

Valentine Gross, *The Trio of "Jeux,"* Pastell (1913).
 Erstpublikation im französischen Kulturjournal *Comœdia illustré*,
 dem Souvenir-Programm der Ballets Russes⁸³



⁸³Nachdruck in Millicent Hodson, *Nijinsky's Bloomsbury Ballet, Jeux* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2008), S. 8.

Jeux

Im Sommer 1912 bat Sergei Diagilew, der Impresario der Ballets russes, Debussy um Musik für ein neues Ballett, das auf einem von Vaslav Nijinsky entworfenen Szenario basieren sollte. Der Vertrag wurde am 18. Juni 1913 unterzeichnet, die Produktion für das späte Frühjahr 1913 vorgesehen. Auf die Frage, was ihn zu diesem Thema inspiriert habe, sagte Nijinsky einem Interviewer: “Als ich letztes Jahr in Deauville einige Tennisspiele sah, war ich von den Formen und der Harmonie der Sprünge beeindruckt. So kam mir die Idee zu versuchen, ihre Schönheit zu perfektionieren, sie zu “symphonisieren”, wenn ich diesen Ausdruck benutzen darf . . .”⁸⁴ *Jeux* wurde Debussys letztes Orchesterwerk und die einzige Ballettmusik, die er selbst vollendete. Es wurde am 15. Mai 1913 uraufgeführt. Auf die vier szenischen Aufführungen folgten am 1. und 2. März 1914 konzertante Darbietungen der Musik im Rahmen der Concerts Colonne.

Da Nijinsky nicht nur kein Französisch sprach, sondern sich auch, nach Auskunft Diagilews, nicht in der Lage sah, den geplanten Ablauf des Balletts vorauszubestimmen, findet sich der beste Überblick über den Ablauf der Bühnenhandlung in den Szenenanweisungen, die Debussy in sein Manuskript des Klavierauszuges notierte. Sie dienten ihm offenbar dazu, die Struktur seiner Musik der vermuteten Choreografie anzupassen. Dankenswerterweise sind diese Notizen im Anhang des *Jeux*-Bandes der Gesamtausgabe abgedruckt. Sie geben eine gute Einführung in die recht anspruchsvolle Szenenfolge und erlauben es, Debussys musikalische Komponenten den sie inspirierenden außermusikalischen Inhalten zuzuordnen.⁸⁵

Vorspiel: Nacht in einem Park, dessen Wege deutlich markiert und von kleinen Sträuchern gesäumt sind. In der Luft elektrische Lampen, deren Licht die Formen der auf den Bäumen schlafenden Blätter auf den Sand wirft.

T. 47: Der Vorhang hebt sich über dem leeren Park

T. 70: Ein Tennisball prallt auf die Bühne

T. 74: Ein junger Mann in Tennisdress mit hochgehaltenem Schläger springt über die Bühne

T. 82: und verschwindet wieder

T. 84: Die 1. junge Frau erscheint links oben auf der Bühne, nervös und neugierig, und gibt einer ungesehenen Person Zeichen, sich ihr anzuschließen

⁸⁴Übersetzt nach Emile Deflin, “Nijinsky au repos,” in *Gil Blas* (20 May 1913), zitiert in Pierre Boulez und Myriam Chimènes (Hrsg.), “Préface” in Claude Debussy, *Œuvres complètes* V/8, *Jeux: poème dansé* (Paris: Durand, 1988), S. XV.

⁸⁵Ich gebe Debussys “jeune fille” im Deutschen als “junge Frau” wieder, um die Ungeschicklichkeiten des mit dem Wort “Mädchen” verbundenen Neutrums zu vermeiden.

- T. 100: Die 2. junge Frau erscheint. Für einen Moment scheint sie nur nach einem Ort zu suchen, an dem die beiden Vertraulichkeiten austauschen können
- T. 106: Die 1. junge Frau ist weiterhin melancholisch und nervös, trotz der sanften Provokation und der hartnäckigen Bitten ihrer Begleiterin, gemeinsam zu tanzen
- T. 142: Die 2. junge Frau beschließt, alleine zu tanzen
- T. 157: Die 1. junge Frau tanzt ihrerseits
- T. 196: Der junge Mann erscheint oben links auf der Bühne, offenbar Tennisbälle schlagend. Er tritt vor, nach wie vor auf sein Spiel fixiert, und sieht die beiden jungen Frauen zunächst nicht
- T. 207: Als er sie sieht, bleibt er vor der 1. jungen Frau stehen und bittet sie, mit ihm zu tanzen
- T. 214: Sie will zunächst weglaufen
- T. 217: doch er bringt sie sanft zurück
- T. 220: und bittet sie ein zweites Mal
- T. 224: Er beginnt zu tanzen. Die junge Frau folgt seinen Gesten mit Entzücken und Sehnsucht, die sie nur mit großer Mühe verbirgt
- T. 242: Die junge Frau läuft zu ihm
- T. 245: Sie tanzen zusammen, und der Tanz sollte von diesem Augenblick an einen offen sinnlichen Charakter annehmen, wenn auch immer noch süß und sanft
- T. 251: Er bittet sie um einen Kuss
- T. 254: Er insistiert
- T. 256: Sie weicht ihm aus
- T. 257: Er insistiert
- T. 262: Er beharrt noch sanfter
- T. 278: Sie entspannt sich in den Armen des jungen Mannes
- T. 284: Die 2. junge Frau, die bereits Anzeichen von Ressentiment und milder Eifersucht gezeigt hat, kommuniziert ihre Gefühle deutlicher
- T. 290: doch der junge Mann und die 1. junge Frau verbleiben in ihrer verliebten Ekstase
- T. 301: Sie [die 2. junge Frau] reagiert fast mit Wut
- T. 305: Sie tritt auf die beiden zu, stampft mit dem Fuß auf
- T. 309: und beginnt einen ironischen, spöttischen Tanz,
- T. 315: den der junge Mann zunächst mit amüsiertes Neugierde, dann mit immer größerem Interesse beobachtet. Allmählich löst er sich von seiner ersten Partnerin und bewegt sich um die 2. junge Frau herum
- T. 331: Er kann nicht mehr widerstehen und lädt sie ein, mit ihm zu tanzen
- T. 337: Er bittet noch einmal
- T. 340: "So wird getanzt"
- T. 346: Sie wiederholt die Schritte (spöttisch)
- T. 352: "Mach dich nicht über mich lustig!", bettelt er
- T. 357: Sie tanzen zusammen

