

Images pour orchestre

In den Jahren 1904-1905, während er *La mer* vollendete, komponierte Debussy auch drei stimmungsvolle Klavierstücke unter dem Titel *Images*. Im Laufe der nächsten zwei Jahre fügte er diesen "Bildern" einen zweiten Band hinzu.⁶⁸ Etwa zu der Zeit, als er mit der Arbeit an der zweiten Dreiergruppe begann, schrieb er seinem Verleger, dass er noch eine dritte plane, diesmal für zwei Klaviere, in der er der Musik Englands, Spaniens und Frankreichs Tribut zollen wollte. Er sei fest entschlossen, dieses neue Set "so bald wie möglich" fertigzustellen. Als vorgesehene Satztitel gab er an: "Gigues tristes", "Ibéria" und "Valse". Doch bereits 1906, als die Skizzen für die drei Stücke fertig waren, dachte er an ein Orchesterwerk. Letztendlich brauchte er acht Jahre, um die Musik zu vollenden. Während er im März 1908 noch mit der gewaltigen zentralen Komponente "Ibéria" rang, bat er seinen Verleger Jacques Durand, das neue Werk ja nicht mit einer irreführenden Beschreibung anzukündigen. Was er versuche, sei:

etwas anderes zu machen – in gewisser Weise Dinge aus Wirklichkeit – was die Dummköpfe Impressionismus nennen, ein Begriff, der denkbar übel angewandt wird, namentlich von jenen Kritikern, die sich nicht scheuen, ihn Turner anzuheften, dem herrlichsten Geheimnisschöpfer, den es in der Kunst gibt!"⁶⁹

Sobald "Ibéria" fertig war, wandte sich Debussy der Musik zu, in der er "die Farben und Rhythmen Frankreichs" vermitteln wollte. Dabei ersetzte er den ursprünglichen Titel "Valse" durch "Rondes de printemps" (Frühlingsreigen). Die Huldigung an England, "Gigues" (nun ohne den Zusatz "tristes"), war das letzte Segment, das veröffentlicht wurde. Die Fertigstellungstermine zogen sich so lange hin, dass die drei Komponenten separat uraufgeführt wurden.⁷⁰ Auch in heutigen Konzertsälen erklingt das Werk selten als Ganzes.

⁶⁸Vgl. *Images* I mit "Reflets dans l'eau", "Hommage à Rameau" und "Mouvement", gefolgt von *Images* II mit "Cloches à travers les feuilles", "Et la lune descend sur le temple qui fut" und "Poissons d'or."

⁶⁹Vallas, *op. cit.*, S. 318.

⁷⁰Die Daten der Fertigstellung und Uraufführung sind wie folgt: "Ibéria", später II. Satz: 25. Dezember 1908 / 20. Februar 1910 (unter der Leitung von Gabriel Pierné); "Rondes de printemps", später III. Satz: 10. Mai 1909 / 2. März 1910 (unter Debussys Leitung); "Gigues", später I. Satz: 10. Oktober 1912, keine separate Erstaufführung. Das vollständige Triptychon wurde am 26. Januar 1913 unter Leitung des Komponisten uraufgeführt.

Images ist eine der ‘buntesten’ Kompositionen Debussys. Doch gerade in den äußeren Sätzen ist die Evokation der “Farben und Rhythmen”, die die jeweiligen Länder repräsentieren wollen, recht subtil. Da Debussy von Spanien nur einen kleinen Zipfel unmittelbar hinter der französischen Südgrenze kannte und auch dort nur einmal wenige Stunden zugebracht hatte, ist es faszinierend, dass gerade das zentrale “Ibéria” einige seiner ausdrucksstärksten musikalischen Szenenbilder enthält.

Die Frage, welchen emotionalen Wert jedes der drei Länder für den Komponisten hatte, lässt sich recht gut beantworten. Die Länder stehen für Kindheitserinnerungen, Zuflucht und Traum:

- Frankreich bedeutete für Debussy offenbar die Welt der Unschuld und der Spiele. Es scheint bezeichnend, dass er “Nous n’irons plus au bois”, das Kinderlied, das in “Rondes de printemps” als Verkörperung aller Ringelreihen erklingt, bereits in “Jardins sous la pluie” zitiert hatte, dem Finale seines 1903 entstandenen Klavierzyklus *Estampes*. Ein anderes Volkslied, auf das er in Wort und Melodie anspielt, stammt ebenfalls aus dem Kindergartenrepertoire: “La tour, prends garde”, zitiert im vierten Lied seiner *Proses lyriques*. Andere Kindheitserinnerungen, die in seinen Kompositionen Spuren hinterlassen haben, sind Feiertagsereignisse: der Fanfarenzug in “Fêtes”, dem zweiten der *Nocturnes*, oder das große Feuerwerk am französischen Nationalfeiertag (“Feux d’artifice”, Nr. 12 in *Préludes* II).
- England spielte eine wichtige Rolle in Debussys beruflichem und privaten Leben. Schon 1902 kam er auf Einladung von André Messager nach London. 1905 vollendete er in einem Hotel in Eastbourne an der Kanalküste, wohin er mit seiner Geliebten Emma Bardac nach dem Skandal um den Selbstmordversuch seiner Frau geflohen war, die Orchestrierung von *La mer*. Später im selben Jahr verbrachte er mit Emma einen Urlaub auf der Kanalinsel Jersey. 1908 dirigierte er *Faune* und *La mer* in Londons Queen’s Hall, 1909 folgten *Faun* und “Fêtes” sowie die Proben für *Pelléas et Mélisande* in Covent Garden.
- Spanien war für Debussy das Land der Träume und der Sehnsucht. Mit Südspanien (oder seiner Vorstellung davon) fühlte er eine starke Verbundenheit. 1901 schrieb er *Lindaraja*, ein Werk für zwei Klaviere auf spanische Themen, 1903 folgte “La soirée dans Grenade” (Nr. 2 in *Estampes*), und 1910 bzw. 1912 fügte er “La sérénade interrompue” (*Préludes* I) und “La puerta del vino” (*Préludes* II) hinzu. Was der in Andalusien geborene Komponist Manuel de Falla in seiner Rezension der *Estampes* schrieb, gilt ebenso für “Ibéria”:

Die suggestive Natur von "Soirée dans Grenade" ist nichts weniger als ein Wunder, wenn man bedenkt, dass diese Musik von einem Ausländer geschrieben wurde, der fast ausschließlich von seiner visionären Begabung geleitet wurde. Hier sind wir wirklich mit Andalusien konfrontiert: Wahrheit ohne Authentizität, sozusagen, denn kein Takt ist direkt aus der spanischen Folklore entlehnt, doch lässt uns das ganze Stück bis ins kleinste Detail den Charakter Spaniens spüren.⁷¹

Wenn ein gebürtiger Südspanier einen derartigen Eindruck auf der Basis eines Klavierwerkes gewinnen kann, wie viel treffender müsste er Debussys Orchesterwerk über die "Farben und Rhythmen" Andalusiens finden. Und in der Tat ist schon Debussys Instrumentierung eine Huldigung an das, was er in jedem der drei Länder am meisten schätzt.

Die Orchesterbesetzung sieht für alle drei Sätze vor: eine oder zwei Piccoloflöten, zwei oder drei große Flöten, zwei Oboen und Englischhorn, drei Klarinetten, drei Fagotte und Kontrafagott, vier Hörner, Pauken, Becken, zwei Harfen und Streicher. Die Rolle der Streicher ist vergleichsweise neutral: Zwar greifen sie die meisten thematischen Komponenten im Verlauf des Werkes auf, doch spielen sie bei deren Einführung kaum je eine Rolle. In "Gigues" wird die Holzbläsergruppe mit dem eindringlichen Klang von Oboe d'amore und Bassklarinette, die Blechbläsergruppe mit Trompeten und Posaunen bereichert. Xylophon und Celesta verleihen dem ersten und zweiten Stück leuchtende Farben, Glocken markieren den Übergang vom zweiten zum dritten, und für "Ibéria" fügt Debussy die Tuba hinzu. Während Debussy das Schlagzeug im spanischen Zentrum des Werkes mit Kastagnetten ergänzt, koloriert er die englische Komponente mit einer Trommel und die französische mit Triangel und Tamburin.

In diesem Werk führt Debussy die Idee der eingebetteten ternären Form, die er in früheren Werken mit immer neuen und oft überraschenden Modifikationen verwendet hatte, auf eine neue Ebene: Das zentrale Stück des sinfonischen Triptychons, "Ibéria", besteht in sich aus drei Sätzen, die wiederum mehrere kleinere Dreiteilungen enthalten.

Interessant ist die Behandlung der Zeit: Die Rahmensätze "Gigues" und "Rondes de printemps" sind 'Bilder' im Sinne von musikalisch-visuellen Momentaufnahmen. Das zentrale dreigliedrige "Ibéria" dagegen enthält eine zeitliche Perspektive, indem es die Hörer von einer Abendsszene durch die Nacht zum nächsten Morgen führt.

⁷¹Übersetzt nach Manuel de Falla, "Claude Debussy et l'Espagne", in *La revue musicale* (Dezember 1920), S. 206-210 [207-208].

Gigues

Der erste Satz, "Gigues", bereitete Debussy viel Mühe. Er arbeitete zwischen 1909 und 1912 daran, und es gibt Hinweise, dass sein Kollege und Amanuensis André Caplet die Orchestrierung unter Debussys Aufsicht abgeschlossen haben könnte. Obwohl er "Gigues" schon seit dem Tag, als er die erste Idee zu diesen Länderbildern entwickelte, mit England in Verbindung brachte, identifizierte kaum ein Hörer, der den Titel und Debussys Absicht nicht kannte, insbesondere die gedämpfte Musik der Rahmenteile als etwas, das auf den nordwestlichen Nachbarn Frankreichs hinweisen könnte. Debussy mag einige typische Eigenschaften des Tanzes wie die swingenden Rhythmen und eine Melodie, die einen Dudelsack erahnen lässt, integriert haben, doch Andeutungen an die übermütige Stimmung eines Jig, des namengebenden Volkstanzes, sucht man vergebens.

Allerdings war Debussys ursprünglicher Titel "Gigues tristes". Oberflächlich gesehen erscheint die Verbindung einer Tanzgattung, die für ihre lebhaften und fröhlichen Dreierhythmen bekannt ist,⁷² mit dem Adjektiv "traurig" kontraintuitiv. Hört man das Stück, so versteht man dennoch, was Debussy im Vorfeld des Schaffensprozesses zu diesem Wortpaar anregte. Er bildet seine Musik um drei Themen, von denen zwei, das erste und das dritte, von der Oboe d'amore eingeführt und vordringlich auch von ihr weitergetragen werden. Das Hauptthema, das erstmals unmittelbar nach der 20-taktigen Einleitung erklingt, ist durch die Aufführungsanweisung *doux et mélancolique* charakterisiert. Der weiche Klang der Oboe d'amore, eines Instrumentes, das zu dem Zeitpunkt, als Debussy es in "Gigues" einsetzte, schon länger als veraltet galt, trägt wesentlich zur Stimmung dieses Orchesterstückes bei. Interessanterweise ist das Hauptthema die einzige Komponente im Satz, die im gigue-typischen 6/8-Takt komponiert ist. Debussy notiert jeden Einsatz mit einem Wechsel des Metrums ausschließlich für das Instrument, dem er dieses Thema übergibt, während das übrige thematische Material im 2/4-Takt notiert ist.


Wie Simon Trezise zeigt, erzeugen die thematischen Komponenten in diesem Orchestersatz eine faszinierende Diskrepanz zwischen dem Tempo, das sich den Lesern der Partitur nahelegt, und der Bewegtheit, wie sie beim Hören erlebt wird:

⁷²Laut Erläuterung im *Harvard Dictionary of Music*, 4. Auflage, S. 421 und 430, entwickelte sich die Gigue aus dem Jig, einem lebhaften Volkstanz (und den dazugehörigen Melodien). Charakteristisch war das zusammengesetzte Metrum, ursprünglich ein 12/8-Takt, wie er sich im England des 16. Jahrhunderts herausbildete. Er wurde später oft durch 6/8 ersetzt.

Da es sich bei “Gigues” um einen mäßig bewegten Satz handelt, der im Tempo einheitlich bleibt, auch wenn er verschiedenen Beschleunigungen und Verlangsamungen unterliegt, sollte man von ihm keine so unterschiedliche Tempoerfahrung erwarten, wie sie sich immer wieder ergibt. Es entsteht das Gefühl, man höre eine Kombination aus langsamer, mäßig bewegter und schneller Musik – quasi eine Überlagerung von drei Tempocharakteren in einem. Sie überlappen sich, werden ein- und ausgeblendet, spielen zusammen.⁷³

Eine Gegenüberstellung zweier typischer Takte aus den thematischen Komponenten – dem Leitmotiv in der Einleitung und den drei Themen – zeigt, was diesen unterschiedlichen Eindruck der Charaktere in einem mehr oder weniger einheitlichen Tempo verursacht:

Images pour orchestre I: Das Tempo in den thematischen Komponenten

Motiv, Einleitung; gehörtes Metrum: 2/2	
Hauptthema; notiertes und auch gehörtes Metrum: 6/8	
Seitenthema; gehörtes Metrum: 4/8	
drittes Thema notiert in 2/4, gehört als 6/8	

Wie es für den reifen Debussy typisch ist, unternimmt er keinen Versuch, sich vorgegebenen Strukturmustern anzupassen. Deshalb sind verschiedene Arten, die Abschnitte zu bezeichnen, plausibel. Dem hier dargelegten Ansatz liegen drei unterschiedliche Eindrücke zugrunde: (1) Das vor allem mit der Oboe d’amore verbundene erste Thema ist für die Absicht, eine “traurige” Gigue zu komponieren, am relevantesten und sollte daher als Hauptthema gelten; (2) die auffällige Symmetrie von Ganztonpassagen an beiden Enden des Satzes ist als intendiert anzusehen und entsprechend zu kennzeichnen; und (3) die sekundären Einleitungen und Einschübe sind strukturierende Merkmale dieses Satzes.

