

Le martyre de saint Sébastien

Entstehung und frühe Entwicklung

Ende 1910 erreichte Debussy die Bitte, Bühnenmusik für die geplante Produktion zu komponieren. Obwohl er damals in die Fertigstellung seines dritten Triptychons *Images pour orchestre* vertieft war, nahm er den Auftrag an, bestand jedoch auf einem Vertrag, der ihn nicht nur von jeglicher finanzieller Haftung befreite, sondern auch festschrieb, dass das Stück ohne seine Musik nie aufgeführt werden dürfte. Weit davon entfernt, ein konventionell religiöser Mensch zu sein, war es nicht Frömmigkeit, die ihn zu dieser Zusammenarbeit verlockte, sondern seine Bewunderung für D'Annunzio und sein Interesse an dem Stoff aus dem Bereich der Mystik. Der Dichter hatte ihm gesagt, das Stück werde ein Thema der Renaissance-Dichterin Veronica Gambara aufgreifen: "Wer mich am meisten liebt, der verletzt mich". Debussy bemerkte dazu: "Wenn ich auch kein praktizierender Katholik oder gläubiger Christ bin, so hat es mich doch keine Mühe gekostet, bis zu der mystischen Höhe aufzusteigen, die das Drama des Dichters erreicht."⁵ Ungefähr ein Jahr nach Abschluss dieses Projekts schrieb er an einen Freund: "Ich brauche dir nicht zu sagen, dass sich die Anbetung des Adonis in diesem Werk mit der Anbetung Christi vermischt hat . . . Es ist zweifellos sehr schön".

Für den exzentrischen italienischen Aristokraten D'Annunzio hatte die Besetzung der Titelrolle mit einer Tänzerin einen besonderen Reiz. Neben der Extravaganz diente der Plan auch einigen ernsthaften Zielen. Seit der Renaissance haben Maler das Martyrium des hl. Sebastian zum Anlass genommen, einen spärlich bekleideten androgynen jungen Mann darzustellen. Zudem wusste D'Annunzio, dass weibliche Rollen in mittelalterlichen Mysterienspielen oft mit Männern besetzt wurden, und betrachtete Ida Rubinsteins Verkörperung des Heiligen als eine Art weiblicher Vergeltung. Gleichzeitig rechnete er sich aus, dass diese Besetzungsentscheidung das Tabu des homoerotischen Aspekts der Handlung, das begehrende Werben des Kaisers um den schönen jungen Sebastian, mildern könnte.

Das Mysterienspiel enthält fünf Akte. Jeder ist von einem mythischen Ort geprägt. Ralph Locke bietet die folgende Inhaltsangabe⁶:

⁵Vallas, *op. cit.*, S. 356.

⁶Übersetzt nach Ralph P. Locke, "Unacknowledged Exoticism in Debussy: The Incidental Music for *Le martyre de saint Sébastien* (1911), in *The Musical Quarterly* 90/3-4 (Herbst/Winter 2007), S. 371-415 [374].

- In Akt I, “Der Lilienhof”, unterstützt Sebastian zum Christentum konvertierte Zwillingsbrüder bei ihrer Weigerung, die römischen Götter anzubeten. Seine Hand beginnt zu bluten, als habe er die Stigmata empfangen. Ein Pfeil, den er in die Luft schießt, kehrt nicht zur Erde zurück. Er tanzt auf brennenden Kohlen und fühlt keine Schmerzen. Viele Augenzeugen (einschließlich Sebastians syrischen Bogenschützen) werden von all diesen Beweisen für Gottes Macht überwältigt, und einige bekennen sich zu Christus.
- In Akt II, “Die magische Kammer”, konfrontiert Sebastian die babylonischen (“chaldäischen”) Zauberinnen. Aus dem Off ertönt der Gesang der Jungfrau Erigone, einer Figur aus dem heidnischen Mythos, und bald darauf der Gesang der Jungfrau Maria in einer Art Wiegenlied für ihren Sohn.
- In Akt III, “Der Rat der falschen Götter”, begehrt der römische Kaiser Diokletian den schönen Jüngling Sebastian und lockt ihn mit Reichtum und Ehre. Seine Kitharasieler singen sein Lob. Sebastian lehnt die Angebote des Kaisers und seine Bitte, für ihn zu singen, ab; stattdessen rezitiert und tanzt er Szenen aus der Passion Christi. Diokletian befiehlt, dass er mit Kronen und Blumen erstickt werden soll. So stirbt Sebastian scheinbar, wird von den Frauen von Byblos (im Libanon) betrauert, dann aber durch die hingebungsvolle Liebe seiner syrischen Bogenschützen wieder zum Leben erweckt.
- In Akt IV, “Der verwundete Lorbeer”, wird Sebastian, wie vom Kaiser Diokletian befohlen, an einen Lorbeerbaum gefesselt und von seinen eigenen Bogenschützen hingerichtet. In Trance beschreibt Sebastian eine Vision des ‘Guten Hirten’, der das verirrte Schaf auf seinen Schultern zurück nach Hause bringt. Die von Sebastian ausdrücklich benötigten Bogenschützen⁷ schießen auf ihn, bis er stirbt. Danach jedoch verschwinden die Pfeile auf wundersame Weise aus seinem Körper und schmücken statt seiner den Lorbeerbaum. Das syrische Volk betrauert Sebastian.
- In Akt V, “Paradies,” steigt die körperlose Seele Sebastians (*Anima Sebastiani*) singend zum Himmel. Apostel, Heilige und Engel preisen Sebastian und Gott, u.a. mit einer Paraphrase von Psalm 150.

⁷Kurz vor der befohlenen Hinrichtung paraphrasiert Sebastian den bereits erwähnten Ausspruch der Dichterin Veronica Gambara mit den Worten: “Wer mich am meisten liebt, schießt am besten. Eure Pfeile, die mir den Tod bringen, geben mir das Leben. Jeder Pfeil, der mich vor Schmerz zerschmettert, bringt mir himmlische Glückseligkeit!”

Wie die Inhaltsangabe zeigt, sind die Akte III und IV der eigentlichen Legende vom Märtyrer gewidmet, nachdem Sebastian seinen Glauben bereits in Akt I bekundet hat. D'Annunzios Dramatisierung umgibt die Geschichte mit allerlei (in Lockes Synopse ausgelassenen) Wundern und überlagert sie mit dem Liebesverlangen des Kaisers, dessen Versprechungen weltlicher Schätze und einer Erhöhung Sebastians zu gottähnlichem Status. Über die Besetzung des männlichen Protagonisten mit einer Schauspielerin hinaus kann D'Annunzios Verquickung der heidnischen Anbetung des Adonis mit der christlichen Anbetung des Gekreuzigten also durchaus als Sakrileg angesehen werden. Seine Dramatisierung der Legende durchwebt die altehrwürdige Hagiographie mit Elementen aus Magie, Okkultismus, Mystik und Sexualität, die in der Pariser Aufführung durch die exotische Pracht der Kostüme und Bühnenbilder von Léon Bakst noch verstärkt wurden.

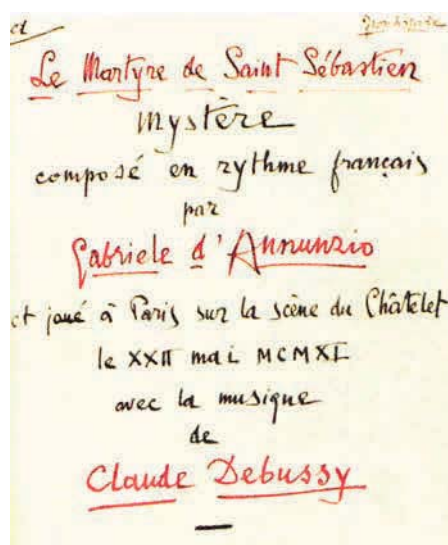
Kurz vor der Premiere nahm der Vatikan alle Werke D'Annunzios in sein Verzeichnis verbotener Bücher auf. Am 16. Mai, weniger als eine Woche vor der Uraufführung, gab der Erzbischof von Paris selbst eine Erklärung ab, in der er das Mysterienspiel *Le martyre de saint Sébastien* (das er vielleicht in einer Probe gesehen oder vor der Uraufführung gelesen hatte) als "beleidigend für das christliche Gewissen" bezeichnete und die Gläubigen mahnte, die Aufführung zur Vermeidung irreparabler geistiger Schäden nicht zu besuchen. Debussy antwortete in einem Interview mit folgender Erklärung:

Vom künstlerischen Standpunkt aus kann man über solche Verfügungen nicht diskutieren. Ich gebe Ihnen die Versicherung, dass ich meine Musik geschrieben habe, wie wenn ich um sie von einer Kirche gebeten worden wäre. Ich habe ausschmückende Musik gemacht, wenn Sie so wollen, ich habe einen edlen Text mit Klängen und Rhythmen illustriert, und wenn im letzten Akt der Heilige zum Paradies emporsteigt, habe ich, wie ich glaube, all das, was ich bei dem Gedanken an die Himmelfahrt fühle und empfinde, in Musik ausgedrückt. Ist es mir geglückt? Das geht mich nichts mehr an. Wir haben nicht mehr die Glaubensseele von ehedem. Ist der Glaube, den meine Musik ausdrückt, orthodox oder nicht? Das weiß ich nicht. Es ist mein Glaube, mein eigener Glaube, der da in aller Aufrichtigkeit singt.⁸

⁸Vallas, *op. cit.*, S. 356.

An einem der folgenden Tage veröffentlichten Komponist und Dramatiker eine gemeinsame Erklärung, in der sie das Verbot des Erzbischofs zurückwiesen. So verkündeten sie selbstbewusst und trotzig, “dass dieses Werk mit seiner tief religiösen Einstellung die lyrische Verherrlichung nicht nur des wundersamen ‘Athleten Christi’, sondern allen christlichen Heldentums ist”.⁹ Ähnlich vielen Parisern, die die Debatte verfolgten, vermuteten auch Debussy und D’Annunzio, dass der wahre Grund für das erzbischöfliche Verbot die Verkörperung des Sebastian durch eine Tänzerin war, die zudem auch noch jüdisch war.

D’Annunzios Autograph der Aufführungs-Ankündigung (1911)
Paris, Sammlung Thierry Bodin



Der Vertrag, den Debussy am 9. Dezember 1910 unterschrieben hatte, ohne eine einzige Zeile von D’Annunzio’s Text zu kennen, legte fest, dass er die folgenden neun oder zehn Musikstücke komponieren würde:

- für Akt I, ein sinfonisches Vorspiel, Musik für Sebastians “Tanz auf den brennenden Kohlen” begleitet vom Chor der Seraphim und (wenn möglich) ein fünfstimmiges Madrigal;¹⁰
- für Akt II, ein sinfonisches Vorspiel und den “Tanz der Planeten”;
- für Akt III, ein sinfonisches Vorspiel und Sebastians “Tanz der Passion unseres Herrn”; und
- für Akt IV: ein sinfonisches Vorspiel, Musik für die “Klage der Witwen” und ein Finale.

Für Akt V war keine Musik vorgesehen, da die letzte Komponente des Dramas zum Zeitpunkt des Vertragsabschlusses noch nicht geplant war.

⁹Vallas, *op. cit.*, S. 357.

¹⁰Vgl. *Correspondance 1872-1918*, S. 1355-1356, zitiert in Pierre Boulez/Eiko Kasaba (Hrsg.), *Claude Debussy: Œuvres complètes VI/4* (Paris: Durand, 2009), “Préface.”