- T. 369: Ihre Gesten werden immer zärtlicher
- T. 377: Die junge Frau rennt weg und versteckt sich hinter einer Baumgruppe
- T. 378: Der junge Mann schüttelt neckend die Zweige
- T. 379: Während dieses Spiels beginnt die 1. junge Frau traurig zu empfinden, dass sie allein gelassen wurde
- T. 381: Auf der anderen Seite der Bühne läuft die 2. junge Frau erneut weg und versteckt sich
- T. 383: während die 1. junge Frau traurig und allein ist
- T. 384: Inzwischen sind die beiden anderen verschwunden
- T. 387: Sie kehren fast sofort zurück, der junge Mann hinter der jungen Frau herjagend. Sie laufen weniger als dass sie springen, wie wilde junge Dinger
- T. 395: Beide tanzen erneut
- T. 430: In der Euphorie ihres Tanzes haben sie die zunächst beunruhigte und dann verzweifelte Haltung der 1. jungen Frau nicht bemerkt, die ihren Kopf in den Händen hält, den Tränen nahe ist und weggehen will. Ihre Gefährtin versucht vergeblich, sie daran zu hindern; sie will nichts hören. Sie macht deutlich, dass sie kurz zuvor beim Tanzen glücklich war
- T. 436: Die 2. junge Frau versucht, sie zurückzuhalten
- T. 442: Tanz der 1. jungen Frau mit von Trauer unterbrochenen Bewegungen
- T. 446: Die 2. junge Frau fleht sie zärtlich an, zu bleiben
- T. 448: Tanz wie oben
- T. 452: Die 2. junge Frau schafft es, sie in ihre Arme zu nehmen
- T. 455: Aber der junge Mann greift ein und trennt ihre beiden Köpfe. Er versucht, ihnen klarzumachen, dass es keinen Grund zum Weinen gibt, keinen Grund, eine Szene zu machen. Sie sollten sich umsehen: die Schönheit der Nacht, die herrliche Atmosphäre, alles ermutigt sie, ihren Träumen zu folgen
- T. 473: Er sieht unbekannte Freuden für die drei voraus und den Rausch eines gemeinsamen Tanzes
- T. 483: Sie wagen es noch nicht, sind aber bereits auf halbem Weg zum Einverständnis
- T. 585: Nijinsky allein
- T. 587: die beiden jungen Frauen
- T. 593: alle drei
- T. 677: In diesem Moment nähert der junge Mann mit einer leidenschaftlichen Geste ihre drei Gesichter einander an, und ein Dreierkuss taucht sie in eine Ekstase, bis . . .
- T. 689: . . . ein Tennisball zu ihren Füßen fällt. Erschrocken und verängstigt springen sie davon und entkommen in den tiefen Schatten der Nacht
- T. 707: "Vögel in den Bäumen, deren Schlaf durch diese kopflose Flucht unterbrochen wurde".

Debussy soll sich gerade wegen des Fehlens jedes tieferen Dramas für die Geschichte erwärmt haben, die sowohl in der Musik als auch im Tanz zu abstrakten Entwürfen anregte. Wie sich herausstellte, war er dann allerdings über Nijinskys tatsächliche Choreografie zutiefst verärgert. Während der Uraufführung war er angeblich so verzweifelt, dass er überlegte, seine Partitur zurückzuziehen. Am Ende tat er es nicht, und *Jeux* durchlief alle geplanten Aufführungen. Doch mit einigem zeitlichen Abstand drückte er aus, wie sehr er das, was mit seiner Musik gemacht worden war, verabscheute, indem er die Tänze u.a. als "völlig sinnlose Aktivitäten" bezeichnete. In einem Brief an seinen Freund Robert Godet vom 9. Juni 1913 brachte er seine Empörung zum Ausdruck:

Nijinskys perverses Genie hat sich einem speziellen Zweig der Mathematik zugewandt! Der Mann addiert Zweiunddreißigstnoten mit den Füßen, überprüft das Ergebnis mit den Armen und starrt dann plötzlich wie auf einer Seite gelähmt auf die Musik, während sie vorüberzieht. Ich vermute, es nennt sich "die Stilisierung der Geste". Es ist schrecklich, geradezu dalcrozisch – ich betrachte Monsieur Dalcroze als einen der größten Feinde der Musik! Du kannst Dir vorstellen, welches Unheil seine Methode im Kopf eines jungen Wilden wie Nijinsky anrichten kann! Die Musik kann sich natürlich nicht wehren; sie muss sich damit begnügen, ihre leichten Arabesken all den unglücklichen Füßen entgegenzusetzen – die sich noch nicht einmal entschuldigen!"⁸⁶

Für die konzertante Erstaufführung beschrieb Debussy, wie subtil seine Musik sich auf das Tanzgeschehen bezieht. Wie er andeutet, hatte er Tempo und Taktwechsel so gewählt, dass sie als Grundlage der Charakterisierung dienen können:

Nach einem sehr langsamen Vorspiel aus wenigen Takten [...] erscheint ein erstes Motiv, *scherzando* im 3/8-Takt, bald unterbrochen durch die Rückkehr des Vorspiels, diesmal unterstrichen durch Rumpeln in den tiefen Streichern. Dann setzt sich das *Scherzando* mit einem zweiten Motiv fort. An diesem Punkt beginnt die Handlung [...] Verachtung und Eifersucht der anderen jungen Frau, das einen ironischen und spöttischen Tanz (2/4) beginnt und so die Aufmerksamkeit des jungen Mannes auf sich zieht: Er lädt sie zu einem Walzer (3/8) ein [...]. Jetzt will die erste, inzwischen verlassene junge Frau fliehen. Die andere hält sie sanft zurück (3/4, sehr moderat). Alle drei tanzen (3/8),

⁸⁶Übersetzt nach Claude Debussy, *Lettres 1883-1918*, réunies et présentées par François Lesure (Paris: Hermann, 1980), S. 238.

schnell und schneller bis zum Moment der Ekstase (3/4, sehr moderat). Ein zweiter verirrter Tennisballs trifft auf die Bühne und vertreibt die drei jungen Leute. Rückkehr der Akkorde aus dem Vorspiel; einige weitere Noten gleiten verstohlen – und das ist alles.⁸⁷

Wie beliebt die 17-minütige Musik ist, lässt sich an der großen Zahl der heute im Handel erhältlichen CD-Aufnahmen ablesen.⁸⁸ Allerdings galt *Jeux* trotz der Hinweise in Debussys Anmerkungen lange Zeit als schwierig zu analysieren. Stockhausen hielt die Komposition für die “erste statistische Form”, auf der er aufbauen wollte.⁸⁹ Eimerts Überblick über Debussys motivische Arbeit, Paslers Untersuchung des “Organizismus”, durch den das melodische Material definiert wird, Zenck’s Beobachtungen von Struktur und Instrumentierung und Winklers Diskussion der Harmonie und der tonalen Gestaltung behandeln wichtige Aspekte und erzielen dabei ganz unterschiedliche Ergebnisse für die Klassifizierung der Form.⁹⁰ Meine eigene Einschätzung ist dadurch geprägt, dass ich die Beschreibung der tonalen Entwicklung, der metrischen und rhythmischen Charakterisierungen thematischer Komponenten sowie der strukturellen Lösungen im Interesse der interdisziplinären Zielsetzung dieser Buch-Trilogie in Bezug zu setzen suche zu Debussys autographischen Notizen der geplanten szenischen Ereignisse, die auf den vorangegangenen Seiten wiedergegeben sind.

⁸⁷Übersetzt nach Jean Barraqué, *Debussy* (Paris: Seuil, 1994), S. 213.

⁸⁸CD-Aufnahmen, die *Jeux* enthalten, gibt es mit dem Cleveland Orchestra unter Pierre Boulez (Deutsche Grammophon 1995), dem London Symphony Orchestra unter Michael Tilson Thomas (Sony Class 1997), dem Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet (Eloquence 2009), den Wiener Philharmonikern unter Lorin Maazel (Sony Music 2012), dem Orchestre Symphonique de Montréal unter Charles Dutoit (Decca 2012), dem Kölner Radiosinfonieorchester unter Hans Rosbaud (Ica Classics 2013), dem Orchestre du Théâtre National de l’Opéra de Paris unter Manuel Rosenthal (Harmonia Mundi, 2013), dem San Francisco Orchestra unter Michael Tilson Thomas (Warner 2016), dem Singapore Symphony Orchestra unter Lan Shui (BIS 2017), und dem Orchestre de la Suisse Romande unter Jonathan Nott (Pentatone 2018).

⁸⁹Karlheinz Stockhausen, “Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form,” in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I* (Köln: DuMont/Schauberg, 1963), S. 75-85 [78ff.].

