

Ma mère l'oye. 5 pièces enfantines

Der Titel dieser Suite für Klavier zu vier Händen – wörtlich: “Meine Mutter die Gans, fünf Kinderstücke” – geht zurück auf die Märchen in den *Histoires ou Contes du temps passé* (Geschichten oder Erzählungen aus alter Zeit), die der französische Schriftsteller Charles Perrault (1628-1703) im Jahr 1697 veröffentlichte und die auch unter dem Zweititel *Les Contes de ma Mère l'Oye* bekannt wurden. Die acht Märchen, die Perrault teils aus mündlicher Überlieferung übernommen und gezielt literarisch verfeinert, teils aber wohl auch selbst erschaffen hat, sind

- “La Belle au bois dormant” (Dornröschen)
- “Le petit Chaperon rouge” (Rotkäppchen)
- “La Barbe bleue” (Blaubart)
- “Le Maître Chat ou le Chat botté” (Der gestiefelte Kater)
- “Les Fées” (Die Feen = Frau Holle)
- “Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre” (Aschenputtel)
- “Riquet à la Houppe” (Riquet mit dem Schopf)
- “Le petit Poucet” (Der kleine Däumling)

Die Erzählungen fanden auch in Deutschland viele Bewunderer. So schrieb Herder in *Adrastea*: “Perrault’s Märchen der Mutter Gans bekamen einen Ruf, einen Umlauf, der beinahe an Pascals’s “Provinzialbriefe” reicht. ‘Habt Ihr die Märchen der Mutter Gans gelesen?’ fragte Jeder den Andern. ‘Vortreffliche Märchen, an die nichts im Alterthum reicht!’”¹ Als die Brüder Grimm 1812-1858 ihre *Kinder- und Hausmärchen* herausgaben, übernahmen sie die Geschichten um Dornröschen, Rotkäppchen, Aschenputtel und Frau Holle an zentraler Stelle; in der ersten Auflage von 1812 fanden sich zudem “Der gestiefelte Kater” und “Blaubart”. Derweil adaptierte Ludwig Bechstein 1845 die Abenteuer des kleinen Däumlings für sein *Deutsches Märchenbuch*. Im Gegensatz zu den deutschen Sammlungen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts waren Perraults Geschichten allerdings nicht in erster Linie für Kinder gedacht. Vielmehr erfreuten sie sich großer Beliebtheit in Pariser Salons und Adelskreisen, so dass allein in den sechs Jahren bis zu Perraults Tod acht Nachdrucke erschienen.

¹Heinrich Düntzer, Hrsg., *Herders Werke* XIV (Berlin: Gustav Hempel, 1879) S. 234.

Da Ravels Werktitel einen direkten Bezug zu Perraults Sammlung erwarten lässt, mag es überraschen, dass nur die ersten zwei Sätze auf die genannte Quelle zurückgehen: Nach "Pavane de la Belle au bois dormant" und "Le petit Poucet" folgen "Laideronnette, impératrice des Pagodes" (Die kleine Hässliche, Kaiserin der Pagoden) aus dem Märchen *Die grüne Schlange* von Marie-Catherine d'Aulnoy (1650-1705) und "Les entretiens de la Belle et de la Bête" (Die Gespräche zwischen der Schönen und dem Biest) nach einem ursprünglich als Volksmärchen tradierten, 1756 von Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) literarisch aufbereiteten Märchen. Ravels Finalsatz "Le jardin féérique" (Der Feengarten) schließlich scheint seiner eigenen Fantasie entsprungen zu sein.

Den ersten Satz der Suite hatte Ravel schon 1908 für zwei kleine Pianisten, die Kinder seiner Pariser Freunde Cyprian und Ida Godebski, komponiert. Auf Drängen dieser Freunde sowie seines Verlegers Jacques Durand schrieb er 1910 die vier ergänzenden Stücke. Das fünfsätziges *Ma mère l'oye* wurde am 20. April 1910 in einem Konzert der Société musicale indépendante im Pariser Gaveau-Saal uraufgeführt, allerdings nicht, wie Ravel erhofft hatte, durch Mimie und Jean Godebski, die sich einen öffentlichen Auftritt nicht zutrauten, sondern durch zwei andere junge Pianistinnen, Jeanne Leleu und Geneviève Durony.

Die Stücke sind in der Fassung für Klavier zu vier Händen zwar nicht annähernd so anspruchsvoll wie Ravels vorausgehende Kompositionen, jedoch so geschickt konzipiert, dass sie sowohl melodisch als auch harmonisch und in ihrer Einbeziehung von kontrapunktischen und kanonischen Passagen sehr attraktiv wirken. Leere Quinten, Quarten und Oktaven sowie modale Konturen suggerieren eine zuweilen archaische, auf jeden Fall überzeitliche Märchenwelt. Die Musik wurde nicht nur von den Hörern der Uraufführung begeistert aufgenommen, sie erfreut sich auch bei heutigen Pianisten großer Beliebtheit. Theodor W. Adorno urteilte über den Zyklus: "*Ma Mère l'Oye* ist in ihrer Unschuld und Raffinesse Schumanns *Kinder-szenen*, Mussorgskys *Kinderstube* und Debussys *Children's Corner* an die Seite zu stellen."²

Angesichts der sehr positiven Reaktion von Publikum und Musikkritik orchestrierte Ravel die Suite Ende 1911 für Holzbläser, Hörner, Pauken, Schlagzeug, Tamtam, Xylophon, Glockenspiel, Celesta, Harfe und Streicher. In einem dritten Schritt entwickelte er daraus durch Umstellung der fünf Sätze und Ergänzung auf etwa die doppelte Länge eine Ballettmusik, für die er auch das Libretto schrieb. (Mehr dazu am Ende dieses Kapitels.)

