

La mer

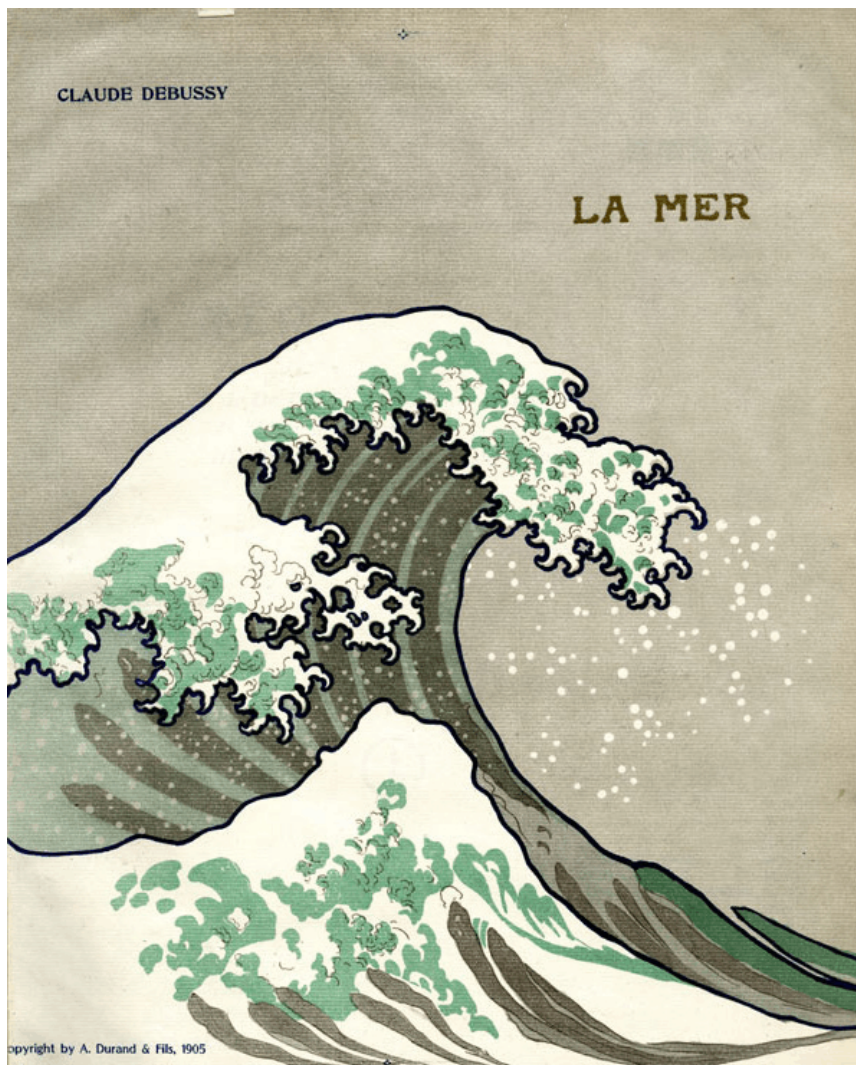
Ermutigt durch den großen Erfolg, mit dem die Uraufführung seiner Oper *Pelléas et Mélisande* 1902 begrüßt worden war, begann Debussy im August 1903 mit der Arbeit an *La mer* und beendete sie im März 1905. Die Uraufführung der „Trois esquisses symphoniques“ – so der Untertitel – fand am 15. Oktober 1905 in Paris durch das Orchestre Lamoureux statt. Nachdem Debussy zwischen 1906 und 1908 selbst mehrere Aufführungen des 23-minütigen Werkes dirigiert hatte, überarbeitete er die Partitur für eine zweite Ausgabe, die 1909 erschien. Die meisten Revisionen sind lediglich kleine Retuschen der orchestralen Balance. Zwei Änderungen jedoch erweisen sich als bedeutender und können bei Lesern der Erstausgabe Verwirrung stiften: Im ersten Satz verschmolz Debussy zwei Takte am Ende des ersten Abschnitts zu einem, und im Finale löschte er einige Fanfaren für Trompeten und Hörner, angeblich aus Sorge, dass die Stelle einer Passage in Puccinis Oper *Manon Lescaut* zu sehr ähneln könnte.²⁹ (Die in diesem Kapitel genannten Taktzahlen basieren auf der überarbeiteten Ausgabe; Abschnitt II im Kopfsatz beginnt mit T. 84.)

Debussy liebte das Meer. Ferienaufenthalte als Kind in Cannes hatten ihm lebendige Erinnerungen hinterlassen. Im Sommer 1904 brachte er seine neue Geliebte Emma Bardac auf die Kanalinsel Jersey, später kam er für viele Wochen nach Dieppe, einem Hafen an der Küste der Normandie, und im Frühjahr 1905 vollendete er die Partitur von *La mer* in der englischen Küstenstadt Eastbourne. Allerdings betonte er, dass er sich nicht von den Elementen selbst inspirieren ließ, sondern vielmehr von den Meeresdarstellungen in Malerei und Literatur, die er schon immer geliebt hatte. So überredete er seinen Verleger, die Partitur mit einem Detail aus dem berühmten Holzschnitt *Die große Welle vor Kanagawa* des japanischen Ukiyo-e Künstlers Katsushika Hokusai (1760-1849) zu illustrieren, dessen *36 Ansichten des Berges Fuji* er gut kannte und schätzte. Dies verführte zu der Annahme, es sei ihm um diesen Blick auf das Meer gegangen. Wie die Gegenüberstellung auf den folgenden Seiten zeigt, haben die Grafiker im Haus Durand das gewählte Detail jedoch nicht nur bearbeitet, sondern neu gezeichnet. Die Farbgebung scheint mehr ins Grüne zu tendieren als im Original, die Zeichnung ist insgesamt viel gröber, und weder die gefährdeten Boote im Vordergrund noch der majestätische Berg im Hintergrund, die im Original beide von der Welle verschluckt zu werden drohen, sind

²⁹ Marie Rolf, *Debussy's La Mer: A Critical Analysis in the Light of Early Sketches and Editions* (Dissertation, University of Iowa: 1976), S. 239.

Teil der Reproduktion. Hörer des Werkes werden zudem leicht erkennen, dass Debussy bei seiner Komposition weder eine derart beeindruckende Welle noch überhaupt etwas Orientalisches oder Exotisches vorschwebte. Vielmehr lag ihm daran, dem Eindruck des großen und herrlichen, alle Kontinente umgebenden Gewässers unter verschiedenen atmosphärischen Bedingungen und in immer anderen Lichtverhältnissen nachzuspüren.

Umschlagbild der Erstausgabe von Debussys *La mer* (1905)



Katsushika Hokusai: *Die große Welle vor Kanagawa* (ca. 1829-1833)
 Druck im Metropolitan Museum of Art, New York.



Ein Maler von Meereslandschaften, den Debussy bewunderte, war William Turner (1775-1851). Seine Bilder zeichnen in einer Weise, die für die bildenden Künste der damaligen Zeit völlig neu war, die Veränderungen auf, die das Meer mitsamt seinen Ufern, dem Horizont im Hintergrund und dem Himmel über allem unter dem Einfluss der unterschiedlichen Tageszeiten sowie der Wetterlagen und der Auswirkungen von Wind und Licht erfährt. Besonders Debussys erste „sinfonische Skizze“ erinnert an ein Turner-Gemälde, das die über dem Wasser aufgehende Sonne zeigt. „Vom Sonnenaufgang bis zum Mittag“ ist jedoch keine traditionelle Programmmusik, und die Zeitleiste im Titel ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen. (Debussys Kollege Eric Satie, der selbst als ein Freund anspielungsreicher Werk- und Satztitel bekannt ist, nahm den Komponisten auf den Arm, als er behauptete, in *La mer* besonders „einen kurzen Augenblick zwischen halb elf und Viertel vor elf“ zu bewundern.)³⁰

³⁰Übersetzt nach Robert Orledge, *Satie the Composer* (Cambridge, England: Cambridge University Press, 1990), S. 245.

Wasser in all seinen Erscheinungsformen war schon früher oft Thema in Debussys Musik; man denke an “En bateau” (*Petite Suite* I, 1888-1889), “Le jet d’eau” (*Cinq poèmes de Charles Baudelaire* III, 1889), “La mer est plus belle” (*Trois mélodies de Paul Verlaine* I, 1891), “De grève” (*Proses lyriques* II, 1892), “Sirènes” (*Nocturnes* III, 1897) und “Jardins sous la pluie” (*Estampes* III, 1903). Das Klavierstück *L’isle joyeuse* entstand sogar während seiner Arbeit an *La mer*. In einem Interview vom Februar 1911 erläutert Debussy, wie die Natur zu ihm spricht:

Wer kennt das Geheimnis des musikalischen Komponierens? Der Aufruhr des Meeres, die Kurve des Horizonts, der Wind durch die Blätter, der Schrei eines Vogels registrieren komplexe Eindrücke in uns. Dann steigt plötzlich, ohne unser bewusstes Einverständnis, eine dieser Erinnerungen auf und drückt sich in der Sprache der Musik aus. Sie trägt ihre eigene innere Harmonie in sich.³¹

Zehn Jahre nach Beendigung seines Orchestertriptychons schreibt Debussy aus seinem Sommerhaus in der Normandie über das Meer:

Blau wie ein Walzer, grau wie eine unbrauchbare Stahlplatte, meist grün wie der Absinth, von dem der alte Kapitän sich fernhält. Dennoch ist es schön, schöner als *La mer* von einem gewissen C.D.; das sage ich selbst.³²

David Cox nennt *La mer* “die beste von einem Franzosen geschriebene Sinfonie,” denn das Werk sei “ein organisches Ganzes, das von Motiven zusammengehalten wird, die im ersten Abschnitt eingeführt werden.”³³ Sicher haben diese “sinfonischen Skizzen” nichts Skizzenhaftes. “Obgleich nicht nach traditionellen Vorgaben konstruiert, ist jedes Stück ein vollkommener, schön gearbeiteter, überzeugender Sinfoniesatz.”³⁴ Das Werk ist allerdings eindeutig keine Sinfonie, wenn man unter diesem Begriff eine Satzfolge versteht, deren Strukturen im Wesentlichen auf Sonaten-, Rondo-, Variationen- oder Tanzformen basieren, wie sie von Haydn bis Mahler üblich waren. Für Mark DeVoto jedoch ist *La mer* “ein frühes und unübertroffenes Beispiel für ein ganzes Jahrhundert von Werken, die immer noch als ‘sinfonisch’ bezeichnet werden.”³⁵

³¹Übersetzt nach Marie Rolf, *op. cit.*, S. 1-2.