⁹⁰Siehe dazu Herbert Eimert, “Debussys *Jeux*,” in *Die Reihe V* (Wien: Universal Edition, 1959), S. 5-22; Jann Pasler, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form,” in *19-Century Music* 6/1 (1982), S. 60-75; Claudia Maurer Zenck, “Form- und Farbenspiele: Debussys *Jeux*,” in *Archiv für Musikwissenschaft* 33 (1976), S. 28-47; Andreas Winkler, “*Jeux*, eine Werkanalyse,” in *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/1 (2013), S. 159-206.

Debussy scheint den Gesamtplan von *Jeux* als modifiziertes Palindrom in sieben Abschnitten konzipiert zu haben:

	Beschreibung	Takte ⁹¹	Umfang	Partiturziffern
I	Einleitung	1-46	46 Takte	bis #5
II	Exposition ⁹²	47-223	177 Takte	#6 bis #26
III	1. Konflikt	224-308	85 Takte	#27 bis #35 [+5]
IV	Spöttelei + Walzer	309-429	121 Takte	#35 [+6] bis 49 [-6]
V	2. Konflikt	430-514	85 Takte	#49 [-5] bis #57
VI	Fusion	515-701	187 Takte	#58 bis #80
VII	Coda	702-709	8 Takte	#81 bis Schluss

Dieses palindromische Layout mag überraschen, sowohl angesichts der Mehrdeutigkeit der Grundtonart, die lange fis-Moll ist, am Schluss des Stückes aber A-Dur, als auch angesichts der Entwicklung der Handlung, die Zenck treffend als *Steigerungsform* charakterisiert: Die Protagonisten stellen sich mit drei Solotänzern vor, beteiligen sich dann an zwei *Pas de deux* und enden mit einem *Pas de trois*.

Während es verlockend ist, hinter diesem siebenteiligen Bauplan eine ternäre Form zu erkennen, deren Rahmen aus I + II und VI + VII einen zentralen Kontrast aus III + IV + V umgibt, zeigt die Fusion eines Repräsentanten des Expositionsmaterials mit einem zweiten Walzer in Abschnitt VI, dass diese Annahme zu einfach wäre.

Die Einleitung ist gekennzeichnet durch eine Gegenüberstellung des sehr langsamen Rahmens im 4/4-Takt über *h*, der Subdominante der Grundtonart fis-Moll (gefärbt mit dem Halbtonschritt *his-cis* im Hintergrund), mit dem diatonischen *Scherzando* im 3/8-Takt, das melodisch in der Dominante *cis* ankert, harmonisch aber über dem Basston *a* beginnt. Im Rahmensegment beschreiben die Holzbläser eine Doppelkurve mit siebenstimmigen Ganztonakkorden.⁹³ Das *Scherzando* entwickelt einen Zweitakter, der in einem komplementären Spiel zweier verschiedener Instrumentalfarben präsentiert wird: ein Instrument spielt eine Tonwiederholung als langen Auftakt zum

⁹¹Achtung: Die Taktangaben in dem von Durand veröffentlichten Klavierauszug differieren in einigen wenigen Fällen von denen im Autograf.

⁹²Ich stimme Winkler (op. cit., S. 169) zu, dass der erste Hauptabschnitt mit dem Begriff "Exposition" angemessen beschrieben ist, insofern es zwei thematische Komponenten gibt, die sowohl in ihrer Bedeutung als auch in ihrem harmonischen Verhältnis den Anforderungen an Haupt- und Seitensatz entsprechen.

⁹³Vgl. in T. 5-8/43-46 das Ganztonfeld *h-cis-des-f-g-a*, mit Kurven durch den übermäßigen Dreiklang *g-dis-h* in Piccolo/Oboe, Flöte 1, Klarinette 2 und Klarinette 1 sowie dem ergänzenden übermäßigen Dreiklang *f-a-cis* in Flöte 2, Klarinette 3 und Bassklarinette.

nächsten Taktbeginn, die andere übernimmt diesen Schwerpunkt und fügt eine im Zickzack chromatisch absteigende Kontur hinzu.⁹⁴ Chromatisch fallende Linien sind überhaupt fast allgegenwärtig; ihnen stehen verschiedene chromatische Anstiege gegenüber. Texturbestimmend ist dabei vor allem die crescendozierende Cellolinie in T. 29-31, wiederholt und erweitert in T. 32-36 unter chromatisch aufsteigenden Septakkorden, deren Abschluss (A^7 - A^7 - B^7) die Rückkehr zum Ankerton *h* vorbereitet.

Die "Exposition" beginnt mit dem Heben des Vorhanges in T. 47. Die Musik kehrt zu Tempo und Takt des *Scherzando* und zum Ankerton *cis* zurück und verbindet so die Einleitung eng mit der Haupthandlung. Das melodische Material, das auf *dis* ruht und somit den *h-cis*-Ganztonanstieg der Ankertöne weiterführt, präsentiert zwei Motive. Das erste ist ein Zweitakter, der die dramatische Handlung gleichsam anstößt und im Verlauf des Stückes immer wieder zu hören ist. Eimert war der erste, der diese Komponente das "Jeux-Motiv" nannte, und die meisten Debussyforscher folgen ihm darin.⁹⁵ Die zweite thematische Komponente ist eine Variante des Scherzando-Motivs, deren (einmaliger) Auftakt im Tamburin zu einem Beckenschlag auf dem folgenden Taktbeginn führt, während die Intervalle der chromatisch fallenden Zickzacklinie und ihrer zahlreichen Imitationen auf kleine Terzen erweitert sind. Verschiedene rhythmische Verdichtungen am Ende garantieren die Rückkehr zum melodischen Anker *dis*.

Jeux: Das Scherzando-Motiv in Einleitung vs. Exposition und "Jeux-Motiv"

The image contains three musical excerpts. The first, labeled '9', is a bass clef staff in 3/8 time, marked *p*, showing a chromatically descending line. The second, labeled '52', is a bass clef staff in 3/8 time, marked *pp*, showing a similar chromatically descending line with a five-measure phrase. The third, labeled '49', is a treble clef staff in 3/8 time, marked *p* and *doux et léger*, showing a chromatically descending line with a five-measure phrase.

Durchsetzt mit dem Skalenfragment aus dem "Jeux-Motiv" springt das modifizierte Scherzando-Motiv zwischen den Instrumenten wie ein Tennisball hin und her, bevor der erste Teilabschnitt mit einer Kettenversion des Motivs endet. Diese fällt über chromatisch versetzten Durdreiklängen in den Streichern, deren Oberstimme von den ersten Geigen aufwendig verziert ist.

⁹⁴Zuerst ist die Zickzacklinie nach einem Beginn mit dem Ganzton *cis-dis* diatonisch; später setzt sie mit *c-des* ein und verläuft durchgehend chromatisch.

⁹⁵Vgl. Eimert, op. cit., p. 8. Dieses den Hauptteil des Werkes eröffnende Motiv wird von der Klarinette in T. 49-50 eingeführt. Spätere Modifikationen umfassen rhythmische Varianten des ersten Taktes und, weit häufiger, Umkehrungen des Skalensegmentes aus dem zweiten Takt, das auch als eigenständiges Fragment eingesetzt wird.