²Adorno, *op. cit.*, S. 62.

Pavane de la Belle au bois dormant

In der Fassung des Dornröschen-Märchens, wie es in Deutschland durch die Brüder Grimm bekannt wurde und auch in Ludwig Bechsteins *Deutsches Märchenbuch* einging, verwünscht eine böse Fee die Prinzessin zu einem frühen Tod. Eine gute Fee vermag den Fluch nicht aufzuheben, verwandelt den Tod jedoch in einen hundertjährigen Schlaf. Die Geschichte endet mit dem Kuss des Prinzen, der den Zauber des Schlafes bricht. Franzosen jedoch kennen die dramatische Fortsetzung bei Perrault, in der die Mutter dieses Prinzen die unwillkommene Schwiegertochter und deren Kinder töten will und daran erst im letzten Augenblick von ihrem herbeieilenden Sohn gehindert wird. Eine Pavane kommt in keiner der Fassungen vor, lässt sich aber als ehrfurchtsvolles Geleit der in langen Schlaf gefallenen Prinzessin zu ihrer verwunschenen Liegestatt vorstellen.

Der a-Moll-Satz in langsamem 4/4-Takt ist kurz und einfach gebaut. In zwanzig durchgehend leisen Takten umrahmen zwei Hauptphrasen eine zentrale Kontrastphrase: Der vom Secondopart allein vorgetragene Vordersatz, dessen zwei identische Eröffnungstakte durch pavanentypische Synkopen charakterisiert sind, wird durch den Primopart mit einem Nachsatz beantwortet, der das Gehörte in freier Umkehrung aufgreift.

Ma mère l'oye I: Die Hauptphrase

Lent ♩ = 58

1 Vordersatz: Secondo

5 Nachsatz: Primo

Die kurze Kontrastphrase übernimmt von den Hauptphrasen den Beginn mit der Taktwiederholung, erweitert den Einsatz der Synkopen unter einer kleinen dynamischen Schwellung und führt in die variierte Wiederaufnahme der Hauptphrase.

Ravels Orchestrierung übergibt die melodischen Linien überwiegend den Holzbläsern (Flöte 1 und 2 im ersten Abschnitt, Klarinette und Englischhorn im Kontrast, Flöte 1 und gedämpfte 1. Geigen im Schlussabschnitt), begleitet von einem gestopften Horn, einem *d*-Orgelpunkt der Harfe im Wechsel von *ordinario* und Flageolett, und Streicherpizzicati. Schlagzeugfarben erklingen in diesem Stück nicht.

Petit Poucet

Il croyait trouver aisément son chemin par le moyen de son pain qu'il avait semé partout où il avait passé; mais il fut bien surpris lorsqu'il n'en put retrouver une seule miette: les oiseaux étaient venues qui avaient tout mangé. (Ch. Perrault.)

Er dachte, er würde seinen Weg mit Hilfe seines Brotes, das er überall, wo er vorbeigekommen war, ausgestreut hatte, leicht finden; aber er war überrascht, als er keinen einzigen Krümel davon wiederfinden konnte: Die Vögel waren gekommen und hatten alles aufgeessen.

Das abenteuerliche Herumirren des kleinen Däumling und seiner sechs Brüder im Wald übersetzt Ravel in eine Rondoform mit variiertem Refrain. Dabei führt er den Secondopart in dem 79-taktigen, immer wieder das Metrum wechselnden Stück in durchgehenden Achteln, die oft in Terzenparallelen verlaufen. Im Primopart wird diese Gleichförmigkeit durch reguläre und synkopische Viertel sowie Halbenoten und seltene Triolen aufgelockert; zudem fügt Ravel lautmalerische Waldvogelrufe hinzu.

In den drei Couplets des Rondos kann man die drei Stationen auf dem Weg der Brüder erahnen: die Nacht im Haus des kinderfressenden aber vom Däumling überlisteten Ogers, das Versteck unter dem Felsen, an dem der betrogene Wüterich mit seinen Siebenmeilenstiefeln eingeschlafen ist, und die neuerliche List des Däumlings im Haus des Ogers, der dessen Frau unter Vorzeigen der dem Schlafenden ausgezogenen Siebenmeilenstiefel um ein großes Lösegeld für ihren angeblich von Räubern entführten Mann erleichtert. So ergibt sich eine Struktur, die man mit der im Epigramm angesprochenen Episode des Märchens in Beziehung setzen kann:

