

Trois mélodies de Paul Verlaine

I. La mer est plus belle

La mer est plus belle
Que les cathédrales,
Nourrice fidèle,
Berceuse de râles,
La mer sur qui prie
La Vierge Marie !

Elle a tous les dons
Terribles et doux.
J'entends ses pardons
Gronder ses courroux.
Cette immensité
N'a rien d'entêté.

Oh ! si patiente,
Même quand méchante !
Un souffle ami hante
La vague, et nous chante :
"Vous sans espérance,
Mourez sans souffrance !"

Et puis sous les cieux
Qui s'y rient plus clairs,
Elle a des airs bleus,
Roses, gris et verts...
Plus belle que tous,
Meilleure que nous !¹

Das Gedicht, das wie die beiden folgenden aus der dritten Abteilung in Verlaines umfangreicher Sammlung *Sagesse* (Weisheit) stammt, enthält vier je sechszeilige Strophen. Etwas ungewöhnlich ist der strophenweise

¹Das Meer ist schöner noch / als Kathedralen; / nährt es uns treulich doch, / sänftigt die Qualen. / Und drüber leuchtet fern / Maria, Meeres Stern. // Es kennt die Gaben all, / dunkle und helle. / Ich hör den milden Schall, / den Zorn der Welle. / Seine Unendlichkeit / ist gnädig und bereit. // O! so voll sanfter Huld / auch noch im Toben! / Wie eines Friends Geduld / rauscht es erhoben: / "Ihr, die ihr trostlos seid, / sterbet hier ohne Leid!" // Und unter Himmeln, schau, / die in ihm aufblühn, / hat es ein sanftes Blau, / ein Grau, ein Rot und Grün. / Schöner als alles hier, / besser als wir! (HH)

Wechsel der Reimgeschlechter: In Strophe 1 und 3 enden alle Verse weiblich mit unbetonter Endsilbe, in Strophe 2 und 4 männlich betont. Da die ersten vier Verse jeder Strophe durch Kreuzreim zusammenfasst sind, wirken die durch Paarreim verbundenen Verse 5 und 6 leicht abgesetzt.

Aus musikalischer Sicht fällt auf, für welche Reimsilben Verlaine reine Vokale wählt und welchen er das Gegenteil, durch Konsonanten abgeschnittene Nasale, unterlegt. Drei der Verspaare am Schluss der Strophen enden 'klingend': Strophe 1 mit [i:], Strophe 2 mit [e:] und Strophe 4 mit [u:]. Dazu kommen in Strophe 2 der Reimlaut [u:] in Vers 2 + 4 und in Strophe 4 der Reimlaut [ö:] in Vers 1 + 3. In starkem Gegensatz zu diesen 'tönend' endenden Zeilen stehen die sechs Verse der dritten Strophe, die ausnahmslos auf den Nasallaut [ã] zusteuern und in Vers 1-4 mit [t^(e)], in Vers 5 + 6 mit [s^(e)] enden. So deuten bereits die Klangmuster auf die Verdunkelung der Stimmung in dieser Strophe.

Das lyrische Lob der Schönheit des Meeres ist inspiriert von einem Aufenthalt Verlaines in Bournemouth, einem Seebad an dem Abschnitt der Südküste Englands, der der Normandie gegenüberliegt. Es ist eine Hymne an die Natur. Der Dichter besingt sowohl das Meer selbst als auch dessen Rolle im Leben des Menschen. Das Meer begegnet dem Menschen in polarer Gegensätzlichkeit: als sanft, freundlich und wohlütig, aber auch als unheimlich und bedrohlich. In Verlaines Deutung gewinnt es fast religiöse Züge, wie etwas Heiliges, das als zugleich schrecklich und großartig, faszinierend und verstörend erfahren wird. Wie eine treue Amme (der französische Text spricht in Vers 3 von einer "*nourrice fidèle*") nährt und wiegt das Meer den Menschen, den es bei anderer Gelegenheit unerbittlich vernichtet.

Die Ambivalenz des Meeres erreicht ihren Höhepunkt am Ende der dritten Strophe, wenn das Meer sich als Tröster anbietet für ein Unglück, das es selbst verursacht hat. Die als Zitat markierte Zeile "*vous sans espérance, mourez sans souffrance*" (Ihr, die ihr ohne Hoffnung seid, sterbt ohne Leiden) erinnert in der Anredeform und der Versagung jeder Hoffnung an den Spruch, den Dante über dem Höllentor las,² und verknüpft somit das Meer nicht nur mit dem Göttlichen, sondern auch mit Unterwelt und Strafe. Das lakonisch-fatalistische "*Et puis*" (Und dann), mit dem Verlaine die vierte Strophe anschließt, behält dann aber doch nicht das letzte Wort. Vielmehr sieht der Dichter im Meer eine geradezu überirdische Schönheit, die alles Schreckliche übersteigt.

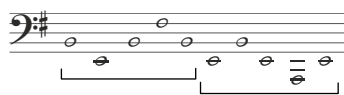
²Vgl. Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*, Inferno III, 9: "*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!*" (Lasst alle Hoffnung fahren, ihr die ihr eintretet).