Das erste dramatische "Ereignis" auf der zunächst leeren Bühne ist das Aufschlagen eines Tennisballs, dem vier Takte später ein junger Mann im Tennisdress folgt. Die Musik unterstreicht die plötzliche Veränderung der Umstände mit der Rückung des Ankertones von *cis* nach *c*, dem Zielpunkt der chromatisch fallenden Dreiklänge. Während die Augen des Publikums noch durch das kurze Auftauchen von Ball und Spieler abgelenkt sind, tauchen ihre Ohren in einen verlängerten C-Dur-Quintsextakkord. Doch bald wird diese statische Harmonie überlagert durch einen Flötentriller auf dem Halbton *a-b*. Dessen erste vier Takte begleiten den schnellen Abgang des jungen Mannes, während die übrigen zwei Takte ein neues Ereignis einläuten: den Auftritt der 1. jungen Frau, deren Wink in die Kulissen anzeigt, dass sie nicht allein ist. Der Auftritt fällt in der Musik mit dem ersten Erklingen des Hauptthemas zusammen, einer melodischen Kurve, die die Geigen in einer Heterophonie aus Trillern, Tremolos und anderen Verzierungen aus dem einleitenden Flötentriller entwickeln. Das Erreichen der lange erwarteten Tonika *fis*-Moll, die sich in Form eines Cello-Orgelpunktes manifestiert, unterstreicht die Bedeutung dieses Themas, das allerdings tonal gegen den in Klarinetten und Bratschen nachklingenden C-Dur-Dreiklang gesetzt ist. Die erste Wiederholung der Phrase, die ertönt, während die 1. junge Frau noch auf ihre Gefährtin wartet, ist identisch. Beim Auftritt der 2. jungen Frau (in T. 100) erklingt dasselbe Thema zum dritten Mal, nun jedoch in einer drastisch veränderten tonalen Umgebung. Die Oberstimme, eine Oktave tiefer als zuvor, bewegt sich jetzt in einer Parallele von Nonakkorden in der vierten Umkehrung.⁹⁶

Jeux: Das Thema der 1. jungen Frau (hier ohne alle Ornamente) und die Thema-1-Adaptation der zögerlichen 2. jungen Frau

78 84
92

pp + C-Dur Dreiklang

+ [*cis*
+ [*fis*

100

+ [*b*
+ [*es*

⁹⁶Debussy deutet die Oberstimmöne diesmal als oktavversetzte Grundtöne der Nonakkorde. So entsteht die Akkordfolge $A^{\circ}, B^{\circ}, A^{\circ}, B^{\circ}, A^{\circ}, B^{\circ}, D^{\circ}, C^{\circ}, H^{\circ}, B^{\circ}, A^{\circ}, B^{\circ}, A^{\circ}, B^{\circ}$. Die Binnenstimmen der Akkorde enthalten mehrere enharmonische 'Adaptationen'; so ist z.B. im A-Dur-Nonakkord das *cis* als *des* notiert.

Die Quinten unter den zwei Versionen des Themas sind in beiden Fällen tonartfremd. Die Transposition dieser Kombination einen Ganzton aufwärts endet mit einem kurzen Ritardando, das einer Art Neubeginn vorausgeht. Die Wiederkehr des Materials vom Anfang der Exposition⁹⁷ markiert den Vorschlag der 2. jungen Frau, sie sollten doch zusammen tanzen.

Debussys nächste Szenenanweisung, „Die 2. junge Frau tanzt allein“, markiert den Eintritt des Seitenthemas. Wie das Hauptthema ertönt es über einer leeren Quint und bewegt sich melodisch in sehr engem Rahmen. Wie dem ersten Thema geht auch dem zweiten expositionstypisches Material voraus.⁹⁸ Die Phrase selbst wird mit Wiederholungen ergänzt, von denen die zweite den Punkt markiert, an dem die andere junge Frau hinzutritt.

Jeux: Das Thema der 2. jungen Frau

- Die Ähnlichkeiten und Unterschiede, mittels derer Debussy die beiden Themen (und damit gleichzeitig die beiden jungen Frauen) einander gegenüberstellt, charakterisieren sowohl jede für sich als auch ihre Beziehung zueinander: Thema 1 umfasst sechs 3/8-Takte; Thema 2, das den 3/8-Takt mit Hemiolen durchkreuzt, klingt wie sechs 2/8-Gruppen (von denen die letzte eine Pause ist) und wirkt so wie ein intensiviertes Pendant zu Thema 1.
- Thema 1 beginnt mit der führenden Stimme in den hohen Streichern und wird erst anlässlich der zweiten, modifizierten Wiederholung in die Mittellage hinab versetzt. Thema 2 beginnt in den Holzbläsern der Mittellage, von einer metrisch verschobenen Zweitstimme in den gezupften Streichern eingeleitet und begleitet, und wechselt erst in der dritten Wiederholung zu den Streichern.

⁹⁷Vergleiche T. 118-121 mit T. 49-54, fortgesetzt in T. 122-129 in freier Entsprechung.

⁹⁸Dies mag erklären, warum der verbale Hinweis an unterschiedlicher Stelle auftritt. In seinem Autograph markiert Debussy den Eintritt beider Themen nach ihrem Auftakt (T. 84 und 142). Wie Boulez und Chimènes berichten, zeigt die Kopie der korrigierten Druckfahnen, dass er später „T. 138-141: Die 2. junge Frau beschließt, allein zu tanzen“ hinzugefügt und dabei die Vorbereitungstakte offenbar als Zeit ihrer Entscheidung betrachtet hat. Durands gedruckter Klavierauszug reproduziert Letzteres.

- Beide Themen beginnen und enden auf einem Ton, der die leere Quint im Hintergrund zum Dreiklang ergänzt. In Thema 1 ist dies die Tonika fis-Moll; in Thema 2 verwandelt der chromatische Anstieg von *fisis* nach *gis* die Harmonie von e-Moll nach E-Dur.
- In Thema 1 hebt Debussy die zweite Wiederholung hervor, indem er die Oktavparallele durch eine Parallele von Nonakkorden in Umkehrung ersetzt und die Begleitquint transponiert. In Thema 2 behält die zweite Wiederholung, die in T. 157-160 nach einem Einschub hinzugefügt wird, die erste Bordunquint bei, setzt aber eine Transposition der Zweitstimme in ein höheres Register gegen die führende Kontur und ‘beugt’ so die Harmonie. In der dritten Wiederholung, die in T. 168-171 nach einem weiteren Einschub erklingt, wird die führende Stimme um eine Quint nach unten transponiert (von einem enharmonisch geschriebenen *g* auf ein enharmonisch geschriebenes *c*), während die metrisch verschobene Nebenstimme eine freie Imitation der Hauptstimme spielt, die Bordunquint *e/h* durch die Sext *dis/h* ersetzt wird und die Harmonie als Gis-Dur-Nonakkord in Umkehrung endet.

Wie die vorausgehende Beschreibung zeigt, unterstreichen Debussys Themen für die beiden jungen Frauen zwei wesentliche Facetten: dass sie in vielerlei Hinsicht miteinander korrespondieren und dass das Hinzutreten der jeweils anderen die Harmonie kompliziert. Dank der subtilen Details bietet Debussys Charakterisierung somit eine ungewöhnlich explizite musikalische Metapher.