³²Rolf, *op. cit.*, S. x.

³³Cox, *op. cit.*, S. 24.

³⁴Ibid.

³⁵Mark DeVoto: *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on his Music* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2004), S. 145.

De l'aube à midi sur la mer

Die drei Sätze von *La mer* zeigen kaum einen der strukturellen Prozesse, die mit sinfonischen Werken verbunden werden. Debussy entfernt sich bewusst so weit wie möglich von der deutsch-österreichischen Tradition der Sonatensatzform und der beethovenschen Idee der Motiventwicklung. Diese Abweichung von überlieferten Normen ist bereits im Kopfsatz sehr augenfällig. Wie Mark DeVoto zusammenfasst, gibt es

keine Sequenzierung, weder Liquidation noch imitativen Kontrapunkt, um die Musik voranzutreiben, und vor allem fast keine Dominante-Tonika-Folge. [...] Was sich nacheinander entwickelt, ist nicht eigentlich die Melodie, schon gar nicht sind es Motive, sondern vielmehr die Tonalität und die Textur. Der erste Satz von *La mer*, "De l'aube à midi sur la mer", veranschaulicht dieses Prinzip auf prägnante und klare Weise. Es gibt eine Reihe von Themen, die bei ihrem ersten Auftreten in prominenten Solopassagen und durch deskriptive Ausdrücke wie *expressif et soutenu* oder *doux et expressif* gut identifiziert werden und die sofortige Aufmerksamkeit erfordern; dennoch ist es ebenso wahrscheinlich, dass sie danach im Inneren einer komplexen Heterophonie untertauchen oder sogar über weite Strecken ganz verschwinden.³⁶

Der ursprüngliche Satztitel lautete "Mer belle aux Îles Sanguinaires". Die geografische Anspielung bezieht sich auf eine Gruppe von steilen Klippen, die im Golf von Ajaccio vor der Westküste der Mittelmeerinsel Korsika aufsteigen. Aber Debussy hat anscheinend weder Korsika selbst noch diesen kleinen Archipel mit vier unbewohnten Meeressgipfeln je besucht. Laut Edward Lockspeiser stammt der Titel – den er später aufgab zugunsten einer Wortwahl, die den Lauf der Zeit und die daraus resultierenden Farbveränderungen hervorhebt, ohne den Ort anzugeben – aus einer Kurzgeschichte, die Camille Maclair, ein Musikkritiker und Bewunderer Debussys, am 26. Februar 1893 veröffentlicht hatte.³⁷

³⁶DeVoto, *op. cit.*, S. 145-146.

³⁷Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind* (Cambridge, England: Cambridge University Press, 1978), Band 2, S. 27. Marie Rolf hängt die Geschichte an ihren Artikel "Maclair and Debussy: The Decade from 'Mer belle aux Îles Sanguinaires' to 'La Mer'" (*Cahiers Debussy* 11 [1987], S. 13-23) an. Maclair beschreibt darin eine schicksalhafte Seereise in einem Boot, das zu dreien der Îles Sanguinaires unterwegs ist. Die Entdecker halten auf jeder Insel, deren Abfolge in allegorischer Weise den Lauf der Zeit darstellt, und werden schließlich auf der letzten desillusioniert und gestrandet zurückgelassen, um nie wieder gesehen zu werden. Wie Debussys Satz zeigt also bereits die Geschichte, die seinem ersten Titel zugrunde lag, eine kontinuierliche Transformation.

Der Satz ist mit je 11 Holz- und Blechblasinstrumenten sowie Pauken, Becken, Tamtam, zwei Harfen und Streichern instrumentiert. Die Struktur erscheint auf den ersten Blick ungewöhnlich klar für Debussy, erweist sich jedoch keineswegs als eindeutig. Es gibt zwei Hauptabschnitte. Der mit *Modéré, sans lenteur* überschriebene Abschnitt I im 6/8-Takt beginnt in T. 31, wo die Tonart zu Des-Dur übergeht. Abschnitt II, im 4/4-Takt gehalten und als *Très rythmé* charakterisiert, folgt ab T. 84, wo der Wechsel zu nur zwei ♭-Vorzeichen einen Neuanfang in B-Dur nahelegt. Auch die Grenzen der Rahmensegmente sind unstrittig: Der Satz eröffnet mit einer 30-taktigen Einleitung in sehr langsamem Tempo (*Très lent*), deren Metrum sich von 6/8 über 4/4 zu einer polymetrischen Gegenüberstellung der beiden entwickelt, und endet mit einem 10-taktigen Segment, das ebenfalls unter der Überschrift *Très lent* und im 4/4-Takt steht. In ihrem Verhältnis zu den Hauptabschnitten weisen die Rahmensegmente eine interessante Analogie auf: Beide enthalten thematisches Material, das an keiner anderen Stelle im Satz zu hören ist, und beide beziehen sich vorausnehmend bzw. rückwärts reflektierend auf eine der herausragenden Komponenten, die das Innere bestimmen.

So beginnt und endet die Einleitung mit einem pentatonisch wirkenden viertönigen Anstieg, der gegen Notenpaare im lombardischen Rhythmus gesetzt ist. Dieses Motiv wird im ganzen Satz nirgends wieder aufgegriffen. In der Coda präsentieren Fagotte und Hörner, zeitweise verstärkt durch Posaunen und Celli, ein homophones Choralthema, das nie zuvor ertönt.³⁸

La mer I: Die lokale Komponente in der Einleitung

Bratschen
con sordino

Celli
con sordino
coll'8va

pp

La mer I: Die lokale Komponente in der Coda

Horn 1-4 +
Fagott 1-3

(enharmonisch
umgeschrieben)

pp mais très soutenu

p

p cresc. molto

3

3

³⁸Da Debussy vor der Coda die fünf ♭-Vorzeichen wiederhergestellt hat, schreibt er das Thema in Ges-Dur/Moll. Im Interesse der Lesbarkeit notiere ich es hier in Fis-Dur/Moll.

Diesen “Außenseitern” in Bezug auf das thematische Material des Satzes stehen “Insider” gegenüber: Komponenten, die in den Binnenabschnitten und in je einem Rahmensegment eine wichtige Rolle spielen. In der Einleitung ist dies eine Phrase, die als Parallele aus gedämpfter Trompete und Englischhorn gesetzt ist. Sie kehrt zweimal wieder, gegen Ende beider Hauptabschnitte.³⁹ In der Coda ergänzt Debussy die (einmalige) Choral-komponente durch die Erinnerung an ein wellenförmiges Holzbläsermotiv in parallelen Quinten, das zuvor im ersten Hauptteil eine dominierende Rolle gespielt hat.⁴⁰

La mer I: Die in der Einleitung eingeführte thematische Komponente

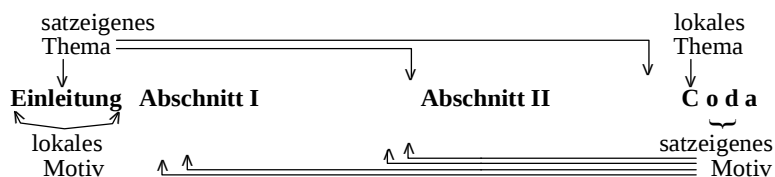


La mer I: Die in der Coda in Erinnerung gerufene thematische Komponente



Das folgende Diagramm zeigt, wie sich diese vier Komponenten – die zwei “Außenseiter” (das pentatonische Motiv zu Beginn der Einleitung und das Choralthema zu Beginn der Coda) und die zwei “Insider” (das von einer Trompete dominierte Thema im Zentrum der Einleitung und das Holzbläsermotiv in wellenartiger Quintenparallele im Zentrum der Coda) – zu den beiden Binnenabschnitten verhalten:

La mer I: Thematische Entsprechung in Rahmen- und Binnenabschnitten



³⁹Vgl. in der Einleitung: T. 12-16₁, aufgegriffen in Abschnitt I: T. 72-75 (im Unisono aus drei gedämpften Trompeten, einen Halbton aufwärts transponiert und rhythmisch variiert), und in Abschnitt II: T. 112-114 (in der ursprünglichen Instrumentierung, zwei Halbtöne abwärts transponiert, in neuer rhythmischer Variation).

⁴⁰Vgl. in der Coda T. 135-137, hohe Holzbläser; zuvor in Abschnitt I: T. 33-34, 41-42 (hohe Holzbläser übergeben jeweils an Harfe), T. 68 (verkürzt) und T. 72-75 (verlängert).