Léon Bakst, Bühnenbildentwurf für Akt I, "Der Lilienhof" (1911)
Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra an der Bibliothèque nationale de France



Léon Bakst, Bühnenbildentwurf für Akt III, "Der Rat der falschen Götter" (1911)
Paris, Collection Constantinowitz



Léon Bakst, Bühnenbildentwurf für Akt IV, "Der verwundete Lorbeer" (1911)
Jerusalem, Israel Museum



Léon Bakst, Skizze von
Ida Rubinstein als hl. Sebastian
bei der Exekution durch seine
Bogenschützen (1911)

Debussy ging sofort an die Arbeit und bestimmte die Instrumentalisten, die er vom Theaterimpresario Gabriel Astruc erbitten würde. Wie in seinen anderen sinfonischen Werken aus den frühen Jahren des Jahrhunderts sollten diese vor allem zahlreiche Holzbläser (fünfzehn Musiker für Instrumente von zwei Piccolos bis zu Bassklarinette und Kontrafagott) umfassen, aber auch Blechbläser (dreizehn Musiker, darunter sechs Hornisten) sowie drei Harfen, eine Celesta und ein Harmonium, das in Akt V die Anima Sebastiani aus dem Off begleitet.¹¹

Die Sänger, hier in der Reihenfolge ihres Bühnenauftritts aufgeführt, sind die christlichen Zwillingbrüder (zwei Jugendliche, Mezzosopran, nur in Akt I), die heidnische Jungfrau Erigone (Alt, nur in Akt II), Vox sola, Vox cœlestis und Anima Sebastiani, alle drei von derselben Sopranstimme hinter der Bühne gesungen, ein Chor, der verschiedene Rollen übernimmt,¹² und „die Koryphäen,“ die Chorführerinnen in der griechischen Tragödie der Antike. Angesichts der Besetzung der Hauptrolle mit der russischen Tänzerin und Schauspielerin Ida Rubinstein ist „der Heilige“ eine Sprechrolle. Dasselbe gilt für eine Vielzahl von Nebenrollen, die in Akt II im Gespräch mit Sebastian auftreten.¹³

Émile Vuillermoz, Assistent von Désiré-Émile Inghelbrecht, dem Chordirigenten der Premiere, beschreibt Jahre nach der hektischen Vorbereitung auf die Premiere, in welchem Ausmaß alle Beteiligten bewegt waren, als sie Debussys Musik zum ersten Mal wie geplant hören durften:

Bis dahin hatte das Orchester im Graben gearbeitet, während der Chor isoliert im Proberaum des Dachgeschosses den verzauberten harmonischen Palast baute, dessen architektonisches Gleichgewicht so sorgfältig kalibriert worden war. Zum ersten Mal sollten die beiden Elemente miteinander verbunden werden. Dies geschah mit einer Großartigkeit, dass diejenigen, die das Privileg hatten, diesen

¹¹Vgl. seinen Brief an Astruc, zitiert in Boulez/Kasaba.

¹²In Akt I der vollständigen Mysterienfassung verkörperte der Chor die Bogenschützen, rezitierte lange Passagen im Namen der Jungfrauen und der Jünglinge und schloss mit einem Chor der Seraphim. In Akt III sang er als die Frauen von Byblos und die Kitharaspieler – dies neben seiner Hauptrolle in Akt III und IV als „die Syrer“. In der Apotheose im Paradies von Akt V singt der Chor im Namen der Märtyrer, der himmlischen Jungfrauen, der Apostel, der Engel und schließlich „aller Heiligen“.

¹³Zu ihnen gehören vor allem der verliebte Kaiser sowie verschiedene Personen, die Sebastian in den Gesprächen, die den „heidnischen“ Akt II füllen, als wiedergeborenen Adonis ansehen, und der Bote, der im Prolog zum Publikum spricht, bevor Musik und Handlung beginnen. Die verschiedenen komprimierten Versionen sehen für den gesprochenen Text nur eine einzige Stimme als „Erzähler/Heiliger“ vor.

ersten Kontakt zwischen Stimmen und Instrumenten zu erleben, es nie vergessen werden.

Die Künstler, die bei solchen Zeremonien meist abgebrüht sind, waren an diesem Tag wirklich bewegt. Debussy selbst, der mit viel Anstrengung zu vermeiden suchte, seine Emotionen zu zeigen, konnte seine übliche sarkastische und huldvolle Haltung nicht aufrecht erhalten und weinte ganz offen.¹⁴

Trotz des Berühmtheit aller Hauptakteure – Dramatiker, Komponist, Bühnenbildner, Tänzerin und Choreograph – war die Bühnenversion kein Erfolg. Dies ist zum Teil auf die unmäßige Dauer der Aufführung zurückzuführen, die etwa fünf Stunden in Anspruch nahm. Debussy träumte bald von einer gekürzten Version. Er erteilte Inghelbrecht, einem seiner engsten Mitarbeiter, die Erlaubnis, eine drastisch verdichtete Version des gesprochenen Textes zu erstellen und so ein wirkungsvolles 75-minütiges Stück zu schaffen. Diese “Oratorienversion” wurde am 14. und 17. Juni 1912 in zwei Konzerten der Société musicale indépendante unter Inghelbrechts Leitung aufgeführt. In der Zwischenzeit erstellte Debussy selbst, möglicherweise mit Unterstützung von Caplet, eine Orchestersuite mit dem Titel *Le martyre de saint Sébastien. Fragments symphoniques*, die im November 1912 veröffentlicht und am 4. Januar 1914 erstmals in einem Konzert der Tschechischen Philharmonie unter Edgar Varèse erklang. Sowohl die Oratorienversion als auch die Orchestersuite werden bis heute vielfach aufgeführt und eingespielt. Vor kurzem entwarf Pierre Boulez eine weitere Kurzversion, in der die Passagen der gesprochenen Rezitation noch mehr verdichtet sind und die Musik ganz deutlich im Vordergrund steht.

Während Debussys Musik in diesen verschiedenen Bearbeitungen in ihrer Essenz intakt bleibt, verdient die Reduktion des Textes – von den Versen, die das Publikum in der Bühnenversion zu hören bekam, über den komprimierten Text für Inghelbrechts Oratorienfassung bis hin zu der Fassung, die Pierre Boulez für seine eigenen Aufführungen vorbereitet und für die in den *Œuvres complètes* enthaltene Ausgabe vorgeschlagen hat – eine eingehendere Betrachtung, insofern sich die Gesamtbotschaft des Werkes erheblich verändert. D’Annunzios dramatischer Text umfasst 3938 Verse, wobei die zu singenden oder poetisch zu rezitierenden ‘lyrischen’ Passagen in achtsilbig gereimten Zeilen gefasst sind, die erzählenden oder argumentierenden Passagen dagegen ungereimt und metrisch frei klingen. Die Verteilung der Verse ist ungleichmäßig; die Länge der Akte nimmt

¹⁴Vgl. Émile Vuillermoz, “Autour du Martyre de Saint Sébastien,” in *La Revue Musicale* 2 (1. Dezember 1920), S. 156-157, zitiert in Boulez/Kasaba.

kontinuierlich und drastisch ab.¹⁵ In Inghelbrechts und Boulez' Versionen sind die Anspielungen auf das Heidentum, die im Mysterienspiel einen Großteil von Akt II füllen, auf ein Minimum reduziert. In diesen Versionen steht somit das Martyrium im Vordergrund.

	Zeilen in D'Annunzio	gesungen	gesprochen/ Inghelbrecht	gesprochen/ Boulez
Prolog	= 145	0	75	15
Akt I	1-1591 = 1591	31	138	82
Akt II	1592-2931 = 1340	24	53	30
Akt III	2932-3604 = 673	49	113	61
Akt IV	3605-3809 = 205	9	83	40
Akt V	3900-3938 = 39	39	0	0

Für die *Fragments symphoniques* hatte Debussy nach eigener Aussage die musikalischen Passagen ausgewählt, die ihm am meisten bedeuteten, und dramatisch bedingte Verdopplungen der thematischen Komponenten (vokale Wiederholungen bereits gehörter Instrumentalpassagen) gestrichen. Wie Ralph Locke zu Recht bemerkt, enthält die Partitur der *Fragments* leider keine Inhaltsangabe. "Leser oder Hörer können also nicht erfahren, welche Handlungen auf der Bühne die verschiedenen Passagen in den vier Orchestersätzen veranschaulichen sollen." Das folgende Kapitel zeichnet den doppelten Verdichtungsprozess nach.

Text und Musik in sukzessiver Reduktion

Debussys Musik für Akt I der ursprünglichen szenischen Version umfasst drei Stücke. Nr. 1 (*Lent*) besteht aus einem Vorspiel, das nach 58 Takten Orchesterouvertüre und einer kurzen Überleitung zum ersten Lied der "Zwillinge" führt. Dieses wird als Kombination aus unbegleitetem Duett und secco-Rezitativ präsentiert (T. 63-99, Zeile 1-14 im dramatischen Text).¹⁶ In Nr. 2 begleitet das Orchester "die Bogenschützen von

¹⁵Vgl. Pierre Boulez/Eiko Kasaba (Hrsg.), *Claude Debussy: Œuvres complètes VI/4*, Annex I, und Eiko Kasaba "Le martyre de saint Sébastien: Étude sur sa genèse" (*Cahiers Debussy* 4-5 [1980-81]), S. 19-37 [23].

¹⁶"Bruder, was wird die Welt erst sein, / Wenn unsere Liebe sie erhebt! / Dein Herz in einer Seele schwebt / Wie in der Schleuder, schwer, der Stein. / Ich wägt ihn; aus dem Schatten strebt / Ins große Licht er nun hinein. / Bruder, was wird die Welt erst sein / Wenn unsere Liebe sie erhebt. / Ich war so sanft wie eine Taube, / Du wilder wie der Taubenweih, / Kein Eisen schreckt Dich; und mein Glaube / Springt selbst im Feuer nicht entzwei. / Christus, was wird die Welt erst sein, / Wenn Deine Liebe sie erhebt." Übersetzung zitiert aus der deutschen Nachdichtung von Gustav Schneeli (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1913).

Emesa", einen vierstimmigen Männerchor, der zunächst mit Sebastians Sprechstimme überlagert wird. Später treten Sopran- und Altstimmen hinzu, die mit wortlosem Summen beginnen, sich aber später den Worten der Bogenschützen anschließen (*Mouv^t du Prélude*, 39 Takte).¹⁷

Die vierteilige Nr. 3 setzt (*Assez animé*) mit 65 Takten Orchestermusik für den "Tanz auf den brennenden Kohlen" ein, mit dem Sebastian Zeugnis für Gottes Macht ablegt. Darauf folgt ein 30-taktiger Hymnus, gesungen von den Zwillingen und auszugsweise wiederholt von fünf Chorführerinnen,¹⁸ begleitet von ununterbrochenen Tremoli und abgerundet mit einer Codetta. Ein 18-taktiges Zwischenspiel (*Modéré*) führt zu den 25 Takten, die – wieder mit einfachster und oft unterbrochener Instrumentalbegleitung – vom vierstimmigen Frauenchor der Seraphim gesungen werden.¹⁹ Die Engelstimmen erklingen erneut in der angedeuteten Reprise am Ende des Abschnitts, wo sie Gottes Zeugen anrufen und versichern, dass der ganze Himmel ihren Sieg besingt.²⁰ In Boulez' Oratorienversion folgt auf Nr. 1 unmittelbar ein Gebet Sebastians, dessen Glaube durch den Empfang der Stigmata bestätigt worden ist.²¹

Nachdem die Bogenschützen ihn als Zeuge angerufen haben, wendet Sebastian sich ihnen zu mit Worten der Ermutigung.²² Später regt er sie in einem unbegleiteten Monolog an, härter in die Flammen zu blasen, damit das Feuer unter den Kohlen, auf die er treten wird, noch stärker brennen

¹⁷“Sebastian, Sebastian, Du bist Zeuge!” (Mysterienspiel Zeile 1460-61 + 1538-39)

¹⁸“Stimmt Hymnen an. Der Schatten flieht, / Gott lebt und ewig wird er sein. / Den Namen wir im Feuer weihn. / Besingt die Werke seiner Gnade. / Preist seine Tat an jedem Ort, / Säht seines Namens Wunderwort.” (Mysterienspiel Zeile 1540-42 + 1548-50)

¹⁹“Heil Dir, o Himmelslicht, Licht dieser Welt, mächtiges Weltenkreuz, Zeichen, worin ich sieg', ruhmvoller Palmenzweig, Lebensbaum!” (Mysterienspiel Zeile 1570-78)

²⁰“Das sind die sieben Zeugen Gottes, die Führer seine Flammenheers! Der ganze Himmel singt!” (Mysterienspiel Zeile 1589-91)

²¹“Wenn ich zu dienen Deinem Sohn / Gewürdigt bin der Märtyrer Kron': / Wenn angefacht mein Glaubensmut / Der ew'gen Wahrheit tiefe Glut; / Wenn ich das Mal in meiner Hand, / Wodurch ich meine Stärke fand, / Erhielt als Christi Schmerzenspfand, / So höre, Adonai, erhöre. / Du Herr der unbesiegten Heere. // Man sieht den Pfeil nicht mehr! Ruhe! // Nein, er fällt nicht zurück. / Der Pfeil fällt nicht zurück! / Gepriesen, König Christus, Du! / Und nun leg ich das Rüstzeug hin, / Da ich des Zieles sicher bin! // Vergesst nicht, dass ich die Scheibe sei / Und dass mir die furchtbare Hoffnung lacht, / Wodurch der Herr mich würdig macht / Noch höh're Zeichen zu erlehn.” (Auszug aus Mysterienspiel Zeile 1396-1439)

²²“O Brüder, Brüder, ich vernehm' des heil'gen Kampfes Melodie, der sieben Plagen Götterchor, und zitternd ist der Erde Rand.” (Mysterienspiel Zeile 1448-1450 + 1455)

möge.²³ Das Anfangssegment von Nr. 3 ist mit drei Monologen überlagert: im ersten spricht Sebastian zu den Kohlen, auf denen er tanzt,²⁴ im zweiten (zum *Modéré* ab T. 101) schildert er freudig erregt seine Gefühle,²⁵ und im dritten (zum *Mouv^t du Prélude* ab T. 134) berichtet er, dass er jetzt himmlische Musik hört.²⁶

Für die *Fragments symphoniques* behält Debussy das 58-taktige Vorspiel als ersten Satz bei, gefolgt von “Danse extatique et Final du 1^{er} Acte” (Nr. II. 3 im Mysterienspiel und den Oratorienversionen) als zweitem Satz. Das rezitativisch geprägte erste Lied der Zwillinge lässt er ganz weg, ebenso das Lied der Bogenschützen in Nr. 2, insofern es sich dabei um eine vokale Wiederholung der Instrumentalmusik aus T. 27-28 und 31-44 des “Prélude” handelt.