Der Klavierpart beginnt mit dem tonmalerischen Bild eines durch heftigen Wellengang bewegten Meeres: Strophe 1 erhebt sich über beidhändigen Arpeggien, die jeweils durch 2½ Oktaven aufsteigen und dank stetiger Oktavversetzung zudem taktweise große Wellen bilden.

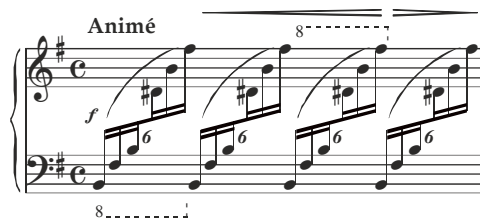
Nach einigen anderen Begleitmustern greift Debussy die ganztaktigen Wellen zu den ersten vier Versen der vierten Strophe noch einmal auf.

Zudem bildet die Abfolge der wesentlichen Tonzentren einen übergeordneten Wellengang in Quinten, den Debussy als zweiteilige Entsprechung mit Spiegelung komponiert. So kann die zweite, in der Tonika *e* verankerte Welle als Krebs oder Umkehrung, als horizontale oder vertikale Spiegelung

Trois mélodies de Paul Verlaine I:
Gespiegelte Wellen am Meeresgrund



Trois mélodies de Paul Verlaine I:
Meereswellen im Klavierpart



der in *h* zentrierten ersten 'Grund'-Welle gesehen werden. Beide Deutungen bestätigen Debussys musikalische Darstellung eines Meeres, das in die kosmische Ordnung eingebunden ist und daher menschliche Vorstellungen übersteigt.

In den ersten zwei Strophen klingen Gesang und Klavier für Debussy ungewöhnlich kräftig. Strophe 3 ist dann in Tempo und Dynamik deutlich zurückgenommen, während Strophe 4, als Reprise beginnend, zunächst das ursprüngliche Tempo in geringerer Intensität wiederherstellt, um im letzten Verspaar sanft auszuschwingen.³ Die in Strophe 3 abweichenden Vorzeichen unterstreichen weniger die tonale Wendung als die Sonderstellung der im Text bedrückendsten Zeilen, deren hohe Lage wie ein vorübergehender Verlust an Bodenhaftung gehört wird. Umgekehrt dient die Oktavverstärkung der Basstöne in den letzten acht Takten nicht nur der Ankündigung des nahenden Endes mit Betonung der einzigen vollständigen Kadenz, sondern auch der wiedergefundenen Erdung.⁴

³Vgl. T. 1-18 (Strophe 1 + 2): *Animé*, *f* mit dynamischen Ausschlägen und kurzfristig leiseren Neuanfängen; T. 19-25 (Strophe 3 Vers 1-4): *calme et doux*, *p/pp*; T. 26-27 (Strophe 3 Vers 5-6): *Lent*, *p/ppp*; T. 28-29: *Revenez au 1^{er} mouvement*; T. 30-34 (Strophe 4 Vers 1-4): (*Animé*), *p*; T. 35-40 (Strophe 4 Vers 5-6): *En retenant jusqu'à la fin*, *p > pp*.

⁴Vgl. T. 33-34: *E*, T. 35-38₂: *A*, T. 38₃: *H*, T. 39-40: *E*.

In der Melodieführung spielt Debussy mit mehrfach ähnlich aber nie identisch wiederkehrenden Figuren. Selbst die Takte zu Beginn der letzten Strophe übernehmen ihr Vorbild nur so lange, bis sich der Eindruck einer Reprise gebildet hat. Am längsten, für die Dauer von Vers 1-4, sind die Klavierarpeggien an die aus Strophe 1 erinnerte Begleitung gebunden.⁵ Der Gesang verläuft identisch im ersten Vers, variiert im zweiten und danach ganz anders. Die Kleinterzkurve in Strophe 1 Vers 5-6, durch zahlreiche Tonwiederholungen auf drei Takte verlängert, kehrt leicht verkürzt in Strophe 3 Vers 6 und ohne jede Tonwiederholung in Strophe 4 am Ende von Vers 4 wieder.⁶ Eine Variante mit Anfangserweiterung, zu Beginn der zweiten Strophe in Parallelführung mit der Gesangsstimme eingeführt, entpuppt sich als dominierende Figur des Klavierparts, wobei die Größe der Intervalle im Verlauf des Liedes wechselt.⁷ Auch eine im Quintraum absteigende Linie des Gesanges klingt dank veränderter Rhythmik dreimal unterschiedlich, verbindet dabei jedoch, gleichsam im melodischen Unterbewussten, die Aussagen, dass das Meer in seiner Unendlichkeit nicht stur ist (*“n’a rien d’entêté”*), dass es selbst in Augenblicken der Bösartigkeit (*“même quand méchante”*) doch geduldig ist, und dass es zu uns wie Homers Sirenen zu den Argonauten von einem “Tod ohne Leiden” nicht spricht, sondern betörend singt (*“et nous chante”*).⁸

Mit diesen einfachen, innerlich verwandten aber doch stets in neuer Gestalt aufscheinenden Linien zeichnet Debussy ein musikalisches Bild des von Verlaine als ebenso heilig wie schrecklich geschilderten Meeres. Der Gesang erreicht seinen mit anderthalb Oktaven größten Ambitus in der abschließenden Strophe: Kurz nach dem Beginn schwingt er sich, erstmals in diesem Lied, zum *e* auf; ganz am Ende verklingt er lange auf dem zuvor stets nur kurz gestreiften *h* als tiefstem Ton. Indem Debussy für das letzte Wort in Verlaines Gedicht diesen besonders dunklen Ton wählt, betont er eine Tatsache, die sonst vielleicht unbemerkt geblieben wäre: Das mit diesem Ton unterstrichene “*nous*” ist in dieser Hymne die einzige Präsenz des lyrischen Ich – verallgemeinert im Plural eines “wir” und zudem wertend in Beziehung gesetzt zu dem so viel “besseren” Meer.