Eine andere Entsprechung erschließt sich Hörern mit absolutem Gehör eher als Lesern der Partitur: Debussy markiert die Einleitung mit zwei Kreuzvorzeichen und einem Orgelpunkt auf *h* als auf *h*-Moll bezogen, obgleich diese Tonart nirgends verwirklicht wird und, was noch entscheidender ist, mit dem Des-Dur des darauf folgenden Abschnitts nicht erkennbar verwandt ist. DeVoto ist überzeugt, dass "die Tonart am Beginn von *La mer* ein klangliches Bild ist, ein psychologisches Überbleibsel aus 'Sirènes', dem letzten vor *La mer* komponierten Orchesterwerk und neben *La mer* der am ausdrücklichsten 'ozeanischen' seiner Kompositionen."⁴¹ Das mag sein. Doch auffallend ist in diesem Zusammenhang die Tonart der Coda. Debussy notiert sie im Kontext von Des-Dur mit fünf $\flat$ -Vorzeichen. Doch wie meine enharmonische Umschrift im Musikbeispiel oben zeigt, beginnt die Coda mit einer Phrase, die tonlich zwischen H-Dur/Moll und Fis-Dur/Moll oszilliert und damit die Tonart der Einleitung aufgreift.

Neben diesen Entsprechungen gibt es allerdings zwischen den beiden Rahmenteilern einen signifikanten Unterschied, den es zu erwähnen gilt, auch wenn er recht offensichtlich erscheint: Mit insgesamt 30 Takten ist die Einleitung als eine eigenständige Bogenform angelegt, während die zehntaktige Coda sich als kurze lineare Folge präsentiert.⁴²

Andererseits finden sich auch in den beiden Hauptabschnitten markante Korrespondenzen. Debussy erfindet jeweils neues thematisches Material, das nicht mit dem anderen Abschnitt geteilt wird, und zwar ein abschnittdefinierendes Thema, das dreimal gehört und am Ende aufgelöst wird, sowie zwei zusätzliche Motive. Abschnitt I beginnt mit der Schaffung eines Ostinato-Hintergrundes, der an die "Wolkenbank" aus dem ersten der *Trois nocturnes* erinnert. Darüber erhebt sich in parallelen Quinten der erste Einsatz des wellenförmigen Motivs, das in der Coda erinnert wird. Danach präsentieren die vier Hörner *con sordino* ein sechstaktiges Thema in Oktavparallele, basierend auf einer von Debussys Lieblingsskalen: dem lydischen Modus auf *des* mit tieferer siebter Stufe (d.h. ohne den von Komponisten und Hörern gleichermaßen geschätzten Leitton):

⁴¹Übersetzt nach DeVoto, *op. cit.*, S. 147.

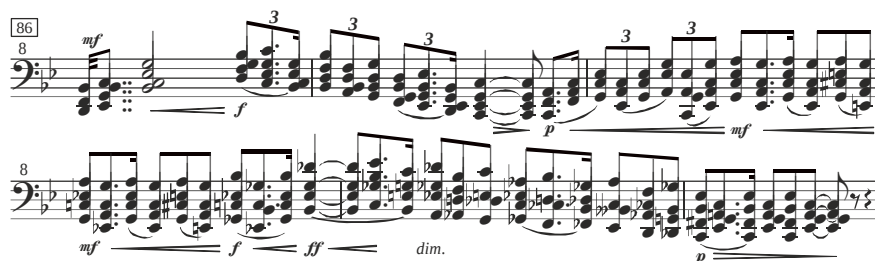
⁴²Einleitung: vgl. T. 1-5 = [a] mit lokalem Motiv, [b] = T. 6-11 mit fallenden Tremoli unter einzelnen Tonpaaren im lombardischen Rhythmus, später unter Präfigurationen des satzeigenen Themas. T. 12-16 = [c] mit Einführung des satzeigenen Themas, T. 17-22 = [b] mit fallenden Tremoli unter einzelnen Tonpaaren im lombardischen Rhythmus, T. 23-30 = [a] mit lokalem Motiv.

Coda: vgl. T. 132-134 = drei Takte lokales Choralthema in crescendo, T. 135-137 = drei Takte satzeigenes Motiv in fortgeführter Steigerung, T. 138-141 = drei Takte Kadenz mit dynamischem Höhepunkt + eintaktiger 'Nachhall' in *piano subito*.

La mer I: Das den ersten Abschnitt bestimmende Thema für vier Hörner

Das Thema wird zweimal untransponiert in denselben Instrumenten aufgegriffen. In T. 53-58 sind Umfang und Dynamik identisch; in T. 69-72 beginnt die Komponente mit mehr Kraft, wird im dritten Takt zusätzlich intensiviert, bricht jedoch im vierten Takt abrupt ab. Danach zeigen die letzten Takte vor der diesen Abschnitt beschließenden Kadenz eine Gegenüberstellung der beiden als satzeigen identifizierten Komponenten aus den Rahmensegmenten: Das wellenartige Holzbläsermotiv in Quintenparallele, das Debussy in der Coda in Erinnerung ruft, und das Thema der gedämpften Trompete, das er in der Einleitung vorausnimmt, erklingen hier kontrapunktisch, wobei die Parallele mit dem Englischhorn durch ein Unisono aus drei Trompeten ersetzt wird.

Abschnitt II setzt mit einem Thema ein, das zunächst von acht Celli in vierstimmiger Homophonie präsentiert wird. Der Beginn der Phrase in T. 86 wird durch ein vorweggenommenes Kopfmotiv angekündigt. Die beiden folgenden Einsätze, die wie die des Themas, das den ersten Abschnitt definiert, untransponiert erklingen, sind unterschiedlich instrumentiert: einer für sieben Holzbläser, der andere für fünf hohe Holzbläser und vier Hörner. Das Thema selbst zeigt in jedem seiner drei Einsätze, die sechs, drei und vier Takte umfassen, abweichende Erweiterungen; der letzte Einsatz fügt sogar drei Versionen des Kopfmotivs zusammen. Aber selbst die vollständigste Version – die erste – basiert durchgängig auf demselben rhythmischen Muster.

La mer I: Das den zweiten Abschnitt bestimmende Thema für acht Celli

Beide abschnittbestimmenden Themen behalten ihre Textur in allen drei Einsätzen bei, und in beiden Abschnitten folgt auf den dritten Einsatz des jeweiligen Themas das satzeigene Trompetenthema.⁴³

In Bezug auf die beiden zusätzlichen Motive in jedem Abschnitt und die beiden abschließenden Kadenzen untergräbt Debussy dagegen die strukturelle Analogie. In Abschnitt I wechseln diese Motive mit dem Hornthema ab. Eines der Motive ist ein Zweitakter, der in T. 43-44 in einem Unisono aus erster Oboe, Harfe und Solocello eingeführt wird. Er wird mit einer Erweiterung wiederholt, die vier Takte später von den anderen hohen Holzbläsern transponiert aufgegriffen wird. Das zweite Motiv ist eine Flötenarabeske, die in Oboe/Harfe/Horn zwischen den Erweiterungen des Motivs und erneut in T. 64-65 erklingt, auf zwei Takte gekürzt und transponiert.

Auch für Abschnitt II hat Debussy zwei untergeordnete Komponenten erfunden, die er jedoch an eher unerwarteten Stellen einfügt. Die erste, zwischen dem Abschnitende des satzeigenen Trompetenthemas und seinem Teil-Echo eingeführt und zwei Takte später wiederholt, wird von den beiden Fagotten in Oktavparallele gespielt; Messiaen bezeichnet die Figur als "thème d'appel".⁴⁴ Sie ergänzt die modal oder chromatisch charakterisierten Passagen mit einer Ganztonkurve und einer Begleitung aus dem Ganztonbereich.⁴⁵ Zwei weitere Einsätze des Tritonus-Aufstiegs, um eine Quart aufwärts transponiert und ohne den abschließenden fallenden Schritt, erklingen in *Presque lent* in Gegenüberstellung mit dem Echo des satzeigenen Themas. Das zweite ergänzende Motiv, ein Unisono von zwei Solocelli und Englischhorn, folgt erst auf die Wiederherstellung der fünf ♭-Vorzeichen und erscheint so – für Leser der Partitur mehr als für Hörer – als eine Art Anhang.⁴⁶ Infolgedessen haben verschiedene Debussyforscher diese zehn Takte strukturell ganz unterschiedlich verortet: als Überleitung (Dömling, Howat, Rolf), als Zwischenspiel (Trezise) oder, wichtiger, als "thème de tendresse" (Messiaen). Nicht nur Debussys bekannter Sinn für

⁴³Vgl. für das Thema der Hörner: T. 35-40, 53-58 und 69-72, gefolgt vom Trompetenthema in T. 72-75. Für das Thema der Celli: T. 86-91, 98-101 und 105-108, gefolgt vom Trompetenthema in T. 112-114, mit einem kurzen Echo zweier Hörner in T. 119-120.

⁴⁴Messiaen spricht dieser Komponente eine besondere Bedeutung für Debussys *La mer* zu; vgl. Messiaen, *op. cit.*, S. 188.

⁴⁵Vgl. T. 115-118: motivische Kurve *as-b-c-d—b*, Hintergrund mit Streicherfiguren um das Intervall *ges/b* und die Holzbläser-Tonpaare *b-as*, *c-d* und *ges-as* über *fes* im Bass.