Ma mère l'oye II: Die Episoden des Märchens in der Musik

| | |
|-----------------------|--|
| T. 1-4 | Vorspiel (Secondo allein) |
| T. 4-11 | Refrain, Hauptphrase und verkürzte, modulierende Wiederholung (Herumirren) |
| T. 12-22 | Couplet 1 (Unterschlupf im Haus des Ogers, Lebensgefahr) |
| T. 23-26 | Refrain-Variante mit tiefoktavierter Wiederholung |
| T. 27-33 ₁ | Überleitung mit sechttaktigem Crescendo <i>pp</i> < <i>f</i> |
| T. 33-39 | Couplet 2 (Versteck am Felsen) |
| T. 40-50 | Couplet 1 transp. (listige Lebensrettung im Haus des Ogers) |
| T. 51-55 ₁ | Refrain-Variante transponiert, mit Waldvogelrufen |
| T. 55-59 | Überleitung mit zuletzt abgedämpftem Crescendo |
| T. 60-66 | Refrain mit Teilwiederholung (Rückkehr zu den Eltern) |
| T. 67-79 | Coda |

Den Refrain – die Musik zum Gang der Brüder durch den Wald – entwirft Ravel als Dreiklangsparrallele. Dabei wechselt die c-Moll-Skala, wie schon im Vorspiel, zwischen einem Aufstieg im melodischen Moll mit *a* und *h* und einem Abstieg im reinen Moll mit *as* und *b*, wobei Ravel Dreiklänge abwechselnd in Grundstellung und in erster Umkehrung bildet. Die im Notenbeispiel gezeigte Hauptphrase endet auf der Tonika, während die verkürzte Wiederholung zur Dominante von Es-Dur moduliert, in der das erste Couplet folgt. Die Refrainvariante in g-Moll, die im Anschluss an dieses Couplet erklingt, modifiziert Ravel mit einer von den beiden inneren der vier Hände gespielten chromatischen Kleinterzparallele. In der Transposition dieser Variante, die auf die listenreiche Ausbeutung der Frau des Ogers folgt, verziert der Primopart die noch einmal transponierte, nun nach d-Moll versetzte Refrainvariante mit Vogelgezwitscher. Die Reprise der Refrainhauptphrase nach glücklich überstandenen Abenteuer erklingt zwar leise, aber nun vierstimmig mit Verdoppelung der führenden Melodie in der tieferen Oktave.

Ma mère l'oye II: Der Refrain und seine verkürzte Variante

Auch die beiden Couplets sind ebenso schlicht wie anrührend gestaltet. Das erste Couplet beginnt mit einer unschuldig und ahnungslos wirkenden Kontur, die sich im Anschluss an eine verzierende Triole plötzlich steigert und dabei in die Dreiklangsparrallelen des Refrains zurückfällt, die die Flucht der Brüder aus dem Haus des Ogers zurück in den Wald anzudeuten scheinen. Das zweite Couplet ist dynamisch durch *f espressif* hervorgehoben und in der Textur, indem die Linke des Secondoparts die Rechte des Primoparts verdoppelt und dabei kurzfristig rhythmische Vielfalt zulässt.

In der Coda zieht sich der Primopart ganz auf die Tonika zurück, wird jedoch anfangs von der über subdominantischer Begleitung kreiselnden Chromatik des Secondoparts in Frage gestellt. Die letzten Takte zitieren das Vorspiel mit Refrainbeginn und schließen mit pikardischer Terz in C-Dur.

Bei der Orchestrierung dieses Stückes verzichtet Ravel erneut auf Schlagzeugfarben. In den parallel geführten Achteln der Refrainvarianten und des ersten Couplets einschließlich seiner Transpositionen erhebt sich jeweils ein Holzbläser über zwei Streicherstimmen.³ Nur im expressiven Crescendo, mit dem die Musik zum zweiten Couplet überleitet, um vor der transponierten Wiederholung des zweiten Couplets ins *pp* zurückzusinken, vereinigen sich kurzfristig alle Bläser und Streicher.

Ganz neue Farbigkeit entsteht dagegen in der am deutlichsten lautmalerischen Passage, d.h. in der dritten, tiefen Variante des Refrains, zu der schon in der Klavierfassung Andeutungen von Vogelrufen ertönen. Während diese dort jedoch der Fähigkeit der kindlichen Widmungsträger angepasst einfach gehalten sind – die Rechte des Primoparts spielt in T. 51 und 53 im höchsten Register je eine dreifache Tonwiederholung mit Halbtonvorschlägen, die Linke in T. 52 und 54 an Kuckucksrufe erinnernde Terzfälle – schreibt Ravel für das Orchester ein Vogelstimmenkonzert, das trotz des nur viertaktigen Umfangs vielfarbig schimmert: Über dem Orgelpunkt-*d* im 2. Fagott und der zweiten Hälfte der Kontrabässe sowie einem viertaktigen Tremolo, in dem die 2. Geigen den Orgelpunktton mit seinem unteren Ganztonnachbarn *c* einfärben, erhebt sich die thematische Sextenparallele in Solofagott und Bratschen. Dazu gleitet in T. 51 und 53 eine erste Solovioline dreimal chromatisch durch Flageoletttöne aufwärts zu einem hohen *d*, während in T. 52 und 54 zwei weitere Soloviolen auf einem hohen *c* und *d* trillern, die übrigen 1. Geigen ein ganztaktig dreiektaviges $d \nearrow d \searrow d$ -Glissando ausführen und die beiden Flöten die im Klaviersatz vorgegebenen Tonwiederholungs- und Kuckucksruf-Figuren in einen Takt zusammenfassen. Dabei sind die Instrumente, die der ursprünglichen Fassung entsprechen, die einzigen, die zwar leise, aber ungedämpft spielen. Alle im Orchestersatz hinzugefügten Vogelstimmen klingen in der einen oder anderen Weise 'fahl' und märchenwaldhaft unwirklich: Die Oktavverdoppelung des Orgelpunkt-*d* im Horn und der zweiten Hälfte der Kontrabässe ertönt als Flageolett, das *d-c*-Tremolo der 2. Geigen soll "auf dem Griffbrett" gestrichen werden, und die Glissandi der 1. Geigen erreichen ihren oberen Umkehrpunkt ebenfalls auf einem Flageolettton.