⁵Vgl. T. 30-34₁ mit T. 3-8₁; abweichend ist nur die Oktavverdopplung auf den letzten beiden Taktschwerpunkten, die das nahende Einschwenken auf die Tonika *e* ankündigt.

⁶Vgl. T. 8-11: *h-d—d-d-h-h-h-h-h—h* mit T. 27-28: *e-g-g-g-e—e* und T. 34-35: *gis-h-gis*.

⁷Vgl. T. 13-14 / 15-16, freie Parallele Klavierbass + Gesang: ||: *h-c-e-c* :||: *d-dis-fis-dis* :|| mit Diskant T. 19-20: ||: *dis-e-gis-e* :||, frei verlängert in Bass T. 21-22; aufgegriffen in Diskant T. 23-24, mit Mittelstimme T. 35-37 ||: *fis-gis-h-gis* :||, verlängert in Diskant T. 38-39.

⁸Vgl. T. 17-18: *cis-ais-gis-fis-fis* mit T. 20-21: *gis-e-dis-cis* und T. 24-25: *h-gis-fis-e*.

II. Le son du cor

Le son du cor s'afflige vers les bois
 D'une douleur on veut croire orpheline
 Qui vient mourir au bas de la colline
 Parmi la bise errant en courts abois.

L'âme du loup pleure dans cette voix
 Qui monte avec le soleil qui décline
 D'une agonie on veut croire câline
 Et qui ravit et qui navre à la fois.

Pour faire mieux cette plainte assoupie
 La neige tombe à longs traits de charpie
 A travers le couchant sanguinolent,

Et l'air a l'air d'être un soupir d'automne,
 Tant il fait doux par ce soir monotone
 Où se dorlote un paysage lent.⁹

Dieses Sonett entstand schon im Winter 1872, fand jedoch keine Aufnahme mehr in die *Romances sans paroles*, denen es in seiner Melancholie verwandt ist. Die Stimmung drückt sich sowohl in der verschneiten Landschaft aus, die dem Dichter "langsam" (Vers 14: "*paysage lent*") erscheint, als auch in den Klängen, die die Beschreibung durchziehen. Vom Hörnerklang über das kurze Bellen des Windes, die Stimme des Wolfes und die vom Schneefall erstickte Klage bis zu einem Seufzen wird die Intensität dieser Klänge immer schwächer. Dabei verweisen die Worte auf eine Emotionalität der Wirklichkeit hinter den Beobachtungen. Verlaine lässt den Ruf des Hornes genau genommen nicht in Richtung des Waldes klingen, sondern "sich grämen" (*s'affliger*); dabei erklingt ein Schmerz, der jemandem (wem?) "verwaist" erscheinen will, der aber soeben erstorben ist. Mit zur Sonne aufsteigender Stimme weint nicht der Wolf selbst, sondern dessen Seele. Die Sonne sinkt zunächst nur, erlebt dann einen Todeskampf und endet in einem blutigen Untergang. Der Abend ist monoton und die Luft voll vom Seufzen des Herbstes.

⁹Der Klang des Hornes klagt dem Wald entlang, / mit einem Schmerz, der wie verwaist erscheint, / und stirbt am Fuß des Hügels, den umgreint / der wirre Wind, mit kurzem Bellen, bang. // Des Wolfes Seele weint in diesem Klang, / der mit der Sonne steigt, die sich verneint / in einer Agonie, die zärtlich scheint / und die entzückt und schmerzt beim Untergang. // Damit die dumpfe Klage er umhüll', / fällt Schnee in langen Fäden wie aus Tüll / durchs blutige Rot der Sonne, das versiegt. // Die Luft weht wie ein Seufzer, herbstlich labend, / so mild ist dieser monotone Abend, / in den sich schläfrig eine Landschaft schmiegt. (HH)

Debussys Vertonung zeichnet die vielschichtige, nahezu ungreifbare Wirklichkeit nach. Dabei verwendet er ganz unterschiedliche Stilmittel:

- eine rezitativisch wirkende, zuweilen sogar “flüsternd” verlangte Vokalpartie im relativ begrenzten Umfang einer übermäßigen None (*des'– e''*), bei langsamem Tempo und sehr zarter Dynamik,
- eine unkonventionelle Gliederung der Gesangskontur in den ersten beiden Strophen, ein teils betont asynchron verlaufender Klavierpart und eine scheinbar willkürliche Hervorhebung einzelner Passagen durch das einzige Motiv des Liedes,
- die tonale Gestaltung einzelner Linien und ganzer Klangfelder,
- verschiedene rhythmische Gruppierungen, die das zugrunde gelegte 9/8-Metrum unterlaufen, und
- harmonische Folgen voller Rückungen, Trugschlüsse und immer wieder umgangener Kadenz.