Das in allen drei Versionen des Werkes identische “Prélude” beginnt mit zwölf Holzblasinstrumenten, die eine Reihe in es-Moll ankernder Dreiklänge in Grundstellung spielen. Die parallel verschobenen Akkorde bilden mit instrumentalen Mitteln einen pseudo-gregorianischen Gesang, dessen erstes Segment sich über 15 Takte erstreckt:

²³“Blast ganz von nah! Blast ganz von nah! Schnell. Mit dem größten Blasebalg! Damit die Flamme auflodert und empor, wie Bienen wild, der Funke fliegt, damit die Hitze siebenfach erglühe! Schützen, Schützen, hört: So Ihr mich liebt, fleh ich Euch an, dass ich mit nacktem Fuß und Bein gleich wie der flinke Winzer sei, der auf die roten Trauben tritt, so in der Tonne man gehäuft. Und höher als die Flamme will ich selber tanzen! Siebenmal so hoch. Ich sag es Euch.” (Mysterienspiel Zeile 1467-1497)

²⁴“Nun, Schlächter, bin ich unbewehrt. Den Bogen gab ich hin, den Pfeil, den letzten hab’ ich abgesandt, mein gutes Rüstzeug abgelegt. Und doch, sehr her, vor Freude glüht mein Sinn, wie wenn die Schlacht beginnt. Mein Mut erklingt im Herzen hell, so wie ein Pfeil im Köcher blinkt. Ich bin bereit. Ich bin bereit! Nackt sind die Füße für den Tau des Herrn und meine Knie entblößt zum wunderbaren Wechselschritt. Der Doppelflöte Einklang Ihr, der großen Leier beide Arme, Zwillinge, singet Christi Preis. Brüder, was wird die Welt erst sein, wenn unsre Liebe sie erhebt. O süßes Wunder, süßes Wunder! Die Lilien! Die Lilien!” (Auszug aus Mysterienspiel Zeile 1498-1537)

²⁵“Ich tanze auf der Lilien Glut. / O König Christ, ich bin Dir gut! / Ich trete auf der Lilien Weiß. / Dir, König Christ, sei Ehr und Preis! / Ich drück’ der Lilien Süßigkeit. / Gelobt sei, Christ, in Ewigkeit! / Der Morgentau meine Füße streift. / König, ich bin Dir gut! Wie weiche Weidenblätter webt / Die Seele in meiner Brust. / Mein Blut rinnt sanft wie Harfenton, / Wenn sich die Sonne hebt. / Als säng in allen Fernen schon / Der tönenden Sterne Glut. / König, ich bin Dir gut!” (Mysterienspiel Zeile 1553-69)

²⁶“Ein ander Lied vernimm ich schon. / Der sieben ewigen Harfen Ton. / Die Lilien werfen weiten Schein / Und stimmen in den Jubel ein. / Man mäht sie ab – sie wachsen wieder / Und stehen auf, tritt man sie nieder. / Denn unvergänglich ist ihr Schaft. / Sehr hin! Wie alle nach mir schauen! / Und mich erfasst ein heilig Grauen / von ihrer Blicke Feuerkraft.” (Mysterienspiel Zeile 1579-88)

Le martyre de saint Sébastien: Beginn mit 'gregorianischem' Gesang²⁷

Lent (doux et soutenu)
pp

Bald nachdem die Holzbläser den Beginn des 'Gesanges' in T. 16 wieder aufnehmen, spielen Hörner und Klarinetten einen Aufstieg durch Tongruppen, deren übergebundene Schlusstöne sich zu einem neunstimmigen Akkord vereinen. Dann setzen zwei Harfen mit einem 14-taktigen Ostinato aus Arpeggien ein, die in *b* ankern und als Hintergrund für eine schmerzliche Melodie von Oboe und Flöte dienen:

Le martyre de saint Sébastien: Die schmerzliche Melodie

p *expressif et douloureux*

31 Oboe 5 Flöte Oboe

37 Oboe + Flöte Flöte
p subito

Während der Orgelpunkt *b* sieben Takte lang in den Bässen weiterklingt, wiederholt sich der Aufstieg mit übergebundenen Schlusstönen, wodurch dessen Bedeutung als rahmenbildendes musikalisches Symbol bestätigt wird. An dieser Stelle führt der aus der Klangfarbenmelodie resultierende neunstimmige Akkord zu einem Schluss, bei dem die endgültige Tonika zunächst von der plagalen Dursubdominante aus und dann über den chromatischen Bassabstieg *f-fes-es* erreicht wird.

In dem Abschnitt, der in den *Fragments symphoniques* ausgelassen ist (Nr. 2 im Mysterienspiel und den Oratorienversionen), spielt der oben genannte Aufstieg mit übergebundenen Schlusstönen eine wichtige Rolle.

²⁷Die Akkordparallele, die effektiv als siebenstimmiger Satz ausgeführt ist, überspannt insgesamt zwei Oktaven, einschließlich derjenigen unter den im obigen Beispiel gezeigten Dreiklängen.

Er liegt dem wiederholten “Sébastien!”-Ruf der Bogenschützen zugrunde, mit dem die loyalen Soldaten ihren Anführer zum Glaubenszeugnis ermutigen. Später wird die Komponente von den summenden Frauenstimmen imitiert, bis sie schließlich wieder mit einem Text der Bogenschützen erklingt. Dabei rahmt und unterstreicht dieser mehrfache Aufstieg eine weitere Wiederholung aus dem “Prélude”. Zur nun von einer Solo-Violine gespielten schmerzlichen Melodie, die zuvor in Oboe und Flöte erklungen war, erzählt Sebastian, dass er – vermutlich in einer religiösen Vision – “die Schritte des neuen Gottes neben dem neuen Menschen” hört. Anlässlich der Kürzung seiner Musik für die *Fragments symphoniques* strich Debussy diese vokalen und instrumentalen Wiederholungen des thematischen Materials.

Der zweite Satz der *Fragments symphoniques* mit dem Titel “Danse extatique et Final du 1^{er} Acte” unterscheidet sich von der identisch überschriebenen Nr. 3 im Mysterienspiel und den Oratorienversionen vor allem in Bezug auf die Gesangslinien, die Debussy nun für unterschiedliche Instrumente transkribiert. Die schnelle und düster-hektische Musik des Tanzes selbst (*Assez animé, sourdement agité*) bleibt in allen Versionen unverändert. Sie entwickelt sich über einem fast ununterbrochenen Orgelpunkt: einem *cis*, das teilweise zum Tremolo in den tiefen Streichern in ein oder zwei Hörnern gehalten, an anderen Stellen von den Harfen in schnellen Tonwiederholungen aufgebrochen wird.²⁸ Die von den anderen Instrumenten gespielten Fragmente verdichten sich nirgends zu eigenständigen Motiven. So entsteht ein Eindruck von fieberhaften Bewegungen auf knisterndem Grund.

Die Hymne, ursprünglich unisono von den Mezzosopranstimmen der Zwillinge nach Sebastians “Tanz auf den brennenden Kohlen” gesungen, wird in der Orchestersuite von einer Trompete übernommen, die von den “fünf Chorführerinnen” hinzugefügte Imitation von den Geigen und die letzte Anweisung, dass Gottes Name “durch das Feuer gefeiert werden soll”, gemeinsam von Trompeten und Geigen.²⁹ Für einen Großteil des ursprünglich gesungenen Segmentes bleibt das *cis* oder *des* als indirekter Orgelpunkt in mehreren Instrumenten erhalten und wird dabei in unter-

²⁸Vgl. T. 1-32 und 40-65, d.h. die beiden umfangreichen Flügel beiderseits des nur siebentaktigen zentralen Abschnitts.

²⁹Vgl. T. 66-86: die ursprünglich in den Stimmen der Zwillinge erklingende Hymne jetzt in Trompete 1; T. 86-92: Imitation in einer Hälfte der Violinen, unterstrichen durch eine einfachere und tremolierte Parallele in der anderen Hälfte; T. 92-95: zwei Trompeten und die zweite Hälfte der Violinen.

schiedliche Harmonien integriert.³⁰ Die sehr schlichte Gesangslinie windet sich gleichzeitig um denselben Ton.³¹

Im Zwischenspiel unterliegt eine von Bratschentremoli übernommene Fortsetzung des indirekten Orgelpunktes einer homophonen Kontur aus parallelen dreitönigen Akkorden, die von den Geigen eingeführt und bald von verschiedenen Holzbläsergruppen verdoppelt werden. Die Textur erinnert entfernt an die Eröffnung des “Prélude”, doch umfassen die Akkorde hier neben Dur- und Molldreiklängen in Grundstellung übermäßige und verminderte Dreiklänge in verschiedenen Umkehrungen und bewegen sich oft in dichter chromatischer Fortschreitung.

Nach dem Zwischenspiel und zwei Takten, in denen der letzte Überleitungsakkord verlängert wird (*Modérément animé*), präsentieren das Mysterienspiel und die Oratorienversionen den Chor der Seraphim, ein vierstimmiges *a-cappella*-Segment, das mit vier Frauen für jede der Stimmen besetzt ist. In seiner Textur, die in einem frei polyphonen Stil beginnt, sich aber bald zunehmend der homophonen Synchronisation annähert, und in seiner Harmonie, die auf einer kleinen Anzahl einfacher Akkorde basiert, erscheint dieses Segment wie eine Verwirklichung des “Madrigals”, das in Debussys ursprünglichem Vertrag als “wenn möglich” erwähnt wurde.

Le martyre de saint Sébastien: Das Madrigal der Seraphim

CHORUS SERAPHICUS
4 1^{ers} SOPRANOS
4 2^{ds} SOPRANOS
4 MEZZO-SOPRANOS
4 CONTRALTOS

The musical score consists of four staves, each representing a different vocal part. The top staff is for 4 1^{ers} SOPRANOS, the second for 4 2^{ds} SOPRANOS, the third for 4 MEZZO-SOPRANOS, and the bottom for 4 CONTRALTOS. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a single melodic line for each part, with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of the phrase. The lyrics "Sa - lut!" are written below the notes. The first staff has a long note on "lut!" that spans across the second and third staves. The second staff has a similar long note. The third and fourth staves have shorter notes for "lut!".

³⁰Vgl. den Orgelpunkt in T. 66-81, 86-90 und 95-100.

³¹Der Tonumfang der Hymne beschränkt sich auf die große Sext zwischen *as*4 und *f*5; das orgelpunktartige *des*5 erklingt insgesamt 17mal.