⁷³Übersetzt nach Simon Trezise, “Debussy’s Rhythmisized Time,” in derselbe (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Debussy* (Cambridge, England: Cambridge University Press, 2003), S. 252.

Auf dieser Grundlage ergibt sich das folgende Strukturschema:

T. 1-12 13-20	Einleitung 1 mit melanchol. Motiv, Ganztonfeld
T. 21-42 43-48	Abschnitt A, mit Thema 1 und 2
T. 59-70 71-88	Abschnitt A', mit Thema 1 und 2
T. 89-104	Erweiterung mit Höhepunkt + Brücke (Einleitung 2)
T. 105-128	Einführung von Thema 3
T. 129-142	Durchführung, Thema 1
T. 143-163	Durchführung, Thema 2, crescendo < Höhepunkt
T. 164-185	Durchführung, Thema 1 / 2 / 3, crescendo < Höhepunkt
T. 186-191	Rückleitung
T. 192-199	Einleitung 3, mit Orgelpunktakkord
T. 200-225	Abschnitt A", mit Orgelpunktakkord, Thema 1 und melancholisches Motiv
T. 226-235	Coda, Fragment aus melancholischem Motiv, Ganztonfeld

Die Einleitung trägt die Tempobezeichnung *Modéré*, schwingt aber sehr langsam in gefühlten Halbtonschlägen und klingt so recht verhalten. Ein langes *c*, gespielt von einer Trompete in Mittellage und geteilten Geigen in verschiedenen Oktaven, alle *con sordino*, erzeugt einen Hintergrund, vor den das melancholische Flötenmotiv mit einem zögerlichen zweifachen Abstieg durch einen Ganztontetrachord tritt: *c-b-as, b-as-ges*. Die Endglieder der beiden Motivhälften sind mit Harfenglissandi, lange klingenden Akkorden und weichen Beckenwirbeln unterlegt.⁷⁴

Images pour orchestre I: Das melancholische Flötenmotiv



Der Übergang zum Satzinneren ist deutlich: Debussy erhöht das Tempo vom *Modéré* der Einleitung auf *Un peu plus allant*, gibt die Textur mit gehaltenen Akkorden auf und führt die Oboe d'amore als Soloinstrument neu ein, die durch ihren im sinfonischen Kontext weniger üblichen Klang besonders hervorgehoben wirkt. Ihre Melodie – das Hauptthema der "Gigue" – zeichnet sich in mehrfacher Hinsicht aus:

⁷⁴Wie das Flötenmotiv selbst ruht die gesamte Einleitung auf der Ganztonleiter auf *c*; vgl. die übermäßigen Dreiklänge *c/e/as* in Klarinetten, Celesta und Celli sowie die durch *ges-as-b-c-d-e-ges-as-b-c* (T. 8-11) und *ges-as-b-c-d-e-ges-as* (T. 17-20) aufsteigenden Harfenglissandi.

- Es besteht aus zwei Perioden, die sich dank der weitgehenden Identität von Vordersatz und Nachsatz leicht einprägen.
- Es wird in exponierter Position eingeführt, insofern jede seiner ausgedehnten Hälften nur an Anfang und Ende mit leisen Klängen in anderen Instrumenten unterstützt wird.
- Es ist fest in der f-Moll-Skala verwurzelt, enthält keinen einzigen leiterfremden Ton, und weckt so Assoziationen mit den Melodien, wie sie auf dem schottischen Dudelsack gespielt werden können.
- Es ist die einzige Komponente des gesamten Satzes, die (wie schon erwähnt) immer im typischen Gigue-Metrum notiert ist. Die Taktangabe der Instrumente, denen es anvertraut wird, wechselt vor jedem Einsatz ausdrücklich zum 6/8-Metrum und kehrt unmittelbar danach zum grundlegenden 2/4-Takt zurück.

Images pour orchestre I: Die 'Dudelsackmelodie' der Oboe d'amore

The image shows a musical score for Oboe d'amore. The first staff, starting at measure 21, is in 6/8 time and contains a melodic line with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second staff, starting at measure 31, is in 2/4 time and contains a more rhythmic accompaniment. The tempo/mood is marked 'doux et mélancolique'.

Für Hörer wird die Trennung der Abschnitte insofern verschleiert, als die beiden Hälften des Oboe d'amore-Themas durch einen Einschub von Komponenten aus der Einleitung getrennt sind, die das charakteristische Ganztonfeld wiederherstellen. Erst nach der zweiten Periode der Dudelsackmelodie stellt das Orchester eine neue Harmonie und eine Begleitung in abwechselnden Pizzicato-Schlägen der Celli auf, die die Wende zu einem Tanzrhythmus ankündigt.

Im Zuge dieses Überganges greift das Englischhorn das melancholische Flötenmotiv aus der Einleitung auf, gibt dabei allerdings die Beschränkung auf die Ganztonleiter auf und lässt den zweiten Takt steigen statt fallen. Die Fagotte folgen mit einer Motivvariante, die die Verzögerungen durch übergebundene Notenwerte beseitigt, und die reguläre Oboe antwortet mit der ersten Präsentation des Seitenthemas (s. Beispiel unten S. 120).

Dies ist das Thema, auf das sich die meisten Interpreten dieses ersten "Orchesterbildes" konzentrieren, zumal es eine ganz ungewöhnliche Abstammungsgeschichte hat. Die Melodie ist ein fragmentarisches Zitat aus dem in der nordenglischen Grafschaft Northumberland gesungenen

Bootsfahrerlied “The Keel Row”. Dessen Melodie und Worte sind so repetitiv und schlicht, wie es meist der Fall ist in Liedern, die dazu bestimmt sind, einer Crew ihren Arbeitsrhythmus vorzugeben⁷⁵:

Das Volkslied “The Keel Row”, mit den Worten zu Strophe 1

The image shows a musical score for 'The Keel Row' in 2/4 time. It consists of three staves of music. The first two staves are the main melody, starting with a *mf* dynamic. The third staff is labeled 'CHORUS' and starts with a *f* dynamic. The melody is simple and repetitive, consisting of eighth and quarter notes.

As I came through Sandgate, through Sandgate, through Sandgate,
As I came through Sandgate, I heard a lassie sing:

Weel may the keel row, the keel row, the keel row,
Weel may the keel row that my laddie's in."

So populär die Melodie auch in England war, fragt man sich doch, wie Debussy ihr begegnet sein könnte und welche Beziehung er zu seiner “Gigue” sah. Tatsächlich gibt es ein Werk, das vermutlich als Mittler gedient hat: ein von Debussys Pariser Kollegen Charles Bordes komponiertes Klavierlied. Bordes (1863-1909) war ein Jahr jünger als Debussy, studierte am Konservatorium Klavier bei Antoine François Marmontel ebenso wie Debussy und Komposition bei César Franck, Debussys Orgellehrer. Sie waren offenbar keine engen Freunde, aber sie schätzten einander.⁷⁶ Bordes hatte wie Debussy eine Affinität zu Verlaine und vertonte viele seiner Gedichte, wie auf zwei CDs mit dem Titel “Charles Bordes: Mélodies” dokumentiert ist, die 2012 und 2013 veröffentlicht wurden.⁷⁷

⁷⁵Das Lied erzählt vom Leben und der Arbeit der “keelmen” von Newcastle upon Tyne. Diese Männer arbeiteten auf “keels”, großen Lastschiffen, die Kohle entlang flacher Flüsse von den Ufern, an denen die Kohle gelagert wurde, zu den wartenden Kollierschiffen brachten. Die Melodie wurde von Sängern und Instrumentalisten übernommen, und selbst klassische Sänger wie die berühmte Altistin Kathleen Ferrier nahmen sie in ihr Repertoire auf (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=kV5JbDJXwyM>, abgerufen am 2. Juni 2018).

⁷⁶Vgl. Debussys ausführliches Lob von Bordes in *Sämtliche Schriften ...*, S. 91, 92 und 95.

⁷⁷Adrian Corleonis stellt Bordes in einer Rezension der ersten CD wie folgt vor: “Charles Bordes ist Frankreichs bestgehütetes musikalisches Geheimnis, aber mit diesem Album sind seine Freuden nicht mehr geheim.” Vgl. *Fanfare* 36/4 (März/April 2013), S. 303-304.

Besonders populär unter Bordes' Liedern mit Klavierbegleitung ist der Titel "Dansons la gigue", die Vertonung eines Gedichtes aus der Gruppe "Streets" in Verlaines Sammlung *Romances sans paroles*.

Paul Verlaine, "Dansons la gigue" aus *Romances sans paroles*

Dansons la gigue !	Tanz mir den Reigen!
J'aimais surtout ses jolis yeux, Plus clairs que l'étoile des cieux, J'aimais ses yeux malicieux.	Ich lieb' ihr holdes Augenpaar Das heller als ein Stern mir war, Ich lieb' die Augen spöttisch-klar,
Dansons la gigue !	Tanz mir den Reigen!
Elle avait des façons vraiment De désoler un pauvre amant, Que c'en était vraiment charmant !	Sie plagte ihren Freund so lieb, Dass sie ihn zur Verzweiflung trieb Und immer doch entzückend blieb.
Dansons la gigue !	Tanz mir den Reigen!
Mais je trouve encore meilleur Le baiser de sa bouche en fleur, Depuis qu'elle est morte à mon cœur.	Doch ist das Süß'ste, was sie bot, Der Kuss von ihrer Lippen Rot, Jetzt, da sie meinem Herzen tot.
Dansons la gigue !	Tanz mir den Reigen!
Je me souviens, je me souviens Des heures et des entretiens, Et c'est le meilleur de mes biens.	Noch denke sehnd ich zurück An ferne Zeit, an Wort und Blick, Und dieses ist mein höchstes Glück.
Dansons la gigue !	Tanz mir den Reigen! ⁷⁸

In Bordes' Komposition ist jede Strophe von Phrasensegmenten aus "The Keel Row" umgeben, und Ausschnitte der charakteristischen Melodie begleiten zudem einzelne Fragmente der Strophen.⁷⁹ Es ist somit Paul Verlaine, die die Verbindung zwischen Gigue und Traurigkeit herstellt. Wie der schon zitierte Rezensent schreibt: "Das Gedicht trägt einen mit fingierter Fröhlichkeit, bis man seinen bitteren Sog gescheiterter Liebe begreift".⁸⁰

Die Schritte, die Debussy mit dem melancholischen Flötenmotiv aus der Einleitung durchläuft, bevor es die beabsichtigte Variante der Refrainzeile von "The Keel Row" erreicht, sind faszinierend zu verfolgen:

⁷⁸Deutsche Nachdichtung von Wolf Graf von Kalckreuth in *Paul Verlaine: Ausgewählte Gedichte* (Leipzig: Insel Verlag, 1906; Frankfurt: Insel, 1993), S. 75.

⁷⁹Eine Aufnahme von Charles Bordes' Lied ist online auf der Ankündigung der CD verlinkt: www.journeescharlesbordes.com/disques/les-melodies-de-charles-bordes-vol-i/ (abgerufen am 20. Juni 2018).

⁸⁰Übersetzt nach Corleoni, *ibid.*

Images pour orchestre I: Vom melancholischen Flötenmotiv zur "Keel Row"

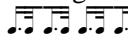
5 Flöte

39 Englischhorn

43 Streicher, 2 Fagotte

47 Oboen, 2 Flöten

Nach einem kurzen, aus dem punktierten Rhythmus und einem etwas überraschenden *ffz*-Ausbruch entwickelten Crescendo wiederholt Debussy die vorhergehende Abfolge mit signifikanten Abwandlungen: Die Dudelsackmelodie der Oboe d’amore, nun von den Punktierungsgruppen des “Keel Row”-Liedes begleitet, wird nur mit der ersten Hälfte zitiert. Nach einem viertaktigen Einschub mit Ganztonkonturen fügt die reguläre Oboe zwei Imitationen der ersten Periode des Themas hinzu, auf den Tritonus *d* versetzt und umgeben vom punktierten Rhythmus des Seitenthemas in immer mehr Instrumenten. Die Oboe d’amore greift ihr Thema in der ursprünglichen Tonart eine Oktave tiefer wieder auf, bricht aber nach dem ersten Takt zweimal ab, wie eingeschüchtert von der überwältigenden Konkurrenz des punktierten Rhythmus. Nach einer letzten Überleitung durch zwei Hörner und einer quasikadenzialen Wendung, die mit einer Verlangsamung (*retenez*) einhergeht, schlägt die Klarinette eine neue Variante des Seitenthemas vor. Diese beruht auf einem Ganztonausschnitt, der dem As-Dur des verbleibenden Orchesters gegenübergestellt ist.⁸¹ Diese zweite Entwicklung endet mit einem weiteren Höhepunkt: einem Tutti-*fortissimo*, das nach Debussys Anweisung “grob” klingen soll, erreicht in einem Crescendo-Animando, das im Anfangsglied des Seitenthemas in Celli und Bässen gipfelt.

Tempo und Lautstärke entspannen sich im Laufe der folgenden vier Takte, was auf den Beginn eines neuen Abschnitts bei *Moins vite* (T. 105) hindeutet. Da Debussy in diesen Takten zugleich ein halbtaktiges Ostinato einführt, dessen durchgängig punktierter Rhythmus (||:  :||) im Hintergrund fast aller Takte des Mittelabschnitts zu hören ist, dient die Überleitung auf einer zweiten Ebene zugleich als Vorspiel für den Einsatz des dritten Themas.