Das Grundtempo “langsam und wehklagend” wird nur in Strophe 2 kurz beschleunigt. Die Dynamik in Gesang und Klavier, weitgehend auf das Spektrum um *pp* und *p* begrenzt, steigert sich bei der Erwähnung des Todeskampfes der Sonne in der Mitte von Strophe 2 kurz zum *mf*, fällt dann jedoch nach einem gemeinsamen *sf* schnell ins Flüstern zurück. Strophe 3 und 4 sind durchgehend sehr leise. Einzig der vorletzte Akkord, ein Fremdkörper innerhalb der erwarteten Kadenz (s. unten), durchbricht das Diminuendo zu *ppp* mit einem plötzlichen *sfp*.

Für die Gliederung der Gesangskontur in den beiden Quartetten des Sonetts wählt Debussy Phrasenlängen, die dem umarmenden Reimschema ein vergleichbares Muster unterlegen: Die Ausdehnung der vier Verse in Strophe 1 beträgt $7\frac{1}{2} + 5 + 5 + 7\frac{1}{2}$ Viertelschläge; in Strophe 2 ist das Verhältnis mit $5 + 7 + 7 + 5$ Vierteln umgekehrt. Der Klavierpart geht dabei eigene Wege. Das Vorspiel, dessen aktives Segment vor dem Einsatz der Singstimme endet, klingt in T. 5-7 zu Vers 1 passiv aus. In T. 8, zum zweiten Vers, setzt das Klavier mit einer Variante des Motivs aus T. 2-3 neu an und stellt damit den Zusammenhang der Strophe in Frage. Grandson Scene Zu den beiden letzten Versen der ersten und den vier Versen der zweiten Strophe dagegen erklingt das Motiv kein einziges Mal. Umgekehrt etabliert die rechte Hand des Klavierparts in T. 13 zum Abschlusston der ersten Strophe einen markanten neuen Rhythmus mit durchgehenden Trochäen (♩ ♩ ♩ ♩), der durch die gesamte zweite Strophe beibehalten wird und diese somit als Erweiterung der ersten erscheinen lässt.

In der zweiten Liedhälfte ist die Singstimmenphrasierung dann regelmäßig: dreimal zweitaktig mit Auftakt in Strophe 3, dreimal zweitaktig in volltaktigem Umfang in Strophe 4. Doch auch hier verhält das Klavier sich

asynchron. Es setzt in T. 22-23 mit einer zweiten Variante des Motivs aus T. 2-3 neu an und wiederholt diesen Zweitakter zum Einsatz des Gesanges, so dass auch hier erst im zweiten Vers der Strophe der Eindruck einer neuen Einheit entsteht. In T. 30-31 präsentiert das Klavier einen Zweitakter, der einerseits die pochenden Achtelklänge der beiden vorausgehenden Takte weiterführt und damit die Grenze zwischen Strophe 3 und 4 verwischt, andererseits zum ersten Vers der letzten Strophe wiederholt wird. Die stropheneigene Klavierfigur, die zum zweiten Vers der Strophe hinzutritt, wird schon beim dritten Vers vom strukturierenden Motiv verdrängt. So wirken die letzten Worte des Sonetts aufgrund der sie untermalenden Komponente wie eine Mischung aus ins Nichts führendem Neuanfang und verfrüht einsetzendem Nachspiel; nach den drei früheren Überlappungen eines Vorspiels mit dem ersten Strophenvers suggeriert die Musik eine neuerliche Verschiebung in ein Reich neben der objektiven Wirklichkeit.

Die scheinbar so schlicht gestaltete Gesangsstimme berührt im Verlauf des Liedes alle Halbtöne zwischen *des'* und *e''*. Mehrmals folgt sie dabei einer Logik, die vom Klavier nicht unterstützt wird. Ein typisches Beispiel ist der Beginn des Gesangsparts in T. 5-7. Das rezitativisch wiederholte *e'*, das am Ende von Vers 1 zum *f'* aufsteigt, könnte im Kontext der vorliegenden f-Moll-Tonart als ein ausgedehnter Schritt vom Leitton zum Grundton gehört werden. Allerdings erzeugt das Klavier eine abweichende harmonische Wirklichkeit: Das *e'* erklingt als Quint eines A-Dur-Dreiklages, der durch den Aufstieg zum *f'* zum übermäßigen Dreiklang verfremdet wird. Andere tonale Besonderheiten ertönen in den gantzönigen Linien und Klangfeldern. In T. 10-11 sind alle Töne der Ganztonskala auf *des* entnommen; in T. 18-19 zeichnet die Gesangsstimme eine ornamentierte gantzönige Kurve (*e-d-c-b-as-ges-fes-ges-as*), der die 'Tenor'-Stimme des Klaviers den Aufstieg *e-ges-as-c-d-e* gegenüberstellt. (Das in dieser tieferen Ganztonlinie fehlende *b* durchklingt die Takte als wiederholter Diskantton.) Auch die Akkorde dieser Takte sind dem Ganztonfeld entnommen, das Debussy zudem am Schluss der Strophe wiederherstellt. In Strophe 3 ist die tonale Gestaltung noch ungewöhnlicher. Der Gesang greift in T. 26-27 den Abstieg durch die Ganztonskala auf (*c-b-as-ges-e-d*). Das Klavier setzt einen Abstieg in parallelen Dreiklängen dagegen (C-Dur, B-Dur, As-Dur, Ges-Dur, E-Dur, d-Moll), deren Quinten die Ganztonleiter zum Zwölftonfeld ergänzen und damit momentan jegliche Vorstellung von "Tonart" unterlaufen. Am Beginn der vierten Strophe schließlich untermalt die Kurve *g-f-g / a-h-a* des Basses, die bei der Wiederholung vom Gesang verdoppelt wird, triolisch pochende übermäßige Dreiklänge (*des/f/a*), so dass erneut ein fünftöniger Ganztonausschnitt erklingt (*f-g + a-h + des*).