Le martyre de saint Sébastien: Das Madrigal der Seraphim (fortgesetzt)

O — lu — miè — — — re, Lu — mière du
 sa — — lut! ô — — — lu — miè — — — re, Lu — miè — re du
 sa — — lut! ô — — — lu — miè — — — re, Lu — miè — re du
 f
 ô lu — miè — — — re, Lu — miè — re du

mon — de, Croix large et pro — fon — de, Si — — — gne de vic —
 mon — de, Croix large et pro — fon — de, Si — — — gne de vic —
 mon — — — de, Croix large et pro — fon — de, Si — — — gne de vic —
 mon — de, Croix large et pro — fon — — — — — de, Si — — — — — gne de vic —

— toi — re, Et Pal — me de gloi — re, Et Ar — bre de vie.
 — toi — re, Et Pal — me de gloi — re, Et Ar — bre de vie.
 — toi — re, Et Pal — me de gloi — re, Et Ar — bre de vie.
 — toi — re, Et Pal — me de gloi — re, Et Ar — bre de vie.

In den *Fragments symphoniques* ist dieses Madrigal ein engelsgleich klingendes Stück, gespielt von einer Kombination aus solistischen Bläsern und Streichern, die in eher ungewöhnlicher vertikaler Gegenüberstellung eingesetzt sind: Die erste Oboe wird von zwei Bratschen verdoppelt, die zweite Oboe von zwei Celli, die Klarinette (die den Mezzosopranpart übernimmt) und das Englischhorn (in der Rolle der Alte) von je zwei Sologeigen. Die Tatsache, dass die dunkler klingenden Streichinstrumente in der höheren Lage spielen und umgekehrt, verleiht dieser Passage einen besonderen, nahezu antiken Klang. Dies wird verstärkt durch die modale Tonsprache, die zwischen G-Mixolydisch und G-Dorisch oszilliert.

Für das letzte Segment dieses mehrteiligen Satzes kehrt Debussy zweimal zum *Mouv^t du Prélude* zurück, bezieht sich also auf die Musik, die den ersten Akt in den gesungenen Versionen eröffnet. Dabei stellt er den ursprünglichen 3/2-Takt und das Tempo (*Lent*) wieder her, nicht aber die anfängliche Tonartsignatur. Dies erweist sich jedoch als fast nebensächlich. Über den tiefen Streichern, die (in Fortsetzung des vorhergehenden g-Dorisch) um die wiegende Terz *g-b* kreisen, erinnern drei Hörner, rhythmisch modifiziert aber im ursprünglichen es-Moll, an die erste kurze Phrase des "Prélude". Wenige Takte später fällt die begleitende Streicherfigur um eine Quint abwärts, wo Oboen und Fagott den variierten Prélude-Beginn in derselben Transposition imitieren. Das anschließende siebentaktige Accelerando wird abrupt durch eine Fermate unterbrochen, gefolgt von einer Rückkehr zum "Mouv^t du Prélude", das mit einer chromatischen Rückung von f-Moll nach E-Dur erreicht wird. Über dem Subdominant-Anker *a* der Posaune lässt Debussy die Hörner und Klarinetten den Aufstieg in Tongruppen mit übergebundenen Schlusstönen zitieren. In ihnen verleiht die Musik implizit der Dringlichkeit Ausdruck, mit der Sebastians Bogenschützen ihren Anführer zuvor bedrängten, Zeugnis abzulegen. Jetzt ertönt noch einmal der Chor der Seraphim, der mit einer kraftvollen homophonen Aussage die Bestätigung durch himmlische Zeugen würdigt.

Le martyre de saint Sébastien: Der triumphierende Schluss von Akt I

156 *p*
 Voi-ci les sept témoins de Dieu, les chefs de la mi-lice ar - den - te.

170 *ff*
cresc. molto *f* *ff*
 Tout le ciel chan - - - - - te !

In den *Fragments symphoniques* beginnt dieser erste Triumph Sebastians in den Trompeten, *p doux et très soutenu*. Nach einem *crescendo molto* über neun Takte endet der Satz in *fff*, bekräftigt von den Hörnern und eingebettet in einen strahlenden Tutti-Akkord.

Bei der Gestaltung seiner Orchestersuite ließ Debussy den zweiten Akt ganz aus. Angesichts der großen Qualität der für die Szenen heidnischen Zaubers komponierten Musik und auch angesichts des wirkungsvollen Kontrastes dieser Musik zu der die umliegenden Akte dominierenden christlich-frommen Atmosphäre kann man diese Entscheidung bedauern.³² In den Oratorienversionen bleibt die Musik erhalten, während die 'heidnischen' Gespräche selbst auch dort nur in einer stark verdichteten Form erklingen, die letztlich den christlichen Aspekt betont.

Die für das Mysterienspiel komponierte Musik beginnt mit einem 50-taktigen "Prélude" (*Très modéré*, 4/4), gefolgt von einer sanften, emotional verhaltenen 40-taktigen Romanze der Jungfrau Erigone (*Andantino*, 6/8).³³ Nr. 3 ist im Wesentlichen der Gesang der Vox cœlestis (*Très modéré*, 4/4),³⁴ verlängert um ein 20-taktiges lebhaftes Orchesterzwischenstück, die Wiederherstellung des mäßigen Tempos mit einem neuen Vorspiel und eine modifizierte Wiederholung der Binnenverse des Liedes. Eine langsame Coda rundet den Gesang und zugleich den Akt ab. In der kürzesten Oratorienversion von Boulez wird der Gesang der heidnischen Jungfrau Erigone eingeleitet von acht Zeilen, in denen Sebastian sich gegen die magischen Kräfte stemmt, in die er sie eingeschlossen sieht.³⁵ Sobald Erigone ihre letzten Worte gesungen hat, spricht Sebastian zu den letzten Takten ihrer Musik, wobei er versucht, dieser in seinen Augen verlorenen Seele bei der

³² Locke, *op. cit.*, S. 391, schreibt dazu: "Akt 2, "La chambre magique" [Die magische Kammer], musikalisch sehr stark, ist in den orchestralen *Fragments* leider nicht repräsentiert. Die Szenerie ist die eines dunklen Labors östlicher (babylonischer) Zauberinnen, die dafür sorgen, dass die Himmelskörper in ihren Umlaufbahnen bleiben."

³³"Die goldne Ähre mähte ich, / Der Asphodelen dacht' ich nicht. / Mein Herz im milden Himmelslicht / Fühlt' als der Schwalben Schwester sich. / Und flügelgleich zog neben mir / Mein Schatten durch das goldne Korn. / Ihm und der Lieder frohem Born / Blieb stets ich treu, als Jungfrau, hier." (Mysterienspiel Zeile 1789-1796)

³⁴"Wer weinet um mein süßes Kind, / Des Wangen rein wie Lilien sind? / Vom Weh befreit und fleckenlos / Ruht es nun aus in meinem Schoß. / Seht her, wie alle Sterne loben / Die Reinheit, die es uns gebracht. / Sein Antlitz hat mit Licht umwoben. / Mein Leid und diese Sommernacht." (Mysterienspiel Zeile 2024-2031)

³⁵"Ich fand den Ausgang. Die Biegung ist gefährlich. Verirr Dich nicht! Die Tür! Die Tür! Ich werde Dich aus den festgefügteten Angeln reißen! Wer seid Ihr? Ihr seid an Euer Zauberwerk gefesselt, o Zauberinnen." (Mysterienspiel Zeile 1618-1626)

Vorbereitung auf die Ankunft Jesu zu helfen.³⁶ Nach dem Ende der Musik von Nr. 2 begrüßt Sebastian mit größtem Respekt die (in der Bühnenfassung ebenfalls unsichtbare) Jungfrau Maria, deren Stimme nun als *Vox cœlestis* erklingt.³⁷

Die Musik der drei Abschnitte kreist um *cis*, in modalen Varianten, die sich vom *cis/gis*-Orgelpunkt, der das Prélude öffnet, bis zum Cis-Dur der letzten dreißig Takte, dem *Plus modéré* mit der Teilwiederholung von Marias Lied, erstrecken. Das Prélude beginnt mit Tremoli im hohen Register, in denen Debussy diese Quint auf der Tonika mit der Quint auf dem Halbton darüber (*d/a*) kontrastiert. Vor diesem Hintergrund erhebt sich die melodische Komponente, ein lasziv klingendes Solo des Kontrafagottes, das den tonalen Rahmen weitgehend ignoriert und seine eigenen Kurven durch verminderte Septakkorde (*d-f-gis-h-gis-f-d-h-gis*) und künstliche Leittöne (*h-his-cis*, *a-eis-fis*, *his-cis-d-fisis-gis*) windet. Später verwandeln die Arpeggien ihre Quinten zu Tritoni (*cis-g* über *h/f*), die sowohl tonlich als auch metrisch durch einen Einschub der sechs Hörner in Frage gestellt werden. Sobald die ursprüngliche harmonische Nebeneinanderstellung in T. 16 wiederhergestellt ist, wiederholt sich die Melodie des Kontrafagotts in der Oboe. Kurz vor dem Abschluss kehrt sie zum Kontrafagott zurück, wird unter Erweiterung des letzten Halbtonpaares zu *a-ais-h* mit einer doppelten Sequenz von Geigenflageoletts imitiert und mit einer Parallele aus Fagott und Harfenflageoletts ergänzt. Der Gesamteindruck dieses Instrumentalstückes, dessen dynamisches Niveau sein *pp* nur selten zugunsten von *p* verlässt, ist von einer geheimnisvollen, fremd wirkenden Wunderwelt.

Die Art, wie Debussy die Lieder der beiden Jungfrauen musikalisch gegenüberstellt und dabei die verführerische Süße einer jungen Heidin mit der Reinheit Marias kontrastiert, ist ergreifend. Erigones Romanze beruht auf einer Linie, die aus Girlanden im moll-pentatonischen Modus auf *cis*

³⁶„Du Hüterin verschloss'ner Tür! Du zauberhaft Geschöpf, erhöre mich. Weib oder Dämon, öffnen sollst Du mir! Ich will's. ich fleh Dich an. // Du zauberhafter Schatten. Ich werde Deine Pforte sprengen, damit der Gnadenkönig Eintritt hat. Zu Hilfe, Brüder!“ (Auszug aus Mysterienspiel Zeile 1800-1827)

³⁷„Du unbekannte Botin, ob erschaffen oder nicht Du seist. Sei mir begrüßt! Hier knie ich. Und meine Hoffnung ruf' ich an, die ew'ge Liebe. Entsiegle Deiner Arme Kreuz, enthülle uns des heil'gen Leibs ehrwürdig Bild im Totentuch. Seht seinen armen Leib voll Blut. Seht an die Schrecken seiner Qual! Lasst fließen Eurer Tränen Strom! Denn unsere Sünden schänden Ihn. Gott, mach' uns Seinem Leibe gleich! Gott, mach' in gleichem Tod uns reif! O Liebe, still' den Hunger mir! Nimm, Liebesherr, mein Leben hier.“ (Auszug aus Mysterienspiel Zeile 2877-2923)

gestaltet ist – instrumental vorweggenommen und begleitet mit demselben Material.³⁸

Le martyre de saint Sébastien: Das Lied der Jungfrau Erigone in Akt II

N° 2 - Erigonum melos (Andantino)

1. Flöte 2. Flöte 1. Flöte 2. Flöte

pp

Je fau-chais l'É - pi de fro-ment, ou-bli-eu - se de l'as-pho-dè - le.

In deutlichem Kontrast zu den sinnlichen Harmonien, die das Lied der heidnischen Jungfrau umgeben, beginnt die himmlische Stimme der Jungfrau Maria mit zwei unbegleiteten Versen, bevor sie ihren Gesang über ruhig bewegten Holzbläserakkorden fortsetzt. Ihre Konturen werden von der Flöte umrahmt mit einer sanft geschwungenen Linie unterhalb der Quint der in diesem kurzen Schlaflied herrschenden es-Moll-Tonart, einem *b* in den Bratschen, dem die Geigen höhere Oktaven hinzufügen. Auf die Strophe folgt ein instrumentales Zwischenspiel, das in Tempo, Tonalität und dynamischer Intensität mit dem Gesang kontrastiert.³⁹ Die gekürzte Wiederholung von Marias Lied wird sodann in einen neuen instrumentalen Rahmen gestellt.⁴⁰ Die Tonartsignatur ist erneut geändert, diesmal zu den Kreuzvorzeichen von Cis-Dur, was sich im Orchester im Spiel um einen Gis-Dur-Nonakkord manifestiert. In einer berührenden Art tonaler Erneuerung lässt Debussy Maria die vier Binnenzeilen ihrer Strophe auf für Hörer identische Weise wiederholen, schreibt sie jedoch enharmonisch um

³⁸Die pentatonische Girlande ist in 20 der 40 Takte des Liedes zu hören (vgl. T.1-8, 13-16, 19-20 und 23-28). Es folgen zwei Erinnerungen an den chromatischen Aufstieg vom Ende des Prélude, *a-ais-h* (vgl. die Geigenflageoletts in T. 29-30 und 31-32). Der siebentaktige Abschluss, *Un peu plus animé*, greift auf das neutrale Material einer Ganztonskala zurück, und das instrumentale Nachspiel endet mit zwei Tritoni, *a/dis* und *g/cis*.