⁸¹Vgl. T. 89-90, Klarinette 1 solo: *c—as-c-d—b-d / c—as-c-b—ges-b / c.*

Dieses dritte Thema wird erneut in der Oboe d'amore vorgestellt. Auch wenn Debussy die Taktangabe hier nicht wie beim ersten Thema zu 6/8 ändert, erzeugen die Triole in Segment [c] und die vielfachen Imitationen dieser Kontur etwas vom gigue-typischen Swing.⁸² Der Eindruck wird durch eine kleine Ostinatofigur verstärkt, die von der Trompete eingeführt, später von Hörnern geteilt und schließlich von den Violinen übernommen wird. Diese bringt eine Diminution des Gigue-Musters ins Spiel:

Images pour orchestre I: Das zweite Thema der Oboe d'amore

Das Tempo, das Ostinato und die harmonische Entwicklung, die dieses Thema definieren, verbinden es indirekt mit Verlaines bitterem Gedicht in Bordes' Vertonung: Die vier Takte, die zugleich als Entspannung vom vorhergehenden Accelerando und als Einführung des neuen Ostinatos in den hohen Streichern fungieren, werden verlangsamt, was in kontinuierlich punktierten Tonpaaren deutlich hörbar wird. Die punktierten Sechzehntel selbst leiten sich aus der Anspielung auf das "Keel Row"-Volkslied im Seitenthema ab. Neben einer langsamen Melodie der Oboe d'amore – dem Instrument, das bereits mit der Gigue verbunden ist – erzeugt Debussy somit seinen eigenen Kontrast aus lebhaftem Hintergrund und verhaltenem Vordergrund. Die tonale Entwicklung trägt dazu bei, dass man sich völlig

⁸²Der französische Musikwissenschaftler Christian Goubault beschreibt dieses Thema in *Claude Debussy* (Paris: Champion, 1986), S. 156 als "inspiré du thème populaire 'Dansons la gigue'." Leider gibt er keinen Hinweis, ob er sich damit auf Bordes' Verlaine-Vertonung bezieht oder ob es außerdem ein volkstümliches Lied mit diesem Titel gibt.

verloren fühlt: Die Segmente [a] und [b], vage in d-Moll, enden mit einem langen *g*, das von Englischhorn und Bassklarinette mit einem Ausschnitt aus dem Seitenthema beantwortet wird. Das Segment [c] ist melodisch in Es-Dur, wendet sich aber einem G⁹-Akkord in Umkehrung zu, [c'] ankert in gis-Moll mit einer Kontur in H-Dur, und [c'']], das in gis-Moll fortgesetzt wird, wird durch eine Variante der Kontur gekrönt, die sich der Harmonie anpasst, bevor diese den Schlussston in cis-Moll neu definiert. Die Grundtonart dieses Themas, d-Moll, weicht also zu ihren beiden chromatischen Nachbartönen *es* und *cis* aus – ein sprechendes musikalisches Bild des Orientierungsverlustes. Die Tatsache, dass das Segment in einem erneuten Ritardando endet, bei dem Piccolo und Harfe einen “Keel Row”- Ausschnitt in E-Dur, dem nächsten chromatischen Nachbarn, hinzufügen, bringt auch keine Rückkehr auf sicheren tonalen Grund.

Die folgenden drei Segmente sind Entwicklungen der thematischen Komponenten. Das erste präsentiert erweiterte Varianten der Phrase [c] aus dem dritten Thema in einer homophonen Textur ohne jegliche hektische Konkurrenz, ergänzt durch ein Echo der Eröffnung des Seitenthemas im augmentierten Rhythmus. In der zweiten Entwicklung dringen die punktierten Sechzehntelpaare des Seitenthemas in jeden Strang des Orchesters ein, wobei Zitate oder Varianten des zweitaktigen “Keel Row”-Fragmentes in immer engerer Folge auftauchen,⁸³ bevor sich alle Kräfte zu einem homorhythmischen Crescendo von *f* über *ff* nach *fff* vereinen. Wenn das Tutti abbricht, bleibt nur eine einzige Trompete mit einem verklingenden *as* übrig. Dieser Ton wird, *très retenu*, von der Oboe d’amore mit einem Fragment aus ihrer Dudelsackmelodie, in ihrer ursprünglichen Tonart aber in rhythmischer Vergrößerung, aufgegriffen. Sobald das Tempo wiederhergestellt ist, gipfeln die Entwicklungen in einem dritten Segment, das Vertreter der beiden Komponenten, die für “Gigue” stehen – das Fragment aus Thema 1 (Ton 2-4) und die Phrase [c] aus Thema 3 – mit zwei Vertretern der “Keel Row”-Umgebung des zweiten Themas kombiniert: die Hälfte der in diesem Satz schon oft gehörten ersten Melodiezeile und die Hälfte der hier neu hinzugefügten zweiten Melodiezeile.

Images pour orchestre I: Die zweite Verwendung der “Keel Row”-Melodie



⁸³Vgl. T. 143-144: Trompeten 1 + 2, T. 147-148: Oboen, T. 149-150: Klarinetten, T. 151-154: Oboen + Englischhorn, T. 155-156: Flöte/Oboe/Violinen.

In einer zweitaktigen Hinführung stellen die Harfen ein neues Ostinato um *as* auf, das 20 Takte lang beibehalten wird⁸⁴ und den Hintergrund für sieben polyphone Gegenüberstellungen bildet.⁸⁵ Das Crescendo, das die letzten drei Gegenüberstellungen zusammenfasst, gipfelt in einem ungewöhnlichen Höhepunkt: einem C^7 -Akkord über einem Beckenwirbel, der mittels Fermate quasi zeitlos verlängert ist. Die Entspannung nach diesem Ausbruch erfolgt in einer Klangfarbenmelodie aus kurzen chromatischen Abschnitten, von einem leiser werdenden Beckenwirbel untermalt.⁸⁶

Sobald der Abstieg ins Bassregister vollzogen ist, stellt Debussy das Haupttempo wieder her und vermittelt mit dem Grundton *as* endlich ein Gefühl von Tonika. Die Einleitung zum dritten Abschnitt, der den beiden Hauptthemen, einem Viertakter und ihrer Wiederholung, gewidmet ist, erstreckt sich über einen Orgelpunktakkord, der den *as*-Moll-Dreiklang mit leiterfremden Tönen herausfordert. Der Akkord klingt in der ersten Hälfte des nachfolgenden A"-Abschnitts fort. Dort nimmt die Oboe *d' amore* ihre Dudelsackmelodie in der ursprünglichen Tonart wieder auf, wenn auch nicht in der exponierten Lage einer weitgehend unbegleiteten Linie.⁸⁷ Selbst die Variante des melancholischen Motivs aus der Einleitung, die in Abschnitt A an dieser Stelle zu hören ist, wird in leicht erweiterter Form aufgegriffen. Für die letzten 10 Takte kehrt "Gigues" zu dem Ganztonfeld zurück, von dem die Entwicklung ausging, bis die Musik auf dem übermäßigen Dreiklang *as/c/e*, der jede Hälfte der Einleitung abschloss, verklingt. Dieses Ende strahlt eine tiefe Traurigkeit aus; die Gigue-Rhythmen scheinen weit in der Vergangenheit zu liegen.

⁸⁴Vgl. den durchgehend punktierten Rhythmus in *pp lointain*, verwirklicht in einer steigenden Linie: T. 164-171: *ges-as*, T. 172-183: *gis-a* (dabei werden *as* und *gis* von Hörnern, Pauken und Bässen unterstrichen) sowie T. 178-184: crescendo von *p* zu *ff*.

⁸⁵Vgl. [1] T. 166-169, Bratschen: Th. 2, augm. + doppelt punktiert / T. 167, Bassklarinette: Th-1-Fragment; [2] T. 170-171: Bratschen: Th 2 / T. 170, Bassklarinette: Th-1-Fragment; [3] T. 172-173, Xylophon/Trompeten → Fagotte: "Keel Row" Zeile 2 / T. 173, Englischhorn/Bassklarinette: Th-1-Fragment; [4] T. 174-177, Violine: [a] / Xylophon/Trompeten → Fagotte: "Keel Row" Zeile 2 / T. 175 Flöte/Englischhorn/Bassklarinette: Th-1-Fragment; [5] T. 177-180, Piccolo/Violinen: [c] / T. 177, Flöte/Englischhorn/Bassklarinette: Th-1-Fragment / T. 178-179, Flöte/Oboe/Englischhorn: "Keel Row" Zeile 2; [6] T. 180-183, Violinen: [c] modifiziert / T. 180-181: Englischhorn / Hörner / ½ Celli: "Keel Row" Zeile 1, augm., T. 182-183: Holzbläser: "Keel Row" Z. 2; [7] T. 184-185, Bläser: "Keel Row" Z. 1.

⁸⁶Vgl. T. 187, Piccolos + Violinflageolets: *c—h-b—a-as*, Piccolos allein: *f^s-fis-f-e-es*; mit Oktavverschiebungen: T. 188: Flöten + Violinflageolets, T. 189, rhythmisch zusammengezogen: Klarinetten, Bassklarinette; T. 190 Bassklarinette + Fagott + Harfen: *c—*, T. 191: *e—*.

⁸⁷Vergleiche Oboe *d' amore* T. 200-207/209-213/216-220 mit T. 21-28/31-35/35-39.

Ibéria

Der zweite Teil der *Images pour orchestre* präsentiert mit “Ibéria” den musikalischen Traum eines Spanienbesuches in drei vielfarbigen Stücken. Dieses “Triptychon innerhalb eines Triptychons” ist zu einem der beliebtesten Orchesterwerke Debussys geworden und wird oft separat aufgeführt, was Debussy zunächst geduldet, später aber bereut hat.

Debussy kannte spanische Musik aus populären Quellen sowie aus Werken der zeitgenössischen spanischen Komponisten Isaac Albéniz und Manuel de Falla, die beide eine Zeit lang in Paris lebten und arbeiteten. Seine Reisen nach Spanien fanden, neben dem kurzen Besuch eines Stierkampfes im spanischen Baskenland, ausschließlich in seiner Fantasie statt. Trotz dieses Fehlens direkter Eindrücke wird das sinfonische Bild “Ibéria” als eines der schönsten Beispiele für eine dezidiert ‘spanische’ Musik gefeiert. Und das ist keineswegs nur den Instrumentalfarben zu verdanken, die Debussy seinem Orchester hinzufügt.

Die drei Komponenten in “Ibéria” sind so angeordnet, dass sie eine Abfolge von Tageszeiten und Musikgattungen bilden:

- “*Par les rues et par les chemins*” – Durch die Straßen und Gassen beschreibt einen Spaziergang durch eine südspanische Stadt:
den Rhythmus der Rahmenabschnitte bestimmt eine *Sevillana*,⁸⁸
die Tageszeit ist ein ABEND.
- “*Les parfums de la nuit*” – Die Düfte der Nacht
klingt langsam, sanft und verträumt:
im Rhythmus der Rahmenabschnitte erklingt eine *Habanera*,⁸⁹
die Tageszeit ist die auf den Abend folgende NACHT.
- “*Le matin d’un jour de fête*” – Der Morgen eines Festtages
erzählt von Sonnenschein und hellen Farben:
im Rhythmus der Rahmenabschnitte überrascht ein *Marsch*,
die Tageszeit ist der auf die Nacht folgende MORGEN.

⁸⁸Die *Sevillana*, Spaniens beliebtester Volkstanz, ist eng verwandt aber nicht identisch mit dem Flamenco. Sie ist mit der Altstadt von Sevilla verbunden, wird aber im ganzen Land getanzt und leitet sich von der *Seguidilla* ab, einer alten kastilischen Volksmusikgattung. Die Musik ist im Dreiertakt, typisch gespielt von Gitarren mit Kastagnetten-Untermalung.

⁸⁹Die *Habanera* ist ein Tanz afrokubanischen Ursprungs. Als spanische und mittelamerikanische Version eines Kontratanzes aus dem 18. Jahrhundert entwickelte sie sich in Kubas Hauptstadt Havanna (“La Habana”). Es war die erste schriftlich festgehaltene Musik auf Basis eines afrikanischen Rhythmus und der erste kubanische Tanz, der internationale Popularität gewann. Die Musik steht im langsamen 2/4-Takt, ist mit dem Tango verwandt und bekannt für ihre charakteristisch punktierte Achtelnote am Taktbeginn.

I. – Par les rues et par les chemins

Für den Kopfsatz seines “spanischen Triptychons” verwendet Debussy eine musikalische Sprache, die in der Lage ist, die besonderen Düfte und Farben des Ambientes, wie er es sich vorstellt, zu vermitteln. Bevorzugte Mittel, um dies zu erreichen, sind instrumentale Eigenschaften, melodische Konturen und metrische Überraschungen. Neben einfachen Ergänzungen des Schlagwerkes mit Kastagnetten und Tamburin erzielt er die gewünschten Effekte vor allem durch die Nachahmung von Mustern und Prozessen, die für die Combos typisch sind, die diese Musik bei Tanzveranstaltungen spielen.

Debussys Tempoanweisung ist *Assez animé (dans un rythme alerte mais précis)* ($\text{♩} = 176$). Wenn diese schnellen Achtel-Noten regelmäßig zu Akkordwiederholungen aufgebrochen werden, glaubt man, das *rasgueado* (Strumming) spanischer Gitarristen zu hören. So ertönt schon mit der sechstaktigen Prämisse der Sevillana-Melodie ein Grundmuster, in der das Orchester mit einem Tutti-Streich den stark akzentuierten Schwerpunkt der Combo im ersten und dritten Takt imitiert, gefolgt von etwas weicheren Anschlägen auf den beiden folgenden Takteilen, überleitenden Skalen im zweiten und vierten Takt und einer Entspannung in den beiden ergänzenden Takten. Die typischen rhythmischen Merkmale werden durch Kastagnetten oder, später im Satz, alternativ durch ein Tamburin unterstrichen. Der energische Taktschwerpunkt ist ein vieloktaviger G-Dur-Dreiklang, der mit der Quintenschichtung *g/d/a* überlagert wird. Diesen Akkord verschieben die Streicher im zweiten und vierten Takt auf die beiden diatonischen Nachbarn. Bezüglich der Quintenschichtung kann dieser Vorgang

Images pour orchestre II,1: Das Combo-Vorspiel zur Sevillana

Assez animé (dans un rythme alerte mais précis)

The score is written for three parts: Holzbläser (top staff), Streicher (middle staff), and Kastagnetten (bottom staff). The tempo is *Assez animé* (dans un rythme alerte mais précis). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Holzbläser part starts with a melodic line featuring accents and triplets. The Streicher part provides harmonic support with chords and triplets. The Kastagnetten part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. Dynamics range from *f* to *p*.

als eine weitere Nachahmung der Gitarrentechnik gelesen werden, bei der ein Akkord ohne Änderung der Fingerposition nach oben oder unten verschoben werden kann.