³Vgl. Refrain T. 4-11: Oboe über 1. und 2. Geigen; Couplet 1 T. 12-22 und 40-50: Englischhorn über Bratschen und Celli; Refrain T. 23-26: Klarinette über Geigen übergeben an Flöte über Bratschen und Celli; Refrain T. 51-55: Fagott über Bratschen.

Laideronette, impératrice des pagodes

*Elle se déshabilla et se mit dans le bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments : tels avaient des théorbes faits d'une coquille de noix ; tels avaient des violes faites d'une coquille d'amandes ; car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille.
(M^{me} d'Aulnoy, Serpentin Vert)*

Sie entkleidete sich und stieg ins Bad. Als bald begannen Pagoden und Pagodinen zu singen und auf Instrumenten zu spielen: Die einen hatten aus Nussschalen gefertigte Theorben, andere Gamben aus Mandelschalen; denn die Instrumente mussten natürlich ihrer Größe entsprechen.

Die Geschichte um eine durch den Fluch einer bösen Fee abstoßend hässlich heranwachsende Prinzessin, die ein ebenfalls verzauberter, in den Körper einer grünen Schlange verbannter König vor dem Ertrinken rettet, bei sich aufnimmt und heiratet, hat kein Gegenstück in deutschen Märchen-sammlungen. Die Szene, die Ravel in dem Epigramm beschreibt, das er seiner Musik voranstellt, ereignet sich, als die Prinzessin im Königspalast aus ihrer Ohnmacht nach ihrem Bootsunfall aufwacht und sich von Hunderten kleiner Wesen umgeben sieht, die ihr dienen und sie verwöhnen wollen:

Sie sah, wie hundert Pagoden zu ihr kamen, gekleidet und gestaltet auf hundert verschiedene Weisen; die größten waren eine Elle hoch, und die kleinsten nicht mehr als vier Finger.⁴

Die Bezeichnung dieser Wichtel als "Pagoden und Pagodinen" deutet darauf hin, dass die Märchenschriftstellerin an chinesische Wichtel gedacht haben mag, die – vielleicht mit Kegelhüten bedeckt – entfernt an Stupas mit den typischen runden Stockwerkvorsprüngen erinnern. (Der Text liefert allerdings keinen Hinweis auf die Herleitung des Lehnwortes.) Ravel seinerseits nimmt die Bezeichnung zum Vorwand, dem Satz, den er mit dem Zusatz "Mouvement de Marche" überschreibt, ein betont asiatisches Kleid zu verleihen. Der Primopart ist gänzlich pentatonisch; er verwendet ausschließlich die schwarzen Tasten in den dreieinhalb Oktaven über dem mittleren *cis* der Tastatur. Der Secondopart beschränkt sich nur in

⁴Übersetzt nach Marie Catherine Le Jumel de Barneville Aulnoy, *Contes des Fées: suivis des Contes nouveaux, ou Les fées à la mode* (Paris: Champion, 2004), S. 581.

Abschnitt C auf die schwarze-Tasten-Pentatonik, ergänzt in Abschnitt A jedoch ab und zu ein *h*, in Abschnitt B zusätzlich vier weitere der sieben weißen Tasten und in Abschnitt D schließlich auch die noch übrigen.⁵

Der gut überschaubare Bauplan präsentiert sich als eine Variante der dreiteiligen Bogenform mit Überleitungen und Kontrastpassage:

| | | | |
|----|----------------|------|------------|
| A | T. 1-23 | A' | T. 138-152 |
| Ü1 | T. 24-31 | Ü1 | T. 153-160 |
| B | T. 32-55 | B | T. 161-193 |
| Ü2 | T. 56-64 | Ü2 | T. 185-193 |
| C | T. 65-104 | Coda | T. 194-196 |
| D | T. 105-130/132 | | |
| C' | T. 131/133-137 | | |

Dabei unterscheiden sich die Rahmenabschnitte und der zentrale Kontrast ganz wesentlich in ihrem melodischen Gestus. Die vom Primopart dominierte Thematik in Abschnitt A hat etwas spieldosenartig Kreiselndes. Wollte man ohne Rücksicht auf Ravels Takteinteilungen den Höreindruck wiedergeben, so müsste man folgendermaßen notieren:

Ma mère l'oye III: Das spieldosenartige Kreiseln der Wichtel

Ähnlich spannungsfrei, wenn auch überwiegend metrisch, klingt der Primopart in den Ergänzungen und in Abschnitt B. Ganz anders tönen Melodik und Textur in Abschnitt C. Nach dem einstimmigen, polyphonen Spiel ankündigenden Einsatz einer Phrase im Secondopart tritt eine an Musetten erinnernde Bordunbegleitung hinzu, über der die Phrase oktaviert und variiert wiederholt wird, bevor sie dem zuletzt überlappend einsetzenden Primopart in kanonischer Staffelung folgt. Dabei weist die Kanonphrase trotz ungleich größerer Notenwerte und stark kontrastierender Dynamik strukturelle Analogien zu Thematik des A-Abschnitts auf, insofern auch sie aus drei voneinander abgeleiteten Segmenten besteht:

⁵Vgl. in Abschnitt A: *h* in T. 13-15 und 25/27; in Abschnitt B: *h/e* fast durchgehend, ergänzt durch *c*, *d*, *e* und *his* in T. 40-41 und 44-45 sowie *eis* in T. 46 und 48; in Abschnitt D enthält schon der erste Sechstakter 11 der zwölf Halbtöne.

Ma mère l'oye 3: Die Kanonphrase in Abschnitt C




Harmonisch aus dem “asiatischen” Gesamtklang herausfallend sind neben der Elftönigkeit in der ersten Hälfte von Abschnitt D vor allem die ganztönigen Einschübe in Abschnitt B (wo Ravel in T. 40-41 und 44-45 den absteigenden Tetrachord *his-ais-gis-fis* der Secondo-Linken durch die Töne *c*, *d* und *e* in der Secondo-Rechten ergänzt, während der Primopart um *fis-gis-ais* kreiselt) sowie der in diesem pentatonischen Stück unerwartet ‘europäisch-westliche’ Abstieg durch die Hälfte des Quintenzirkels.⁶

Wollte man die feierliche Kanonphrase des Secondoparts und ihre Antwort im Primo vor dem Hintergrund der Märchenhandlung als Begegnung zwischen König und Prinzessin hören, so deutet sich in der Wendung zur Reprise eine hoffnungsvolle Entwicklung an. Am Ende von Abschnitt D biegt Ravel den ausklingenden Phrasenschluss des Primoparts zum *fis-cis-dis*— der Kanonphrase um. Der Secondopart beeilt sich, noch überlappend einsetzend, eine vollständige Antwort anzustimmen – und behält diese auch im ersten Abschnitt der Reprise noch bei. Das Resultat ist eine Übereinanderstellung des spieldosenartigen Themas (mit *fis/cis*-Begleitung) im Primo und der Kanonphrase (mit *dis/ais*-Bordun) im Secondo. Am Schluss vervollständigt der Secondopart sogar die abgebrochene erste Kanonphrase des Primo.⁷ Erst danach folgt die untransponierte Reprise ihrem Vorbild zu Beginn des Stückes

Die Überleitungen zeichnen sich jeweils durch Binnenorgelpunkte aus, für die der Primopart sorgt; so erklingt in T. 24-31 und 153-160 durchgehend ein hohes *cis*, in T. 56-64 und 185-193 ein als nachschlagendes Sechzehntel wiederholtes *fis*. Im zentralen Kontrast übernimmt der Secondospieler die Ankerung mit dem schon erwähnten Borden *dis/ais*, der in Abschnitt D als synkopisches *ais* weiterklingt. Auch die knappe, aus einem elfstimmig pentatonischen, vierfach wiederholten Akkord bestehende Coda lässt es noch einmal offen, ob *fis* oder doch ein anderer Ton der schwarze-Tasten-Pentatonik als Ankerton angesehen werden soll.

⁶Vgl. im Secondo T. 44-56: *his – eis – ais, eis – ais – dis – gis, dis – gis – cis – fis*.

⁷Vgl. Abschnitt C, Secondo: Kanonphrase 1 = T. 65-77, 2 = T. 79-90, 3 = T. 91-102; Ende Abschnitt D, Primo: T. 131-134 = Secondo T. 65-68; Abschnitt A', Secondo: T. 133-144 = T. 79-90, T. 145-152 = T. 69-76.

In der Orchesterfassung tritt die auffälligste Abweichung in den Abschnitten A und A' auf, wo die spieldosenartige Pentatonik von mehreren Schichten begleitet wird. Dies beginnt in den Bläsern, wo die im Original vom Secondopart vorgetragenen Tonpaare *cis-dis*, *fis-gis* und *ais-cis*, die dort anfangs durch nachklingende Überbindungen phrasiert, bald jedoch als ungegliedert sechstöniger Aufgang erscheinen, nun konsequent auf ein Fagott (+ ½ Celli), ein gestopftes Horn (+ ½ Bratschen) und eine Flöte (+ ½ 2. Geigen) verteilt erklingen, so dass der Eindruck nicht eines linear horizontalen sondern vielmehr eines dreistimmigen Ablaufs entsteht, wobei die Streicher ihre Verdoppelung der Tonpaare auf gedämpften Saiten zupfen. Eine vierte Schicht, die im Klavierstück nicht angelegt ist, ertönt in der Harfe, die die fünf Töne der "schwarze-Tasten-Pentatonik" nach einem Beginn in Vierteln ab T. 5 zu einem  - Ostinato zusammenzieht, dessen 3/4-Umfang den 2/4-Rhythmus des vorgeblichen Marsches konterkariert. In einer fünften Schicht ertönt die Pentatonik als durchgehendes Tremolo in den Hälften aller Streichergruppen, mit Dämpfer und auf dem Griffbrett gestrichen.⁸ Die 'Spieldosenfigur' im hohen Register ist in Abschnitt A der Piccoloflöte anvertraut.