³⁹Vgl. T. 20-39: Alle Vorzeichen sind aufgelöst, doch *as* wird als Anker für die Dauer von sechs weiteren Takten beibehalten. Danach wird die Musik chromatisch. Hinsichtlich des Tempos beginnt das Zwischenspiel *Animé* und beschleunigt sich später noch mehr (*Animando*), mit einem deutlichen Crescendo zum *f*.

⁴⁰Vgl. T. 40-45 in zwei Hörnern, zwei Posaunen und Tuba: Zweitakter gefolgt von einer Variante und einer einfachen Linie in der Oboe; T. 49-50, 51-52: modifiziert in Oboe und Englischhorn; T. 63-68: aufgegriffen in der ursprünglichen Fassung von den tiefsten Bläsern und Streichern.

und stellt sie vor einen völlig veränderten harmonischen Hintergrund.⁴¹ Doch anstatt die Cis-Dur-Tonika zu erreichen, die zu erwarten er seine Hörer verführt hatte, schiebt Debussy ein flüsterndes *Plus lent* ein, das die Auflösung mit einem statischen Tritonuswechsel zwischen dem C-Dur- und dem Fis-Dur Dreiklang hinauszögert. Erst dann lenkt die Harmonie schließlich in ein reines Cis-Dur ein.

Die Musik, die Debussy für Akt III komponiert hat, enthält einen prozentual größeren Anteil des Textes von D'Annunzio als die der beiden vorangegangenen Akte. Mit sieben nummerierten Abschnitten und vielen Teilabschnitten umfasst es auch mehr Instrumentalpassagen, die entweder mit gesprochenem Text verflochten sind oder ihm als Hintergrund dienen. Hier ist ein erster Überblick:

- Nr. 1 Prélude (Fanfare): *Modéré*; 32 Takte
- Nr. 2 *Modéré*, instrumentales Zwischenspiel; 8 Takte
- Nr. 3 *Modéré*, Chorpassage der Kitharaspieler; 17 Takte
- Nr. 4 *Lent*, instrumentales Vorspiel, 62 Takte, gefolgt von einer vom Chor und den Chorführerinnen der Frauen von Byblos gesungenen Vokalpassage, kurz unterbrochen durch eine Solostimme; 43 Takte
- Nr. 5 *Très modéré*, instrumentales Vorspiel; 11 Takte + *Assez animé*, Solostimme; 24 Takte + *Toujours animé*, Frauenchor; 8 Takte.
- Nr. 6 *Assez animé*, Chor der Syrer; 34 Takte
- Nr. 7 *Lent*, Chor der Syrer; 34 Takte

Vor dem "Rat der falschen Götter" bekräftigen Sebastian und seine Anhänger ihre Überzeugung, dass der christliche Glaube sich als Sieger über die alten Götter erwiesen hat. Derweil besteht das Gefolge des Kaisers darauf, den jungen Mann weiterhin als Adonis anzusehen und so ihrem alten Glauben treu zu bleiben. Die Fanfaren des Prélude und die kurze Nr. 2 dienen als instrumentale Einleitung zu Sebastians erstem Monolog. Die Worte, mit denen er die ihm angebotenen weltlichen Güter ablehnt und erklärt, dass sie im Vergleich zu den Gaben des christlichen Gottes bloss sind, entstammen einem in der Urfassung sehr langen Gespräch mit dem

⁴¹T. 9-14: *b-c-es-c, b-des-f-es-c-b-ges; as; ces-des-es-ges-es-as-ges-f-es* etc. ist identisch mit T. 46-51: *ais-his-dis-his, ais-cis-eis-dis-his-ais-fis; gis; h-cis-dis-fis-dis-gis-fis-eis-dis* etc.; die erste Version erklingt über Dreiklängen in Grundstellung auf jeder Tonleiterstufe, die zweite über einem langen *gis* als Anker eines Gis-Dur-Nonakkordes mit bewegten Binnenstimmen.

erotisch entflammten Kaiser.⁴² In Reaktion auf diese Worte singen die kaiserlichen Kitharaspielder ein Loblied auf Apollo,⁴³ worauf Sebastian die Männer zu überzeugen versucht, dass die Zeit der Apolloanbetung vorbei ist, ersetzt durch die Anbetung Christi.⁴⁴

In Abschnitt Nr. 4, der zentralen und längsten musikalischen Passage in diesem Akt, spricht Sebastian wieder einmal zur Musik. Er beginnt mit der Frage, ob jemand denjenigen gesehen hat, den er liebt – Christus –,⁴⁵ und zitiert dann nach kurzem Nachdenken aus dem Evangelium die Worte Jesu im Garten Gethsemane.⁴⁶ Dies bringt die Frauen von Byblos auf den Plan, die entweder durch ihren vollen Frauenchor oder durch ihre Chorführerinnen vertreten sind. Sie versuchen, sich selbst davon zu überzeugen, dass derjenige, dessen bevorstehenden Erstickungstod sie beweinen, in

⁴²“Cäsar, ich habe meine Krone schon. Ich habe keine Kunst als mein Gebet. Ich scheue Eisen nicht! Erfahre, Cäsar, dass ich meinen Gott gewählt. Denn Christus strahlt allein, der Einzige! Er hält in seiner Hand des Himmels Kraft, dem Schiffer gleich, der fest das Segel lenkt. Und zwischen Euch und allem Licht ist Er, zwischen Euch und jener toten Sonne ist Er, der Einzige.” (Auszug aus Mysterienspiel Zeile 2976-3136)

⁴³Ihr Text lautet: “Paian, Goldleier, Silberbogen, von Delos und von Sminthos Herr. O lichtgelockter, schöner Herr! Paian, Apollon!” (Mysterienspiel Zeile 3141-3144) Der Rahmenbegriff “Paian” hat drei Bedeutungen, die hier alle relevant sind. Im klassischen Altertum war ein Paian eine Chorode zum Ausdruck von Triumph oder Danksagung. Sie wurde typischerweise im dorischen Modus gesungen und von einer Kithara begleitet. Laut R. S. P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek* [Leiden: Brill, 2009], S. 1142, war Paian zudem die Anrede eines Arztes (“der Krankheit durch Magie heilt”) und ein Epithet für Apollo selbst.

⁴⁴“Lasset ab! Und schweiget, Sänger, von einer Gottheit ohne Wagen, Züge, und ohne Saite an der Leier und dem Bogen. Dessen schandbedeckte Stirne kein Diadem mehr ziert. Seid stille! schweiget! Cäsar, höre auf einer andern Laute Klang. Ich werde nicht meinen Hymnus singen. Ach, ich habe auf meinen Lippen zu viel Liebe, dass ich singen könnte. Und mein Herz ist voll, dass es mich quälen wird, solange es schlägt. Doch merk Dir, Cäsar, ich werde Deinen Magiern und Deinen Schergen nun das Leiden tanzen des jungen Asiaten, jenes Fürsten, den man gekreuzigt. Cäsar, Sieh mich an. Gedenke jenes Sterns, den an des Himmels lebendig Herz man angeheftet als ein Unterpfund der lichterfüllten Botschaft, die des Gesalbten Mund verkündet. Du sollst sie erfahren.” (Auszug aus Mysterienspiel Zeile 3145-3281)

⁴⁵“Habt Ihr gesehen, wen ich liebe? Habt Ihr Ihn gesehn?” (Mysterienspiel Zeile 3286-3287)

⁴⁶“Dann sprach er: ‘Betrübt ist meine Seele bis in den Tod. Bleibt hier und wachet’, und er warf sich hin zur Erde im Gebete: ‘Lass diesen Kelch vorübergehen, mein Gott. Doch nicht wie ich will, sondern wie Du willst’.” (Mysterienspiel Zeile 3299-3305)

Wahrheit niemand anderes als Adonis ist.⁴⁷ Ein solistischer Sopran, der von einem Raum hinter der Bühne aus erklingt, artikuliert die Gedanken des verstummten Märtyrers,⁴⁸ eingerahmt von den Frauen von Byblos mit ihrer Interpretation.

Doch Sebastian stirbt nicht bei diesem ersten Tötungsversuch. Zwischen den musikalischen Abschnitten sprechend zitiert er die Worte Jesu an Maria Magdalena vor dem leeren Grab.⁴⁹ In Nr. 5 ertönt erneut die unsichtbare *Vox sola* und bestätigt Sebastians Glauben an die Auferstehung Christi sowie sein Wissen darum, dass mit dieser der Tod besiegt ist.⁵⁰ Das Publikum der kaiserlich verordneten Erstickung sieht unterdessen, dass Sebastian anscheinend "auferstanden" ist, und fühlt sich in seiner Annahme bestätigt, dass er ein Gott sein muss.⁵¹ Zum Abschluss dieser zweifachen Verschmelzung – von den Umstehenden wird Sebastian mit Adonis identifiziert, er selbst glaubt jedoch, dass er eins mit Jesus wird – fügen in Nr. 6 die Syrer ihr Loblied auf den auferstandenen Gott hinzu.⁵² Im anschließenden Monolog offenbart Sebastian, dass er durch sein christliches Zeugnis die falschen Götter entthront hat. Er weiß, dass er dafür letztlich sterben muss, doch ist er gleichzeitig überzeugt, dass erst dieser Tod ihn Christus wirklich gleich werden lässt und ihn zu neuem Leben

⁴⁷“Du weinst um den Vielgeliebten! Weinst um unsern Schützen vom Libanon. Schwestern und Brüder! Du weinst, ach! um den Adonis; denn sterbend liegt er da, Adonis, denn ach! gestorben ist Adonis. Weiber, beweint ihn. Und sehet an den schönen Knaben, in seinem Blute ganz begraben, und lasst uns Balsam, Weihrauch haben. Weiber, beweint ihn!” (Mysterienspiel Zeile 3308-3310 + 3313-3320)

⁴⁸“ ‘Ich leide’, seufzt er. Hört mich an. / ‘Ich leide. Was hab ich getan? / Und blute. Und die Welt ist rot / Von meiner Not. / Was ist geschehn? Woher die Wunde? / O Schönheit, meine Todesstunde / Ist da. Doch ewig wird erstehn / Ein Wiedersehn!’.” (Mysterienspiel Zeile 3329-3336)

⁴⁹“Wer ist der junge Mann in weißem Glanz, der an der Gruft den Eingang nun behütet? Sucht Ihr den Mann, den man gekreuzigt hat? So sucht nicht bei den Toten, den der lebt. Jetzt steht er da! Und sagt uns:” (Mysterienspiel Zeile 3353-3358)

⁵⁰“Die Welt ist Licht, wie er’s verkündet! / Ihr Weiber, lasst die Klage ruhn / Gott, Jungfrau, Knabe überwindet / Den Tod er nun. / Er aufersteht, hat neue Kraft. / Wie jedes Jahr sich neu erschafft, / So brach auch er des Todes Macht, / Gott, durch Dein Blut..” (Mysterienspiel Zeile 3360-3363 + 3368-3371)

⁵¹“Der Gott! Der Gott! Da ist der Gott. Erstanden.” (Mysterienspiel Zeile 3372-3373)

