

## Einleitung

Obwohl er sein ganzes Leben nahe oder sogar in der Großstadt Paris wohnte, liebte Debussy die freie Natur und ihre Elemente. Dies galt auch für die Wesen, die er in seiner Musik porträtierte und aus dem Mythos neu erschuf: Faune, Satyrn und Nymphen sowie Elfen und Meerjungfrauen bilden bei ihm einen tröstlichen Gegensatz zu den kultivierten Menschen der Moderne. Olivier Messiaen schreibt dazu in einem der ersten von vielen Kapiteln, in denen er Debussys musikalische Sprache analysiert:

Claude Debussy blieb sein ganzes Leben lang ein großer Naturliebhaber. Freude existierte für ihn nur im Traum, und die Illusion war der Wirklichkeit überlegen. Auch liebte er in der Natur alles, was das Auge und das Ohr entzückt, alles, was sich wiegt, was schimmert, sich verändert und verschwindet: die Wolken und den Wind, das Wasser und die Spiegelungen im Wasser, das Echo und den Schatten, das Licht auf jungen Blättern, die Schneeflocken und den Nebel, das Wogen des vom Wind gestreichelten Grases, die geschmeidigen oder erschreckenden Bewegungen der Meereswellen. Es scheint, dass er für das flüssige Element schon immer eine Vorliebe hatte: Mehr als alles andere ist es in Bewegung, exquisit, heimtückisch und illusorisch; mehr als alles andere ist es Rhythmus und Andeutung von Rhythmus.<sup>1</sup>

Messiaen zeigt sodann, dass Debussy in all seinen Kompositionen zum Wasser sowie in Anspielungen auf Wasser innerhalb von Werken, die anderen Themen gewidmet sind, eine charakteristische Geste verwendet: ein steigendes Notenpaar in immer neuen Varianten des lombardischen Rhythmus, d.h. in der Paarung eines sehr kurzen Notenwertes auf betontem Schlag mit einem synkopierten längeren, wobei der kurze Auslöser ein Viertel, häufiger aber ein Achtel oder ein Sechzehntel des kombinierten Wertes betragen kann. Diesen "lombardischen Ruf" findet Messiaen bei Debussy auch in Kompositionen, die nur nebenbei vom Wasser handeln, wie die Oper *Pelléas et Mélisande*, in der ein Ort wie die Grotte viele der mysteriösen und schrecklichen Aspekte des Wassers symbolisiert. Es

<sup>1</sup>Übersetzt nach from Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* VI (Paris: Leduc, 2001), S. 15.

überrascht natürlich nicht, dass die prominentesten Beispiele im sinfonischen Triptychon *La mer* zu finden sind, wo dieser Rhythmus Teil mehrerer thematischer Komponenten ist.

Debussys Liebe zur Natur zeigt sich nicht nur in der Thematik seiner musikalischen Kompositionen, sondern auch in seinen Schriften. Seine Beiträge zu den führenden Pariser Kulturzeitschriften,<sup>2</sup> in denen er neben Konzertrezensionen auch künstlerische Trends reflektierte, seine Interviews und seine schier unendlich vielen Briefe vermitteln eine Haltung gegenüber der Natur, die immer wieder ihre Bedeutung für das spirituelle und ästhetische Leben des Menschen hervorhebt.<sup>3</sup>

Albert Jakobik beobachtete als einer der ersten, dass Debussy die Natur am liebsten “an und für sich” abbildet, ohne die Gegenwart von Menschen.<sup>4</sup> Dabei enthalten seine eindrucksvollen Klanggemälde nirgends instrumentale Imitationen von Naturlauten. Stattdessen strebt er eine “natürliche” Kohärenz an: Im Idealfall sollen alle Elemente des Werkes – die melodischen Linien, der Rhythmus, der Kontrapunkt und die Instrumentierung – gemeinsamen Umwandlungsprozessen unterworfen werden.

In einer Studie zu den *Trois nocturnes* fasst Elke Lang-Becker die herausragenden Merkmale in Debussys erstem großen sinfonischen Werk folgendermaßen zusammen:

Debussys Themen sind häufig als solche nicht mehr anzusprechen. Seine themenähnlichen Gebilde sind kurz, asymmetrisch, selten gliederbar in Vordersatz und Nachsatz, entfalten sich nicht, sondern verharren in sich und verweigern sich so dem Prinzip der thematischen Arbeit. An die Stelle der klassischen Dialektik tritt Variantenbildung, an die der Entwicklungstechnik Reihung oder Wiederholung. Die Musik ist befreit von den Zwängen begrenzter

<sup>2</sup>Darunter vor allem *La Revue Blanche*, *Gil Blas*, *La Revue S.I.M. (Société Internationale de Musique)*, *Le Mercure de France*, *Musica*, *La Plume*, *Le Figaro*, *Les Annales politiques et littéraires*, *Le Matin* und *L'Intransigeant*. François Lesure hat diese Schriften erstmals gesammelt herausgegeben in *Monsieur Croche, Antidilettante* (Paris: Gallimard, 1921); seither sind weitere Ausgaben erschienen, sowohl im französischen Originaltext als auch in zahlreichen Übersetzungen. Siehe dazu den oben schon erwähnten 356-seitigen Reclam-Band *Claude Debussy: Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*.