Der imaginäre Gang durch die Straßen und Gassen einer südspanischen Stadt ist als Variante der Form A B A' C A" + Coda angelegt: eine *Sevillana* mit zwei Kontrastabschnitten. So entsteht eine musikalische Folge deutlich abgegrenzter Szenen, in denen Debussy vier zyklische sowie vier lokale Komponenten – drei Themen und fünf Motive – einsetzt. Wollte man die musikalische Szenenfolge mit einer imaginären Geschichte unterlegen, so bietet sich z.B. das Folgende an: Die Spaziergänger, noch an ihrem dauerhaften oder momentanen Ausgangsort (A1), sehen dem abendlichen Ausflug freudig entgegen; sie bereiten sich zum Ausgehen vor (B), erkunden zunächst nahe gelegene Stadtteile (A2, A3), dann auch etwas abgelegene Gegenden (C1, C2), begeben sich schließlich auf den Heimweg (Rückleitung), gelangen wieder in die Nähe ihres Ausgangspunktes (A4, A5) und kehren zur Nachtruhe ein (Coda).⁹⁰

A1, T. 1-54

- 1-6 (7)/8-13 Vorspiel der Begleitinstrumente + *Sevillana*-Melodie
- 14-20/21-40 Vorspiel + *Sevillana*-Melodie fortgesponnen
- 41-47/48-54 Vorspiel + *Sevillana*-Melodie

B, T. 55-89

- 55-58, 59-62 lokales Motiv [x], 62-65 lokales Duolenthema
- 66-67, 68-69 lokales Motiv [x], verdichtet; 70-73 Duolenthema-Ergänzung
- 74-78/78-85 Duolenthema + neue Ergänzung, sequenziert
- 86-89 lokales Duolenthema

A2, T. 90-121

- 90-101 akkord. Figur + $\frac{2}{3}$ *Sevillana*-Melodie mit neuer Ergänzung
- 102-109 akkord. Figur fortgesponnen + $\frac{2}{3}$ *Sevillana*-Melodie
- 110-117 zyklisches Motiv [a] + Akkorde, $\frac{2}{3}$ *Sevillana*-Melodie
- 118-121 $\frac{3}{4}$ zyklisches Motiv [a] + Akkorde; Überleitung



A3, T. 122-177

- 122-129 *Sevillana*-Melodie + [a'] (modifiziertes [a]), Ostinato
- 130-143 *Sevillana*-Melodie + [a'] + lokales Motiv [y] + zyklisches Motiv [b], Ostinato
- 144-177 *Sevillana*-Melodie, [a'], [y] entwickelt + Fragmente, Ostinato

⁹⁰Für ausführliche Hintergrundinformationen zum Volksgut und zu Debussys Vertrautheit mit spanischer Musik sowie eine vielschichtige Analyse jedes Satzes, insbesondere hinsichtlich des tonalen Aufbaus und der Stimmführung (komplett mit Schenker-Skizzen), siehe Matthew Brown, *Debussys Ibéria* (Oxford, England: Oxford University Press, 2005).

C1, T. 178-201	
178-186	<i>Gigue</i> -Thema + Fanfare als Kontrapunkt, Kadenzbässe
186-201	<i>Gigue</i> -Thema als Ostinato unter Orchesterkantilene 1
C2, T. 202-233	
202-211	$\frac{2}{3}$ <i>Gigue</i> -Thema, 2 x Fanfare über Kadenzbässen
212-233	<i>Gigue</i> -Thema als Ostinato über Orchesterkantilene 2
A4, T. 234-271	
234-241	$\frac{2}{3}$ <i>Sevillana</i> -Melodie + Fanfarenfragment + lokales Motiv [z]
242-253	$\frac{2}{3}$ <i>Sevillana</i> -Melodie + Fanfarenfragment + Ergänzung zu [z] + $\frac{2}{3}$ <i>Sevillana</i> -Melodie über dem lokalen Motiv [z]
254-271	<i>Gigue</i> -Thema rhythmisch modifiziert + lokales Motiv [z']
A5, T. 272-312	
272-284	Vorspiel + <i>Sevillana</i> -Melodie über Tonikaorgelpunkt
285-300	<i>Gigue</i> -Thema modifiziert + [z] + Gegenbewegung über Tonika-Orgelpunkt
300-309	$\frac{2}{3}$ <i>Sevillana</i> -Melodie + Kadenz über Tonika-Orgelpunkt
309-312	$\frac{2}{3}$ <i>Sevillana</i> -Melodie über Tonika-Orgelpunkt
Coda, T. 313-334	aufsteigende Skalen aus den beiden Themen über Tonika- Orgelpunkt.

Alle Themen, Motive und Fragmente, die den imaginären Bummel durch die Straßen begleiten, haben eine gemeinsame Basis in Konturen, die direkt oder indirekt von Skalen abgeleitet sind. Eine derart extreme Beschränkung ist selbst für Debussy, der bekanntlich schlichte Linien bevorzugte, ungewöhnlich. Während diese Gemeinsamkeiten der melodischen Gestaltung manche Debussyforscher dazu verleitet haben, einige Komponenten als Varianten anderer zu betrachten, ist es wahrscheinlich gewinnbringender für ein Verständnis dessen, was Debussy in dieser Musik versucht, sich der Fragmente selbst bewusst zu werden, die er einsetzt. Es gibt drei Kategorien:

- Skalensegmente: steigende oder fallende Bewegungen durch drei, vier, fünf oder sechs diatonisch aufeinander folgende Töne;
- die vier Transformationen der Doppelschlagsfigur: 
- im Zickzack fallende Linien durch fünf oder sechs Skalenstufen: 

Aus diesen einfachen Bausteinen bildet Debussy alle thematischen Komponenten. Einige erhalten Ergänzungen von nur lokaler Bedeutung; fast alle erklingen auch in Varianten, denen eine eigene Rolle zufällt.

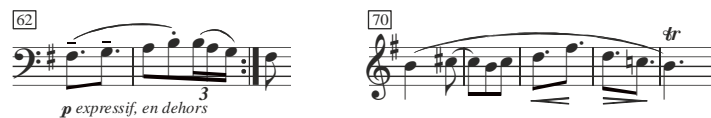
Die *Sevillana*-Melodie ist ein gutes Beispiel für eine skalenbasierte Kontur mit drei der vier Doppelschlagsfiguren, bei einem Rhythmus mit einer eingestreuten Triole und drei Überbindungssynkopen:

Images pour orchestre II,1: Die *Sevillana*-Melodie



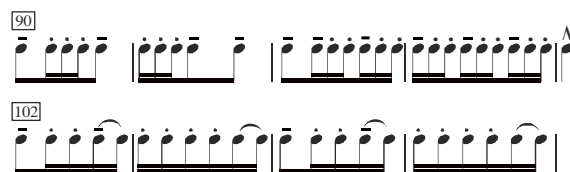
Das lokale Thema in Abschnitt B führt ein zweites rhythmisches Merkmal ein, das für die spanische Musik im Dreiertakt charakteristisch ist: den Wechsel zwischen duolischen und triolischen Gruppierungen innerhalb des 3/8-Metrums. In der Ergänzung des Themas findet sich derselbe Wechsel in umgekehrter Anordnung:

Images pour orchestre II,1: Das Duolenthema mit Variante in Abschnitt B



Abschnitt A2 beginnt mit einer homophonen Figur in den Holzbläsern. Ihr liegt der charakteristische *Sevillana*-Rhythmus mit Triolenunterteilung in vielen der Taktschläge zugrunde.⁹¹ Zwölf Takte später zitiert Debussy in einer zweiten akkordischen Holzbläserfigur ein weiteres typisches rhythmisches Muster, jetzt ohne Triolen. Diesmal sind es Englischhorn und Fagott, die an die *Sevillana* erinnern.

Images pour orchestre II,1: Die Rhythmen der lokalen Akkordfiguren



In der Folge vereinen sich die hohen Streicher mit der Holzbläserhomophonie zu einer markanten Kontur, die das wiederkehrende Motiv [a] in einer gekürzten Version des ersten Rhythmus bildet.

⁹¹Debussy hört in T. 26 auf, Triolenzeichen zu schreiben, und nimmt sie nur in Takten, wo sie die Ausnahme darstellen, wieder auf. Die Druckausgaben folgen ihm darin.

Im nachfolgenden Abschnitt A3, der mit einer von Orgelpunkt und Ostinato zusammengehaltenen 44-taktigen Passage beginnt,⁹² übernehmen die Flöten die Variante [a'], wobei sie einem Einsatz der *Sevillana*-Melodie folgen und einem weiteren Fragment daraus gegenübergestellt werden.

Images pour orchestre II,1: Motiv [a] und [a'] in den Abschnitten A2 und A3



In der zweiten Phrase von Abschnitt A3 fügt Debussy zwei neue Komponenten hinzu. Das lokale Motiv [y], gespielt von zwei Trompeten *con sordino*, kombiniert das spanische Flair mit den durch Überbindung erzielten Synkopen und eine bisher in diesem Werk noch nicht gehörte metrische Unterteilung der 3/8-Takte in Quartolen. Das zyklische Motiv [b], eingeführt durch die von einer Solobratsche verdoppelte Oboe und in *f soutenu et très expressif* zur Wiederholung des Zweitakters [y] hinzutretend, übernimmt die zuvor gehörten duolischen Gruppierungen und verziert sie mit zwei Schleifern (Die beiden Motive verschmelzen später, bis nur noch [y] übrig bleibt.)

Images pour orchestre II,1: Das lokale Motiv [y] und das zyklische Motiv [b]



Die polymetrische Überlagerung, die sich im Laufe des vorangegangenen Abschnitts intensiviert hat, erreicht ihre höchste Komplexität bereits früh im Abschnitt A3.⁹³ Die verschiedenen Spieltechniken in der Streichergruppe – *arco* im Wechsel mit *pizzicato*, Streichen *sul ponticello* für die

⁹²Vgl. T. 122-165, Harfen: zweitaktiger hemiolischer Wechsel (||: e-h-e | h-e-h :||), Bratschen/2. Violinen: *gis/h/d* hemiolische Zweitakter (||: 1 2 3 | 1 2 3 :||), Hörner/Celli: *e* je vier Takte.

⁹³Vgl. z.B. T. 144-149. Das 3/8-Metrum erklingt als 3 Achtel, 6 Sechzehntel oder eine Kombination beider in der *Sevillana*-Melodie der Klarinetten und ihrer homophonen Begleitung in Piccolo und Streicherflageolets. Es wird sanft in Frage gestellt von den Hemiolien in Harfen, Bratschen und Celli, stärker von den zweiten Geigen, die einige Schläge ihrer hemiolischen Zweitakter in 16tel-Triolen unterteilen, und am meisten von den Duolen der punktierten Achtel und den Quartolen der punktierten Sechzehntel (Oboe und Solobratsche: T. 147 + 149).

zweiten Geigen und Flageolets für die ersten Geigen – verstärken die Undurchsichtigkeit. In den letzten zwölf Takten von Abschnitt A beschleunigt sich die polymetrische Musik allmählich; für die abschließenden vier Takte fügt Debussy ein generelles Crescendo hinzu und erreicht so den kontrastierenden B-Abschnitt mit einem Tuttiklang in akzentbetontem *Forte*.

Die nächsten beiden Abschnitte, die in Es-Dur notiert sind, bilden den zweiten, gewichtigeren Kontrast. C1 beginnt mit dem Seitenthema, das *a cappella* von einem Unisono der vier Hörner präsentiert und bald von den drei Klarinetten verdoppelt wird. Dieses Thema kombiniert fünf- und sechstönige Skalenaufgänge mit fünf- und sechstönigen Zickzack-Abstiegen. Wie in der *Sevillana*-Melodie (und anders als in den Motiven) verzichtet Debussy hier auf metrische Überlagerungen mit Duolen oder Quartolen. Der Rhythmus ist der einer *Gigue*, was durch die Taktangabe $2/4 = 12/16$ bestätigt wird. Eine Fanfare, initiiert von der ersten Trompete und ergänzt von den beiden anderen Trompeten, tritt dem Thema kontrapunktisch entgegen, unterstrichen durch Kadenzschritte in Bassklarinette, Posaunen und Tuba. Die Hervorhebung der Blechbläsergruppe in diesem sekundären Thema bildet einen deutlichen Kontrast zur Betonung der Holzbläser im Hauptthema und den Motiven.

Images pour orchestre II,1: Das Gigue-Thema

178 **Modéré, bien rythmé**

f très en dehors

Images pour orchestre II,1: Die Trompetenfanzare als Kontrapunkt

180

Nach einem kurzen Ritardando verwandelt sich das jetzt in den Bratschen erklingende *Gigue*-Thema in eine Ostinatofigur.⁹⁴ In dieser Form

⁹⁴Das *Gigue*-Thema selbst, das im obigen Beispiel mit einer gebundenen Halben endet, schließt bei seinem ersten Einsatz tatsächlich auch mit einem solchen Abfall in seinem fünften Takt (vgl. T. 182). Doch dieses Ende wiederholt sich nie. Als Ostinato nimmt das Thema eine regelmäßige viertaktige Form an (siehe im obigen Beispiel die Schlussnoten in Klammern). Vgl. dazu Bratschen: T. 186-189 und 190-193 sowie Klarinetten + Bratschen: T. 194-197 und 198-201.

begleitet es eine lokale 16-taktige Orchesterkantilene, die als Oktavparallele in den Holzbläsern beginnt, sich dann verdickt und in strahlender Homophonie endet.