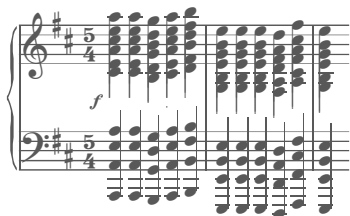
⁵²“Jo! Jo! Adoniasten! / Frohlocket, Schwestern Ihr und Brüder. / Vom Tode kehrt der Herr uns wieder / Und führt der Sterne Reigen an. / Ihr Weiber, Eure Haare löst, / Und lasset Eure Gürtel fallen. / Vom Hades, wo die Seelen wallen, / Kehrt selig er zurück, erlöst!” (Mysterienspiel Zeile 3488-3495)

führen wird.⁵³ Der Akt endet in Nr. 7 mit der erneuten Klage der Syrer über den Tod des "schönen Adonis", der in den Hades hinabsteigen musste.⁵⁴

Ein genauerer Blick auf die Musik dieser zahlreichen Abschnitte erlaubt es, sie zu mehreren größeren Blöcke zu gruppieren. Das Prélude und der kurze Abschnitt Nr. 2 basieren auf demselben Material: Beide sind Fanfaren, die von der Blechbläsergruppe des Orchesters gespielt werden. Sie werden verstärkt durch die Pauken, deren imposante Crescendi die Atmosphäre schaffen, die Debussy sich für den "Rat der falschen Götter" vorstellte. Im ersten 16-taktigen Segment des Prélude führen gestaffelte Posaunenrufe in punktiert aufsteigenden Quinten über einem kräftigen Tuba-Orgelpunkt zu einer Trompetenmelodie, nach einer Zäsur gefolgt von einem Neuanfang und einer modifizierten Melodie in Trompeten und Horn. Das kürzere zweite Segment ist eine transponierte und modifizierte Variante des ersten, abgerundet durch eine Coda, in der sich die gesamte Blechbläsergruppe den Pauken in einem *crescendo molto* zum *ff* anschließt. Die kurze Fanfare Nr. 2 zitiert aus Nr. 1 den Abschluss des zweiten Segmentes und den Beginn der Coda, die jetzt mit einem *diminuendo molto* zum *pp* endet.⁵⁵

Le martyre de saint Sébastien:

Die Ode der Kitharaspieler
Modéré



Die "Paian"-Ode der Kitharaspieler unterscheidet sich durch ihren 5/4-Takt vom Umliegenden. Debussy erzeugt die Anspielung auf einen Kitharaklang im begleitenden Akkordstrang, indem er drei Harfen mit zwanzig tiefen Streichern kombiniert, von denen zwölf Pizzicato spielen. Das ganze 17-taktige Segment erwächst aus der im Beispiel gezeigten Zelle in parallelen Dreiklängen.

⁵³ "Hilf, Herr! Meine Stütze, mein Geist, meine Flamme, mein König! Cäsar, sei verflucht. Dein Idol hab ich zerbrochen und Dein Gold zerbrochen. Und so wirst Du zerbrochen werden, Du zertreten werden. So wird Dein Gebein ganz auseinander fallen." (Mysterienspiel Zeile 3513-3521)

⁵⁴ "Er ist gestorben, der schöne Adonis. Beweint ihn! Beweint ihn! Zum schwarzen Tor steigt er hinab. Und seine Schönheit deckt das Grab. Denn Hades siegt. Die Fackeln wendet. Eros! Beweint ihn!" (Mysterienspiel Zeile 3594-3595 + 3601-3604) Wie Ovid in seinen *Metamorphosen* erzählt, war Adonis ein schöner junger Mann, der zum sterblichen Liebhaber der Göttin Aphrodite wurde. Nach einem Streit unter Göttinnen verfügte Zeus, dass er jedes Jahr ein Drittel seines Lebens in der Unterwelt verbringen musste.

⁵⁵ Vgl. Prélude: A A' coda = T. 1-16, 17-28, 28-32; Nr. 2, T. 1-5 = Nr. 1, T. 24-28.

Der zentrale Abschnitt Nr. 4 fungiert als dramatische und religiöse Essenz dieses Aktes. In ihm verbindet Debussy die beiden wichtigsten, jedoch widersprüchlichen Aspekte: einerseits die Identifikation Sebastians mit Jesus und seine einfühlsame Nachempfindung einiger Szenen rund um die Passion vor dem heidnischen Kaiser und seinen Anhängern, andererseits deren Beharren auf Sebastians Identität mit dem heidnischen Gott Adonis. Die Stimmung wird von einer zunächst unbegleitet von zwei Fagotten gespielten, dicht chromatischen Kontur erzeugt, die in T. 4 und 5 durch die verdoppelnde und verzierende Linie der Bassklarinette zum Neuntonfeld ergänzt wird.⁵⁶

Danach dient ein Aufstieg der vier Hörner mit im Ganztonabstand übereinander geschichteten Tritoni zusammen mit einem nachschlagenden Bassakzent auf *cis* als Hintergrund für ein melodisches, später homophon unterfüttertes Crescendo in den hohen Holzbläsern und Streichern. Sebastians Frage, ob jemand denjenigen gesehen hat, den er liebt, erklingt zum *più p – ritardando* des Orchesters in T. 27-28. Bald darauf, am Höhepunkt, führen die Pauken und tiefen Streicher ein rhythmisches Ostinato ein, dessen Tritonus *fis/c* erneut ganztönig gegen den Tritonus *e/b* in den höheren Instrumenten gesetzt ist.⁵⁷ Holzbläser und hohe Streicher reagieren mit einer emphatischen Geste, die bald auf eine Wiederholung des *fis/c* im rhythmischen Ostinato trifft. In dem Augenblick, da Sebastian (in T. 46ff.) die Worte Jesu im Garten von Gethsemane zitiert, ziehen sich die orchestralen Stimmen in langsame, dicht chromatische Linien über gehaltenen Akkorden zurück. Dann wird die Stimmung plötzlich mit dem lauten Tutti-Ausbruch eines dissonanten Akkordes durchbrochen, unterstrichen durch den letzten Auftritt des Ostinatos.

Im Mysterienspiel und den Oratorienversionen ist dies der Moment, an dem die Frauen von Byblos mit dem wiederholten Seufzerausruf "Ah!" in zwei versetzten, chromatisch fallenden Melismen in den Vordergrund treten.⁵⁸ Wenn dann die Harfe einen Ausschnitt aus dem Ostinato aufgreift, singen die Frauen von ihrer Bewunderung für Adonis in gegenläufig chromatischen Linien, die Debussy in den *Fragments symphoniques* auf zwei Oboen für die Chorführerinnen und Oboe/Fagott für den Frauenchor überträgt.

⁵⁶Vgl. die Fagottkontur in T. 15, basierend auf den Tönen *c, des, d, es, e, f, fis* und *b*, sowie dazu in T. 4 und 5 die Bassklarinette mit Absprungton *as*.

⁵⁷Vgl. T. 33-34, 35-36, 39-40:  ; ebenso T. 63-64.

⁵⁸Vgl. Akt III Nr. 4, T. 63-64, in Oktaven: *ges—f-fes-es, g--gis-g-e\$*.

Der dritte Satz in Debussys Orchestersuite endet mit dem in den Mysterien- und Oratorienfassungen zweifach gehörten Ausruf “Adonis!” der Chorführerinnen, ursprünglich gesungen in der chromatischen Linie *des—c—des-d—* über der wiederholten Aufforderung “Weinet”, mit der die übrigen Frauen von Byblos einander ermahnen, auf den vermeintlichen Tod ihres Gottes angemessen zu reagieren. Die beiden Ausdrücke der Trauer sind in eine dreitaktige Komponente aus chromatisch verschobenem Ganztonakkorden eingebettet⁵⁹: Grundlage für viele ähnliche Ausrufe in den auf diesen zentralen Moment folgenden musikalischen Segmenten.

Le martyre de saint Sébastien: Die Klage über den Tod des Adonis

74

8

Violine I
3 Flöten

p dolce
p dolce

Koryphäen:
A - - do - - nis! — A - - do - - nis! —

Chor: Fem-mes, pleu - - rez pleu - - rez

Wie die *Fragments symphoniques* zeigen, betrachtet Debussy dieses erste Segment von Abschnitt Nr. 4 als musikalische Inkarnation von Sebastians “Passion”. Für den dritten Satz seiner Orchestersuite verzichtet er auf die Fanfaren zu Beginn des Aktes sowie die Musik für die Ode der Kitharaspieler, verwendet aber sehr prominent die ersten 77 Takte des zentralen Abschnitts und ergänzt den letzten der oben gezeigten Takte lediglich mit einem 1½-taktigen Schlussglied. Genial gelöst und implizit verstörend ist dabei, dass selbst die sinfonisch verkürzte Version, die dem Hörer keinen Hinweis auf die szenische Handlung gibt, die herrschende Mehrdeutigkeit wiedergibt: Für den Schlussakkord in T. 79 überlagert Debussy den weiterklingenden vieloktavigen Flageolettorgelpunkt *des* und das sehr hohe und leise *es* der Harfen mit einem A-Dur-Septakkord.

⁵⁹Vgl. im Musikbeispiel den Wechsel der Ganztonakkorde auf *des* und *c*, der über einem hier nicht gezeigten, aus dem mehroktavigen *des* gebildeten Orgelpunkt ertönt.

Im Mysterienspiel und in den Oratorienversionen macht sich der Gesang über Holzbläsertremoli und Streicherflageolets immer wieder mit der Klage über den vermeintlichen Tod des Adonis Luft.⁶⁰ Zwischendurch ertönt die ruhige *Vox sola*, unbegleitet bis auf eine langsame Kurve in parallelen Terzen, und kontrastiert dabei die halb- und ganztönigen Passagen des Umfeldes mit einer beinahe reinen Diatonik in f-Moll/Des-Dur.

Zu Beginn von Abschnitt Nr. 5 begleitet die langsame chromatische Schlängelbewegung, die Sebastians Evangeliumszitat aus dem Garten Gethsemane unterstrich, auch sein nächstes Zitat aus der Szene vor dem leeren Grab.⁶¹ Der darauf folgende zweite Einwurf der *Vox sola* beginnt über den zuvor gehörten Tremoli. Während die Stimme die Auferstehung und den Sieg über den Tod bekräftigt, wohingegen die Syrer, indem sie alles Gehörte und Gesehene mit Bezug auf ihr eigenes Glaubenssystem interpretieren, „den Gott“ loben, fügt Debussy zwei neue thematische Komponenten hinzu. Wie die folgenden Beispiele zeigen, sind beide in derselben tonalen Umgebung angesiedelt und beginnen mit einem aufsteigenden Tetrachord, ergänzt durch eine mal teilweise, mal vollständige Wiederholung des Aufstiegs. Rhythmus und Instrumentalfarbe sind deutlich verschieden: Die erste Komponente wird von einer Flöte eingeführt und zuerst von einer Oboe, dann von einer Parallele aus Horn und Cello imitiert, bevor sie zur Flöte zurückkehrt. Die zweite Komponente, die den Abschluss von Abschnitt Nr. 5 einleitet, mit ihren Echos aber auch noch Abschnitt Nr. 6 durchklingt, ertönt dagegen in einer mächtigen Parallele von Oboe, Englischhorn und zwei Hörnern.⁶²

Le martyre de saint Sébastien: Lobpreisung des Auferstandenen

Il re-naît, il se re-nou-vel - le

⁶⁰Vgl. T. 82-84, als Wiederholung des Vorherigen sowie T. 101-103 – nach dem Einwurf der *Vox sola* – ohne die einleitenden Worte der Frauen.

⁶¹Vergleiche Nr. 5, T. 2-5 und 6-11 mit Nr. 4, T. 46-49 und 51-56.

⁶²Für die erste Komponente, die das Lob des auferstandenen Christus symbolisiert, vgl. Nr. 5, T. 22-24 (Gesang) sowie T. 26-28, 30-32 und 34-36 (instrumental); für die zweite Komponente und das Lob des auferstandenen Adonis, vgl. Nr. 5, T. 36-40 (instrumental) sowie Nr. 6, T. 3-7 (instrumental, mit Gesangsp parallelen “Adoniastes!” / “Adoniastes!”) und T. 27-31 (instrumental, mit Gesangsp parallelen “Il nous revient, le Bienheureux” / “Il nous revient, le Bienheureux”).