Die Passage nach dem Seitensatz zeigt noch seltsamere Harmonien über derselben Sext im Bass. Das “Jeux-Motiv” ertönt als kurze Erinnerung, gewinnt jedoch gegen den seltsamen Akkord keinen Boden. Wo die Harmonie über *dis/h* schließlich verklingt, zitiert Durands Klavierauszug eine szenische Anweisung, die in der Liste von Boulez und Chimènes fehlt: “Die jungen Frauen halten inne, verwirrt von einem Geräusch raschelder Blätter.” Dazu passt ein tremolierter Aufstieg in Klarinetten und Streichern, der den erneuten Auftritt des männlichen Tennisspielers anzeigt. Als der junge Mann sich nun nähert, zunächst ohne die beiden jungen Frauen zu sehen, präsentiert die Oboe eine zweitaktige Kontur, die sie in zweistimmigem und dann dreistimmigem Unisono mit Englischhorn und einer Klarinette wiederholt. Sowie der junge Mann die jungen Frauen bemerkt und die 1. junge Frau bittet, mit ihm zu tanzen, imitieren die Bratschen dieses musikalische Symbol seiner selbstvergessenen Stimmung eine Quint tiefer. Schweifende Glissandi in Gegenbewegung zeichnen nach, wie die junge Frau zunächst versucht wegzulaufen. Sie werden beantwortet durch

wiederholte kleinere, ebenfalls gegenläufige Gesten, während der junge Mann sanft versucht, die erwählte Partnerin zurückzuhalten. Seine erneute Aufforderung zum Tanz variiert sein früheres Motiv.

Jeux: Der Auftritt des jungen Mannes und seine Aufforderung zum Tanz



Dann beginnt er zu tanzen, zunächst allein. Um den entscheidenden Moment zu markieren, der den dritten Abschnitt (“Konflikt 1” in meiner Tabelle) einleitet, ändert Debussy die Tonartsignatur zugunsten der sechs Kreuzvorzeichen von Fis-Dur. Thema 3, das musikalische Emblem des männlichen Solotanzes, ist anspruchsvoll und facettenreich. Für die ruhige, ausschließlich aus homophonen Dur-Dreiklängen in Grundstellung bestehende Eröffnungskurve der Streicher⁹⁹ wechselt die Musik kurz vom vorhergehenden 3/8- zum 3/4-Takt. Nach der Rückkehr zum 3/8-Takt wird dieser Beginn durch ein zweitaktiges Segment mit variiertem Wiederholung ergänzt. Diese thematische Ergänzung zeigt in ihrem hemiolischen Rhythmus, der markanten Tonwiederholung, den verzierten Fragment-Endungen und der leeren Quint im Hintergrund eine enge Beziehung zu Thema 2, dem Solotanz der 2. jungen Frau:

Jeux: Thema 3, der Solotanz des jungen Mannes

Bald läuft die 1. junge Frau entzückt auf ihn zu und schließt sich ihm in einer nur leicht modifizierten Version seines Tanzes an.¹⁰⁰ Wenig später schon wagt er es, sie um einen Kuss zu bitten. Das erschreckt sie und sie weicht ihm wiederholt aus. Bei diesen Ausweichmanövern erinnern die Celli (und später ein Oboenduo) an Gesten ähnlich denen, die nach ihrem früheren Solotanz zu hören waren.¹⁰¹ Mit dem letzten ihrer halbherzigen

⁹⁹Vgl. in T. 224-225 die Durdreiklänge auf *e*, *dis*, *d*, *h* und *c*.

¹⁰⁰Vgl. Thema 3, T. 245-246 ≈ 224-225: erster homophoner Akkord metrisch verzögert, T. 247-250 = 226-229, dann Fortsetzung in freier Entsprechung: T. 251-254 ≈ 230-233.

¹⁰¹Vergleiche T. 256-257 mit T. 106-107 etc. und T. 258-259, 268-271 mit T. 130 ff.

Versuche des Widerstandes gibt sie schließlich seinen Liebkosungen nach. Debussy markiert die Musik für diese Umarmung mit der Bezeichnung *Passionément* und erhöht den dynamischen Pegel kurzzeitig auf eine Intensität jenseits von *forte*.

Nun, da der Höhepunkt der Liebesszene erreicht ist, kommentiert die Musik abwechselnd das turtelnde Paar und die Situation der 2. jungen Frau, die sich schmerzlich ausgeschlossen fühlt. Im Verlauf der im Abschnitt verbleibenden 25 Takte wechselt der Fokus wiederholt. In einem Tempo, das zu *Assez animé* beschleunigt ist, und einer als "ironisch und leicht" beschriebenen Stimmung löst Debussy für eine sechstaktige Passage im 2/4-Takt alle Vorzeichen auf. Die dreifache Tonwiederholung in der führenden Hornkontur, deren chromatisch ornamentierte Fortsetzung und die metrisch nachschlagenden Pizzicati in der Nebenstimme erinnern unverkennbar an den Solotanz der 2. jungen Frau,¹⁰² während der Fagottkontrapunkt diesem Thema ein eigenes Flair verleiht. Doch das ist vorerst nur ein kurzer Seitenblick. Der Fokus kehrt schnell auf das umschlungene Paar zurück, und zum Ausdruck erneuter Leidenschaft stellt Debussy die vorherige Kombination aus Tempo, Takt, Tonart und musikalischen Details wieder her.¹⁰³

Danach schwenkt die Aufmerksamkeit erneut zu der eifersüchtigen 2. jungen Frau¹⁰⁴ und verbleibt vorerst dort. Nachdem Debussy an ihr zuvor gehörtes Thema erinnert und dessen Ende um Teilwiederholungen verlängert hat, die die Musik statisch wirken lassen und gleichzeitig die Erwartung an das, was kommen wird, erhöhen, tritt sie mit unerwartet spöttischer Selbstsicherheit in den Vordergrund.

Abschnitt IV umfasst zwei Tänze: die ironische Nachahmung des verliebten jungen Mannes durch die 2. junge Frau und ihren anschließenden Walzer mit ihm. Die Musik beginnt mit einem Scherzo, in dem ein homophones Quartett aus drei Oboen und Englischhorn die Eröffnungskomponente des Solotanzes des jungen Mannes parodiert mit einer Art Vordersatz, den ein Horntrio zehn Takte später in einem Nachsatz aufgreift.¹⁰⁵ In ihrem Spott ersetzt die junge Frau die Durdreiklänge im Thema des jungen Mannes durch Septakkorde in Umkehrung. Damit setzt Debussy

¹⁰²Vergleiche T. 284-289, Horn 3: *des-des-des-es-des—c-ces-b—h-c* mit T. 142-145, Fagotte: *g-g-g-gis-a-gis—*.

¹⁰³T. 290-293 ≈ T. 276-279.

¹⁰⁴T. 294-299 ≈ T. 284-289.

¹⁰⁵Bezeichnenderweise umfasst das Thema, das den Spott der 2. jungen Frau darstellt, wie alle vorausgehenden Themen sechs metrische Gruppen – in diesem Fall sechs Takte.

Harmonien ein, die an das erinnern, was diese junge Frau zuvor charakterisiert hatte, als sie in die Wiederholung des ersten Themas, d.h. in das Portrait der 1. jungen Frau eingriff.

Jeux: Das Eröffnungssegment aus dem Tanz des jungen Mannes und die Parodie der 2. jungen Frau

224 *pp* *doux et caressant*

309

325

Fasziniert von dem Humor ihrer Parodie lässt der junge Mann die soeben noch umarmte junge Frau los und wendet sich ihrer Gefährtin zu, entschlossen, mit dieser einen noch ambitionierteren Tanz zu tanzen. In einer neuen Tonartsignatur mit fünf \flat -Vorzeichen etablieren die vereinten Streicher und Harfenarpeggios mit dem enharmonischen Äquivalent eines Fis-Dur-Quintsextakkordes den typischen Rhythmus eines schnellen Walzers.¹⁰⁶ In unverbrämter tonaler Inkompatibilität ankert die musikalische Geste, mit der der junge Mann versucht, die spottende zweite junge Frau zu umschmeicheln, in *f*. Die Geste selbst besteht aus einer einfachen Tonleiterkurve, die verschiedene Modi durchläuft.¹⁰⁷ Erst als die Musik bei *Joyeux* eine neue Stimmung ausdrückt und die junge Frau sich dem jungen Mann im Walzer anschließt, beginnen die Kurven, tonal einfacher zu klingen.