Die zweite farbliche Bereicherung ergibt sich im Zusammenhang mit der Kanonthematik in Abschnitt C. Die unbegleitete Einführung der Phrase durch das Secondo, in der die ersten zwei Segmente als akzentbetontes *f* markiert sind, bevor das dritte Segment rasch verklingt, ist hier durch Wegfall erst einiger, dann der meisten Bläser farblich abgeschattiert, dafür aber mit einem ergänzenden Tamtamschlag am Ende jedes Segmentes neu charakterisiert.⁹ Der eigentliche Kanon erklingt sodann in einer Klarinette über der Bordunbegleitung durch die Harfe und mit segmentabrundenden Tamtamschlägen, initiiert von der Celesta.

Dieselbe Paarung eröffnet auch die Reprise: Eine Oktavparallele der Celesta übernimmt im thematisch verdichteten Abschnitt A' die Diskantpentatonik, mit einer Oktavparallele der Kanonphrase in Klarinette (später Englischhorn) und Bratschen als polyphoner Gegenstimme. Wie im Original fehlen hier die anfänglichen Tonpaare. Harfe und Xylophon teilen sich die Töne der vierten Schicht, ohne deren rhythmisches Ostinato aufzugreifen, und die Streicher tremolieren pentatonisch. In der klangmächtigen dreitaktigen Coda unterstreicht Ravel das Tutti mit Becken und Glockenspiel.

⁸In T. 13-15 unterbricht Ravel nicht nur, wie schon im Original vorgegeben, die Pentatonik der Begleitschichten durch den Zusatz eines *h*, sondern zudem die geschilderten Muster.

⁹Vgl. T. 65-68: Flöte/Oboe/Englischhorn/Klarinette/Fagott/Horn + Celesta/Harfe; T. 69-72: ohne Oboe und Englischhorn; T. 73-77: zusätzlich ohne Klarinette und Fagott.

Les entretiens de la Belle et de la Bête

« Quand je pense à votre bon cœur, vous ne me paraissez pas si laid. » – « Oh ! dame oui ! j'ai le cœur bon, mais je suis un monstre. » – « Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous. » – « Si j'avais de l'esprit, je vous ferais un grand compliment pour vous remercier, mais je ne suis qu'une bête. »
 « La Belle, voulez-vous être ma femme ? » – « Non, la Bête ! » « Je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois. » – « Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas : vous vivrez pour devenir mon époux ! » – La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour qui la remerciait d'avoir fini son enchantement.
 (M^{me} Leprince de Beaumont)

“Wenn ich an Euer gutes Herz denke, scheint Ihr mir nicht so hässlich.” – “Oh! edle Dame, ja! Ich habe ein gutes Herz, aber ich bin ein Monster.” – “Es gibt viele Männer, die größere Monster sind als Ihr”. – “Wenn ich geistreich wäre, würde ich Euch ein großes Kompliment machen, um Euch zu danken, aber ich bin nur ein Biest.” “Meine Schöne, wollt Ihr meine Frau werden?” – “Nein, Biest!” “Ich sterbe glücklich, da ich das Vergnügen habe, Euch wiederzusehen.” – “Nein, mein liebes Biest, Ihr werdet nicht sterben: Ihr werdet leben, um mein Mann zu werden!” – Das Biest war verschwunden, und sie sah zu ihren Füßen nur einen Prinzen, schöner als Amor, der ihr dafür dankte, dass sie seine Verzauberung beendet hatte.

Der lange Textausschnitt, den Ravel seiner Musik voranstellt, fasst unter Auslassung der Vorgeschichte und aller Nebenrollen den wesentlichen Gehalt dieses altfranzösischen Märchens zusammen: die Stadien der Unterhaltung zwischen einem Tier, das sich seines monströsen Aussehens bewusst ist, und einem sanften jungen Mädchen, das sich der Willkür dieses Tieres zu opfern glaubt. Indem Ravel Ausschnitte aus dem Gespräch der beiden Titelpersonen bis zum glücklichen Ende zitiert, ergänzt er gleichsam, was er in der Szene aus dem Märchen “Die grüne Schlange” ausgelassen hat: In beiden Fällen ist ein Prinz in ein unheimlich aussehendes Tier verwandelt worden und kann nur durch die Liebe und das Vertrauen eines schönen und edelmütigen Mädchens erlöst werden.

Wie die Auslassungspunkte im Epigramm andeuten, will die Musik drei Stadien der Begegnung illustrieren: Anfangs die Wertschätzung des jungen Mädchens, das dem demütigen Tier zu versichern sucht, ein gutes Herz zähle mehr als ein hässliches Äußeres, in der Mitte den mutigen Heiratsantrag des Tieres, den das Mädchen zu diesem Zeitpunkt ablehnt, und zum Schluss die märchenhafte Erlösung in dem Augenblick, als das Mädchen, in die Zukunft schauend, die glückliche Vermählung voraussagt.