Die letzte Klage über den Tod von Adonis, die den Akt im Mysterienspiel und in den Oratorienversionen als Nr. 7 abrundet, ist als weitgehend unbegleitete "gemurmelte Psalmodie" über *des* komponiert. Der Beitrag des Orchesters ist auf drei Erinnerungen an die instrumentale Rolle in der "Klage über Adonis" beschränkt.⁶³ Die umfangreiche Coda dieses Abschnittes, die gleichzeitig als Coda des gesamten Aktes dient, basiert auf dem mehrdeutigen Akkord, der auch den dritten Satz in den *Fragments symphoniques* beschließt: eine Überlagerung des fort klingenden Orgelpunktes *des/cis* und des hohen *es* der Harfen mit einem A-Dur-Septakkord in den Streichern.⁶⁴

D'Annunzio hatte ursprünglich ein Mysterienspiel in vier Akten angekündigt. Erst später beschloss er, einen fünften Akt hinzuzufügen, der im Paradies spielt, in das der Märtyrer Christi nach seiner Auferstehung aufgenommen wird. In seiner Musik wählt Debussy eine Zwischenlösung: Während die vorangegangenen Akte sauber voneinander getrennt sind und jeweils mit einem Prélude beginnen, schließt Akt V mit einem kurzen Zwischenspiel an das Vorangegangene an, wobei der Übergang *attacca* erfolgen soll. Die Hörer von Konzertaufführungen oder Tonaufnahmen erhalten so den Eindruck, dass – zumindest was die Musik betrifft – das, was auf Akt III folgt, ein einziger großer Abschnitt ist.

Die Musik für diese zusammengesetzte Einheit besteht aus

IV Nr. 1	Prélude, <i>Sombre et lent</i> ; 39 Takte
IV Nr. 2	<i>Très modéré</i> ; 38 Takte
IV Nr. 3	<i>Modéré</i> , Chor der Syrer; 96 Takte
V Nr. 1	Interlude, <i>Modéré</i> ; 20 Takte
V Nr. 2	<i>Modéré</i> , Chöre der Märtyrer, der Jungfrauen und der Engel, die Stimme von Sebastians Seele, und Chor aller Heiligen; 125 Takte

Zwischen dem Prélude von Akt IV und seiner Fortsetzung in Nr. 2 erklärt Sebastian, was ihn zum Lorbeerbaum gebracht hat, an dessen Stamm zu sterben der Kaiser ihn verurteilt hat.⁶⁵ Bald nachdem die Musik wieder

⁶³Vgl. die chromatisch verschobenen Ganztonakkorde im Gegenbewegung der Flöten und Geigen, wobei Akt III, Nr. 7, T. 7-8 und 11-12 identisch sind mit Nr. 4, T. 75-761, bis Debussy die gesamte Komponente in Nr. 7, T. 15-18 aufgreift.

⁶⁴Vgl. Nr. 7, T. 18-22 sowie, anfangs im Wechsel mit chromatischen Nachbartönen, T. 28-34.

⁶⁵„Cäsar sprach: Führt ihm zum Hain Apollons und bindet ihn am schönsten Lorbeer fest. Und gegen seinen nackten Lein entsendet die Pfeile alle bis die Köcher leer sind, bis igelgleich der Leib von Pfeilen starrt. Ja, meine Bogenschützen, das ist's, was ich verlange. Mein Los muss sich erfüllen. Menschenhände müssen mich töten. Eure lieben Bruderhände.“ (Mysterienspiel Zeile 3677-3686 + 3733-3736)

aufgenommen worden ist, setzt er seinen Bericht fort, indem er von seinen Gefühlen im Angesicht des Todes spricht. Er beschreibt zuerst sein Zittern, als die Pfeile ihn zu treffen beginnen, dann seine tröstende Vision vom "guten Hirten".⁶⁶ Nach dem Ende des musikalischen Abschnitts Nr. 2 drängt er seine Bogenschützen, ihren Tötungsauftrag effektiv zu erfüllen, und erscheint dabei fast delirierend in seinem ekstatischen Wunsch zu sterben.⁶⁷ Der Chor antwortet in Nr. 3 mit einer erneuten Klage.⁶⁸ In Akt V schließlich geben andere zum Himmel auferstandene Menschen – Märtyrer, Jungfrauen und Apostel – seinem Opfer eine neue Bedeutung.⁶⁹ Das Ende des Mysterienspiels ist ein Austausch zwischen den Engeln, Sebastians Seele und dem Chor aller Heiligen.⁷⁰

⁶⁶“Da ist er, der Hirte. Siehst Du ihn? Er trägt, um seinen Hals gelegt, das Lamm auf seinen Schultern.” (Mysterienspiel Zeile 3781-84)

⁶⁷“Mein Blut beginnt zu rinnen, wie der Schatten wächst. Kommt nah herbei, schon sinkt die Nacht, ganz nahe muss man zielen, wenn man treffen will. Weint nicht! Zielt fest! Und hoch den Mut! / Gleich wie im Kampf berauscht von Blut, / So seid berauscht! Nach meinem Leibe / Ganz nahe zielt. Er ist die Scheibe. / Aus tiefster Seel’, aus tiefster Seele / Schrei ich nach Liebe, die mich quäle! / Gesegnet sei der erste Pfeil! / Gesegnet sei der erste Stern!” (Auszug aus Mysterienspiel Zeile 3786-3830)

⁶⁸“Ihr Weiber, lasst die Tränen fließen, / denn jetzt geht er auf blassen Wiesen, / und jede Blüte ist beendet. / Wehe, beweinet ihn. / Zum schwarzen Tor steigt er hinab. / Und alles Schöne deckt das Grab. / Denn Hades siegt. / Die Fackeln wendet. / Eros! Beweint ihn!” (Mysterienspiel Zeile 3839-3842)

⁶⁹Märtyrer: “O Wunden! Gott zur Ehr / Erstrahlt in unser Wehr! / Wer tritt zu uns heran? / Die Lilie unsrer Scharen. / Ihr Stengel trotz Gefahren. / Sollt wie sie heißt erfahren: / Sebastian!” // Jungfrauen: “Gelobt seist Du, von ferne / Nennt Dich der Stern dem Sterne, / Ruft Deinen Namen an. / Gott krönt Dich. Alle Trauer / Zerstiebt wie Wasserschauer / Am Söller solcher Mauer. / Sebastian.” // Apostel: “Sei heilig. Im Gebete / Hört Jesus unsre Nöte, / Drückt an sein Herz Dich an. / Sein Lächeln uns erfreut. / Sein Kelch ist Dir geweiht, / Johannes Thron erneut! / Sebastian.” (Mysterienspiel Zeile 3900-3920)

⁷⁰Engel: “Schön bist Du. Lass sechs Schwingen / Von Engeln nun Dir bringen / Und schwebe himmelan, Das neue Lied zu singen! Und sternengleich erstrahle / Das Blut der Wundenmale ! / Sebastian.” // Anima Sebastiani: “Ich komme, habe Flügel, schwebe. / Ringsum ist Licht. Mit Licht umwebe / Mein Blut als Manna Wüstensand. / Ein Tropfen bin ich und ein Funken, / In Deinem Schoße, Herr, versunken, / Wo ich als Seele Frieden fand.” // Alle Heiligen: “Preisest den Herren in seiner unendlichen Stärke! / Preisest den Herren mit Trommelwirbel und Orgel. / Preisest den Herren mit allen Sistren und Kymbeln. / Preisest den Herren mit Flötenspiel und Kitharen.” (Mysterienspiel Zeile 3921-3938) D’Annunzio konzipierte diese letzte Chorpassage als eine Paraphrase von Psalm 150 (“Lobt ihn mit dem Schall der Hörner, lobt ihn mit Harfe und Zither! Lobt ihn mit Pauken und Tanz, lobt ihn mit Flöten und Saitenspiel. Lobt ihn mit hellen Zimbelen, lobt ihn mit klingenden Zimbelen!”)

Die Musik für diesen vielschichtigen Abschluss des Mysterienspiels beginnt in thematischer Unabhängigkeit von allem, was vorher geschah. Aber je mehr sich das Spiel zum Ende neigt, umso häufiger bringen sich frühere Komponenten in Erinnerung. Das Prélude zu Akt IV setzt ein mit einem Tremolo in den gedämpft spielenden Streichern. Dieses bewegt sich mit Ausnahme des Halbtons in zwei Kontrabässen ausschließlich innerhalb des Ganztonakkordes über dem *as* des Kontrafagottes (T. 1-7) und, nach einer doppelten chromatischen Rückung, über *fis*. Die führende thematische Komponente, ein Solo im Englischhorn, mit der Debussy den “verwundeten Lorbeer” zu symbolisieren scheint, ist reich an direkten und indirekten Tritoni im selben Ganztonfeld.

Le martyre de saint Sébastien: Die Komponenten im Prélude zu Akt IV



Der zweite instrumentale Abschnitt in diesem Akt kann als Fortsetzung des Prélude betrachtet werden. Dass Debussy es so konzipiert hat, zeigt die Tatsache, dass der vierte Satz in den *Fragments symphoniques* ohne Zäsur aus dem einen in den anderen übergeht.⁷¹ Interessanterweise besteht die Musik dieser “Fortsetzung” fast ausschließlich aus Linien, die aus früheren Komponenten stammen: Sie beginnt mit einer modifizierten Transposition der Holzbläsertextur, die als Hintergrund für Sebastians Erinnerung an Jesu Worte an seine Jünger im Garten von Gethsemane gehört wurde,⁷² gefolgt von einem nicht transponierten und nur leicht modifizierten Zitat der Phrase vor seiner Frage “Habt ihr den Einen gesehen, den ich liebe”, mit der Sebastian die Nacherzählung und Nachempfindung der Passionsgeschichte begann.⁷³ Die Passage endet mit einer Erinnerung an und mehreren Echos aus dem allerersten Satz des Werkes, transponiert von es-Moll nach Fis-Dur und rhythmisch beruhigt.⁷⁴

An dieser Stelle weicht der Schlusssatz der Orchestersuite von den Versionen der Vokalfassungen ab. Unter dem Titel “Le bon pasteur” (Der

⁷¹Vergleiche Mysterienspiel und Oratorienversionen Akt IV, Prélude, T. 1-39 + Nr. 2, T. 1-34 mit *Fragments symphoniques*, Satz IV, T. 1-73.

⁷²Vergleiche Akt IV Nr. 2, T. 1-3 und 8-11 mit Akt III Nr. 4, T. 46-48 und 46-49.

⁷³Vergleiche Akt IV Nr. 2, T. 14-21 mit Akt III Nr. 4, T. 21-28.

⁷⁴Vergleiche Akt IV Nr. 2, T. 22-26 mit Akt I Nr. 1, T. 1-5.

gute Hirte), mit dem Debussy die Aufmerksamkeit seiner Hörer vom ausufernden Weinen in den dramatischen Versionen weg und zur Deutung von Sebastians Opfer lenkt, endet dieser Satz und damit die Orchestersuite kurz nach diesen konsolidierten Instrumentalpassagen. Debussy übernimmt somit weder das Chorstück, das das Mysterienspiel und die Oratorienversionen ergänzt, noch seine Musik zu Akt V. Alles, was er hinzufügt, ist ein sechstaktiges *Largo*, mit dem er seine *Fragments symphoniques* in Fis-Dur enden lässt.

Im Mysterienspiel und den Oratorienversionen werden die beiden Instrumentalabschnitte Nr. 1 und 2 in Nr. 3 durch einen gespenstischen Gesangsabschnitt ergänzt. Er beginnt mit leisen, hinter der Bühne erklingenden Klagen vieler Stimmen zu Ausrufen von “Ah” und “Hélas!” Mit zunehmender Nähe der Chorstimmen beginnt sich ihre Tonhöhe auf *des* zu konzentrieren, das sich bald in einen instrumentalen Ankerton verwandelt. Allmählich und immer deutlicher bietet sich die Musik als Fortsetzung des abschließenden Chorstückes von Akt III an. Während der Text, mit dem die syrischen Alte und Tenöre ihre Frauen zu ihren Traueraufgaben rufen (“Weinet, Frauen aus Syrien ...”), direkt an die Situation nach dem ersten Versuch des Kaisers, Sebastian töten zu lassen, anknüpft, ist ihre Gesangskontur zunächst neu, “arabisch” in ihrer Skala und metrisch instabil durch die Unvereinbarkeit des 4/4-Metrums mit den 3/4-Gruppen in den tiefen Streichern.⁷⁵ Die zweite Beschworung der Alte und Tenöre, denen weiter die 3/4-Gruppen in den tiefen Streichern unterliegen, endet mit einem chromatischen Abstieg, der das Orchester veranlasst, sich an die “Klage für Adonis” aus Akt III zu erinnern, die hier in etwas einfacherer Textur ertönt.⁷⁶ Für das abschließende *Plus lent* kehrt Debussy zum entsprechenden Segment zurück, der Psalmodie vom Ende des vorangegangenen Aktes, die ebenfalls *Plus lent* überschrieben hatte.⁷⁷ Das Verbindende dieser beiden Passagen ist ihr indirekter Orgelpunkt auf *g/a*.