⁴⁶Vgl. T. 122-131: erste viertakte Teilphrase fallend in As-Dur, wieder aufsteigend durch ein Ganztonsegment, wiederholt mit variiertem und verlängertem Schluss.

die Balance eines Werkes (die er nie aufgibt, auch wenn er sie gelegentlich auf eine Weise erreicht, die für traditionelle Hörgewohnheiten unerwartet erscheinen mag), sondern auch die Tatsache, dass diese thematische Komponente aus mehreren Segmenten besteht, die der Ganztonskala entnommen und vor eine Ganztonkulisse gestellt werden, empfiehlt sie als Gegenstück zum oben genannten Fagottmotiv und damit als zweites lokales Motiv des zweiten Hauptabschnitts.

Die Schlussbildungen der beiden Hauptabschnitte bieten Debussy eine weitere Möglichkeit, Vorhersehbarkeit zu vermeiden. Die zwei Kadenz basieren auf demselben thematischen Material: Das wellenförmige Holzbläsermotiv in parallelen Quinten entwickelt sich über vier Takte und gipfelt in einer Augmentation, die die erste Sechzehnteltriolen auf drei Viertelnoten vergrößert, gefolgt von einer Entspannung. Am Ende von Abschnitt I beginnt die Hinführung zur Kadenz im Umfang von vier Takten mit einer Transposition um drei Halbtöne aufwärts. Der augmentierte Höhepunkt wird durch Akzente, zusätzliche Oktaven, Vorschläge aus Tonwiederholungen in den Holzbläsern, Streichertremoli und Paukenwirbel verstärkt, bevor sich die Spannung in einem siebentaktigen Desintegrationsprozess löst. Am Ende von Abschnitt II verschiebt Debussy den entsprechenden kadenziellen Abschluss. Erst sieben Takte vor dem Ende der Coda greift er das wellenförmige Motiv in seiner ursprünglichen Tonart auf und baut es zu einer Hinführung von wiederum vier Takten Umfang aus. In Gegenüberstellung mit Horn/Posaunen-Figuren und Harfenglissandi, zudem unterstrichen von zunehmender Schlagzeugbeteiligung gipfeln die Takte in einer Variante der den früheren Höhepunkt bildenden Augmentation, die erneut mit *sff*, *sff*, *sff* markiert und mit zusätzlichen Oktaven, Streichertremoli und Paukenwirbeln verstärkt wird, bevor sie sich in ein abrupt abgedämpftes *p* zurückzieht.

La mer I: Die Kadenzschlüsse am Ende der beiden Abschnitte

Retenu

[76]

sff > *sff* > *sff*

+ 7 Takte
Entwicklung
und allmähl.
Liquidation

Holzbläser/
Harfen/Streicher
+ Paukenwirbel

Retenu

[140]

sff *sff* *sff*

p

Holzbläser
+ Hörner
+ Streicher

+ Trompeten/Posaunen,
Tam-tam und
Becken-/Paukenwirbel

Unerwartet am ersten Kadenzschluss ist die thematische Überschneidung und die polymetrische Übereinanderstellung während der vier dem Höhepunkt vorausgehenden Takte. Dies ist der einzige Fall von Kontrapunktik im ganzen Satz, und die metrische Überlagerung ist außerordentlich dicht.⁴⁷ Überraschend am zweiten Kadenzschluss sind dagegen Harmonie und Auflösung. Die Staffelung der hier durch Umkehrung zu Quartparallelen gewordenen Quintenparallelen droht, den Satz mit einem vielfachen F/B $\flat$ anstelle der erwarteten Tonika zu beenden. Doch Trompeten und Posaunen deuten den dritten Einsatz unter Hinzufügung der Töne des Des-Dur-Dreiklages um, der in einem Diminuendo noch um einen ganzen Takt weiterklingt, nachdem das letzte F/B $\flat$ verklungen ist.

An anderer Stelle im Satz erleichtert Debussy seinen Hörern die Orientierung durch gut erkennbare rhythmische Merkmale. So sind Tonpaare im lombardischen Rhythmus insgesamt fünfzigmal zu hören; sie durchdringen die Einleitung, begleiten das wellenförmige Holzbläsermotiv, formen die zweite Hälfte des Hornthemas und wiederholen sich in doppelter Intensität im Kopf des den Abschnitt II definierenden Cellothemas. Dieses wirkt mit der wiederholten $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ -Folge sanft wiegend; seine durch Punktierung synkopierten Triolen klingen im Streicher-Ostinato von T. 105-121 nach. Einen ähnlich wiegenden Effekt erzielt Debussy auch mit dem Wechsel von Triolen und Duolen im Trompetenthema. Im Bereich der Dynamik übersetzt er die Entwicklung vom Sonnenaufgang zum Mittag in eine alles übergreifende zarte Steigerung.

Jeux de vagues

Im zweiten Satz seiner Hommage an das Meer, dem "Spiel der Wellen", intendiert Debussy offenbar einen unbeschwerten Kontrast zu den dramatischeren Entwicklungen in den Rahmenstücken. Der Eindruck wird durch seinen Besetzungswechsel bestätigt: Posaunen und Tuba sowie Pauken und Tamtam schweigen hier, während Glockenspiel oder Celesta und Triangel eine wichtige Rolle spielen.

⁴⁷ In T. 71 setzt sich die Transposition des wellenförmigen Holzbläsermotivs in Quintenparallelen gegen das Ende des dritten Einsatzes des Hornthemas durch. Von der Mitte des Taktes bis zum Höhepunkt wird es dem wiederkehrenden Trompetenmotiv gegenübergestellt. Die metrischen Unterteilungen, die in diesen Takten gleichzeitig erklingen, erzeugen ein regelmäßiges Muster von 18 : 12 : 8 : 3 (18 = hohe Holzbläser, 12 = Hörner + hohe Streicher, 8 = Harfen + Celli, 3 = Fagotte + Bässe) als Hintergrund für das satzeigene Trompetenthema, in dem sich Achteltriolen mit -duolen abwechseln.

In der Debussyforschung herrscht die Ansicht vor, dass der Satz aus fünf Abschnitten besteht; doch sind die genauen Grenzen sowie auch die strukturellen Funktionen jedes Abschnitts umstritten und liefern Anlass zu vielen Debatten. Umfasst die Einleitung nur 8 oder ganze 35 Takte? Beginnt die Coda in T. 225 oder erst in T. 245? Da Debussy in jedem der drei zentralen Abschnitte mindestens eine neue Komponente präsentiert, erscheint eine Terminologie, die auf der traditionellen Abfolge von Exposition, Durchführung und Reprise basiert, ebenso kontraproduktiv wie eine, die eine ternäre Liedform annimmt. Unbestritten sind allerdings die Hauptpunkte der tonalen Anlage, und sie bieten ein hohes Maß an Orientierung. Die Grundtonart E-Dur, angezeigt in den vier Kreuzvorzeichen von T. 1-8 und als Verwandte von cis-Moll ein überzeugender Schritt nach dem Ende des ersten Satzes in Des-Dur, wird erst in T. 36 erreicht. Selbst dann ist die auf *e* errichtete Skala lydisch, ebenso wie in T. 163 und 245, wo weitere Ankerpunkte auf *e* verweisen, und in T. 92 und 118, wo die Subdominante *a* den tonalen Anker liefert.

Vom thematischen Material, welches das erste Stück des Triptychons charakterisiert, übernimmt Debussy hier nur eines der untergeordneten Motive. Dieses Motiv – der aufsteigende Ganzton-Tetrachord, der in “De l’aube à midi sur la mer” in T. 115, 117, 119 und 120 erklang – ist hier stark erweitert. Messiaens Bezeichnung als “thème d’appel” trägt dieser Entwicklung offenbar Rechnung: Während “appel” den Aufwärtsschwung des Tritonus-Aufstiegs beschreiben mag, der jetzt, da er rhythmisch neutralisiert ist, noch stärker erscheint, ist “thème” erst wirklich angebracht für die längere Form, die die Komponente im zweiten Satz annimmt. Das Beispiel unten zeigt den Kern dieses Themas, der mit Triole + Duole umkreist wird, sowie die Erweiterung mit einer hemiolischen Gruppierung, die in anderen thematischen Komponenten dieses Satzes wiederkehren wird.

La mer II: Das “thème d’appel”, entwickelt aus dem vorangehenden Satz

The image displays three musical staves illustrating the 'thème d'appel' motif from Debussy's *La mer* II. The top left staff is for the Bassoon (Fagotte), measures 115 and 117, marked *mp*. The top right staff is for the Trombones (Posaunen), measures 119 and 120, marked *mp* and *con sordino*. The bottom staff is for the English Horn (Englischhorn), measures 9 through 17. The motif is a rising whole-tone tetrachord (E-F-G-A) which is rhythmically expanded and surrounded by triplet and hemiolic groupings, as indicated by the circled and bracketed sections in the English Horn part.

Das erste kurze Segment ist eindeutig nichts als eine Einleitung. Es basiert auf gestaffelten Quinten, definiert jedoch keine Tonalität. Sieben der acht Takte klingen über einem expliziten oder impliziten *fis* im Bass, das schließlich auf seinen Tritonus *c* fällt. Dieser Schritt wird in T. 9-35 umgekehrt. In der *Animé*-Passage, die ohne jegliche Vorzeichen beginnt, initiiert das Englischhorn das “thème d’appel” von *c* aus. Die Oboe antwortet mit einer variierten Imitation von *fis* aus, die das Englischhorn in einem wiederholten Kopfmotiv aufgreift, durchsetzt mit homophonen Einschüben der anderen Holzbläser mit Antwort von den drei Posaunen. Die Streicher, bisher nur unterstützend, beschließen den Abschnitt mit einem getrillerten Ganztonabstieg von *ais* über *gis* und *fis* zum Grundton *e*.

