen ersten vier Doppelversen, *b* und *e*, stehen ebenfalls im Tritonusverhältnis zueinander.

⁴¹Die Dominante von f-Moll erklingt als C-Dur-Nonakkord explizit in T. 3-4, implizit weiter in T. 5-8, explizit wieder in T. 12 und T. 21-22; die Dominante von H-Dur unterliegt als Fis-Dur-Septakkord T. 14 und 16, im Wechsel mit dem querständigen A-Dur-Nonakkord.

Mit Ausnahme der Tonart des Kontrastabschnitts lässt sich dies alles schon im Klaviervorspiel aufzeigen: Das Rahmenintervall der Diskantlinie ist der Tritonus *b-e*; die beiden Akkorde sind der Ges-Dur-Dreiklang (der explizit erst in T. 3 erklingt, implizit aber schon den Anfangstakten unterliegt) und der C-Dur-Nonakkord. Der Letztere ist, als Dominantharmonie der Grundtonart f-Moll, natürlich nicht überraschend, wohl aber der Durdreiklang auf der tiefalterierten zweiten Stufe, den Debussy als raffinierte Stellvertretung für die Subdominante einsetzt und mit deren einstimmigem Repräsentanten, dem Ton *b*, das Vorspiel beginnt.⁴²

Ariettes oubliées VI: Das Vorspiel mit Zentraltönen und dualer Harmonie



Im Zusammenhang mit diesen beiden Harmonien und den beiden Zentraltönen stehen zwei kurze Motive, die Debussy ebenfalls im Vorspiel einführt. Sie erweisen sich als wesentlich für die Melodik des Liedes. Das Hauptmotiv, mit dem das Lied unbegleitet eröffnet, erfährt weitere vier unveränderte und zwei transponierte Einsätze⁴³. Es bestimmt somit 14 der 34 Takte. Seine Kontur windet sich um einen einzigen Ton; Debussy zeichnet hier ein Kreiseln ohne jeden Fortschritt. Dabei fällt auf, dass das Motiv kein einziges Mal im Gesang ertönt, sondern stets im Klavier.

⁴²Studenten der Musiktheorie lernen den "Neapolitaner" kennen als Sextakkord auf der Mollsubdominante, bei dem die große durch eine kleine Sext ersetzt ist. (Die Subdominante von f-Moll ist b-Moll; ersetzt man die Quint durch die Sext, so ergibt sich skalenkonform *b-des-g*, als "Neapolitaner" *b-des-ges.*) Seinen Namen erhielt der Klang nach seiner häufigen Verwendung in der neapolitanischen Opernmusik des 18. Jahrhunderts, in der er aufgrund seines hohen Spannungsgrades für die Darstellung von Affekten wie Leid, Trauer und Schmerz beliebt war; vgl. die Abfolge "Neapolitaner"/Dominante in f-Moll, *b-des-ges* / *c-e-g*, die mit *des-c* und *ges-g* zwei künstliche Leittöne enthält. Allerdings wurde dieser Akkord, wie oben erwähnt, als Sextakkord auf der vierten Stufe errichtet. Debussy geht einen Schritt weiter und verwendet die Grundstellung des Ges-Dur-Dreiklanges.

⁴³Im Original kreist das Motiv um *b* (vgl. T. 1-2, 9-10, 18-18, 28-29 und 29-30) und charakterisiert so außer dem Vorspiel den 2., 4. und 6. Doppelvers. Im 5. Doppelvers des Gedichtes verwendet Debussy die den Ton *d* umspielend Transposition (T. 22-23, 24-25).

Über dem C-Dur-Nonakkord erklingt als Abschluss der Diskantkontur ein sekundäres Motiv, dessen synkopischen Beginn Debussy durch ein *sf* zusätzlich verstärkt.⁴⁴ (Später verzichtet Debussy auf diese im Vorspiel so auffällige rhythmische Antizipation.) In seiner Grundform *g—as-e* besteht das kleine Motiv aus einem steigenden Halbton und einer fallenden verminderten Quart. Will man diese Intervalle affektiv deuten, so steht der Halbton für eine gewisse emotionale Intensität, die wie eine große Terz klingende verminderte Quart als tonartfremdes Intervall dagegen für ein “neben der Wirklichkeit Stehen”. Im Kontext von Verlaines drittem Doppelpers mit seinem (von Debussy durch den Wechsel zur Dur-Tonart unterstrichenen) Unwillen über die klischeehafte Lieblichkeit der Natur wird diese Intervallverbindung durch die Kombination Ganzton/reine Quart ersetzt, bevor im vierten Doppelpers noch einmal die Grundform ertönt.⁴⁵