Debussy notiert den Klavierpart im 9/8-Takt, die Gesangsstimme dagegen im 3/4-Takt mit Triolenzeichen für jede Abweichung von der Zweiteilung der Viertelschläge. Doch unterläuft er diese Metrik wiederholt, sei es durch Hemiolen (vgl. die gepaarten Begleitklänge in T. 10-11, 14-17 etc.), Verschleierung der Taktschläge mittels Überbindung (so schon im Vorspiel) oder Gruppierung der Klavier-Achtel zu ametrischen Figuren (vgl. vor allem das Motiv in T. 2-3 und seine Varianten):

Trois mélodies de Paul Verlaine II: Vorspiel mit metrischer Verschleierung

Motiv, Motiv, Entwicklung

Lent et dolent

Durch die Verbindung einer einfachen Basslinie mit wiederkehrenden Klängen täuscht Debussy darüber hinweg, dass das Lied harmonisch im Schwebezustand verharrt. Es gibt keine einzige vollständige Kadenz, noch nicht einmal deren rudimentäre Repräsentanz durch die Abfolge V–i oder Dominante–Tonika. Mehrere Abschnitte setzen mit einer Terzenschichtung über der Subdominante (iv) ein,¹⁰ doch folgt die Dominante selten direkt¹¹ und die Tonika in diesem Kontext nie. Der lange zurückgehaltene Zielklang ertönt erst im Schlusstakt des Liedes. Doch wird auch er keineswegs in konventionellen harmonischen Schritten erreicht. Auf die Subdominante in Form eines b-Moll-Tredezimenakkordes in T. 36-37 folgt, wie schon früher in diesem Lied,¹² der verwandte Des-Dur-Tredezimenakkord. Dann jedoch verlässt Debussy die Tonart vorübergehend zugunsten eines querständigen Durchgangsakkordes und erreicht die Auflösung, ähnlich wie im Vorspiel, erst mit einer chromatischen Rückung.¹³ So bewegt sich Debussys Lied ganz ähnlich am Rande der ‘Wirklichkeit’ wie Verlaines Gedicht.

¹⁰Vgl. den – meist septlosen – Tredezimenakkord der Subdominante ($b/des/f/[as]/c/es/g$) in T. 2: Vorspiel, T. 8: ‘Neuanfang’ in Strophe 1, T. 22: Strophe 3, T. 36: letzter Vers.

¹¹Vgl. Dominante T. 13: Ende Strophe 1, T. 21₃: Ende Strophe 2, T. 29: Ende Strophe 3.

¹²Diese Paarung der tonlich identischen Akkorde erklang schon in T. 8-9 und 22-25; die Terzenschichtung $des/f/as/c/es/g/b$ ist eine Umkehrung der Harmonie $b/des/f/[as]/c/es/g$.

¹³Vgl. T. 1-8: b^{13} , as^{11} , vii^7 von as , Rückung nach A-Dur, chromatisch zurück zur Subdominante ($a\flat b$, $cis = des$, $e\flat f$); ähnlich T. 38-39: $des^{5/6}$ chromatisch nach I ($des\flat c$, $fes\flat f$).

III. L'échelonnement des haies

L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini, mer
Claire dans le brouillard clair
Qui sent bon les jeunes baies.

Des arbres et des moulins
Sont légers sur le vert tendre
Où vient s'ébattre et s'étendre
L'agilité des poulains.

Dans ce vague d'un Dimanche
Voici se jouer aussi
De grandes brebis aussi
Douce que leur laine blanche.

Tout à l'heure déferlait
L'onde, roulée en volutes,
De cloches comme des flûtes
Dans le ciel comme du lait.¹⁴

Das Gedicht (*Sagesse XIII*) mit dem recht technisch klingenden Titel¹⁵ beschreibt einen Aspekt der englischen Landschaft. Diese erlebte Verlaine während der zwei Jahre, in denen er an einem Gymnasium in Stickney, einer ländlichen Gemeinde ca. 200 km nördlich von London und nicht weit von der Ostküste Englands entfernt, eine Stelle als Lehrer für Französisch und Zeichnen innehatte. Es war eine vergleichsweise ruhige und glückliche Periode in seinem Leben. Nachdem er im Gefängnis unter der spirituellen Leitung eines Priesters eine Re-Konversion zum Katholizismus vollzogen hatte, suchte er nun einen Ausdruck seines neu erwachten Glaubens in der symbolhaft interpretierten Natur. Wie der Titel der Sammlung zeigt, strebte er in diesen Jahren nach 'Weisheit', nach einer inneren Haltung, die sein Leben religiös orientieren und in die Ordnungen einer gelebten Frömmigkeit einpassen sollte, die vergangene Generationen gefestigt hatte.