Abschnitt C2 erweist sich als intensivierte Variation von Abschnitt C1. Das *Gigue*-Thema, das in einer Oktavparallele der Posaunen beginnt und dann an die Hörner weitergegeben wird, bricht nach seinem zweiten Takt ab und wird stattdessen zu einer Fortsetzung des früheren Ostinatos, das nun unterschiedlichen Holzblasinstrumenten anvertraut ist.⁹⁵ Die Fanfare wird drastisch verkürzt (Trompete 2 tritt früher hinzu, Trompete 3 fehlt ganz und damit auch das Drei-Trompeten-Arpeggio), dann aber um eine Wiederholung der gekürzten Form erweitert. Auch die Orchesterkantilene in diesem Abschnitt klingt intensiviert. Sie wird in einer leisen Parallele von Hörnern und tiefen Streichern eingeführt und alterniert oder vereint sich mit den Fagotten und zweiten Geigen, bevor sie mit homophonen Rubatoeinschüben in Oboen, Klarinetten und Posaunen endet.

Ibéria I: Die zweite Orchesterkantilene im Kontrastabschnitt

Der fallen gelassene Drei-Trompeten-Abschluss der Fanfare, der nun als Fern-Echo (*pp doux*) ertönt, begleitet die beiden letzten Ostinato-Einheiten. Ein perkussiver Ausschnitt aus dem ersten thematischen Takt, gespielt in komplementären Mustern von Pauke, kleiner Trommel und Harfen, unterstreicht diese überraschende Kombination aus dem vom *Gigue*-Thema abgeleiteten Ostinato, der zweiten Orchesterkantilene, den homophonen Einschüben und dem Trompetenecho.

⁹⁵ Vgl. die aus dem *Gigue*-Thema entwickelte Ostinatofigur in Oboe/Englischhorn/Fagott 1 in T. 204-207 und 208-211 sowie, vertreten nur durch die erste Hälfte in Klarinetten/Oboen im Wechsel mit Flöten und Piccolos, in T. 212-223, 226-227 und 230-231.

Abschnitt A4 schwankt zwischen Rückleitung und neuer Durchführung. Einerseits ersetzt Debussy die drei \flat -Vorzeichen der Sekundärtonart durch nur ein Kreuzvorzeichen und das 12/16-Metrum durch den ursprünglichen 3/8-Takt, während er eine gekürzte Version des *Sevillana*-Melodie zitiert. Andererseits beginnt diese *Sevillana* trotz der Rückkehr nach G-Dur "in der falschen Tonart" (im Es-Dur des vorangegangenen B-Abschnitts) und wird dabei von der Trompete mit dem Beginn der mit dem *Gigue*-Thema verbundenen Fanfare konterkariert. Doch damit nicht genug: Diese Vertreter der Abschnitte A und B werden durch [z] ergänzt, ein neues lokales Motiv im akkordischen Staccato der tiefen Holzbläser, das in Klangfarbe und Textur einen deutlichen Bezug zu den Akkordfiguren in den Abschnitten A2 und A3 herstellt.

Images pour orchestre II,1:
Das lokale Motiv [z]
in Abschnitt A4



Debussy kombiniert in dieser Übergangspassage somit Material aus allen vorhergegangenen Abschnitten mit Ausnahme des lokalen Duolenthemas. Er beginnt mit zweimal acht Takten, in denen er die Komponenten horizontal aneinander reiht, und stellt sie in einer viertaktigen Ergänzung dann auch vertikal gegenüber.⁹⁶ In den beiden folgenden Phrasen erzeugt er ein weit gespanntes horizontales Nebeneinander: Auf acht Takte, die auf einer Variante des *Gigue*-Themas basieren, das rhythmisch an das jetzt herrschende 3/8-Metrum angepasst ist, folgen acht Takte, in denen sich alle höheren Bläser im neuen akkordischen Staccato-Motiv [z] und seiner intensivierten Wiederholung vereinen.

Images pour orchestre II,1: Das *Gigue*-Thema, rhythmisch angepasst



⁹⁶Für die horizontale Abfolge vgl. T. 234-237: Oboe = $\frac{2}{3}$ *Sevillana*-Melodie mit T. 236: Trompete = Fanfarenanfang gefolgt von T. 238-241: Klarinetten/Fagotte, später + Englischhorn = [z]; T. 242-245: Oboe = $\frac{2}{3}$ *Sevillana*-Melodie mit T. 244: Trompete = Fanfarenanfang gefolgt von T. 246-249: Hörner = Ergänzung zu [z]. Für die vertikale Gegenüberstellung vgl. T. 250-253: Flöten + Piccolos = $\frac{2}{3}$ *Sevillana*-Melodie mit Trompeten = [z].

Wie die Ostinato-Figuren, mit denen die Streicher die letzten acht Takte dieser Entwicklung begleiten, ist auch der zweitaktige Übergang in Horn und Trompete, mit dem Debussy in die Reprise führt, fest in Es-Dur verwurzelt. Der Wechsel zum aus T. 1 zitierten G-Dur-Tutti-Akkord ist abrupt, als wären die Spaziergänger an einer Biegung unerwartet wieder auf die Straße gestoßen, von der aus sie ihren Gang begonnen hatten. Aber es besteht kein Zweifel, sie sind zurück: Die ersten dreizehn Takte des Abschnitts A5 greifen T. 1-13 in leicht verdichteter Textur und erhöhter Lautstärke wieder auf und fungieren damit in jeder Hinsicht als "Reprise". Diesmal ist der Tonika-Grundton in den untersten Instrumenten bereit, für die Dauer der restlichen 63 Takte präsent zu bleiben. Zusammen mit verschiedenen Ostinato-Mustern, die ihre Töne fast ausschließlich aus dem G-Dur-Dreiklang beziehen, erzeugt dieser erweiterte Orgelpunkt den Effekt eines Borduns.

Ausgehend von dieser Reprise setzt Debussy fort, was er in A4 begonnen hat, einschließlich der Gegenüberstellung der beiden Tonarten, die die kontrastierenden Abschnitte definieren. Auf das metrisch angepasste *Gigue*-Thema, das nun in G-Dur erklingt, folgt das lokale Motiv [z], wie zuvor in Es-Dur. Das Motiv und die anschließende thematische Zweitakt-Lücke werden mit einander überkreuzenden Skalen in Es-Mixolydisch überbrückt.⁹⁷ Danach verbleibt die Harmonie in *g*. Flöten und Piccoli spielen zwei Einsätze der verkürzten, tamburin-untermalten *Sevillana*-Melodie. Die Brücke zwischen den beiden Einsätzen zeigt die Streicherakkorde aus den Anfangstakten des Satzes (G-Dur-Dreiklänge überlagert mit der Quintenschichtung *g/d/a*) sowie Kastagnetten- und Paukenrhythmen.

Die 24-taktige Coda ist leise und thematisch neutral. Die Oberstimme zeigt Skalenanstiege in es-Phrygisch.⁹⁸ Debussy schiebt eine letzte Überraschung ein, indem er – unerwartet so kurz vor dem Satzende – die Oboe den Anfang von Motiv [a] aufgreifen lässt.⁹⁹ Danach führt ein Diminuendo und eine fortschreitende Ausdünnung der Orchestrierung dazu, dass die Musik ins Nichts verblasst. Nach einem letzten Austausch von Pauke und Tamburin und einem letzten Kontrabass-Pizzicato in *ppp* verweilen die Klarinetten für einen Takt auf ihrer Terz *h/d* – *perdendosi*, als würden sie in den Schatten der dufterfüllten Nacht verschwinden.

⁹⁷Vgl. T. 294-300, Harfen und ½ Celli, dann ½ 2. Geigen: 2½-oktaviger Skalenanstieg in Achteln von *es*; T. 296₂-300, 6 erste Geigen in Dreiklangsumkehrungen, die Unterstimme weiter in zwei Bratschen: dreioktaviger Skalenabstieg in Sechzehnteln von *des/f/b*.

⁹⁸Vgl. T. 318, 322 und 328-329: *g—as-b-c-d*, T. 320 und 324: *g—as-b-c-d-es-f-g*.

⁹⁹Vergleiche T. 322-324: Oboe von *d* mit T. 110-111: Violinen von *g*.

II. – *Les parfums de la nuit*

In der zweiten Szene dieses musikalischen Andalusienbesuches ist der Abend zur Nacht geworden. Aktivität – selbst eine so verhaltene wie das Schlendern durch Straßen und Gassen – wird ersetzt durch ruhige und nachdenkliche Erinnerungen an den zu Ende gehenden Tag. Geräusche und Farben verblassen; jetzt beginnt die Stunde der schweren Blumendüfte. In Debussys Musik weicht das temperamentvolle 3/8-Metrum der *Sevillana* dem getrageneren 2/4-Takt einer *Habanera*. Dieses Tanzgenre ist an den typischen rhythmischen Mustern in den beiden Hälften jedes Taktes zu erkennen: Der erste Taktschlag ist stets unregelmäßig (mal normal, mal lombardisch punktiert oder auch triolisch), während der zweite Schlag in zwei oder vier gleiche Werte unterteilt ist. Die fünf nummerierten Muster in der folgenden Übersicht zeigen die häufigsten Varianten für den ersten Taktschlag; die Muster 3a und 4a fügen die beiden Alternativen im zweiten Schlag hinzu. Überbindungen zu Schlag 2, die hier nur für das Muster 3a markiert, können in allen Fällen auftreten.

Die Grundmuster des *Habanera*-Rhythmus

Der *Habanera*-Rhythmus kann von einem einzelnen Instrument gespielt werden; häufiger entsteht er jedoch komplementär in verschiedenen Instrumentengruppen. So wird in T. 21-22 und 25-26 eine x3-Variante von einer Paarung aus Klarinetten/Fagotten/Celesta/Celli und Piccolo/1. Horn mit Tamburin-Unterstreichung erzeugt. Im ersten Hauptabschnitt sind 39 der 51 Takte vom *Habanera*-Rhythmus bestimmt.¹⁰⁰ In Bezug auf die zeitliche Abfolge der drei "Ibéria"-Sätze will Debussy vielleicht andeuten, dass der träge Tanzrhythmus im Übergang von zufriedener Abendmüdigkeit zum ersten Schlaf vorherrscht. Am einprägsamsten ist das rhythmische Motiv, für das Debussy zwei Muster kombiniert. Dieses Hauptmotiv, eingeführt in den tiefen Streichern, füllt eine Kombination der Muster x4a + x3 mit dichten chromatischen Linien.¹⁰¹

¹⁰⁰Vgl. x1 T. 1, 2, 5-8, 9, 10 x2 T. 17, 18, 19 x3 T. 20-22, 24-26, 30, 32, 33, 34, 37-42, 45-51 x4 T. 23, 27-29, 31 x5 T. 22, 26

¹⁰¹Vgl. T. 23-24: ½ 2. Violinen + ½ Celli, T. 29-30 und 31-32: ½ 2. Violinen + ½ Celli, transponiert, T. 37-38: alle Violinen + ½ Celli (Echo in T. 112-113).




Images pour orchestre II,2: Das Hauptmotiv der Habanera

In thematischer Hinsicht ist Debussys Orchesterstück als Brücke zwischen dem entspannten Abendspaziergang und dem freudigen Ausblick auf den nächsten Morgen konzipiert. So wie die Nacht in Ruhe und Innehalten Zäsur und Übergang zwischen zwei Lebensmomenten ist, gibt es in dieser Musik Rückblick und Vorausschau. Unter dem Titel *Lent et rêveur* (langsam und verträumt) zeichnet die Musik diesen Gemütszustand sowohl in den motivischen Fragmenten als auch in der tonalen Anlage nach.

Beginnen wir mit Letzterem. Die Tonart mit ihren sechs Kreuzen weist auf Fis-Dur oder dis-Moll hin. Für die Dauer der zwölf Eröffnungstakte bleibt dies eine akademische Frage, die nur Leser der Partitur betrifft. (Diese werden bei der Frage, welche der beiden Tonarten wahrscheinlicher ist, an den Es-Dur-Kontrast im vorhergehenden Stück denken und sich daher vermutlich für dis-Moll entscheiden). Hörer dagegen, die sich nicht von der Notation, sondern nur von ihrem Eindruck leiten lassen können, deuten das schimmernde mehroktavige *g* in diesen zwölf Takten eher als Fortsetzung des vorangegangenen G-Dur-Schlusses. Erst wenn der Orgelpunkt in T. 13 zum *cis* wechselt, mit einem Tritonuschritt, den Debussys Hörer im Jahr 1908 schon längst von ihm zu erwarten gelernt hatten, kündigt sich der eigentliche Grundton dieser Traumlandschaft an: Fis-Dur, wenn auch noch als entferntes Ziel.

Hinter diesem Kontrast der Ankertöne steckt allerdings noch mehr. Die ersten acht Takte bilden ein neutrales Ganztonfeld, in das Oboe und Celesta/Klarinette ihre Erinnerungen mit Ganzton-Tetrachorden einpassen. Die Oboe, die einen ersten *Habanera*-Rhythmus (x1) begründet, zeigt eine Kurve, die Debussy im dritten Teilstück von "Ibéria" aufgreifen wird. Wie das Beispiel zeigt, wird der Wechsel zwischen doppelter und dreifacher Teilung eines 3/8-Taktes, der das Duolenthema im ersten Teilstück von "Ibéria" charakterisiert, aufgegeben, während das Muster von Auf- und Abstieg im Tetrachord erhalten bleibt. Wie zum Ausgleich zitiert das Horn das zyklische Motiv [a] in einem künstlichen Rhythmus von zwei Triolen und präsentiert so einen fast perfekten Wiederhall dessen, was zuvor als eine Einheit aus zwei 3/8-Takten erklang.