Jeux: Der Kern der Walzermelodie

340

Dieser zweite *Pas de deux* ist lang und voller sekundärer Ereignisse. Ein erster umfangreicher Abschnitt entwickelt sich über Ankertönen, die

¹⁰⁶Der Rhythmus ist erneut suggestiv hemiolisch, mit dem Resultat, dass die vier 3/8-Takte des Vorspiels sechs 2/8-Gruppen umfassen. Der Akkord – *ges/des/es/a/des/es* – klingt, als *fis/a/cis/dis* gehört, wesentlich weniger überraschend, als er in Notenbild aussieht.

¹⁰⁷Vgl. T. 340-343, 346-348, 352-354 und 357-359 mit Echos in T. 367-371, 387-396 und 421-424. Das auf vielen Taktschwerpunkten erklingende *f* legt einen Modus auf *f* nahe, doch die Hintergrundharmonie bewegt sich ohne jeglichen erkennbaren Anker.

durch Quinten abwärts fallen, während die tanzende Umarmung des neuen Paares zunehmend zärtlicher wird.¹⁰⁸ Es folgt ein zehntaktiger Einschub in kontrastierendem Metrum (3/4) und Tonart (ohne alle Vorzeichen). Gebaut aus einem Viertakter, dessen Transposition eine kleine Terz aufwärts, und einem zweitaktigen Abschluss, unterscheidet sich diese Passage in jeder Hinsicht von ihrer Umgebung. Ihre instrumentale Farbe wird durch den Klang auf dem Griffbrett streichender Celli und Bässe und mit Dämpfern spielender Blechbläser bestimmt, während Flöten und Klarinetten sich fallenden Harfenarpeggios anschließen, gefolgt von allgemeinen Tremoli. Dabei ist die Harmonie seltsamer als alles, was Debussy für die Tänze komponiert. Wie Andreas Winkler anscheinend als Erster analysiert hat, hören wir anfangs gleichzeitig einen Es-Dur-Dreiklang in den Hörnern, einen Wechsel von Fis-Dur- und dis-Moll-Dreiklängen in Teilen der hohen Geigen und einen C-Dur/Moll-Septakkord in Flöten, Klarinetten, Geigen und Bratschen – all das über der leeren Quint *e/h*.¹⁰⁹ Von den vier Tönen, die in diesem achttönigen Akkord zur Zwölftönigkeit fehlen, werden *f* und *a* von Oboen und Klarinetten als akzentuierte Terz in T. 379 hinzugefügt, während *d* und *gis* in Flöten, Klarinetten und Geigen in T. 380 prominent hervortreten. Danach wird der Viertakter mit all seinen Komponenten um eine kleine Terz aufwärts versetzt. Auf der Bühne unterbrechen der junge Mann und die 2. junge Frau ihren Tanz während dieser tonal aufgeladenen Passage zugunsten eines neckischen Versteckspiels – einer Art Antiklimax dieser *amour à trois*.

Sobald Debussy die vor dieser Unterbrechung gehörte Musik unter der neuerlichen Anweisung *Joyeux* fortsetzt, ertönen Fragmente des früheren melodischen und rhythmischen Materials. Über Ankertönen, die sich im Quintenzirkel bewegen,¹¹⁰ nimmt das Tempo kontinuierlich zu, ebenso wie die dynamische Intensität, die in einem ersten Höhepunkt an der Schnittstelle zum 'inneren Rahmen' *fff* erreicht.

Der fünfte Abschnitt bringt den zweiten Konflikt: Das kindische Spiel ihrer beiden Gefährten – noch mehr als deren vorheriger zärtlicher Tanz – hat die vom jungen Mann so schnöde stehen gelassene 1. junge Frau tief gekränkt. Der Fokus kehrt also auf die junge Frau zurück, die im Zentrum des ersten Konfliktes stand. Die Musik beginnt mit der Darstellung ihrer verletzten Gefühle durch eine über 3½ Oktaven fallende Geigenarabeske, ergänzt durch ein Motiv in den zwei Klarinetten, deren Terzenparallele

¹⁰⁸Vgl. T. 357: *f*, T. 361: *b*, T. 367: *es*, T. 373: *as*.

¹⁰⁹Vgl. Andreas Winkler, op. cit., S. 186-187.

¹¹⁰Vgl. T. 403: *as*, T. 411: *es*, T. 425: *b*.

metaphorisch von der im früheren Kuss erlebten Nähe zweier Herzen spricht. Mit verschiedenen ornamentalen und strukturellen Verstärkungen sowie Erweiterungen (darunter zwei Erinnerungen an die abwärts taumelnde Figur ihrer Niedergeschlagenheit) dominiert dieses Motiv eine langsame Episode, die sich über zwanzig Takte erstreckt.¹¹¹ Die leere Quint *dis/ais*, die den zehn zentralen Takten zugrunde liegt – der “Tanz der Trauer” der 1. jungen Frau, wie Debussy in seinem Autograph erläutert – hebt dieses kurze Motiv auf eine Ebene mit den Themen. Als es der 2. jungen Frau endlich gelingt, ihre Gefährtin zu trösten, hebt Debussy die früheren 3½-oktavigen Abstürze durch ihr Gegenstück, einen in den Celli beginnenden, in den Klarinetten aufgegriffenen und mit einem Glissando in den Harfen vollendeten Aufstieg über 3⅓ Oktaven, gleichsam wieder auf.

Als Ausdruck der Beruhigung der Gefühle, die die drei jungen Leuten erlangt haben, lässt Debussy eine 18-taktige Passage folgen, die durch die Beteiligung der Celesta gefärbt ist. Die Wiederaufnahme des “Jeux-Motivs” und des Scherzando-Motivs in seiner viertaktigen Kettenversion scheint Hörern nahezulegen, dass die Ausgangssituation wiederhergestellt ist. Ermutigt schlägt der junge Mann einen Tanz zu dritt vor.¹¹² In einer 42-taktigen Passage drücken Temposchwankungen und dynamische Wellen das anfängliche Zögern und die wachsende Begeisterung der beiden jungen Frauen aus.¹¹³

Der Abschnitt, den ich “Fusion” nenne, umfasst mehrere Segmente. Er beginnt mit einer der seltenen Tutti-Passagen in diesem Werk. Sie ist durch wiederkehrende Punktierungsgruppen gekennzeichnet.¹¹⁴ Dann folgt der

¹¹¹Zum Motiv mit seinen Varianten vgl. Klarinetten T. 435-436, 439 und 441-442, gefolgt von Geigen/Bratschen T. 445-446 und 447-448. Für das Wiederauftreten des “Absturzes in die Niedergeschlagenheit”, in den Geigen eingeleitet in T. 430-434, vgl. T. 443-444 und 449-450.

¹¹²Vgl. T. 458-461 und 467-469: “Jeux-Motiv”, T. 461-464 und 469-472: Scherzando-Motiv.

¹¹³Vgl. T. 473-476 und seine Tritonustransposition in T. 479-482: *p cresc. molto f <*, gefolgt von einem Ritardando mit neuem Crescendo in T. 483-486 vor Rücknahmen mit *f dim.* in T. 477-478 und 487-488. Vgl. auch das dreifache *Tempo rubato – Serrez* in T. 489-492, 493-496 + 497-499 und das *p expressif crescendo accelerando* in *En animant* (T. 500-502). Der Höhepunkt erfolgt im wiederholten *f < >* unter *Très intense* (T. 503-509) vor kurzer Entspannung (T. 509-510) und abschließendem *cresc. molto in tempo* in der Überleitung.