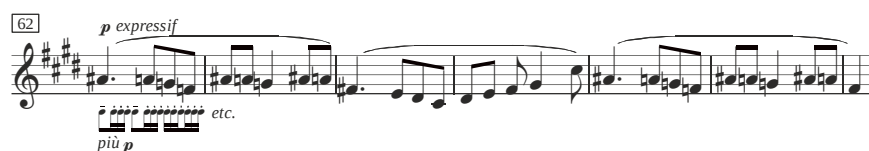
Die lydische Skala, aus der dieser Tetrachord-Abstieg stammt, charakterisiert den Beginn des ersten größeren Abschnitts, in dem Debussy zwei neue Themen, ein Motiv, eine wiederkehrende Begleitfigur und ein rhythmisches Ostinato vorstellt. Das erste Thema, präsentiert von den Geigen, ist tonal extravagant: Sein wiederholter Trillerbeginn betont die siebte Stufe über *e* in einem Akkord, den Flöten und Englischhorn in den übermäßigen Dreiklang *e/gis/c* verwandeln. Das Thema ist als Periode gebaut.

La mer II: Das “Trillerthema”



Nach einer Ergänzung durch die Flöten mit hemiolischen Gruppierungen, wie sie bei der Erweiterung des “thème d’appel” beobachtet wurden, fügen die Harfen ein dreiteiliges Glissando hinzu, das durch eine dreioktavige Ganztonskala auf und ab schwingt, zweimal beantwortet von einem Zweitakter mit übermäßigen Dreiklängen in den Hörnern. Der nächsten thematischen Komponente, die erneut dem Englischhorn anvertraut ist, gehen zwei Takte eines rhythmisch pulsierenden Ostinatos voraus, die im Verein mit Arpeggien in Glockenspiel, Celesta und Harfe sowie sanften Schlägen auf Triangel und Becken eine charakteristische Kulisse erzeugen.

La mer II: Das Englischhorn-Thema und sein Hintergrundrhythmus



Nach weiteren vier Takten ertönt der erste Höhepunkt in diesem Satz. Die Streicher markieren die Taktschwerpunkte mit gemeinsamen Pizzicati in *ff*, die jeweils von einer Mordentfigur in Hörnern und Posaunen beantwortet werden. Ketten funkelnder, in 32steln fallender Ganztontetrachorde, die von einer Instrumentengruppe zur anderen wandern, verstärken die Intensität, die jedoch bereits im dritten und vierten Takt nachlässt. Dadurch werden die schnellen Ganztontetrachorde zu einem flüsternden Hintergrund. Vor diese setzt Debussy ein Klarinettenmotiv, das als rhythmisierter und chromatisch verzierter Doppelschlag gehört werden kann. Nachdem die Hintergrundfiguren geendet haben, greifen die ersten Geigen dieses Motiv auf und entwickeln es weiter. Diese Entwicklung wiederum wird mit immer neuen Modifikationen in Hörnern, Englischhorn, Flöten und den vereinten Geigen beantwortet, begleitet von einer Erneuerung des rhythmisch pulsierenden Ostinatos. Der Abschnitt endet mit einem viertaktigen Accelerando, dessen letzter Takt durch allgemeines Crescendo unterstrichen wird. Dann jedoch wird die agogische und dynamische Intensivierung durch eine Rückkehr zum vorherigen Tempo in *pp subito* abrupt abgebrochen.

Für den folgenden Abschnitt ändert Debussy die Tonart: drei Kreuzvorzeichen lassen A-Dur erwarten. Die Musik beginnt auch mit einem A-Dur-Akkord, der Subdominante der Grundtonart und damit auf Debussys bevorzugtem sekundären Anker. Die Oboe, die mit ihrem tetrachordischen Aufstieg zur erhöhten Quart an das "thème d'appel" erinnert, fügt einen Hauch von A-Lydisch hinzu. Zwölf Takte später in diesem Abschnitt erklingt eine Variante des rhythmisch pulsierenden Ostinatos. Gefärbt mit regelmäßigen Schlägen auf Triangel und Becken wird sie erneut zum Hintergrund des Themas, das zuvor im Englischhorn erklungen war und nun in den Celli aufgegriffen wird.⁴⁸ Während der Erweiterung, die die Celli unter Verstärkung durch Bratschen und Hörner hinzufügen, weicht das rhythmische Ostinato wieder einem stetig beschleunigenden Pulsieren (T. 112: *en serrant*) und einer sechstaktigen dynamischen Kurve. Ein neues Segment stellt den A-Dur-Akkord und das "thème d'appel" wieder her, jetzt in Oboe und Klarinette. Der thematische Partner ist diesmal ein neues Thema mit neuer Hintergrundfarbe: ein Trompetensolo, das *p* beginnt, schnell an Tempo gewinnt und zu *ff* aufblüht. Den Höhepunkt markiert ein Tutti-Akkord mit Beckenwirbel und arpeggierten Harfenakkorden.

La mer II:
Der verzierte Doppelschlag



⁴⁸Vergleiche T. 104-112 mit T. 60-68.

La mer II: Das Trompetenthema



Im Wechsel mit den Echos des “verzierten Doppelschlages” der Klarinette wird das Trompetenthema zweimal wiederholt – kürzer und viel weicher, aber einschließlich der Beckenwirbel und Harfenakkorde. Es folgt eine sechstaktige Steigerung zum Höhepunkt dieses Abschnitts: Unter der Überschrift *Peu à peu animé* wiederholen Streicher und Bläser in zunehmender Anzahl und Lautstärke ein eintaktiges Ostinato, dem das erste Horn bald eine eintaktige Version des “thème d’appel” hinzufügt.⁴⁹ Zielpunkt dieser Komponentenhäufung ist der übermäßige Dreiklang *c/e/gis*. Im Verlauf der letzten zehn Takte des Abschnitts ergänzt Debussy den vorherigen Aufstieg mit einer wiederholten Steigerung von *f* zu *ff*, die von Trillern in der Piccoloflöte und den hohen Streichern gekrönt und mit einem zunehmend kräftiger werdenden Harfenarpeggio erweitert wird, während er die Harmonie zu einem Nonakkord auf *b* führt, dem Tritonus des Grundtones *e*, auf dem der folgende Abschnitt einsetzt.

Der dritte große Binnenabschnitt des Satzes kombiniert Elemente einer Reprise und einer sekundären Durchführung mit der Einführung eines weiteren neuen Themas. Auf den Ankerton *e* und in den lydischen Modus zurückgekehrt beginnt der Abschnitt mit dem untransponierten und auch sonst unveränderten “Trillerthema”.⁵⁰ Danach greifen die Geigen die wiederholte zweitaktige, zuvor von den Flöten hinzugefügte Ergänzung des “Trillerthemas” auf und übergeben sie zweimal den hohen Holzbläsern.⁵¹ Diesem Wechsel von vertrautem Material stellt Debussy kontrapunktisch eine neue thematische Komponente gegenüber, die in einer Oktavparallele von zweiten Geigen und Celli erklingt. Anders als man es in einem so späten Stadium des Satzes erwarten würde, handelt es sich bei diesem letzten Beitrag zum thematischen Material um eine vollwertige achttaktige Periode:

⁴⁹Vgl. T. 149-152: ||: *b-c-d-e—f-des* :||.

⁵⁰Vergleiche im “Trillerthema”, Vordersatz: 1. und 2. Flöte in T. 163-16, mit ersten und zweiten Violinen in T. 36-39; Nachsatz: 1. Oboe in T. 167-170 mit ersten und zweiten Violinen in T. 40-43.

⁵¹Vgl. 1. Geigen im Wechsel mit Flöte/Piccolo, T. 171-172, 173-174, 175-176 und 177-178, mit zwei Flöten, T. 44-45, und Flöte/Oboe/Klarinette, T. 46-47.

La mer II: Das als Kontrapunkt eingeführte neue Streicherthema



Mit Beginn dieser kontrapunktischen Gegenüberstellung bilden die Kontrabässe einen Orgelpunkt auf *gis*, den sie für die nächsten 44 Takte beibehalten. Dessen Form wechselt zwischen einem über je vier Takte gehaltenen Ton, achttaktigen Passagen mit nur kurzen Tonwiederholungen auf jedem Taktschwerpunkt, und einer Kombination aus beidem. Über diesem Orgelpunkt erfährt die Musik ein 44taktiges *animando e crescendo* in Vorbereitung auf den dritten und strahlendsten Höhepunkt dieses Satzes: das *fff* in m. 215.