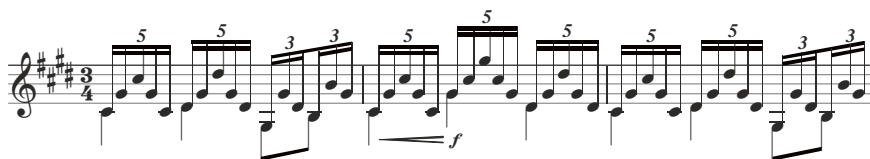
¹⁴Die well'gen Höhn des Landes / Gehn endlos bis zur Flut, / die klar-verschleiert ruht / Im jungen Duft des Strandes. // Auf zartem Grün stehn leicht / die Mühlen und die Bäume, / Wo flink die weiten Räume / Der Füllen Lauf durchstreicht. // Der helle, ruhevoll / Sonntag erblickt im Spiel / Der weißen Schafe viel / Sanft in der lichten Wolle. // Die See rollt weißbekränzt / Ihr brandend Flutgewimmel / Mit Flötenklang zum Himmel, / der hell wie Milch erglänzt. (WK)

¹⁵*Échelonnement* ist abgeleitet von *échelon* = Leitersprosse. Als Prozess ist *échelonnement* vor allem ein Ausdruck im Zahlungsverkehr, der die in regelmäßigen (leitersprossenartigen) Stufen erfolgenden Abzahlungen beschreibt.

Ein erster Schritt dazu war, wie er meinte, ein neues Verständnis für die Kleinheit des Menschen in der Natur. Mit seiner Betonung der gitterförmig angelegten Hecken im ländlichen England lenkt er das Augenmerk auf die bewusst erzeugte Regelmäßigkeit und deutet die äußere Landschaft als Metapher für einen Seelenzustand. Das Verb, mit dem er dieses Bild beschreibt, lässt sich im Deutschen nicht zufriedenstellend wiedergeben. Abgeleitet von *mouton* = Schaf bezeichnet *moutonner* alles, was im Aussehen an eine Schafherde erinnert, eine große Fläche mit weißgelockten Rücken, also vor allem "sich kräuseln" und "Schaumkronen tragen". In diesem Gedicht ist es das Raster der (vielleicht weiß blühenden) Hecken mit ihren duftenden jungen Beeren, das sich im hellen Nebel vor den Augen des Betrachters wie eine Staffelung schäumender Wellenkämme bis ins Unendliche fortzusetzen scheint. Weitere Details in dieser Landschaft sind Bäume und Windmühlen, "leicht" auf zartem Grün präsentiert, sowie heruntollende Fohlen und Schafe, die "so sanft wie ihre weiße Wolle" zu sein versprechen. In Strophe 4 kehrt Verlaine zunächst zum Bild brechender Wellen zurück und erkennt schließlich auch im milchigen Himmel eine Manifestation des *moutonner*. Das Gedicht erzeugt damit ein einheitliches Bild von Zartheit, Reinheit, Gelassenheit und haltgebender Ordnung.

Debussy bildet in seiner Vertonung die frohe Stimmung nach, die das ganze Gedicht durchzieht. Wie Jahre später in denjenigen seiner *Préludes* für Klavier, die eine Landschaft besingen,¹⁶ setzt er auch in diesem Lied die Pentatonik ein. Dabei kleidet er einen Teil der 36 Takte in verschiedene Transpositionen der halbtonlosen Skalen, wobei er sich oft sogar auf einen viertönigen Ausschnitt aus der fünftönigen Leiter beschränkt.¹⁷ Das tragende Bild des Gedichtes, die vielgestaltigen weißgelockten Rücken in allen Dimensionen, gibt er mit einem Toccatathema wieder:

Trois mélodies de Paul Verlaine III: Das Toccatathema des moutonner



¹⁶Vgl. z.B. *Préludes* I,5 "Les collines d'Anacapri", I,8 "La fille aux cheveux de lin", I,10 "La cathédrale engloutie" und "II,5 Bruyères".

¹⁷Vgl. T. 1-3: *gis-h-cis-dis*, in T. 4 ergänzt durch *fis*; T. 5-6: *h-cis-e-fis*; T. 9-11: *gis-h-cis-dis*; T. 12-13 (Gesang): *ais-cis-dis-fis*; T. 16-18 (Gesang): *f-g-b-c-es*; T. 21-24 (Diskant) und T. 22-25 (Gesang): *gis-h-cis-dis-fis*; T. 29-35 (rechte Hand): *gis-h-cis-dis-fis*. Nur elf der 36 Takte sind nicht an der Pentatonik beteiligt.