In seiner originalen Form schließt das sekundäre Motiv auf *e*, dem zweiten Zentralton des Liedes. Auf diesem Ton setzt der Gesang ein. Der erste Doppelpers des Gedichtes ertönt, weitgehend unbegleitet, in einer ungewöhnlich ausgedehnten, auch rhythmisch fast monotonen Tonwiederholung und bringt so den Ennui des Sprechers anlässlich der kitschigen Kulisse mit “Rose ganz rot” und “Efeu ganz schwarz” zum Ausdruck. Auch der Neueinsatz mit der synkopisch betonten Anrede “*Chère*” ertönt auf diesem Zentralton, wenn auch in Form der enharmonisch notierten Oktave *fes*. Erneut betont Debussy den Ton am Ende des Doppelperses in T. 11-12 (“*bouges, Re[...] tous mes ...*”). Im dritten Doppelpers wird das *e* zum Ausgangston des sekundären Motivs in der ‘Tenorstimme’ des Klaviersatzes, anfangs sogar mit dem Gesang in Oktavparallele. Und auch im vierten Doppelpers sucht Debussy den Ton mehrfach auf, besonders prominent als Abschluss im Gesang (T. 20-21).

Bezeichnenderweise fehlen der sekundäre Zentralton und das sekundäre Motiv in den beiden letzten Doppelpersen. Dies wird verständlich, wenn man sich erinnert, dass Verlaine hier keine der Gemütsbewegungen zum Ausdruck bringt, die durch die Intervallstruktur dieses Motivs versinnbildlicht werden, sondern einzig Überdruß (mit dem Ausdruck “*je suis las*” für “ich bin dieser Dinge müde”). Auch die beiden Grundakkorde aus dem

⁴⁴Dass dieses *sf* in erster Linie den Beginn des Motivs unterstreicht und nicht, wie auch denkbar wäre, den Eintritt der Harmonie, zeigt sich auf dem dritten Schlag von T. 12.

⁴⁵Für die originale Intervallverbindung *g'-as'-e'* vgl. Diskant T. 3-4, Diskant T. 12 und Unterstimme T. 20. Für die auf den Tritonus und in den Dur-Kontext versetzte Variante vgl. Klavier linke Hand T. 14-17: ||: *cis'-dis'-ais*, *e'-fis'-cis'* :|| sowie, als enharmonisch notierte Vorbereitung, Diskant T. 12-13: *des''-es''-b'*.

Vorspiel treten in dieser Strophe in den Hintergrund; erst in der letzten Halbzeile (ab T. 28) greift Debussy sowohl den Ges-Dur-Dreiklang als auch die Grundform des Hauptmotivs wieder auf. Die Verbindung zwischen Ges- und C-Dur kehrt erst im Nachspiel wieder, wo die Basstöne einen weiteren Einsatz des Hauptmotivs mit einem chromatischen Abstieg begleiten (vgl. T. 29-31: *Ges ... Fes-Es-D-Des-C*). Dann erklingt, in den letzten drei Takten des Liedes, die einzige ‘beinahe korrekte’ Kadenz.⁴⁶

Wie die obige Analyse zeigt, differenziert Debussy die Vertonung der Doppelverse in unmittelbarer Anlehnung an die jeweilige poetische Aussage. Dies setzt sich auch im Bereich von Tempo und Dynamik fort. Das Grundtempo *Lent*, das im Vorspiel angelegt ist und, nach kurzer Unterbrechung durch die Fermate an dessen Ende, in der Tonwiederholung von T. 4-8 aufgegriffen wird, weicht für den ersten ‘emotionalen’ Doppelvers in T. 9-13 einem *Con moto*, das in der Überleitung zur zweiten Strophe sogar noch durch ein kurzfristiges *Stringendo* überhöht wird. Die zweite Strophe beginnt erneut in Tempo I, doch setzt ein weiteres *Stringendo* diesmal schon zur Erwähnung der Angst, die Angebetete könnte fliehen wollen, ein – und mit ihm ein erster Ausbruch aus dem bisher geltenden dynamischen Bereich um *pp* und *p*.