Die Gegenüberstellung des Kontrapunktthemas mit den aus früheren Abschnitten des Satzes erinnerten Themen erzeugt eine für Debussy ganz ungewöhnliche polyphone Dichte. Die folgende Tabelle mag davon einen Eindruck vermitteln:

- T. 171-178 (2. Geigen + Celli): Kontrapunktthema
- T. 171-178 (1. Geigen // Flöte + Piccolo): Trillerthema-Ergänzung
- T. 179-186 (Oboe + Fagott): Trillerthema
- T. 181-182 und 185-186 (1. Geigen): Kopf des Kontrapunktthemas
- T. 181-183 und 185-186 (Trompete): Kopf des Trompetenthemas
- T. 187-192₁ (Violinen + Bratschen): Kontrapunktthema, entwickelt
- T. 191-193 (2 Flöten): "thème d'appel"
- T. 193-195₁ (Trompete): Kopf des Trompetenthemas
- T. 195-196₁ (Violinen + Bratschen): Kopf des Kontrapunktthemas
- T. 197-199₁ (Trompete): Kopf des Trompetenthemas
- T. 199-200₁ (Flöten/Hörner/hohe Streicher): Kontrapunktth.-Kopf
- T. 199-206 (2 Fagotts + Celli): Kontrapunktth.-Kopf augmentiert
- T. 207-214 (2 Fagotte + Celli): Kontrapunktth.-Kopf augmentiert
- T. 207-208₁ (Hörner/hohe Streicher): Kontrapunktth.-Kopf
- T. 215-218 (Hörner + Trompeten): Trompetenth.-Kopf, augmentiert
- T. 215-216 (Piccolo): Doppelschlagmotiv, vereinfacht

Wenn die Kontrabässe ihren Orgelpunkt vorübergehend auf den Grundton *e* verlegen und damit auf die baldige Ankunft der Coda hindeuten, folgt auf die monumentale polyphone Kumulation eine Erinnerung an das dreiteilige Harfenglissando, das durch eine dreioktavige Ganztonskala auf und ab schwingt und unmittelbar nach der Einführung des "Trillerthemas" und seiner Ergänzung erstmals zu hören war. Es erklingt erneut zweimal,

wird jedoch nicht wie zuvor mit übermäßigen Dreiklängen in den Hörnern beantwortet. Stattdessen werden die beiden Glissando-Wogen durch eine neue Facette der frühesten thematischen Komponente dieses Satzes verbunden: Eine Klarinette spielt eine Version des “thème d’appel”, die, zum ersten Mal in dieser Komposition, nicht auf Ganztonschritten, sondern auf einem diatonischen Tetrachord beruht. Aber wie zum Ausgleich für diese Aufgabe des charakteristischen tonalen Merkmales bezieht die folgende leise achstimmige Passage, die in der Dominante *h* ankert, all ihre Töne aus der zweiten Ganztonleiter, einschließlich des in der Oboe zitierten “thème d’appel” kurz vor der Beginn der Coda.⁵²

In der 17-taktigen Coda, die sich über einem langen Tonikaorgelpunkt erstreckt, stellt Debussy die diatonische Version des “thème d’appel” in einem Wechselspiel zwischen gedämpfter Trompete und Piccolo wieder her, doch nicht ohne die Piccoloflöte zur übermäßigen Quart aufsteigen zu lassen. So erinnert er uns ein letztes Mal daran, dass das “Spiel der Wellen” im lydischen Modus wurzelt. Dann verblasst das leise Plätschern. Die letzten aktiven Klänge erklingen in Glockenspiel, Becken und Harfenflageolets.

Dialogue du vent et de la mer

Der dritte Satz des Triptychons *La mer* ist ein Dialog des Windes mit dem Meer, und das auf vielen Ebenen. Die Musik ist einzigartig in ihrer ständigen, manchmal zugleich horizontalen und vertikalen Verwirklichung einer Interaktion zweier gegensätzlicher Kräfte. In mehr als einer Hinsicht ertönt hier ein Gegenstück zum ersten Satz, den vielen Schattierungen des Meeres zwischen Sonnenaufgang und Mittag. Die Entsprechung umfasst die Orchestrierung, die Tonart und wesentliche Elemente des thematischen Materials. Die charakteristisch dunkleren Instrumente, Posaunen, Tuba, Pauken und Tamtam, die während des “Spiels der Wellen” pausiert haben, treten hier wieder in den Vordergrund, verstärkt durch das Kontrafagott, den warmen Ton von zwei Kornetten in C und das Wummern der großen Trommel. Der Grundton des Stückes ist wie im Kopfsatz *des* bzw. *cis*; damit schließt Debussy einen Rahmen um die E-Dur-Tendenz im Zentrum. Darüber hinaus tauchen mehrere thematische Komponenten und auffällige Figuren aus dem Eröffnungsstück wieder auf und übernehmen eine führende Rolle in diesem “Dialog”.

⁵²Vgl. Oboe, T. 243-245₁: *f-g-a-h-cis*—.

Jean Barraqués schon Anfang der 60er-Jahre formulierte Einschätzung des Stückes als offene Form, die alle Versuche meidet, sich einem Archetyp anzupassen, ist nie erfolgreich widerlegt worden.⁵³ Im Gegensatz zu jenen Spezialisten, die glauben möchten, der Bauplan folge letztlich doch der Rondoform (Trezise) oder der Sonatensatzform (Howat), liegt Messiaen sicher richtig mit seiner Ansicht, dass sich hier Aspekte der Rondoform, der Sonatenform und der Variationsform überschneiden, so dass man entweder jeden Abschnitt auf mehr als eine Weise beschreiben oder alle Versuche der Einordnung in vorgegebene Kategorien aufgeben sollte.⁵⁴

Die Nahtstellen zwischen den Abschnitten sind jedoch eindeutig. So markiert der harmonische Plan mit den klaren Wendungen zur Grundtonart in T. 56, 159 und 270 den Beginn der drei inneren Abschnitte. Sie werden eingerahmt von einer 55-taktigen Einleitung und einer 23-taktigen Coda. Zwei ausgedehnte Ostinatopassagen – eine davon eine Variante einer im ersten Satz gehörten Figur, die andere neu – zeigen ebenfalls den Beginn neuer Abschnitte an.⁵⁵ Aus der Kombination dieser Erkenntnisse resultiert der folgende Überblick:

Einleitung	I	II	III	IV	V	Coda
T. 1-55	56-93	94-156	157-210	211-244	245-269	270-292

Da der Aspekt der Variation auf den ersten Blick vielleicht am wenigsten offensichtlich ist, erscheint es sinnvoll, zunächst einige der wiederholt auftretende Komponenten auf ihre Position in einem „Stammbaum“ hin zu untersuchen. Eine der ersten charakteristischen Äußerungen im ersten Satz von *La mer* – der „lombardische Ruf“, der dort insgesamt fünfzimal erklingt (darunter im Kopf eines der abschnittsbestimmenden Themen) – wird hier in der Mitte der 55-taktigen Einleitung in einer Oktavparallele von Englischhorn und Klarinetten erneut eingeführt und später mehrfach von verschiedenen Blechbläsern aufgegriffen.⁵⁶ In allen Fällen wird das

⁵³Vgl. Jean Barraqué, „*La Mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes: Essai de méthodologie comparative: la forme musicale considérée non plus comme un archétype mais comme un devenir“, *Analyse musicale* 12/3 (Juni 1988), S. 15-62.

⁵⁴Messiaen, *op. cit.*, S. 22-27.

⁵⁵Erstes Ostinato = Arpeggien in „durch Punktierung synkopierten Triolen“, s. Streicher in III, T. 94-118 und I, T. 105-121. Zweites Ostinato = halbtaktige rhythmische Figur zuerst in drei Trompeten (T. 211-220), fortgesetzt in anderen Blasinstrumenten bis T. 236.

⁵⁶Vgl. kurz vor dem Ende der Einleitung in T. 45-46 und 49-50 (zwei Hörner unisono) sowie in T. 51-52 (Hörner und Trompeten). Im Hauptabschnitt des Satzes, T. 121-122 und 129-131 (zwei Kornette) sowie T. 137-138 und 143-144 (1. Trompete). Kurz vor Satzende, T. 282-283 (vier Hörner) sowie T. 284-285 (drei Trompeten in Tritonus-Imitation).

steigende Notenpaar melodisch um einen zweiten steigenden Tonschritt erweitert. Diese Erweiterung wird unten mit [x] markiert.

Eine erste, direkt aus der soeben beschriebenen Figur [x] entwickelte thematische Komponente präsentiert sich als achttaktige Periode. Sie wird in einer Parallele von Flöte und Celli eingeführt, die hier als [y] bezeichnet werden soll, um die Herleitung zu betonen. Innerhalb der Phrase erklingt der Rhythmus viermal, mit nur einer kleinen Abweichung im zweiten Segment. Allerdings wird der ursprünglich steigende Schritt im lombardischen Rhythmus in den ersten drei Segmenten in ein fallendes Notenpaar umgewandelt. Die Phrase wiederholt sich viel später im Satz mit vier Teileinsätzen.⁵⁷

La mer I/III: Der “lombardische Ruf” in den Rahmenstücken von *La mer*

I/3 Celli, *con sordino*
coll'8va *pp*

I/6 Oboe
p

lombardischer Rhythmus
im Kopf des den zweiten
Hauptabschnitt in Satz I
bestimmenden Themas

I/85

III/25 Oboe/Engl.h./Klarinetten [x]
coll'8va
coll'8va *p*

III/72 Flöten, Celli [y]
coll'8va *p* < > *p* < > *p* < > *p* < >

Ein weiterer Zweig im Stammbaum zeigt sich in einem Thema, das neu in diesem Satz erscheint und sich bald als wesentlich erweist. Seine über das ganze Stück verteilten Einsätze haben einige Debussyforscher dazu verleitet, von einem Refrain zu sprechen, doch lässt der Satz als Ganzes keine Rondostruktur erkennen. Vielmehr handelt es sich bei diesem Thema um eine neue Ableitung aus dem “lombardischen Ruf”, die Debussy mit der konkaven Kurve von [y] als Zwischenglied betont, indem er die ersten vier Takte mit einer vereinfachten Parallele im Englischhorn dupliziert:

⁵⁷ Cf. T. 221-224: Bratsche, T. 230-233: 2. Geigen + Bratsche, T. 237-240 und 241-244: Oboe, Englischhorn, Klarinetten und Celli.