¹¹⁴Im Viertakter und seiner variierten Wiederholung (T. 515-518/519-522) sind die Punktierungsgruppen durch ein Crescendo zum dritten Taktschlag hervorgehoben und mit Beckenschlägen unterstrichen. In den darauf folgenden wiederholten Zweitakttern (T. 523-524/ 525-526 und 527-528/529-530) ertönt die Punktierung in jedem Takt, oft mit einem Crescendo zur dritten Zählzeit und mit Schlägen des Beckens (im ersten) oder des Tamburins (im zweiten Takt).

Vorschlag, zu dritt zu tanzen. Für das Unbehagen, das dieser Vorschlag zunächst auslöst, komponiert Debussy ein neues Thema, das ausnahmsweise nicht über einer klanglich unabhängigen leeren Quint schwebt und, darin ebenfalls von den anderen Themen abweichend, nicht aus sechs Takten oder sechs Hemiolen strukturiert ist, sondern als traditionelle achttaktige Phrase mit viertaktiger Einleitung und variiertes Wiederholung. Die harmonische und metrische Organisation ist jedoch auch hier alles andere als konventionell. Die Einleitung, gespielt von zwei Harfen, gibt mit einer Gegenüberstellung von 3 + 3 Sechzehnteln (gehört als zwei Triolen) über einer Quartole in jedem 3/8-Takt einen Vorgeschmack von der polymetrischen Komplexität. Die Instrumente, die das Thema sodann in Ostinato-Mustern begleiten, fügen weitere Taktunterteilungen hinzu.

Jeux: Unbehagen bei der Vorstellung einer Dreierkonstellation

avec une grande intensité expressive

535

Harfe 1
Harfe 2
Flöten/
Klarinetten
Violine I/
Viola

Harmonisch ankern der Bassorgelpunkt und ein Großteil der Ostinati in einem As-Dur-Nonakkord. Ein wiederkehrender Ton in diesem Hintergrundklang, *d*, und zwei weitere im Thema, *f* und *a*, stehen allerdings außerhalb dieses Akkordes. Das verleiht dem von einem Unisono aus Bassklarinette, zwei Fagotten und zwei Hörnern gespielten Thema seinen unvergesslichen Klang “neben der Tonart klingend”, was durch die zweifache übermäßige Quart *as-d* und die zweifache verminderte Quart *d-ges* ... *ges-d* noch verstärkt wird.

Im Anschluss an den Nachsatz verschwinden die metrischen und harmonischen Komplexitäten: Im anschließenden *crescendo accelerando*, gebildet aus dem zweitaktigen Themenkopf, ist das Anfangsintervall eine reine Quint. Dabei beginnt jedes zweite Fragment mit *es-as* und unterstreicht damit die Tonart.¹¹⁵

¹¹⁵Vgl. T. 551-552 und 555-556. Der zugrunde liegende As-Dur-Nonakkord wird hier nicht in Frage gestellt, der Tritonus dient nun als transponierendes Intervall, doch das transponierte Fragment bildet seinerseits einen B-Dur-Septakkord (in Umkehrung und mit kleiner und großer Sept).

Die anschließende Reprise des Walzers aus dem innersten Abschnitt bezieht sich auf das vorhergehende Material mit seinen punktierten Tongruppen.¹¹⁶ Die Walzermelodie selbst behält die melodische Linie und den charakteristischen Hintergrundrhythmus bei. Die einfache Tonleiterkurve zeigt weniger modale Eintrübungen, dafür aber mehrere Transpositionen. Der Hintergrundrhythmus, der früher in den geeinten Streichern ertönte, wird beim ersten Einsatz des Walzerthemas der Kombination aus Triangel, Tamburin und Becken übergeben und fällt dann ganz weg.¹¹⁷

Jeux: Die Wiederaufnahme des Walzers, jetzt als *Pas de trois*

Einmal gegen die doppelt lange Note in T. 587-588 und dreimal nach Ende des Walzers erinnert Debussy an das “Jeux-Motiv,” durchsetzt mit der Punktierungsgruppe und den Quartolen aus der früheren polymetrischen Gegenüberstellung. Derweil beginnt sich das Tempo zu beschleunigen, verstärkt durch lange Strecken einer hemiolischen Metrik. Der so entstehende Schwung erreicht seinen Höhepunkt im Augenblick des Dreifach-Kusses, der, wie Debussys szenischer Kommentar verrät, sich über zwölf äußerst volatile Takte hinziehen soll.¹¹⁸

Danach wird die Stimmung durch einen zweiten Tennisball, der den drei ekstatischen jungen Leuten unerwartet vor die Füße fällt, jäh unterbrochen. Die Musik, die in der kurzen Zeitspanne erklingt, während der die Protagonisten erschrecken und dann sofort wie kopflos davonlaufen, ist

¹¹⁶Die Punktierung ist hier verlängert und vom ersten auf den zweiten Taktschlag versetzt.

¹¹⁷Vgl. T. 566-578 in Es-Dur (Horn + Celli), transponiert in T. 579-584 (Streicher), T. 585-592 (zwei Hörner) und T. 593-603 (Klangfarbenmelodie im Wechsel aus zwei Klarinetten mit Englischhorn + Hörnern). Vergleiche dies mit T. 340-343, 346-348, 352-354 und 357-359.

¹¹⁸Vgl. T. 677-678: *Très modéré (ff dim. molto)*, T. 679-681: *Retenu (doux et expressif)*, T. 682-683: *Serrez un peu (sensible)*, T. 684-688: *Tempo, doux et retenu*.

verwandt mit der, die das Erscheinen des ersten Tennisballs auf dieser Bühne begleitet hat.¹¹⁹ Der Abschnitt endet mit einer Generalpause: einem leeren 3/8-Takt mit Fermate.

Die kurze Coda kehrt zur anfänglichen Tonart mit drei Kreuzvorzeichen und zum “Tempo des Präludiums” zurück. Unterstrichen von einem Paukenwirbel auf *a-h* und ornamentalen chromatischen Quintolen, die in Teilen der Streicher “murmeln”, nehmen die hohen Holzbläser und Hörner zusammen mit zwei Geigen und zwei Celli die Kurve mit siebenstimmigen Ganztonakkorden auf, die im Vorspiel zu hören war. Danach führt ein gebrochener chromatischer Abstieg der Streicher zum abschließenden *a*, während Bläser, Xylophon und Celesta kurze Gesten hinzufügen, die den A-Dur-Dreiklang vervollständigen.

Wie die obige Analyse zeigt, ist *Jeux* eine sinfonische Komposition, die in Form und thematischem Material anspruchsvoll ist, sowohl als Werk der absoluten Musik als auch in Bezug auf ein – tatsächliches oder imaginäres – choreografisches Szenario. Dabei sind die Details des thematischen Materials, der metrischen Organisation und der harmonischen Entfaltung allein Entscheidung des Komponisten. Debussy hat ein Werk geschaffen, das eine zum Teil hochkomplexe Kontrapunktik von Form und Material aufweist. Das Gesamtpalindrom seiner sieben Abschnitte offenbart sich thematisch nur dadurch, dass die Ganztonkurve aus dem Vorspiel in der Coda wiederkehrt und die das Aufschlagen des ersten Tennisballs begleitenden Gesten und Töne (und damit die Musik, welche die szenische Entwicklung einleitet) in veränderter Reihenfolge in den der Coda vorausgehenden (und damit die szenische Entwicklung beendenden) Takten aufgegriffen werden. Das “Jeux-Motiv” erklingt mit vier Einsätzen in drei verschiedenen Segmenten in Abschnitt II und mit vier eng aufeinander folgenden Einsätzen im palindromisch entsprechenden Abschnitt VI.¹²⁰

¹¹⁹Vergleiche die Violinglissandi mit Betonung des Tones *g* und die fallenden Holzbläserarpeggien durch *a-g-e-c* in T. 689 mit denen in T. 70-73, das *a/b*-Tremolo in den hohen Holzbläsern und Streichern in T. 690-695 mit dem der Flöten in T. 78-83 und die von zwei Hörnern in T. 690 + 694 gespielte chromatische Dreitongruppe *gis-a-b* mit der entsprechenden Figur der Oboen und Fagotte in T. 74 + 76.