⁷⁵Vgl. Akt IV Nr. 3, T. 26-32 etc., Bratschen + Celli: ||: *a-as-des* :||; dazu beginnen in T. 30 mit den Stimmen von Alt + Tenor die Kontur aus den Tönen *h-c-es-e-f / as-heses*, eine siebentönige Fantasieskala mit zwei Halbtonschritten, zwei kleinen Terzen und einem chromatischen Dreitonsegment, die in T. 53-60 von den Sopranen aufgegriffen wird.

⁷⁶Vergleiche Akt IV Nr. 3, T. 36-40 mit Akt III Nr. 4, T. 75-77; ähnlich, in Transposition und mit abweichendem Ende, auch gehört in T. 44-47, 50-53 und 74-79.

⁷⁷Vergleiche Akt IV Nr. 3, T. 88-91, 93-94 und 96 mit Akt III Nr. 7, T. 19-22, 24-25 und 32. Der erste Orchestertakt unterscheidet sich (Blockakkorde vs. Arpeggien), aber beide sind von derselben Ganztonleiter abgeleitete augmentierte Dreiklänge.

Dasselbe *g/a* liegt auch dem Beginn des Zwischenspiels zugrunde, das in die szenische Apotheose im Paradies überleitet. Auch das fallende “Pleurez” auf *es-des* über einem augmentierten Dreiklang *des/f/a*, mit dem der syrische Chor sein irdisches Klagen beendet hat, wird vom Orchester nun in einer Staffelung von Hörnern, Klarinetten und Oboen über dem Dreiklang der Posaunen aufgegriffen. Schließlich jedoch emanzipiert sich der neue Handlungsort, das Paradies, auch musikalisch.

Der 125-taktige Chorabschnitt – nach der zentralen Nr. 4 im dritten Akt das zweitlängste Musikstück des Werkes – ist höchst facettenreich. Während Debussy nur zwei verschiedene Tonartsignaturen verwendet, erzeugt ihre Gegenüberstellung (vier \flat -Vorzeichen gegen vier \sharp -Vorzeichen) und ihr wiederholter Wechsel einen erstaunlichen Effekt. Zunächst scheint jedes der himmlischen Kontingente, die durch die Männer- und Frauenstimmen des Chores repräsentiert werden, eine eigene Grundtonart zu haben, in der sich ihre homophonen, *a cappella* gesungenen Lobpreisungen Sebastians ohne jegliche tonale Extravaganz bewegen. Die Tenöre und Bässe der zum Paradies aufgestiegenen Märtyrer beginnen (*Modéré* 4/4) in As-Dur/*f*-Moll, wenden sich aber bald nach F-Dur, das sie überraschend mit einer tiefalterierten zweiten Stufe kolorieren, bevor sie ihren kulminierenden “Sébastien! Sébastien!”-Ruf nach As-Dur auflösen. Die Soprane, Mezzos und Alte der himmlischen Jungfrauen bleiben in dieser Tonart, unterscheiden sich aber durch Tempo und Metrum (*Più animato*, 3/4). Auch sie fügen immer wieder das zuvor von den Märtyrern eingeführte *ges* ein, schließen dann aber in Es-Dur. Die Apostel, die zum anfänglichen *Modéré* im 4/4-Takt zurückkehren, klingen harmonisch am gewagtesten, da sie ihren Es-Dur-Beginn als Dominante der Molltonleiter auf *as* interpretieren, bevor sie schließlich in den Durdreiklang auf *as* einlenken. Die Engel beschleunigen das Tempo zu *Un peu plus animé* und zu einem Rhythmus mit fast ununterbrochenen Achtelnoten. Zudem fügen sie erste Beispiele des absteigenden Tetrachords ein, der später in diesem Chorstück eine wichtige Rolle spielen wird.⁷⁸

Der Des-Dur-Schluss der Engel dient als Ausgangspunkt für das Orchester, das die *Anima Sebastiani* begleitet. Debussy hat den Beginn dieser Begleitung zu den Worten der Seele, sie sei tatsächlich auf dem Weg zum Paradies, mit einer dezenten Erinnerung an die vorherrschende thematische Komponente aus dem allerersten Prélude gefärbt: Während die hohen Streicher und Harfen, verstärkt durch ein Harmonium hinter der

⁷⁸Für die fallenden Tetrachorde vgl. T. 48, Alt I gefolgt von Alt II: *as-g-f-es*, imitiert in T. 49 von Sopran I und in T. 50 von Alt II mit Terzenparallele in Alt I.

Bühne, einen aus dem Des-Dur-Septakkord entwickelten viertaktigen Klang halten, spielt die Celesta – das “himmlische” Instrument – zusammen mit einem Wechsel von Klarinetten und Flöten wiederholte Ausschnitte aus einer rhythmisch neutralisierten und stark beschleunigten Version der Flötenkontur, die in der Oberstimme der ersten thematischen Komponente des Werkes ertönt war. Etwas später im selben Segment (als Sebastian bestätigt, dass er jetzt “eine Seele” ist) hören wir die erste Trompete mit einer Variante derselben Kontur. Harmonisch in die Umgebung des letzten Aktes integriert stellt die verhaltene Trompetenstimme den ursprünglichen Rhythmus zumindest teilweise wieder her, bevor sie in abnehmender Lautstärke noch zweimal den Kopf der Kontur hinzufügt, nun in Oktavparallele verdoppelt durch die zweite Trompete:

Le martyre de saint Sébastien: Sebastians Seele hat ihr Schicksal erfüllt

Akt I, Prélude Akt V, Nr. 2

Lent (doux et soutenu)

Akt V, Nr. 2 70

mf soutenu et expressif

Die tonal kühnste Stelle erklingt, wenn “alle Heiligen” ihre Stimmen vereinigen, nicht mehr um Sebastian zu feiern, sondern um den Herrn zu preisen. In einer mächtigen, *Allègrement* markierten Parallele, in der die Musik zum 3/4-Takt der Jungfrauen zurückkehrt und ein Crescendo von *mf* nach *f* führt, steigt der volle Chor durch die E-Dur-Skala, beantwortet von den Bläsern mit einem homophonen As-Dur-Einschub, der mit I-IV-V die Kadenzschritte zum Halbschluss zitiert (s. Notenbeispiel unten). In zwei weiteren Zeilen setzt der Chor seine triumphale E-Dur-Parallele fort, jeweils von der As-Dur-Folge beantwortet. Schließlich bilden Beckenwirbel, Holzbläsertriller und Harfentremoli auf dem Ganzton *a/h* zusammen mit vielfachen Imitationen des fallenden Tetrachords⁷⁹ den Hintergrund für die wiederholte Schlusszeile des Psalms.

⁷⁹T. 89-92: *dis-cis-h-a* (8x), abwechselnd in den beiden Hälften jeder Chorstimme, und T. 93-95: *fis-e-dis-cis* (5x).

Le martyre de saint Sébastien: Ein bitonaler Psalm

Akt V, Nr. 2

76

mf Lou - ez le Seigneur dans l'immensité de sa for-ce
 Lou - ez le Seigneur sur le timpanon et sur l'or-gue *f*

Für das erste und zweite “Halleluja” imitiert der Chor, jetzt achttimmig homophon singend, die frühere As-Dur-Antwort des Orchesters. Das veranlasst die Streicher, entsprechend zu reagieren. So vereint die Musik erstmals wieder die vokalen und instrumentalen Kräfte in einer Tonart. Die Reprise der beiden ersten Psalmverse klingt erneut in einem fast reinen E-Dur, mit tonleiterfremden Noten nur im letzten Takt jeder Zeile, wo eine plötzliche Hinwendung zu einer Gis-Dur-Harmonie die Vorstufe einer melodischen Komponente unterstreicht, die bald zum Hauptmotiv der Coda werden wird.⁸⁰ (Gis-Dur ist natürlich nichts anderes als das enharmonische *alter ego* des früheren As-Dur.) Die tonale Gegenüberstellung ist damit also noch keineswegs beendet. Vielmehr setzt sich das Spiel mit scheinbar unvereinbaren Tonarten sogar noch zu Beginn der Coda fort, wo mehrere “Halleluja”-Rufe in einer wiederholten Gis-Dur-Figuration ertönen, die später nach H-Dur transponiert wird.

Schließlich weichen die Dur- und Moll-Tonarten zwei verwandten pentatonischen Skalen, bevor das Halleluja – und damit die Musik des Mysterienspiels *Le martyre de saint Sébastien* und der verschiedenen daraus abgeleiteten Oratorienversionen – in einem reinen E-Dur-Dreiklang in feierlich langsamem *ff* ausklingt.

⁸⁰Für die orchestrale Vorstufe des Motivs vgl. T. 102 + 106: Hörner (*h-cis-fis-gis-dis-cis*) und T. 104 + 108: Trompeten (*gis-ais-dis-eis-his-ais*). Für die Chorversion in der Coda, vgl. T. 109 + 111 (*gis-ais-dis-eis-his-ais*) und 113 + 115 (*h-cis-fis-gis-dis-cis*).

Wie die Ereignisse, die D'Annunzio in den beiden längsten Akten seines Mysterienspiels darstellt – Sebastians schmerzloser Tanz auf den brennenden Kohlen in Akt I und sein rhetorischer Sieg über die chaldäischen Zauberinnen in Akt II – ist der Epilog im Paradies nicht Teil der christlichen Legende. Diese Ergänzungen zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass D'Annunzio sie besonders aufwendig mit Wundern ausgeschmückt und mit Aussagen nicht-christlicher oder nicht-irdischer Stimmen angereichert hat. Das Mysterienspiel lebt von dem Zwiespalt zwischen Sebastians Wunsch nach physischer Nachfolge Christi, auf dessen Passion eine einmalige Auferstehung folgt, und dem antiken Kult des Adonis, der – als Fruchtbarkeitsgott – alljährlich wieder zu neuem Leben ersteht. Sofern Debussy überhaupt Teile dieser Passagen vertont, unterscheidet sich sein Instrumentalstil deutlich von seiner anderen Musik: Vielerlei Triller und Tremoli scheinen eher dazu gedacht, Emotionen zu stärken, als Tiefen musikalisch auszuloten. Seine Musik der christlichen Schicht dagegen ist von oft schier atemberaubender spiritueller Intensität.

Dass Debussy seine *Fragments symphoniques* mit dem Passionsopfer des "guten Hirten" beschließt und auf die berührenden Vokalstücke, die er für den nachträglich hinzugefügten Akt im Paradies komponiert hat, verzichtet, hat vermutlich auch einen im weiteren Sinne geistigen Grund. Busoni hat dem letzten Absatz seines kleinen Traktats *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* eine Fußnote angehängt, in der er schreibt:

Ich glaube gelesen zu haben, dass Liszt seine *Dante-Symphonie* auf die beiden Sätze "Inferno" und "Purgatorio" beschränkte, weil unsere Tonsprache für die Seligkeiten des Paradieses nicht ausreichte.⁸¹

Tatsächlich kommentiert schon Dante selbst im "Paradiso" dessen Unbeschreibbarkeit, indem er erklärt, dass unser Sprechen (*il parlar nostro*) dem derart Unerhörten (*a tanto oltraggio*) nicht gewachsen ist.⁸² Debussy empfand offenbar ähnlich bezüglich seiner ureigensten Sprache, der Musik.

Die *Fragments symphoniques*, eine Art instrumentale Essenz der Kondensierungen im Oratorienstil, die ihrerseits D'Annunzios ausuferndes Drama zu verdichten suchen, schließen den Kreis dessen, was den späten Debussy auf seinem Weg von den *Images pour orchestre* zur Musik von *Jeux* auszeichnet.

⁸¹Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig: Insel-Verlag, 1916): S. 48.

⁸²Dante Alighieri, *Da divina commedia*, Paradiso XXXIII, 55–57.