Ravel komponiert die Abfolge als einen gemächlichen Walzer (*Mouv^t de Valse très modéré*). Dabei werden die Themen, mit denen die Musik die beiden Hauptpersonen charakterisiert, einander allmählich angenähert, bis sie schließlich in polyphoner Gegenüberstellung miteinander verschmelzen.

Die Diskantmelodik des sanften Mädchens steht im lydischen Modus auf *f* und bewegt sich innerhalb ihrer auftaktig beginnenden Segmente in ruhigen Vierteln mit lang ausklingenden Schlußstönen, begleitet vom regelmäßigen 1 - 2 —, 1 - 2 — des Secondoparts. Sie bestimmt den ersten Abschnitt des Stückes in zwei ungleich gegliederten Segmenten:

| | | |
|----|----------|-----------------------------|
| A | T. 1-23 | (8, 2+2 + 4, 2+2 + 3 Takte) |
| A' | T. 24-48 | (7, 2+2 + 5, 9 Takte) |

Hier ist der Beginn:

Ma mère l'oye IV: Das Thema der “Schönen”

Mouv^t de Valse très modéré



Das Biest präsentiert ab T. 49 ein Thema im Bass, das mit seinem chromatischen Abrutschen zur verminderten Quart, seinem abschließenden Fall zur verminderten Oktave und deren Unterfütterung mit einem keiner Tonart angehörigen Klang gleich dreifach auf sein “monströses” Äußeres hinzuweisen scheint. Ravel löst für diesen Abschnitt das ursprüngliche, im Thema des Mädchens auf F-Dur bezogene ♭-Vorzeichen auf. Die Töne, mit denen die Rechte des Secondos und der Primopart in T. 53-38 den verlängerten Schlußton des Bassthemas begleiten, entstammen einer symmetrischen Skala aus kleinen und übermäßigen Sekunden, überbrückt durch einen als verminderte Quart geschriebenen Ganzton: *e-f-gis-b-cis-d*. Ravel hätte im Secondopart leicht konventionellere Intervalle schreiben können (so im Motiv: *dis—d-c-cis-h—dis—e*; in der Begleitung: *gis/ais* statt *gis/b*). Dass er dies nicht tut, zeigt, dass er auch seine Notation als Teil der illustrativen Kraft der Musik entwirft, gleichsam mit ‘monströsen’ Intervallen:

Ma mère l'oye IV: Das Thema des "Biestes"

49

un peu
en dehors

Nach der Einführung des Verwunschenen¹⁰ folgt sein Austausch mit dem schönen jungen Mädchen. Beide Gesprächspartner zeigen sich zunächst unsicher: Die Schöne beginnt ihr Thema zwar wie zuvor mit *d* (eine Oktave höher als zuvor), verändert jedoch dessen Intervalle und wendet die Kontur schließlich nach Fis- und H-Dur statt nach F-Dur. In einem zweiten Anlauf versetzt sie dieselbe Variante eine Sept tiefer und führt dabei vom melodischen *e* über Gis-Dur zum Ausklang in Cis-Dur. Das Biest, anfangs auf Distanz bedacht und voller Skepsis, wie ihm die Schöne begegnen wird, beginnt in großen Abstand zu ihrer Linie mit einem sehr tiefen *fis*, rückt ihr jedoch angesichts ihrer freundlichen Ansprache bald um eine Oktave näher. Wie in Freude darüber, dass die Schöne sein gutes Herz in seinem monströsen Äußeren zu erkennen weiß, kehrt das Biest seine im Thema abwärts gerichteten chromatischen Triolen in kleine Aufwärtsszüge um – dies allerdings erst, nachdem das Mädchen den ausklingenden Schlußton ihrer Phrase erreicht hat. Wenn die Schöne ihre Phrase nun transponiert wiederholt, beträgt der vertikale Abstand zwischen den beiden thematischen Stimmen nur noch $2\frac{2}{3}$ statt der anfänglichen $4\frac{2}{3}$ Oktaven. Spürbar erleichtert über die Annäherung und das gegenseitige Vertrauen beschleunigen beide das Tempo über *Animez peu à peu* zu *Assez vif*. Gleichzeitig steigern sie die Lautstärke von *p* über *mf* und *f* bis zum *ff*. Dabei verdichtet das Biest seine Aufwärtsschwünge und schreitet zuletzt sogar, wie mit neu gewonnenem Optimismus, diatonisch aufwärts.

Die Erlösung folgt musikalisch ähnlich überraschend wie im Märchen: Statt eines Akkordes der Dominante oder Subdominante des Grundtones *f* ertönt in T. 104-105 ein gis-Moll-Dreiklang, auf den, funktionsharmonisch

¹⁰Faszinierend an Ravels Gestaltung des zweiten Themas ist nicht zuletzt, dass zwar die aktiven Gesten abwärts gerichtet sind (man glaubt, die Selbstverachtung des sich seines abstoßenden Äußeren schämenden Tieres zu hören), dass aber die implizite Linie schon im Thema aufwärts zeigt; vgl. die Ecktöne in T. 49-68: *es — e — f — fis*.

ganz unüblich, die Wiedereinsetzung des \flat -Vorzeichens und die reprisenartige Rückkehr zu F-Lydisch folgt. Dabei wird die aufsteigende Linie in der Unterstimme des Biestes – zuletzt *fis-g-gis* – von der Linken des Primoparts zum *a* ergänzt, während die lydische vierte Stufe der Zieltonart das im Hintergrund des *Assez vif* neuntaktig wiederholte *h* aufzugreifen scheint.