Images pour orchestre II,2: Ganztönig angepasste Erinnerungen

<p>Ibéria I, T. 62, Duolenthema</p> 	<p>Ibéria I, T. 110, ½ Motiv [a]</p> 
<p>Ibéria II, T. 1, Oboe</p> 	<p>Ibéria II, T. 8, Horn 3</p> 
<p>Ibéria II, T. 5, Celesta/Klarinette</p> 	

Die folgenden vier Takte setzen das schimmernde *g* im Hintergrund und die beiden Motive fort, bewirken aber eine Veränderung der tonalen Anlage: Die beiden thematischen Komponenten verlassen das Ganztonfeld zugunsten diatonischer Kurven mit modalem Flair.¹⁰²

Zwei weitere Male präsentiert Debussy seinen Hörern eine vergleichbare harmonische Rückung vom Anker *g* zu einem Ton, der näher am tonikalen *Fis-Dur* liegt, und von einer Ganztonumgebung zu diatonischen Konturen. In T. 52 (*Un peu allant*) erzeugen Flöten und Harfen eine neue Version des schimmernden *g*, die für zwei Takte in einen Holzbläserakkord mit *h*, *cis* und *dis* eingebettet wird und damit einen viertönigen Ausschnitt aus der Ganztonleiter bildet. Flöten und Harfen setzen ihr Flüstern mit dem indirekten Orgelpunkt *g* für insgesamt fünfzehn Takte fort und ergänzen die Ganztonleiter dabei zweimal (T. 59-60 und 65-66) mit *f* und *a*. Vor diesem Hintergrund tritt ein Solohorn mit einem Thema hinzu, das (wie das erste Thema in “Gigues”) *doux et mélancholique* klingen soll. Wie so viele andere Komponenten in diesem Werk ist dieses Thema eine Variante der Tetrachord-Kurve, die Debussy als Duolenthema in *Par les rues et par les chemins* eingeführt hat, diesmal in der ursprünglichen Intervallstruktur mit phrygischem Tetrachord. Das Horn präsentiert das Thema in langsamen Triolen, die den herrschenden 2/4-Takt unterlaufen, und identifiziert es so als Erinnerung aus dem 3/8-Kontext:

¹⁰²Das Englischhorn imitiert die frühere Oboenphrase mit einer diatonischen Kontur, die wie das Originalmotiv mit einem Halbton beginnt und endet; vgl. *Ibéria II*, T. 9: *ais-h ... h-ais* mit *Ibéria I*, T. 62: *fis-g ... g-fis*. Im Motiv [b] sind die beiden Intervallfolgen nun identisch; vgl. *Ibéria II*, T. 10: *cis-d-cis-h-a-g* mit *Ibéria I*, T. 110-111: *g-as-g-f-es-des*.

Images pour orchestre II,2: Das "melancholische Thema"

Ibéria I, T. 62, Duolentema



Ibéria II, T. 55, Horn



Es folgt eine 25-taktige Passage mit ausgeprägter agogischer Aktivität, bei der Debussy insgesamt zehn Änderungen des gewählten Tempos verlangt und sogar eine Komponente im 6/8-Takt einfügt.¹⁰³ Danach erreicht die Musik schließlich den Tonikaorgelpunkt, ein *fis* in den Bässen, das nur zweimal kurz unterbrochen wird: einmal für die oben beschriebene chromatische Komponente, bei der die Unterbrechung ohne harmonische Folgen bleibt, und dann wieder fünf Takte vor dem Ende. Im letzteren Fall bewegen sich die Bässe für zwei Takte zum *g*, dem kontrastierenden Anker von T. 1-12 und 52-66. Außerdem ist das *g* in ein weiteres Ganztonfeld eingebettet.¹⁰⁴ Auch fügt die Trompete eine Ganztonvariante des von der Vorbereitung zum Abendspaziergang mehrfach erinnerten Duolentemas hinzu, diesmal in einem Rhythmus, der dem Original näher ist als alle anderen Varianten.¹⁰⁵

Ibéria I, T. 62, Duolentema



Ibéria II, T. 127:
Eine treue Erinnerung,
kurz vor dem Morgengrauen

Ibéria II, T. 127, Trompete



¹⁰³Vgl. T. 67 *rubato*, T. 69 *a tempo*, T. 71 *en serrant*, T. 73 *cédez*, T. 75 *a tempo*, T. 80 *en animant peu à peu*, T. 83 *cédez*, T. 84 *a tempo*, T. 88 *retenu*, T. 89 *a tempo en animant*, T. 91 *très retenu*. Für den 6/8-Einschub, der sich durch chromatische Linien in Gegenbewegung auszeichnet, s. T. 75-78 (Flöten *eis-eis-e-dis-dis-d* über ½ Celli *cis—d-dis—e*); vgl. auch die Reprise in T. 103-106 (Trompete über ½ Celli, weiter Flöten über ½ Celli).

¹⁰⁴Vgl. T. 127-128: *g* in Bässen + Kontrafagott; *f + g + a* in ½ Celli, Bratschen, Glocken und Hörnern, *cis + dis* in 2. Geigen + Hörnern; *cis* zudem in ½ Celli + Pauke, *cis + eis* in Xylophon. Der einzige leiterfremde Ton ist das in Flöten/1. Geigen übergebundene *ais*.

¹⁰⁵Die rhythmisch enge Variante ist von zwei anderen umgeben, die die Gestalt des "melancholischen Themas" aufgreifen; vgl. Flöten + 1. Geigen T. 124-127 mit T. 129-131.

Neben den drei Einschüben des Ibéria-Grundtones *g* in Verbindung mit immer neuen Varianten des Duolenthemas und des zyklischen Motivs [a], das sich zunächst der Ganztonumgebung anpasst, dann aber wieder in diatonische Form zurückfällt,¹⁰⁶ zitiert Debussy andere thematische Komponenten aus dem vorangegangenen Stück. Das zyklische Motiv [b], das in *Par les rues et par les chemins* nur kurz erklang, wird in seiner ursprünglichen Oboenfarbe und Tonart erinnert und zu einer ausladenden Kantilene erweitert. Ihm folgt, ebenfalls in der Oboe, eine intensiv chromatische Ergänzung, die kurz vor Ende des Stückes noch einmal aufgegriffen wird.

Images pour orchestre II,2: Eine im Traum ausgespinnene Erinnerung

Ibéria I, T. 140, zyklisches Motiv [b], Oboe



Ibéria II, T. 27, Oboe



Selbst die beiden großen Themen des Abendspazierganges hinterlassen Spuren im Traum. Zunächst greift Debussy vom Seitensatz, der ursprünglich durch seinen Aufstieg im *Gigue*-Rhythmus gekennzeichnet und den ferneren Straßen zugeordnet war, den Zickzack-Abstieg auf. Dieser ertönt jetzt im Rhythmus der *Habanera*- der am Ausgangs- und Zielpunkt des Bummels gehörten Musik. So entsteht eine neue zyklische Komponente, expressiv und leidenschaftlich, die mit [c] bezeichnet werden soll.¹⁰⁷

Images pour orchestre II,2: Nahe und fernere Eindrücke vermischt

Ibéria I, T. 178, *Gigue*-Thema, Hörner



Ibéria II, T. 67, Violinen, im *Habanera*-Rhythmus



¹⁰⁶Vgl. T. 10: Celli/Bässe pizz., T. 13-14: Bässe pizz., T. 21-22 und 25-26: Piccolo/Horn.

¹⁰⁷Für diese Ergänzung von Motiv [b] vgl. Ibéria II, T. 39-52 (Oboe); für seine verkürzte Variante vgl. T. 118-123. Für die Zickzack-Abstiege im Seitenthema vgl. Ibéria II, T. 67-68 und 86-87, 87-89: Violine I sowie T. 99-100 und 101-102: alle Violinen.

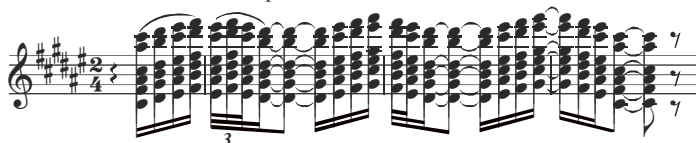
Noch später klingt im Träumer sogar das Hauptthema erneut auf. Die Kontur ist etwas vereinfacht, und eine dichte akkordische Parallelführung verleiht der ursprünglich temperamentvollen *Sevillana*-Melodie Gewicht und Fülle:

Images pour orchestre II,2: Der Nachklang der *Sevillana*

Ibéria I, T. 8, *Sevillana*-Thema, Klarinette



Ibéria II, T. 92, Flöten, Trompeten, Solovioline, Solocello



Dieses Potpourri aus Traumsequenzen, inspiriert durch den vorangegangenen Bummel durch die abendlichen Straßen und die dabei empfangenen Eindrücke, wird durch zwei Komponenten ergänzt, die eher in die Zukunft als in die Vergangenheit ausgerichtet sind. Beide tauchen innerhalb der letzten zwanzig Takte des Nachtstückes auf. Die erste ist ein wiederholter Zweitakter, der im Unisono von zwei gedämpften Hörnern und drei Sologeigen gespielt wird;¹⁰⁸ die andere präsentiert sich als ein Glockenmotiv, in dem das zur Messe ladende Geläut des bevorstehenden Festtages vorweggenommen wird.¹⁰⁹ Am Ende der Nachtszene dienen die Glocken zunächst als Weckruf, den die Musik mit einem *enchânez*-Übergang beantwortet: So wie die Nacht fast unmerklich mit dem Morgen verschmilzt, führt die träumerische Musik der nächtlichen Düfte ohne deutliche Unterbrechung in die frohe Stimmung des allmählich anbrechenden Festtagsmorgens.

¹⁰⁸Vgl. Ibéria II, T. 114-117 mit Ibéria III, T. 66-67: Solovioline, gefolgt von zahlreichen Imitationen und Modifikationen.

¹⁰⁹Vgl. T. 127-128: drei Glockenschläge auf unbetonten Taktzeiten, ||: *g f a* :|| in den einzigen im 3/4-Metrum notierten Zweitakttern in diesem Nachtstück. Die Glockenschläge wiederholen sich einmal in Ibéria III, T. 7 und weiten sich sodann in T. 15-25 zu einem fast kontinuierlichen Läuten im augmentierten Off-Beat-Rhythmus aus, bevor sie in T. 32-33 zu regelmäßigen Viertelnoten zurückkehren, mit zwei wie verloren wirkenden Nachschlägen in T. 35 und 37.

III. – *Le matin d'un jour de fête*

Das dritte Stück in Debussys spanischem Triptychon ist ein Marsch. Die Gattung trägt dem Anlass Rechnung: der imaginäre Festtagsmorgen wird nach einem Kirchenbesuch im Freien fortgesetzt, untermalt von den Klängen einer Musikkapelle.

Bezeichnenderweise vollzieht sich der Übergang von *Les parfums de la nuit* zu *Le matin d'un jour de fête* in jeder Hinsicht allmählich. In seiner Wahl des Tempos setzt Debussy die Taktschläge in sanfter Übersetzung fort: Eine Viertelnote im neuen Satz soll einer Achtelnote des vorangegangenen Satzes entsprechen. Tonal bezeichnet der Schritt von Fis-Dur zu der um eine kleine Terz tiefer liegenden und damit querständigen Durtonart nicht nur den Übergang von *Ibéria II* zu *III*, sondern setzt sich auch im ersten Abschnitt des Schlusssatzes fort.¹¹⁰ Und auch thematisch entwickelt sich der Festtagsmorgen unmittelbar aus der Nacht: Das "melancholische Thema", das zuletzt in der Coda von *Ibéria II* in einer mit einer Solovioline verdoppelten Flöten-Kontur zu hören war, wird von der Flöte in verkürzter Form im frühen Fis-Dur-Einschub und später vollständig am Ende des ersten Abschnitts in Erinnerung gerufen.¹¹¹ Und die Glocken, wie schon erwähnt, läuten während des Überganges weiter.

Den Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Eindrücken stellt die Tetrachordkurve her. Eingeführt in *Ibéria I* als Duolenthema hat sie mit einer gantzönigen Variante die nächtliche *Habanera* in *Ibéria II* eröffnet, wird aber erst in *Ibéria III* zu einer wichtigen thematischen Komponente:

Images pour orchestre II, 2 und II, 3: Habanera-Beginn und Marsch-Thema

Ibéria II, T. 1, Oboe



Ibéria III, T. 1, Bratschen *pizz.*



¹¹⁰Nachdem *Ibéria II* in Fis-Dur geendet hat, beginnt *Ibéria III* zwar ohne Vorzeichen aber effektiv in Es-Dur. Vier Takte später wird Fis-Dur in Erinnerung gerufen mit einem zweitaktigen Einschub, in dem die Flöte die Kontur fortzuspinnen scheint, mit der sie *Ibéria II* beendet hatte. Die Rückkehr zu Es-Dur weicht später dem schon wiederholt in diesem Werk verwendeten Ganztonfeld, bevor die Musik sich nach C-Dur wendet.

¹¹¹Für das "melancholische Thema" vgl. *Ibéria II*, T. 55-66: Horn in Vierteltriole; T. 80-85, rhythmisch diminuiert zu Achteln: Fagott + Solovioline; T. 124-131: Flöte 1 + Solovioline; und *Ibéria III*, T. 5-6: Flöte, T. 54-60: zwei Trompeten, wieder in Vierteltriole.

Das *Marsch*-Thema erklingt zunächst *pp con sordino*; Debussy beschreibt es als *dans un rythme de Marche lointaine, alerte et joyeuse*. Man glaubt, eine Band zu hören, die weit entfernt spielt. Beim zweiten Mal, nach dem Fis-DurEinschub, werden die Streicher nicht mehr gedämpft. Der dritte Einsatz, jetzt in C-Dur, soll (immer noch *pp*) *quasi guitarra*, "die Instrumente unter dem Arm" ausgeführt werden. Er beteiligt alle Streicher: eine Hälfte jeder Gruppe spielt arpeggierte Pizzicati, die andere Hälfte wiederholt die thematische Kontur in gestrichenen Sechzehnteln. Der vierte Einsatz kehrt zur früheren Beschränkung auf die tiefen Streicher zurück. Erweitert durch Wiederholung des zweiten bis vierten Taktes ist dieser Einsatz der erste, der *diminuendo molto* markiert ist und in jeder Stimme vom Tutti zum Doppelsolo ausgedünnt wird. Erst wenn das *Marsch*-Thema im zweiten Satzabschnitt als Kontrast wiederkehrt, klingt es mit voller Kraft, als wären Feiernde und Band nun im selben Raum vereint:

Images pour orchestre II,3: Das *Marsch*-Thema, endlich präsent und kräftig

Mouv^t de la Marche
 [96] (Quasi Guitara le Violon sous le bras)

The musical score consists of six staves, each representing a different string instrument. The top two staves are Violin I and Violin II, both marked with 'pizz' and 'arco'. The middle two staves are Viola and Violoncello I, also marked with 'pizz' and 'arco'. The bottom two staves are Violoncello II and Double Bass, marked with 'pizz' and 'arco'. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score is numbered 96 at the beginning.