Der Großteil der dritten Strophe – die Aufzählung all der Dinge, derer der Sprecher müde ist – zeigt eine zunehmende Intensivierung in beiden Parametern: Das Tempo beschleunigt sich über *sempre stringendo* zu *Molto mosso*, während die Lautstärke in T. 27 *f* und in T. 28 *ff* erreicht. An dieser Stelle, zum “*tout*”, mit dem der Sprecher seinen Überdruß auf schlichtweg ‘alles’ ausdehnt und die Sängerin mit *b*“ den höchsten Ton des Liedes singt, wird die Beschleunigung der vorangehenden acht Takte plötzlich auf Tempo I reduziert, während thematische Komponenten des Vorspiels in ihrer ursprünglichen Lage wiederkehren. Das *Diminuendo*, mit dem das *ff* des Höhepunktes auf das *p* der Ausgangsstimmung zurückgeführt wird, soll nach Debussys Anweisung auf den halben Takt nach dem Aussetzen des Gesanges kondensiert sein. Das Nachspiel verklingt sodann mit *molto rallentando e morendo* von *p* über *pp* zu *più pp*.

⁴⁶Die konventionellste Form der f-Moll Kadenz, die hier durchaus im Hintergrund wirkt, ist *b/des/f*, *c/e/g*, *f/as/c* für *iv-V-i* oder Mollsubdominante, Dominante, Molltonika. Debussy verwendet die Subdominante ohne ihren Grundton und die Dominante ohne ihre Terz. Stattdessen ertönt zum vieloktavigen *c/g* der Dominante im Bass bereits das *F* der Tonika. Erst im Schlusstakt ertönt der f-Moll-Dreiklang in reiner und als Tonika wahrgenommener Form. (Die Gesangskontur enthält schon zu “*de la campagne infinie*” einen f-Moll-Dreiklang, der auf dem ersten Schlag von T. 27 auch im Klavier bekräftigt wird. Doch aufgrund der kadenzfremden Einbettung wird dieser nicht als Zielakkord gehört.)

Musikalische Chiffren für Melancholie und Weltschmerz

Die sechs Gedichte aus Verlaines *Romances sans paroles*, die der Stipendiatstudent Debussy zu einem Zyklus unter dem (ebenfalls Verlaine entlehnten) Titel "Vergessene Weisen" zusammenstellt, zeugen von einem existentiellen Überdruß und der "Krankheit am Leben". Zwar scheint durch fast alle Texte die Erkenntnis hindurch, dass es für die Bedrücktheit und den Jammer keinen äußerlichen Grund gibt, doch bleibt dieses Eingeständnis ohne Folgen. Die Unfähigkeit, das Schöne und Angenehme zu genießen, ohne dass Gedanken an die Endlichkeit des Lebens und die Verletzlichkeit jeder positiven Empfindung alles überschatten, wird einzig im Karussellrondo zeitweise hintangestellt. Doch sind es hier die hölzernen Pferdchen und indirekt die kleinen Kinder, denen der Dichter eine unhinterfragte Fröhlichkeit zugesteht.

Der junge Debussy findet für dieses Ausdrucksspektrum eine Mischung aus überlieferten und originellen oder zumindest von ihm neu zugeordneten musikalischen Mitteln. Seufzerfiguren und chromatisch absteigende Linien für verschiedene Nuancen der Niedergeschlagenheit hatten die Absolventen französischer Konservatorien natürlich schon als Mittel der im 15. und 16. Jahrhundert erstmals definierten musikalischen Affektenlehre kennen gelernt. Dass Debussy diese Figuren bevorzugt einsetzt, um auf eine vielleicht erst beim zweiten Blick erkennbare Wehleidigkeit hinzuweisen, zeigt, wie sehr seine Vertonung auf einer durchaus selbständigen Interpretation der dichterischen Vorlage beruht. Die Emphase unerwarteter Synkopen lässt sich bei zahlreichen Komponisten aus der Debussy und seinen Mitschülern vorausgehenden Generationen studieren, und auch einfache tonmalerische Mittel wie der Einsatz plötzlicher Stille in einem sonst bewegten Kontext oder das faktische Absacken des ganzen Tonsatzes als Bild für die Entmutigung des lyrischen Ich haben ihre Vorbilder. Doch die Freiheit gegenüber tonalen und harmonischen Erwartungen zeichnet Debussy als selbständig Schaffenden aus. Der Einsatz von Intervallen, zu deren Bildung er skalenfremde Töne aufsucht, die plötzlichen harmonischen Rückungen, mit denen er gedankliche 'Abwege' symbolisiert, und die nach konventionellen Vorstellungen unerhörten Verzögerungen harmonischer Auflösungen über oft mehrere Minuten zeigen den Debussy der Jahre 1885-1887 bereits bei den ersten Schritten seines ganz eigenen Weges.