<sup>3</sup>Vgl. dazu den sehr lesenswerten Aufsatz des schottischen Romanisten Peter Dayan, “Nature, Music, and Meaning in Debussy’s Writings”, in *19th-Century Music* XXVIII/3 (2005), S. 214-229. Für weiterführende Einsichten zu diesem Thema vgl. vom selben Autor *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida* (Farnham, England: Ashgate, 2006).

<sup>4</sup>Albert Jakobik, *Claude Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik* (Würzburg: Triltsch, 1977), S. 47.

Tonarten mit ihren Verwandtschaftsgraden zugunsten unvollständiger Tonleitern, pentatonischer und Ganztonreihen. Parallel verschobene Akkordketten, häufig als Septnonakkorde, ersetzen Modulationsgänge und Spannungsbeziehungen. Die Klangfarbe wird Kompositionsmittel, das Orchester zur Palette feinsten Nuancen. Architektur und Gliederung der Werke folgen den überlieferten Formmodellen nicht – Form entsteht eher jedesmal neu, häufig in dreiteiliger Anlage mit reisenähnlichem Schlussteil.<sup>5</sup>

Jakobik untersucht auch die Frage nach der tonalen Ausgestaltung in Debussys Œuvre und kommt zu dem Schluss, dass Debussy relativ häufig einen klanglichen “Dreitakt” komponiert. Damit bezeichnet er das Neben- und Gegeneinandersetzen dreier Tonarten auf relativ engem Raum. Zwei der Tonarten, die als “Hauptfarben” fungieren, prallen zunächst unvermischt aufeinander.<sup>6</sup> Laut Jakobik beginnt Debussy mit einer “Grundfarbe” oder “Setzungsfarbe”, auf die bald eine kontrastierende “Gegenfarbe” folgt. Die dritte Farbe resultiert entweder aus diesem Zusammenprall als Mischung und Synthese oder tritt im späteren Verlauf des Werkes als zusätzliche eigenständige Farbe hinzu.<sup>7</sup>

Andreas Winkler ergänzt diese Beobachtungen mit dem Hinweis, dass die Tonarten, die Debussy auf diese Weise gegenüberstellt, meist zu verschiedenen modalen Familien gehören, dass Debussy seine Paarungen von Tonarten in Tritonusdistanz an zusätzlichen, unausgesprochenen Kriterien festmacht. So konfrontiert er D-Dur nicht einfach mit den unverwandten Tonarten As-Dur oder as-Moll, sondern verwendet diese Tonarten mit einem deutlich unterschiedenen Farbwert.

Das wäre beispielsweise der Fall, wenn auf die Setzungsfarbe D-Mixolydisch mit ihrem schlichten, diatonischen Charakter als Gegenfarbe As-Dur als erweiterte Diatonik mit “Zwischendominanten” und sonstigen geschärften Klängen folgen würde. “Modusfamilie” wird hier also im Sinne von Tonartcharakter verwendet. Die Modi einer Modusfamilie sind in ihrem Charakter verwandt. Typisch für Debussy ist die Gegenüberstellung verschiedener Modi als Vertreter verschiedener Modusfamilien: Dies könnte man “polymodal” nennen.<sup>8</sup>

<sup>5</sup>Elke Lang-Becker: *Meisterwerke der Musik. Claude Debussy, Nocturnes* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1982), S. 10-11.

<sup>6</sup>Jakobik, *op. cit.*, S. 81.

<sup>7</sup>Ibid., S. 83.

<sup>8</sup>Andreas Winkler, “*Jeux – eine Werkanalyse*,” in *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/1 (2013), S. 159-206 [171].

Auf diese Weise erschafft Debussy eine imaginäre Welt aus subtilen Harmonien und Rhythmen. Akkorde, die als “Farben” eingesetzt werden, sind oft ein Selbstzweck. So wie Paul Verlaine in seiner *Art poétique* verlangte, das poetische Bild solle *plus vague et plus soluble dans l’air* sein, *Sans rien en lui qui pèse ou qui pose*, so strebt auch Debussy nach Musik, die “unbestimmter und löslicher als Luft” sein will, “ohne etwas in ihr, das beschwert oder sich in Szene setzt.” Das Ergebnis ist eine Tonsprache, die immer wieder Schritte ins Neuland unternimmt, dabei jedoch ihre Herkunft nicht verleugnet:

Durch diese Art von Freiheit lockerte Debussy die klassische Tonalität als solche, zerstörte sie aber nicht, wie Schönberg sich verpflichtet fühlte zu tun. Die Kernpunkte blieben erhalten, wurden aber fortan flexibel gehandhabt. Ergebnis von Debussys Erfahrungen war eine reichere, freiere und im Wesentlichen positive Einstellung zur Tonalität. Er schuf eine neue, instinktive, traumhafte Welt der Musik, lyrisch und pantheistisch, kontemplativ und objektiv – eine Art von Kunst, die alle Aspekte der Erfahrung zu durchdringen schien.<sup>9</sup>

<sup>9</sup>Übersetzt nach David Cox, *Debussy: Orchestral Music* (Seattle: University of Washington Press, 1975), S. 6.