In Vorbereitung auf die erste (noch leise) “Gitarrencombo” ruft die Trompete das Duolenthema in dem in Ibéria II gehörten Rhythmus und Ganztonintervallmuster in Erinnerung:

Images pour orchestre I-III:
Das Duolenthema

Dieses erste Echo des Duolenthemas und seine unmittelbare Wiederholung treten in ein Ganztonfeld ein, das Debussy in den vier vorangegangenen Takten errichtet hat.¹¹²

Ibéria I, T. 140, zyklisches Motiv [b], Oboe



Ibéria II, T. 27, Oboe



Ibéria III, T. 21, oboe + Piccolo



Doch als ob diese fast notengetreue Wiederholung von [b] dem fröhlichen Charakter des Festtagsmorgens nicht gerecht würde, fügt Debussy eine Variante des Motivs hinzu, die aufgrund einer Vervielfachung des Schleifers und eines abschließenden Falls durch die lydische Skala wie “orientalisiert” klingt (T. 41-45).

Der erste Abschnitt des Stückes – der erste Teil des Festtages – endet mit zwei weiteren Echos aus der vorangegangenen Nachtmusik: Das Motiv, das Debussy in *Les parfums de la nuit* aus dem Zickzack-Abstieg des *Gigue*-Themas in *Par les rues et par les chemins* entwickelt hat und

Ibéria I, T. 62, Duolenthema, Klar./Fagotte



Ibéria II, T. 127, Trompete



Ibéria III, T. 19, Trompete



Dagegen alternieren in den vier darauf folgenden Takten zwei weitere Einsätze des Duolenthemas mit zwei (jetzt diatonischen) Echos eines anderen zyklischen Motivs, [b]:

Images pour orchestre I-III:
Das zyklische Motiv [b],
erneut in der Oboe

¹¹²Vgl. in T. 15-18 die steigenden Terzen *a/cis-h/dis-cis/f-dis-g* in Verlängerung des *Marsch*-Themas über *fg a* in den Glocken sowie den tiefen Holzbläsern und Streichern und die in übermäßigen Dreiklängen auf- und absteigenden Tetrachorde in Englischhorn und Klarinetten.

das, als es im Traum erklang, *passionné* markiert war, ist jetzt auf doppelte Länge erweitert. Dabei streift Debussy die leidenschaftliche Stimmung ab und ironisiert sie sogar mit der Spielanweisung “etwas spottend”. In demselben Sinne umgibt er das folgende Trompetenzitat des “melancholischen Themas” mit akkordischen Staccato-Figuren in den hohen Holzbläsern und tiefen Streichern.

Der zweite Hauptabschnitt dieses Stückes fügt ein neues Thema hinzu, von dem das Nachtstück im Zentrum des Triptychons nur eine flüchtige Vorahnung gegeben hat. In dem Augenblick, da das Tempo zu *Modéré* und das Metrum zum 3/4-Takt wechselt, während die Tonart G-Dur die Rückkehr zur Tonika der umfangreichen Bilderfolge ankündigt, erhebt sich eine solistische Geige zu einer Improvisation. Die Kontur beginnt in gewohnter Weise und kombiniert die so oft gehörte Skalenkurve mit dem Wechsel von Duolen und Triolen. Plötzlich jedoch erklingen unerwartet große Sprünge – Tritonus, Quint und große Dezime. In den dieser Kontur unterlegten zwei- und dreistimmigen Akkorden scheint der ambitionierte Geiger den Sinn für die geforderte Harmonie und schließlich sogar für das Tempo zu verlieren.¹¹³ Goubault führt die Improvisation, die Debussy mit der Anweisung *libre et fantasque* versieht, auf das Erscheinen eines “fröhlichen Minnesängers” auf dem Festtagsgelände zurück, ohne jedoch auf die tonalen Irrgänge einzugehen.¹¹⁴ Rettung kommt, wie so oft in diesem Werk, von Oboe und Englischhorn. Die beiden Holzbläser greifen die rhythmisierte Anfangskurve des Geigers auf, wiederholen sie, ergänzen sie mit einem temperamentvollen triolenbasierten Takt und kehren dann in zweigeteiltem Abstieg zum anfänglichen *g* zurück. Dabei zeigt auch diese Figur ihre Ableitung aus der (ganztönigen) Tetrachordkurve. Das Ergebnis ist ein viertaktiges Thema, dessen letzter Ton mit dem Beginn der Imitation

Images pour orchestre II,3: Das Thema des Fiedlers



¹¹³Die Ausgangskurve deutet auf G-Dur hin, was mit der Wiederherstellung der Tonartsignatur mit einem Kreuzvorzeichen scheinbar bestätigt wird. Die Doppelgriffe des Geigers favorisieren C-Dur, lösen das *fis* zum *f* auf und wenden sich zu einem halbverminderten Septakkord auf *d*. Von seinem gehaltenen tiefen *as* findet der improvisierende Geiger dann jedoch weder nach C noch nach G zurück, sondern endet erneut auf *f*. Die Abfolge von *Serrez* (T. 68) und *En retenant* (T. 69-71) zeigt in ironischer Weise seine Frustration.

¹¹⁴Goubault, *op. cit.*, S. 158: “un ‘joyeux ménestrel’ improvise”.

überlappt. So entsteht eine Phrase, die in ihrer Regelmäßigkeit und Vorhersehbarkeit dem Bedürfnis einer Festgemeinde nach unkomplizierter musikalischer Unterhaltung entgegenkommt.

Zwischen den sieben Einsätzen dieses Themas¹¹⁵ erinnert Debussy zunächst an das Motiv, das im Übergang von der Nacht zum Morgen vom "leidenschaftlichen" zum "spöttischen" Ton übergegangen war,¹¹⁶ und dann an das *Marsch*-Thema, wie es auf dem Höhepunkt seiner "Gitarren"-Version getönt hatte, diesmal mit einer doppelten Ergänzung, deren harmonische Ausweichung und Wiederherstellung zum Eindruck fröhlichen Unfugs beiträgt.¹¹⁷ Danach treffen die letzten beiden Einsätze des "Fiedler-Themas" auf einen Kontrapunkt, der aus dem ersten Segment des zuletzt in *Par les rues et par les chemins* gehörten *Gigue*-Themas abgeleitet ist.

Images pour orchestre II,3: Das Fiedler-Thema und ein *Gigue*-Fragment

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins at measure 107, marked with a box containing the number 107. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes, many of which are grouped in triplets. There are several slurs over the notes. The dynamic marking 'mf en dehors' is written below the staff. The bottom staff is mostly empty, with a few notes and slurs appearing later in the measure, marked with 'mf marc.'.

Das *Gigue*-Thema dominiert sodann die ersten 22 Takte der Coda, eine wilde *Stretta*, die Debussy mit der Anweisung *vif et nerveux* charakterisiert. Flöten, Oboen, Englischhorn und Klarinetten vereinen ihre Linien zu zwei vollständigen Einsätzen und, nun zusammen mit den Harfen, zwei Teilwiederholungen des viertaktigen Themenkerns, zitiert im ursprünglichen

¹¹⁵Oboe: T. 72-76, Englischhorn: T. 76-80, Oboe: T. 80-83 (modifiziert), Oboe: T. 88-91, Oboe + Englischhorn: T. 92-96. In der höheren Oktave, Oboen (zweite Hälfte mit Flöten): T. 107-110, Oboen (zweite Hälfte mit Flöten): T. 111-114; zweite Hälfte wiederholt in Oboen + Flöten + Piccolo + Englischhorn: T. 115-116 und erweitert: T. 117-118.

¹¹⁶Klarinetten + Fagotte: T. 84-85, Fagotte + Horn: 86-87, Klarinetten + Hörner: T. 91.

¹¹⁷Als das *Marsch*-Thema zum ersten Mal in seiner C-Dur-Version zu hören war, wobei die Hälfte der Streicher ihre Instrumente wie Gitarren behandelte (vgl. T. 29-32), wurde es durch einen wiederholten Zweitakter im allgemeinen Pizzicato ergänzt. Nach der ebenfalls in C-Dur erklingenden *forte*-Version (vgl. T. 96-99) fügen die Harfen diese Ergänzung in *pp* hinzu, auf den unteren Halbtannachbarn verschoben, bevor die Streicher, wiederum in allgemeinem Pizzicato, diesen tonalen Irrweg 'korrigieren', indem sie den Zweitakter auf C zurückversetzen.

Es-Dur und damit der inzwischen sicher wiedergewonnenen Tonika G-Dur deutlich entgegengestellt. Als wollte er diese Erinnerung an den abendlichen Spaziergang bestätigen, lässt Debussy die Trompeten eine verstärkte Version der zweiten Fanfarenhälfte hinzufügen, die im ersten Satz gegen das *Gigue*-Thema gehört wurde.¹¹⁸ Indem er den Schluss von *Le matin d'un jour de fête* und den kontrastierenden Abschnitt von *Par les rues et par les chemins* nicht nur mit Echos der charakteristischen thematischen Komponenten, sondern auch mit Zitaten jeweils in der ursprünglichen Tonart verknüpft, trägt Debussy wesentlich zum Zusammenhalt der drei Ibéria-Sätze bei.

Dies gilt auch für das Ende der Coda. In einem Tempo, das dem der Hauptabschnitte in Ibéria I entspricht, aber seither in den Hintergrund getreten war, präsentieren die letzten drei Takte ein fünftönig absteigendes Skalensegment in g-Phrygisch, das die aufsteigenden Skalensegmente in g-Phrygisch, die in der Coda von Ibéria I so prominent sind, 'beantwortet'. Die malerische spanische Zentralkomponente in Debussys *Images pour orchestre* schließt sodann mit einem kraftvoll über eine Oktave auf- und abschließenden Glissando eines G-Dur-Dreiklages in den drei Posaunen. Dieses stellt Debussy vor den Hintergrund dreier G-Dur-Schläge des Tutti, die alle *sf*f erklingen, der letzte sogar betont abrupt und "trocken".

Rondes de printemps

Der dritte Teil in Debussys letztem sinfonischen Triptychon feiert Frankreich, das Heimatland des Komponisten, mit Erinnerungen an Kinderlieder und Tänze. Der ersten Partiturzeile geht ein Epigramm aus der *Maggiolata* voraus. In dieser Huldigung an den Monat Mai beschreibt Angelo Poliziano (1454-1494), ein Gelehrter und Dichter der italienischen Renaissance, eine Szene des Festes, das in der Toskana am ersten Maitag gefeiert wird. Debussy fand das poetische Couplet, das er daraus entnahm, in französischer Übersetzung in einem Buch über Dante.¹¹⁹

Vive le Mai, bienvenu soit Mai,
Avec son gonfalon sauvage.

Es lebe der Mai, willkommen sei Mai
mit seinem wilden Banner.

¹¹⁸Vergleiche Ibéria III, T. 135-137, mit Ibéria I, T. 183-184.

¹¹⁹Pierre Gauthiez, *Dante, essai sur sa vie, d'après l'œuvre et les documents* (Paris: H. Laurens, 1908), S. 44.

Wie in der Literatur über Debussy vielfach kommentiert, basiert die Musik dieses Satzes vorwiegend auf einer einzigen thematischen Komponente: der Anfangszeile eines Reigens, den der Komponist besonders liebte und sein Leben lang in seinen Werken zitierte. Der Text dieses Verses ist "Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés" (Wir gehen nicht mehr in den Wald, der Lorbeer ist geschnitten). Dies spielt auf ein altes Frühlingsritual an, anlässlich dessen sich die Jugendlichen mit Lorbeerkränzen schmückten.

Der Kinderreigen "Nous n'irons plus au bois"



Je nachdem, ob man Wiederholungen und gestaffelte Einsätze in einem Kanon als zusammengehörige Einheiten oder Einzelereignisse betrachtet, zählt man 18 oder 48 Einsätze, die mindestens die sechs Anfangstöne enthalten. Sie erklingen auf neun verschiedenen Tonhöhen, verwenden gelegentlich die Dur-, aber öfter die Moll-Skala und in ihrer allerersten Einsatzgruppe sogar eine Kontur mit tiefalterierter Quint. Die rhythmischen Eigenschaften der Melodie (die es in verschiedenen Versionen gibt, mit einer oder mehreren punktierten Noten) ebnet Debussy in allen Ableitungen ein; die Kontur besteht bei ihm ausschließlich aus gleichen Werten. Diese gibt es wiederum in fünf verschiedenen Größen: als Sechzehntelnoten, Achtelnoten, Viertel-Triolen, punktierte Viertelnoten und Hemiolen aus punktierten Halben. Während das vorgezeichnete Metrum im Laufe des Satzes häufig wechselt,¹²⁰ rhythmisieren Debussys Adaptationen die Melodietöne stets in Dreiergruppen. Die sechste Tonleiterstufe, im Original ein verkürzter Ton nach dem Komma in beiden Versen, wird entweder auf eine Vorschlagsnote reduziert oder sogar ganz weggelassen.