Das Thema in seiner ursprünglichen Form geht der ersten und zweiten Strophe als Vorspiel voraus. Die dritte Strophe, die die Schafe selbst (und nicht mehr deren Abbild in der Landschaft) ins Blickfeld rückt, schließt ohne Vorspiel ans Vorangehende an und endet nachdenklich, mit zwei ganztönigen Takten und einem ritardierenden Schluss. Anlässlich der Rückkehr zum Tempo und Metaphernbereich des ersten Strophenpaares in Strophe 4 greift Debussy das Toccatathema wieder auf, ergänzt es beim Einsatz der Singstimme zur Viertaktigkeit¹⁸ und harmonisiert den wiederholten Zweitakter mit Tönen aus der dorischen Skala auf *gis*, die somit die in diesem Ton ankernde Pentatonik von Diskant und Gesang einbettet.¹⁹

Mit dieser Einbettung führt Debussy auch hier die asynchrone Strukturierung von Gesang und Klavier ein, mit der er im vorangehenden Lied ein musikalisches Bild des ‘neben der Wirklichkeit Stehens’ erzeugt hatte: Die viertaktige Variante des Toccatathemas endet erst nach einem Drittel des zweiten Verses dieser Strophe. Eine Entsprechung oder Ergänzung ertönt bald darauf in derselben Strophe: Anlässlich der scheinbaren ‘Spiegelung’ der irdischen Schafsrücken im milchigen Himmel setzt Debussy das vorletzte Zitat des Themas – viertaktig wie zuvor, aber nun ohne die toccatenartige Figuration und mit ‘fremder’ Harmonisierung – so gegen den Gesang, dass es das letzte Wort des dritten Verses in den vierten mit einbezieht. Das Schlusswort dieses Verses, ‘*lait*’ (Milch), grenzt er erneut aus, indem er ihm eine wieder andere, nun zusätzlich rhythmisch geglättete Version der thematischen Kontur unterlegt.

Trois mélodies de Paul Verlaine III: Asynchrone Themenvarianten in Strophe 4

28 *toujours plus doux et retenu*

... com-me des flû - - tes__ Dans le ciel com-me du lait.


¹⁸Der Diskant in T. 21-22 und 23-24 entspricht T. 1-2, 1-2.

¹⁹Diskant und Gesang *gis-h-cis-dis-fis*, Harmoniefolge aus *gis-ais-h-cis-dis-eis-fis*.

In seinen beiden originalen, toccataartig angelegten Versionen und der ersten, ebenfalls von Arpeggien bestimmten Variante unterstreicht das Hauptthema also die poetische Gliederung. Dann jedoch greift es eigenwillig in die Versstruktur ein, bevor es in seinen beiden späteren Ableitungen zunehmend ruhiger wird. Damit setzt Debussy die Landschaftsbilder der Strophen 1-3 von den metaphysischen Andeutungen in der letzten Strophe ab. Im Gesang zeigt sich eine ähnliche Abgrenzung. In den Anfangsversen der ersten drei Strophen bildet Debussy aus dem pentatonischen Segment eine Art frei variables Motivmaterial, in dem duolische mit triolischen Tonwiederholungen und Ganzton- mit Kleinterzschriften alternieren. Die Intervallfolge wird dabei im Anschluss an die erste, viertönige Version zweimal erweitert. Auch die Detailgestaltung ist unterschiedlich, doch bleibt die Grundidee immer gut erkennbar. Am Beginn von Strophe 4 dagegen fehlen die charakteristischen Tonwiederholungsduolen und -trioen, die Intervallverteilung innerhalb der Pentatonik ist eine andere, und bald darauf schlägt die Kontur überhaupt neue Wege ein.


Trois mélodies de Paul Verlaine III: Motivvarianten im Gesang

5




L'é-che-lon-ne-ment des haies Mou-tonne à l'in-fi - ni

12



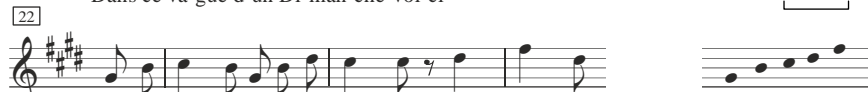
Des ar-bres et des mou-lins Sont lé-gers sur le vert ten - dre

16



Dans ce va-gue d'un Di-man-che Voi-ci

22



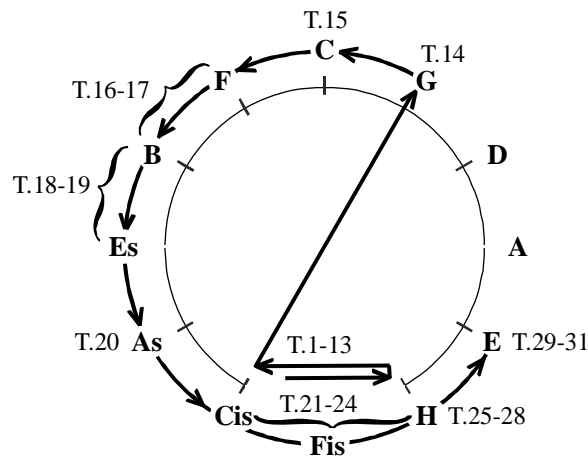
Tout à l'heu - re dé-ferlait l'on - de rou - - lé - - e

Harmonisch erscheint dieses Lied beim ersten Blick in die Partitur den Konventionen zu entsprechen: Es beginnt und schließt mit der Tonika der gewählten Tonart cis-Moll, sucht deren Grundakkord auch zwischendurch wiederholt auf und endet mit annähernd traditionellen Kadenzfunktionen. Befremden hätte bei Debussys Kompositionslehrern allerdings ausgelöst, dass er den Schritt von der Subdominante zur Dominante, den er in der

Vorbereitung aller vorangehenden Tonikamanifestationen konsequent vermeidet, am Schluss des Liedes gleich dreimal wiederholt (T. 32, 33, 34). Damit unterstreicht er nachdrücklich, dass er die Dominante in Moll belassen und ihr den ihr zustehenden Leitton vorenthalten will. Auch dass die Schlussstonika zunächst als terzlose Quint erklingt, bevor ihre Durvariante als verspätete, ganz leise Ergänzung in der Mittellage wie ein nachträglicher Einfall hinzutritt, hätte wohl Stirnrunzeln ausgelöst.