La mer III: Figur [y] im Hintergrund des Hauptthemas



Diese Hauptthema als Ganzes – eine unregelmäßige Periode aus 9 + 6 Takten, in denen die Oboe von einer Reihe verschiedener Blasinstrumente verdoppelt wird – endet in der mit [y] bezeichneten Flöte-Cello-Parallele:

La mer III: Die führende Stimme im Hauptthema



Das Hauptthema wird zweimal aufgegriffen: Zuerst im dritten Takt eines Abschnitts mit der Bezeichnung *Plus calme et très expressif*, wobei die Oboe unverändert klingt, aber nicht in cis-Moll wie zuvor, sondern in Des-Dur notiert ist, und dann wieder in der ursprünglichen Notation im letzten Abschnitt vor der Coda.⁵⁸ Bei diesem letzten Einsatz stimmt die Ergänzung der ersten Phrase mit der im frühesten Einsatz überein.⁵⁹ Im Mittelabschnitt werden die Ergänzungen in jeder Phrase dagegen auf neue Weise variiert, was zu halbtönigen “Wellen” führt: Der unterbrochene Halbtonabstieg in Triolen (*h-h-b-a . . . e-e-es-d . . .*) wird zu einem durchgehenden Halbtonabstieg in Punktierungspaaren.⁶⁰

Diese vielfältigen, nahen und entfernten Varianten und Entwicklungen des “lombardischen Rufs”, den Debussy im ersten Satz von *La mer* eingeführt hat, machen somit einen Großteil des dritten Satzes aus. Von den beiden anderen Komponenten aus der Eröffnung des Werkes, die hier ihr Echo finden, erscheint die eine ebenfalls in unterschiedlichen Formen und

⁵⁸Für die identisch klingenden Segmente jeder Phrase vgl. T. 56-59 und 65-68 (im Beispiel oben) mit T. 159-162, 171-174, und 195-198 sowie mit T. 245-248 und 255-257.

⁵⁹Vergleiche T. 249-253 mit T. 60-64, der prima-volta-Klammer im Beispiel.

⁶⁰S. T. 163-168: *ces—b—heses—as | g—ges—f—fes | es—eses—des—d | es—eses—des—c—ces—b | heses—as—g—as | heses—as—g—as | f—e—es—e | f*; ähnlich in T. 175-178, fortgesponnen in T. 179-194.

mit gelegentlichem Bezug zum “lombardischen Ruf”. Die andere dagegen klingt, als sei sie unberührt von den Elementen: ihre beiden Einsätze bestechen durch eine ruhige Unerschütterlichkeit.

Das wiederkehrende Thema, das die gedämpfte Trompete in der Einleitung von “De l’aube à midi sur la mer” zum ersten Mal präsentiert und am Ende jedes der beiden großen Abschnitte in Erinnerung gerufen hat, spielt eine bedeutsame Rolle in jenen vier Abschnitten des dritten Satzes, die nicht im Grundton ankern und nicht durch das Hauptthema eröffnet werden. Dies sind die Einleitung und die Coda sowie die Abschnitte II und IV. In der Einleitung klingt das Trompetenmotiv zweimal, in der aus dem ersten Satz bekannten Intervallstruktur und einer rhythmischen Form, die der dortigen sehr nahe kommt. Beide Einsätze sollen *forte* klingen, das erste Mal mit Dämpfer gespielt, das zweite Mal ohne:

La mer III: Das Trompetenthema in der Einleitung des “Dialogue”



Während das Thema seine gewohnte diatonische Kontur beibehält, verbinden die Pauken die beiden Einsätze mit einem Wirbel auf dem Tritonus *fis/c*, der überlappend mit dem Ende des ersten Einsatzes beginnt und erst mit dem Anfang des zweiten Einsatzes endet. Der in diesem Zusammenhang auftretende Tritonus wirkt bedrohlich: In Abschnitt II, d.h. in der Passage, die vom ersten Streicherostinato zusammengehalten wird, wiederholt sich das Intervall als “lombardischer Ruf”, der drei Einsätze des Themas vorausnimmt, die dann als Unisono dreier Fagotte mit Celli im Pizzicato folgen. Das Thema selbst ist hier jeweils ganztönig, eingeleitet von zwei weiteren lombardischen Rufen, die ihre Töne aus demselben Feld beziehen:

La mer III: Das Thema im Ganztonkontext, nach lombardischen Rufen

[96] *f* *f* *mf*

Hörner, Hörner + Holzbläser, Fagotte + Celli

[102] Hörner, Hörner + Holzbläser, Fagotte + Celli + Bässe (Thema 2 Ganztöne höher)

[108] Hörner, Hörner + Holzbläser, Fagotte, Kontrafagott, Hörner, Celli + Bässe
(Thema 3 Ganztöne höher, mit Vierteltriole, wiederholt)

Nach dem vierten Einsatz, der ohne den Vorspann des lombardischen Rufes anschließt, nehmen die Pauken ihren Wirbel auf *fis/c* wieder auf.

In Abschnitt IV schließen sich die drei Einsätze des Trompetenmotivs ebenfalls einer in den Streichern vorgegeben Ostinato-Figur an. Die Intervallstruktur ist wieder diatonisch, mit einem identischem Rahmenton: *des* (T. 215-218: zwei Kornette *con sordino*), *cis* (T. 225-229: Flöte + Oboe in Oktaven) und wieder *des* (T. 234-237: 1. Geigen in Oktaven). Nach dem ersten Einsatz, der mit einem stark verlängerten Anfangston und anschließender rhythmischer Verkleinerung von der erwarteten Form abweicht, kehren die folgenden beiden Einsätze zum inzwischen bekannten rhythmischen Muster zurück. Auf jeden Einsatz folgt der lombardische Ruf im Muster [y].

Die Coda zeigt den Kopf des Themas in drei Formen. Die Gegenüberstellung der zweiten und dritten Variante initiiert ein kraftvolles Crescendo, das in vier Takten vom *p* zum *f* führt. Die Lautstärke wird aufrecht erhalten in einem Einschub, in dem ein sonores Echo der Figur [x] in den Hörnern und den sie imitierenden Posaunen nur von der rhythmisch neutralisierten Bassversion des Themenkopfes begleitet wird und schließlich in einer mächtigen *ff* < *fff*-Steigerung gipfelt, mit der das Werk endet.

La mer III: Das Trompetenthema in der Coda



Die enge Verbindung mit den lombardischen Figuren [x] und [y], die schon Messiaen mit dem Wasser assoziierte, schreibt das aus dem ersten Satz erinnerte Trompetenmotiv der Stimme des Meeres in diesem "Dialog" zu. Als Partner des Meeres im täglichen Austausch fungiert der Wind. Er ist in Form von Wellen und kleineren Kräuselungen überall zu spüren, besonders in den Ostinato-Mustern. Wo er am prominentesten hervortritt, klingt er entweder wütend und wild oder sanft und ganz zurückhaltend.

In seiner majestätischsten Form wird das Meer zum ersten Mal in dem Choral dargestellt, der kurz vor dem Ende des ersten Satzes erklingt. Um den Moment tönend abzubilden, in dem die Sonne ihren Zenit erreicht und die Wasseroberfläche eine glitzernde Leuchtkraft ausstrahlt, hatte Debussy dort eine homophone Passage in *Très lent* und *pp très soutenu* komponiert. Im "Dialogue du vent et de la mer" zitiert er diese Phrase zweimal in

rhythmischer Augmentation: einmal kurz vor dem Ende von Abschnitt II, dann erneut als Abschluss des kurzen Abschnitts V, der in die Coda führt. Im ersten Fall wird der Choral von den gedämpften Hörnern gespielt, mit nichts als einem Cellotremolo im Hintergrund. Das frühere strahlende Dur und die reiche Harmonik sind einer Moll-Einfärbung und einer viel gedämpfteren tonalen Bewegung gewichen. Vor allem die erste Welle innerhalb der Umkehrungen eines unveränderlichen es-Moll-Dreiklangs erzeugt ein Gefühl äußerster Ruhe, ja fast von Spannung infolge der unheimlichen Windstille, bevor die Harmonien über den Dominantnonakkord zur Tonika führen. Die zweite Variante des Chorals ist in fast allen Aspekten das Gegenteil der ersten: Hörner, Trompeten, Posaunen und Tuba vereinen sich zu einem Blechbläserfanal, das *f très sonore* beginnt und über *più f* und wiederholte Crescendi zu einem strahlenden *ff* führt. Die Stimmführung ist mit einer Oktavparallele in den hinzugefügten untersten Strängen angereichert, die als Spiegelbild der Bewegungen in den obersten Strängen entworfen ist. Die Harmonisierung ist lebendig, mit sechs verschiedenen Funktionen, die eine erweiterte authentische Kadenz bilden. Die enorme Steigerung der Intensität wird durch die polyrhythmische Gegenüberstellung verstärkt: Ein Hintergrund mit Achteltriolen in den Streichern und Vierteltriolen in den Holzbläsern steht den Halbenotentiolen und -duolen der augmentierten Choralpassage gegenüber.