¹²⁰Zudem ertönen zwei Einsätze des “Jeux-Motivs” in der “Celesta-Passage” von Abschnitt V. Diese Passage markiert einen Augenblick des Innehaltens, musikalisch reserviert für eine Aussetzung von Tanz und Flirten mit dem Ziel, die Schönheit der Natur wahrzunehmen und sich an ihr zu erfreuen. Außerdem zeigt der kulminierende Dreifachkuss vier Teilwiederholungen der ersten Kurve des “Jeux-Motivs” in modifizierten Intervallen, Rhythmen und metrischem Tempo; vgl. T. 677-678: hohe Holzbläser + Streicher, *ff*; T. 680-681: Flöte, T. 682-683: Oboe und T. 683-684: Flöte.

Schließlich zeigt die kulminierende Passage des Dreierkusses vier partielle Wiederholungen der Kurve, die den Kopf des "Jeux-Motivs" bildet, in modifizierter Intervallfolge, modifiziertem Rhythmus und modifiziertem metrischem Tempo.¹²¹

Die den drei jungen Leuten zugeordneten Themen sind als Lokalfarben entworfen. Debussy betont ihre Parallelität, indem er drei davon – die beiden Themen in der Exposition, die die beiden jungen Frauen und ihre Interaktion vor dem Eintritt des jungen Mannes charakterisieren, sowie das Thema der Tanzaufforderung des jungen Mannes mit der Reaktion der 1. jungen Frau – in struktureller Korrespondenz komponiert: Die Melodie entwickelt sich jeweils in tonal engem Raum; die thematische Phrase besteht jeweils aus sechs metrischen Einheiten; der Phrase geht jeweils eine Einleitung aus denselben sechs metrischen Einheiten voraus; die Einleitung ertönt jeweils in einfacherer Textur, vor allem ohne die führende melodische Stimme der thematischen Phrase; auf die Phrase folgen jeweils eine oder mehrere Wiederholungen; und in allen Themen ertönt als harmonischer Hintergrund ein Orgelpunkt in Form einer leeren Quint, die mit dem Beginn der Phrase nicht in konventioneller Weise harmonisch verwandt ist, in die das Thema jedoch am Ende einlenkt. Zuletzt: Keines der Themen wird an anderer Stelle wieder aufgegriffen.

Das vierte Thema, das den jungen Mann mit der 2. jungen Frau verbindet und als "Walzer-Thema" in Erinnerung bleibt, unterscheidet sich von den drei anderen Themen in drei entscheidenden Punkten: (1) Die Melodie Linie ist diatonisch und von ungewisser Ausdehnung. (2) Eingeleitet wird sie nicht von der Begleitfigur, sondern von mehrfach abgebrochenen melodischen Ansätzen. (3) Auf das Thema folgen Teilwiederholungen unterschiedlicher Länge und Art, später im Abschnitt zudem verstreute Echos. Außerdem und in diesem Werk einmalig: das Thema wird in der abschließenden "Fusion" aufgegriffen. Doch als ob der Hintergrund, der den ersten Einsatz dieses Themas ankert, trotz allen Unterschieden mit dem der anderen Themen verwandt wäre, liegt ihm die leere Quint *ges/des* zugrunde – das enharmonische Äquivalent zur Quint *fis/cis*, die unter dem ersten und dritten Thema liegt.

Zuletzt stellt sich in diesem für den Tanz bestimmten Werk die Frage, ob (und wenn ja, wie) die metrische Organisation zur Charakterisierung der Personen oder Konstellationen beiträgt. Pasler glaubt, dass Debussy die drei metrischen Bereiche, die den grundlegenden 3/8-Takt durchbrechen,

¹²¹Vgl. T. 677-678: hohe Holzbläser + Streicher sowie T. 680-681: Flöte, T. 682-683: Oboe und T. 683-684: Flöte.

den drei jungen Leuten zuordnet.¹²² In den Rahmenabschnitten I und VII alterniert das Grundmetrum des Werkes, der 3/8-Takt, mit Passagen im 4/4-Takt für die Ganztonkurven. Dagegen ist das 3/8-Metrum in den beiden benachbarten, palindromisch korrespondierenden Abschnitte II und VI kein einziges Mal unterbrochen. Ort der drei anderen metrischen Abweichungen sind die drei Binnenabschnitte III, IV und V. Dabei charakterisiert der 2/4-Takt die Eifersucht der 2. jungen Frau und ihren anschließenden Spott, während der 4/8-Takt für die Niedergeschlagenheit der 1. jungen Frau reserviert ist. Diese metrischen Zuordnungen sind genial: Debussy wählt für die Gefühle der beiden jungen Frauen in dem Moment, da der junge Mann sie zu ignorieren scheint und ihre Gefährtin bevorzugt, zwei Taktarten, deren enge Beziehung offensichtlich ist: 2/4 und 4/8. Die dritte Abweichung vom grundlegenden 3/8-Takt bildet der 3/4-Takt. Im ersten Fall (T. 224-225 und 245-246) bestimmt dieses Metrum das verhaltene erste Segment des Solotanzes des jungen Mannes und seines folgenden *Pas de deux* mit der 1. jungen Frau, beim zweiten Auftreten (T. 435-453) charakterisiert es den "Trauertanz" der 1. jungen Frau, als sie sich sowohl vom jungen Mann als auch von ihrer Gefährtin verletzt fühlt. Es scheint somit, dass Debussy mit dieser Taktart nicht den jungen Mann an sich charakterisiert, sondern vielmehr dessen Unbeständigkeit und deren wiederholte Auswirkungen.

David Cox fasst die große Bedeutung, die dieses letzte Orchesterwerk für die Einschätzung von Debussys Œuvre hat, gültig zusammen:

Debussys letztes Orchesterwerk, das "poème dansé" *Jeux*, kommt seinem lang ersehnten Ideal einer flexiblen Musik, die nicht niedergeschrieben zu sein scheint, am nächsten, einer Freiheit der musikalischen Sprache, deren Farben, Formen und Rhythmen sich beständig ändern. Die musikalische Kühnheit und radikale Bedeutung von *Jeux* wurde anlässlich seiner Uraufführung von einem anderen wichtigen Werk überschattet, Strawinskys *Le Sacre du Printemps* [...]. Nach vielen Jahren der Vernachlässigung hat *Jeux* sich in jüngster Zeit als Schlüsselwerk der Musik des 20. Jahrhunderts etabliert. [...] Der Fortschritt bestand in der Klarheit seiner freien Form, in der Haltung gegenüber dem thematischen Material, der Struktur, den orchestralen Texturen, Klangfarben, Rhythmen – einer Haltung und Technik, die spätere "avantgardistische" Verfahren unmittelbar vorwegnahm.¹²³

¹²²Vgl. Jann Pasler, "Resituating the spectral revolution: French antecedents and the dialectic of discontinuity and continuity in Debussy's *Jeux*", in *Musicae Scientiae*, S. 125-140 [136].

¹²³Cox, *op. cit.*, S. 50.