Tonal ganz unerhört ist jedoch das, was vor dieser Kadenz passiert. Nachdem Strophe 1 mit den beiden sie umrahmenden Toccatathemen den von seinem pentatonischen Nachbarn unterbrochen Grundton etabliert hat (T. 1-13: *cis—h—cis*), springt der Ankerton abrupt zu seinem Tritonus *g*. Von dort ausgehend durchheilt er *c—f/b—b/es—as—cis*, also eine Hälfte des Quintenzirkels. Zum Ausgangspunkt zurückgekehrt stellt Debussy diesem *cis* einen Mittelstimmen-Orgelpunkt *h* gegenüber (T. 21-24). Das *h* wird sodann selbst zum Anker (T. 25-28), bevor es den Weg durch den Quintenzirkel mit einem Schritt zum *e* fortsetzt.

Trois mélodies de Paul Verlaine III: Debussys tonales échelonnement



Es scheint, als wollte Debussy mit diesem eigenwilligen Abschreiten des Quintenzirkels einerseits die "Stufung der Hecken in immer gleichen Abständen" nachzeichnen, andererseits durch seine kühne Tritonusrückung nahelegen, dass es sich auch in einer Allgegenwart weißblockiger Wellen empfiehlt, einen Blick quer durch das wohlgeordnete Bild zu werfen. Verlaine mag solche Freiheit bei der Konzeption dieses Gedichtes nicht gesucht haben, doch Debussy lag sie augenscheinlich sehr am Herzen.

Für eine neue Freiheit

Debussy wählt für seine *Trois mélodies de Paul Verlaine* drei Naturbilder aus dem dritten Abschnitt von Verlaines Gedichtsammlung *Sagesse*. Thematisch umgeben das Meer im ersten Gedicht und die wie eine Ebene weißschäumender Wellen wahrgenommene englische Weidelandschaft eine Abendstimmung, in der Wald, Berghang und freies Feld, Wind, Sonne und Schnee den Hintergrund geben für Bellen, Heulen, Klagen und Seufzen.

Anders als die *Ariettes oubliées* zu Gedichten aus Verlaines *Romances sans paroles* kreisen die hier zusammengestellten Gedichte nicht in erster Linie um Melancholie und Weltschmerz. Gemeinsames Thema sind vielmehr verschiedene Manifestationen einer Ordnung in Natur und Kosmos. Diese spiegeln sich in der Kulturlandschaft, zeigen sich im Meer als Ehrfurcht gebietender Gegenspieler des Lebens und verweisen allenfalls durch menschlich gedeutete Laute wie Hörnerklang, Wolfsheulen und Windeseufzen, die Wald, Berghang und freies Feld durchklingen, auf die Gestimmtheit eines lyrischen Ich. Doch weder der Dichter selbst oder sein *alter ego* noch ein von ihm angesprochenes "Du" sind in diesen Texten je genannt. Lediglich als heimlicher Beobachter ist der Mensch präsent.

Die Tempi folgen einander nach dem Muster eines klassischen dreisätzigen Werkes mit *Allegro moderato*, *Lento doloroso* und *Vivace assai e scherzando*: I = *Animé*, II = *Lent et dolent*, III = *Assez vif et gaiement*. Allen drei Liedern legt Debussy eine Molltonart als Bezugspunkt zugrunde; doch das erste und dritte schließen in Dur. Die tonale Auflösung wird im ersten und zweiten Lied jedoch bis zum Schluss verzögert; im schmerzvollen zweiten Lied wird die Harmoniefolge einer konventionellen Kadenz sogar ganz vermieden. Diese Verweigerung lässt sich als Deutung der poetischen Aussage lesen: Statt kulturell bestimmter Konventionen soll auch in der Musik eine kosmische Ordnung herrschen. Beispiele für solche klingenden Abbilder erzeugt Debussy besonders eindrucksvoll im Bereich der tonalen Anlage: In "La mer est plus belle" deutet die zweiteilig gespiegelte Kontur der Tonzentren eine gegenseitige Bezogenheit von Himmel und Erde, Mensch und Natur an, und in "L'échelonnement des haies" leitet der Komponist den tonalen Weg durch eine Hälfte des Quintenzirkels mit einer abrupten Rückung ein, die die Ferne von Ausgangs- und Zielton spürbar macht und damit an die Möglichkeit alternativer Blickwinkel erinnert. Auch die zahlreichen Melodiesegmente mit ähnlichen aber nie identischen Varianten und die fantasievollen Mittel, die Vorherrschaft der Taktschläge zu entschärfen, werben für diese Freiheit – eine Freiheit von äußeren wie von selbst auferlegten Zwängen.