Während diese Kombination aus thematischer Größe und herrlicher Weite des Ozeans eine friedliche Stimmung erzeugt, in der die Luftströmungen als freundliche Einflüsse wirken, lassen andere Momente Böen oder sogar stürmische Ausbrüche erahnen und zeigen damit, wie das Meer unter Einwirkung des Windes zur Gefahr werden kann. Dies gilt für die Eröffnung des Satzes, den Messiaen als "bedrohliches Pianissimo" hört, in dem "unser Blut erstarrt".⁶¹ In die ausgedehnten Wirbel von Pauken und großer Trommel, die wie das Grollen eines nahenden Gewitters klingen, treten Celli und Bässe mit einer schnellen Figur, in der ein chromatischer Aufstieg in einem Tritonussprung gipfelt und mit einem Schlag des Tamtams beantwortet wird. Debussy markiert Tempo und Charakter dieser Eröffnung als *Animé et tumultueux*. Nach zwei einzelnen Böen verbinden sich fünf Windstöße zu einer Kette, in der die tiefen Streicher durch die Bratschen verdoppelt werden und das dunkle Wummern der Trommel von einem Beckenwirbel intensiviert wird. Infolge des gemeinsamen dreitaktigen Crescendos verstärken Pauken und Bässe ihr drohendes Geräusch mit

⁶¹Messiaen, *op. cit.*, S. 23.

einem Tritonuswirbel und Tremolo auf *fis/c*. Dazu tritt eine Figur, die Messiaen als “une plainte étrange” (eine seltsame Klage) wahrnimmt: ein Doppelschlag mit chromatischem Durchgang, gespielt von zwei Oboen in Terzenparallele. Die erste Terz und ihre Rückkehr werden durch Klarinetten, gedämpfte Trompeten und Tamtamschläge betont. Dass die Figur mit Synkopen und einer verschleierte Triole alle Taktschwerpunkte vermeidet, verstärkt das Gefühl des Unheimlichen.

La mer III: Die “seltsame Klage”



Nachdem Debussy die Sequenz mit einigen Modifikationen wiederholt hat, fügt er eine Art Seufzerfigur ein, die aus der Tiefe heraufklingt. In den melodischen Abschnitten der drei Fagotte, ergänzt durch das Kontrafagott, bewegen sich die chromatisch steigenden und fallenden Tonpaare nicht mehr im Tandem, sondern werden vertikal gegeneinander gestellt, und der Tritonus *fis/c* wird Teil des Motivs selbst.⁶² Da alle Akkorde von den Celli und Bässen in pulsierenden Staccato-Triolen verdoppelt werden, erzeugt diese Seufzerkette ein Gefühl großer Erregtheit.

La mer III: Die Seufzer aus der Tiefe



Diese Seufzer und Klagen haben in Verbindung mit dem doppelten Einsatz des Trompetenmotivs schon die ersten 42 Einleitungstakte gekennzeichnet. Doch noch entscheidender als die melodischen Komponenten sind die Schlaginstrumente für den Eindruck, dass sich hier ein Sturm über dem Wasser austobt. Strukturiert von sieben Tamtamschlägen füllt die Pauke 24 Takte mit langgezogenen Wirbeln und Tremoli auf *c* bzw. *fis/c*, unterstrichen bzw. abgelöst von der großen Trommel mit 26 Takten und

⁶²Je einmal in T. 22 und 23 sowie (in zusammengezogenem Rhythmus) zweimal in T. 24 stehen die steigenden Halbtonschritte *d-dis* und *gis-a*, jeweils mit Oktavverdopplung, den fallenden Halbtonschritten *c-h* und *fis-c* gegenüber. Jedes Paar beginnt *fis/c* bzw. *c/fis*.

dem Becken mit 19 Takten.⁶³ All dies ändert sich für die nächsten 10 Einleitungstakte, die geprägt sind von wiederholten, nach oben hetzenden Tremolo-Läufen in den Unisono-Streichern über einem zweitaktigen Paukenmuster auf der Dominante *gis*, dreimal gekrönt von der Meeresfigur [x]. Die Einleitung endet nach einem starken Crescendo mit drei eindrucksvollen *ff*-Schlägen in verschiedenen Farben: einem gestrichenen Unisono-*g* in den Streichern, einem abschließenden trockenen *gis* der Pauken und einem *gis*-Schlag in vereintem Pizzicato. Echos dieser Sturmsignale aus der Einleitung sind zudem zweimal in Abschnitt I zu hören, wo homophone Windfiguren mit Tonpaaren in Gegenbewegung über hektischen Bewegungen in den tiefen Streicher spielen.⁶⁴

Noch enger verwandt ist die homorhythmische Kontraktion in chromatischen Schritten, die in *ff* über dem Tritonuswirbel und dem Tremolo auf *fis/c* in Pauken und tiefen Streichern beginnt und darauf ein ergreifendes Diminuendo zur allergrößten Ruhe des ersten Choraleinsatzes durchläuft. In Abschnitt III stellen die Ergänzungen der Hauptthemenstrophen neue Versionen der chromatischen Kontraktion auf, die jeweils mit einem Accelerando unterstrichen werden, bis ihr "Sturm" kurz vor dem Ende des Abschnitts in den zentralen Höhepunkt des Satzes mündet.⁶⁵

Komplementäre Aspekte des majestätischen Meeres

Debussys musikalische "Seebilder" sind ein Pendant zu den Werken einiger zeitgenössischer Maler. Im ersten Stück konzentriert er sich auf die optischen Veränderungen, die die über dem Wasser aufsteigende Sonne hervorruft, im zweiten Stück fasziniert ihn das selbstgenügsame Spiel der Oberflächenwellen, und im dritten Stück schließlich beschäftigt ihn die gewaltige Wirkung des Windes, der das Meer aufwühlen kann und höchst gefährlich werden lässt. So beleuchtet und interpretiert diese Musik die zentralen Aspekte des "großen Wassers" auf unserem Planeten.

⁶³Die Pauke alterniert zwischen einem Wirbel auf *c* und einem Tremolio auf *fis/c*. Insgesamt äußert sich der Wind in den ersten 42 Takten des "Dialogue" in Pauke + Trommel (T. 1-5), Pauke + Becken (T. 6-11), Pauke + Trommel (T. 12-21), Trommel allein (zu "Stöhnen" T. 22-24 + 27-30), Becken allein (zu [x] T. 25-26 + zu Trompetenthema T. 30-35 + 38-42), Pauke + Trommel (Brücke zwischen Trompetenthema-Einsätzen T. 36-37).

⁶⁴Vgl. T. 82-83: Klarinetten/Fagotte/Hörner über triolischem Pulsieren der Celli und triolischen Aufwärtsgängen der 2. Geigen und Bratschen; ähnlich in T. 92-93, dazwischen acht Takte in *forte* mit einem halbtaktigen rhythmischen Muster.

⁶⁵Vgl. T. 163-168, 175-194, 199-202 und 203-208.

Nicht überraschend bei Debussy, aber doch erwähnenswert ist die Tatsache, dass sein Thema das Meer an sich ist – nicht das Meer in seiner Beziehung zu Menschen, die es bewundern, von seinen Tieren leben, es überqueren oder in irgend einer Weise mit ihm kämpfen. Noch mehr als in den *Nocturnes*, die den menschlichen Einfluss auf die Elemente der Natur herunterspielen, oder in den *Images pour orchestre*, die sich den Kulturen verschiedener Völker durch ihre klanglichen Ausdrucksformen nähern, ohne einen einzigen menschlichen Protagonisten zu portraituren, stellt der Komponist den sich ewig verändernden und letztlich unveränderlichen Ozean dar, wie er vor der Evolution der Menschen sich selbst genügt hat, während unseres Aufenthaltes auf dieser Erde weiter existiert und wohl auch danach andauern wird. Wenn Debussy die Komposition so anlegt, dass er einige Komponenten in mehreren “Bildern” einsetzen kann, so scheint das nur konsequent.

Macht das Debussy zu einem “impressionistischen Komponisten”? Er wurde häufig so bezeichnet, keineswegs nur, aber besonders häufig in Hinblick auf *La mer*. Edward Lockspeiser, einer der einflussreichsten frühen Debussyspezialisten, war sich ganz sicher: “*La mer* ist das beste Beispiel für ein impressionistisches Orchesterwerk” war sein Schlusswort, nachdem er das “Netzwerk von Assoziationen, die zur Komposition von *La mer* führten” dokumentiert hatte.⁶⁶ Lockspeiser war überzeugt, dass Debussys Harmonie “impressionistisch” ist, dass sie eher den momentanen Launen des Komponisten als einer bestimmten Logik folgt. Auch heute noch werden harmonische Abläufe, die nicht auf der traditionellen Funktionslehre aufbauen, von vielen Hörern als musikalisches Korrelat zu den Techniken angesehen, die Maler wie Claude Monet und seine Zeitgenossen entwickelt haben und für die Debussy bekanntlich große Bewunderung hegte. Doch wie die obige Analyse zeigt, ist *La mer* weit mehr als eine tönende Impression. Es ist sorgfältig durchstrukturiert und in sich stimmig angelegt. Insofern ist Simon Trezise zuzustimmen, wenn er festhält:

La mer ist tonal in höchstem Grade organisiert, wenn auch nicht nach den im 19. Jahrhundert geltenden Prinzipien. Es ist unbestreitbar, dass Debussy seiner eigenen Laune folgte, sowohl in harmonischer als auch in formaler Hinsicht. Aber das macht seine Musik nicht weniger logisch oder gut strukturiert, sondern sorgt lediglich dafür, dass die Sprache eine andere ist.⁶⁷

⁶⁶ Übersetzt nach Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind* II, S. 28-29.

⁶⁷ Übersetzt nach Trezise, *op. cit.*, S. 36.