Die folgenden Seiten geben einen Überblick über die Zitate dieser alles durchwebenden thematischen Komponente:

¹²⁰Vgl. das wechselnde Metrum:

T. 1-21: 4/4,	T. 22-34: 15/8,	T. 35: 6/8,
T. 36-48: 9/8,	T. 49-53: 15/8,	T. 54-66: 9/8,
T. 67-86: 3/4,	T. 87-118: 4/4,	T. 119-131: 15/8,
T. 132-221: 9/8.		

Images pour orchestre III: Die Liedzeile in sinfonischen Einsätzen (1)

T. 12-13: Flöten, Klarinetten



T. 26, 27: 1. Oboe



T. 46-47: Klarinetten



T. 87: 1. Oboe;

T. 91 (variiert), T. 94: Celli/Bässe



T. 97-98, 99-100: Klarinette, Oboe, Englischhorn/Piccolo



T. 103: Oboe + Englischhorn



T. 105: Klarinetten



T. 111-112, 113, 115-116: Englischhorn + Bratschen



Images pour orchestre III: Die Liedzeile in sinfonischen Einsätzen (2)

T. 123, 124: Oboe (= T. 26-27)



T. 138-144: Klarinette



T. 148-151, 152-155: Englischhorn + 1/2 Celli



T. 162-167: Klarinetten, Fagotte (= T. 138-143)



T. 168-171: Oboe + Englischhorn

T. 172-175: Englischhorn + Klarinetten + Harfen,
T. 176-179: dieselben, weitergegeben an Fagotte

T. 181, 183, 185, 187: Klarinetten + Horn



T. 189-194: 2 Hörner



T. 202-205: Klarinetten + Fagotte

Fl/Picc/Ob/Englh



Klarinetten/Fagotte

T. 211-213:



Angesichts dieser dichten Durchdringung des Satzes mit der Hauptkomponente ist es nicht verwunderlich, dass Sekundärmaterial und Aufbau eine untergeordnete Rolle spielen. Die wichtigsten Beobachtungen in Hinblick auf die Struktur betreffen die einmalige Rückkehr zum anfänglichen Metrum und die Wiederholung einer signifikanten Passage. Beide Phänomene sind mit Wiederaufnahmen des sekundären Materials verbunden.

In T. 87-118 stellt Debussy das 4/4-Metrum wieder her, das den 22-taktigen Öffnungsabschnitt bestimmt hat. Die auffälligsten Eigenschaften dieses Eröffnungsabschnittes sind dreitönige, chromatisch auf- und absteigende Schleifer im lombardischen Rhythmus. Sie werden in Gegenbewegung zueinander eingeführt, bevor sie separat auftreten. Ihr kurzes Wiederauftauchen im ersten Takt nach der Wiederherstellung von Tempo I im 4/4-Metrum unterstreicht das Gefühl eines Neubeginns, der allerdings weder vom tonalen Anker noch von der inzwischen allgegenwärtigen Volksliedmelodie bestätigt wird.

Es mag verlockend sein, die wiederkehrende Passage als Hauptabschnitt und Reprise zu lesen. Während sich die Hörer aufgrund der überwältigenden Präsenz der Kinderliedzeile in diesem Satz unsicher fühlen mögen, ob diese Passage tatsächlich von vorrangiger Bedeutung ist, präsentiert sie doch zwei Komponenten, die fast identisch aufgegriffen werden, und selbst das interessante Eindringen einer dritten Passage trübt diesen Eindruck nicht. Die Entsprechungen sind:

T. 119-127	=	T. 22-30	
T. 128-129	=	T. 31-32	= T. 49-50
T. 130-131	=		T. 51-52
T. 132-133	=	T. 36-37	

Die Identität besteht in der Taktart 15/8 und dem Tempo (♩. = 126). Die ersten neun Takte zeigen einen wiederholten Kontrabass-Orgelpunkt auf *a* und die wiederholten Einsätze der modifizierten Melodie in der Solo-Oboe,¹²¹ gefolgt von einer Art zweistimmiger Fanfare in den beiden Oboen, die von den Fagotten aufgegriffen und dann an die (jetzt durch die Klarinetten verstärkten) Oboen zurückgegeben wird.

¹²¹Vgl. T. 26, 27 und 123, 124: e-Moll-Anfang und chromatisch fallender Schluss.

Images pour orchestre III:
Lombardisch rhythmisierte Schleifer



Das folgende Segment stellt eine zweistimmige Figur auf, in der Debussy auf neue Weise mit den drei Intervallen spielt, die in den lombardischen Schleifern eingeführt wurden: Quint, Quart und kleine Terz. Die Hauptstimmen tragen die Streicher, verstärkt durch Bläser und Harfen.

Images pour orchestre III:
Die Streicherfigur



Diese Figur wird in vielerlei Weise entwickelt, bis die abgeleitete Linie, die zwischen den Flöten und den tiefen Holzbläsern hin und her geworfen wird, ihre motivische Kraft erschöpft. Nach einer sechstaktigen Überleitung ertönt die Figur erneut (T. 49-50 = 31-32),

wobei ihre Entwicklung von einer Flötenkontur gekrönt wird, die aus denselben Tönen in anderer Oktavlage und anderem Rhythmus ausgeht und *avec charme* gespielt werden soll. In seiner 'Reprise' fügt Debussy die Takte mit dieser Flötengeste – wie zuvor über der Streicherfigur – ein, bevor er die Wiederholung der früheren Sequenz fortsetzt.

Images pour orchestre III: Die "bezaubernde" Rubato-Geste der Flöte



vergleiche den fünftönigen Beginn *e-gis-fis-e-cis* . . . mit der Oberstimme der vorausgehenden Figur in Fagotten/Hörnern/Streichern

Der Satz enthält zwei auffallend kontrastierende Abschnitte. Der eine (T. 56-86) schließt die erste Entwicklung ab. Er endet vor der Rückkehr der Musik zum 4/4-Takt und den gegenläufig chromatischen lombardischen Schleifern. Die Holzbläser umrahmen diesen Abschnitt mit einem lokalen Motiv, das mit einem Tritonusvorschlag einsetzt und sich mit Tönen aus der oktatonischen Skala fortsetzt.¹²²

Images pour orchestre III:
Das 'spitzige' lokale Motiv



Nach den ersten sechs Einsätzen verlangsamt sich das Tempo auf die Hälfte (3/4, *le double plus lent*) und die bisher vorherrschende Ankerung in A-Dur verschiebt sich nach C-Dur. Triller, Tremoli und Flageolets bilden den Hintergrund für vielerlei Schleifer. Beim Schließen des Rahmens entsteht durch diesen zum lokalen Motiv querständigen Hintergrund eine verwirrende Reibung.

¹²²Vgl. T. 58, 59: Oboe, 61: Englischhorn, 62-63: Horn, 64, 65: Oboe, 76, 77: Englischhorn.

Die zweite Passage, die sich ähnlich deutlich vom Rumpf des Satzes unterscheidet, umfasst die letzten 20 Takte. A-Dur wird wiederhergestellt und klingt ab T. 202, wo es nach einem zweitaktigen *b*-pentatonischen Auftakt erreicht wird, weitgehend unangefochten. Der Tonika-Akkord im Tutti, der nach Debussys Anweisung *forte* und *sec* klingen soll, wird auf den drei nächsten Taktschwerpunkten wiederholt und schließlich zweimal in *ff* übertrifft. Danach scheint ein langgezogenes *molto diminuendo* ein gedämpftes Ende vorzubereiten. Doch Glissandi in Harfen und Celesta, ausgelöst durch einen plötzlichen Beckenschlag und zum Drängen der Pauken und einem ganz späten Auftakt der vereinten Bläser über mehr als drei Oktaven ansteigend, führen zu einem brillanten A-Dur-Schlag in *ff*, gefolgt von den Pauken und den Streichern in ihrer tiefsten Lage mit einem abschließenden Off-Beat-Schlag auf *a*.

Eine Reise durch geografische und tonale Räume

Debussys drittes sinfonisches Triptychon durchschreitet drei geografische Räume, die für den Komponisten von besonderer Bedeutung sind: England bietet ihm Zuflucht, als sein Leben in die Krise gerät, und eröffnet ihm hoffnungsvolle Perspektiven für seine Musik. Spanien mit seiner andalusischen Kultur verzaubert bereits den Jugendlichen als Versprechen von emotionaler und künstlerischer Freiheit. Frankreich steht bei ihm für schöne Erinnerungen an die unbelastete frühe Kindheit. Die Länder, auf die die beiden Rahmenstücke "Gigues" und "Rondes de printemps" anspielen, sind in der Musik durch echte Volksweisen atmosphärisch präsent, die das thematische Material in Debussys eigenwilligen Adaptationen durchdringen. Für "Ibéria" gilt das Gegenteil: Keine einzige Komponente stellt ein Zitat aus authentischen Quellen dar, doch die Melodien und Gesten, die Debussy erfindet, um seinen Traum vom "andalusischen" Leben in den Rhythmus bekannter Tänze zu fassen, machen allenfalls minimale Zugeständnisse an eine modernistische Tonsprache und sind dabei in glücklichster Weise in diese integriert. Wie Manuel de Falla voller Bewunderung schrieb, sollte seine Heimat diesem virtuellen Besucher dankbar sein:

Wenn Claude Debussy in Spanien eine Quelle für eine der schönsten Facetten seines Werkes gefunden hat, so hat er uns so großzügig zurückgezahlt, dass Spanien heute in seiner Schuld steht.¹²³

¹²³Übersetzt nach Manuel de Falla, op. cit., S. 210.

Wie schon zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, ist es die Praxis vieler Konzertveranstalter, jeweils nur ein oder zwei der drei "Bilder" in das Programm eines Abends aufzunehmen. Zwar können diese sicherlich für sich allein stehen, doch scheint es nach der obigen Analyse der insgesamt fünf Abschnitte des Werkes lohnend darüber nachzudenken, ob Debussy nicht im Gesamt dieses umfangreichen sinfonischen Triptychons eine Kohärenz erzeugt hat, die es zu respektieren gilt. Wie zu erwarten, nutzt er dafür die tonale Anlage. Wie auch in anderen Werken, aber hier besonders deutlich, entwirft er Abschnitte und Passagen auf der Grundlage von zwei nicht eng verwandten Ankertonarten und biegt dann manchmal zu einer dritten Tonart ab, die er später wieder aufgibt, um die früheren Tonarten entweder als Rahmen oder als harmonische Rückblenden wieder aufzugreifen.

Das dreiteilige *Ibéria* bietet ein gutes und dabei recht überschaubares Beispiel für einige dieser Verfahren. Das gesamte tonale Schema kann auf die folgende Abfolge von "Ankern" vereinfacht werden:

I	II	III
$g - es - g$	$g - cis - g - fis$	$es - fis - es - c - g - es - g - c - g - es - g$

Es fällt sofort auf, dass Debussy das Tonschema $g - es - g$, das er in *Par les rues et par les chemins* dem ganzen Stück unterlegt, gegen Ende von *Le matin d'un jour de fête* zweimal aufgreift. Beide Male geht der Abfolge $g - es - g$ der Anker c voraus, der ansonsten nirgends eine Rolle spielt. Während der Grundton von *Ibéria* I, g , in das Eröffnungssegment von *Ibéria* II übertragen wird, liefert der sekundäre Ankerton von *Ibéria* I, es , den Ausgangspunkt von *Ibéria* III. Umgekehrt wird der Grundton von *Les parfums de la nuit*, fis , der schon zu Beginn des Satzes angekündigt, aber erst im letzten Drittel verwirklicht wird, zu Beginn von *Ibéria* III in der Rolle eines sekundären Ankertones vorausgenommen.

Die nächste Frage ist nun, wie sich "Ibéria", das somit tonal von g umrahmt wird, auf die beiden Bilder bezieht, von denen es seinerseits umgeben ist. "Gigues" beginnt in f -Moll und führt zum Haupttonbereich von As -Dur; "Rondes de printemps" eröffnet mit Bezug auf es , von wo aus die Musik zu dessen Tritonus a fortschreitet. Die Rahmentonarten der drei *Images pour orchestre* beschreiben also eine zielgerichtete Bewegung in gleich großen (= Ganzton-) Schritten¹²⁴:

¹²⁴Zu Debussys Behandlung von tonaler Direktionalität und tonalem Dualismus vgl. auch Boyd Pomeroy, "Tales of Two Tonics: Direktionale Tonalität in Debussys Orchestermusik." In: *Musiktheoretisches Spektrum* 26/1 (Frühjahr 2004), S. 87-118.

<i>Image I</i>	<i>Image II</i>	<i>Image III</i>
F	G G A

Zum Schluss stellt sich noch die Frage, wie sich dieses dritte sinfonische Triptychon auf die beiden vorhergehenden, *Trois nocturnes* und *La mer*, bezieht. Alle drei verbinden die Darstellung der elementaren und von menschlicher Zivilisation unberührten Natur mit Aspekten ihrer kulturellen Dienstbarmachung: Die Natur bietet die Kulisse für Lichteffekte in der Dämmerung, für das Festtagsprogramm in einem französischen Park, für die Lieder der Kohleschiffer auf den Flüssen Englands und die Kinder beim fröhlichen Reigenspiel im Garten. Selbst der *Habanera*, die sanft durchs nächtliche Südspanien klingt und sich mit seinen Düften vermischt, wird höchstwahrscheinlich von einem Balkon oder einer Terrasse aus gelauscht. Wie Albert Jakobik bemerkte, zog Debussy es vor, die Natur selbst und als solche darzustellen, wobei Menschen, sofern sie überhaupt zu erkennen sind, eine sekundäre Rolle spielen. Die Sirenen, die im Finale von *Nocturnes* ihren betörenden Gesang anstimmen, sind mythische Kreaturen, während die Musikkapelle, die ihre Prozessionsmelodie im zentralen Teil desselben Triptychons spielt, so anonym erscheint wie die Bürger oder Touristen, die einen Festtag in einer französischen oder spanischen Stadt genießen.

Umso angemessener erscheint daher der Begriff "Triptychon", der der bildenden Kunst entlehnt ist. Debussys drei große Orchesterwerke sind in der Tat drei klingende Retabeln: Klangteppiche zu zeitlosen Szenen.