Ma mère l'oye IV: Annäherung, Hoffnung, Erlösung

69 Die Schöne (Primo) *p très expressif*

Das Biest (Secondo)

77 Die Schöne *p très expressif*

Das Biest

85 **Animez** *très expressif p*

Die Schöne

Das Biest

93 **Assez vif** *mf* *f* *ff*

Die Schöne

Das Biest

101 **Rall.** - - - - - **1er Mouvt** *ff* *pp*

Die Schöne

Das Biest

The image shows a musical score for two voices: 'Die Schöne' (Primo) and 'Das Biest' (Secondo). The score is divided into five systems, each with a measure number in a box. The first system (measures 69-76) is marked 'p très expressif'. The second system (measures 77-84) is also marked 'p très expressif'. The third system (measures 85-92) is marked 'très expressif p' and has the instruction 'Animez' above it. The fourth system (measures 93-100) is marked 'mf', 'f', and 'ff' and has the instruction 'Assez vif' above it. The fifth system (measures 101-108) is marked 'ff' and 'pp' and has the instruction 'Rall. - - - - - 1er Mouvt' above it. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. There are also some 'x' marks in the bass line of the first two systems.

Wie die letzten Takte des obigen Musikbeispiels andeuten, treffen sich die beiden Protagonisten dieses Märchens am Ende in einer Reprise. Darin wiederholt der Primopart die ersten 23 Takte der Exposition notengetreu (Abschnitt A mit seiner unregelmäßigen Phrasengliederung in 8, 2+2 + 4, 2+2 + 3 Takte). Kontrapunktisch gegenübergestellt erklingt im Bass des Secondoparts das Thema des nun in einen wunderschönen Prinzen zurückverwandelten Biestes, in drei sprunghaft aufsteigenden Transpositionen der Ausgangsphrase, ergänzt um drei Zweitakter mit den triolischen Aufwärtzügen aus dem schon ganz von Freude geprägten Abschnitt der vorausgegangenen Entzauberung.¹¹ Besonders in der ersten Phrase dieser Themengegenüberstellung hört man die sanft aufgelöste Diskrepanz zweier Ankertöne: Das Thema der Schönen bezieht sich auf das ursprüngliche *f*, mit dem das Thema des Prinzen ebenfalls einsetzt, bevor es in seinem Fall über die verminderte Oktave auf *fis* zum Stehen kommt.

In den folgenden 17 Takten spinnt der Primopart die Thematik der Schönen mit einem Viertakter und seiner dynamisch gesteigerten Quarttransposition, einem Zweitakter und dessen zusätzlich beschleunigter Terztransposition und einer freien Variante des Durchführungsschlusses weiter, während der Secondopart seine freudigen Aufwärtzüge wieder aufgreift: zunächst nur in jedem vierten Takt, dann jedoch, unter einem erneuten *Animez peu à peu* mit Crescendo zum *fortissimo*, taktweise mit zwischen chromatischen, diatonischen und Dreiklangsschritten wechselnden Intervallen über zwei Oktaven steigend.¹²

Eine ganztaktige, durch eine Fermate verlängerte Generalpause trennt diese Reprisesentwicklung von der anschließenden Coda, die nach einem dreieinhalboktavig aufschießenden Weiße-Tasten-Glissando sehr leise einsetzt (*pp très expressif*). Mit Blick auf die Märchenerzählung besonders anrührend ist Ravels Entscheidung, die Themaphrase des inzwischen als Prinz entpuppten Biestes hier zunächst dem Primopart anzuvertrauen, wo sie im allerhöchsten Register erklingt. Wenig später stehen sich die beiden Themenanfänge noch einmal kontrapunktisch gegenüber, in reduziertem Tempo (*Presque lent*) und mit einer sanft arpeggierten Oktavparallele im Diskant, bevor ein bis fast zum Schluss zwischen F-Lydisch, F-Dur und Fis-Dur changierendes letztes Rallentando den Gegensatz zugunsten von F-Dur auflöst.

¹¹Vgl. im Bass des Secondo, T. 106-112: $f \searrow cis \nearrow f \searrow fis$; T. 113-116: $b \searrow fis \nearrow b \searrow h$; T. 117-120: $cis \searrow a \nearrow cis \searrow d$; gefolgt von T. 121-127: $g \nearrow h, cis \nearrow f, fis \nearrow b - h - c$.

¹²Vgl. T. 128-131: *c*, T. 131-134: *es*, T. 135-144: *es-f-fis-g-a-h-cis-f-gis-h*.

In der Orchestersuite ist die Instrumentierung der Thematik mit einer Klarinette für “die Schöne” und dem Kontrafagott für “das Biest” so lautmalerisch sprechend, dass selbst Kinder die Entwicklung der märchenhaften Befreiungs- und Liebesgeschichte beim Hören gut mitverfolgen können.¹³ Die Klarinettenkantilene wechselt nur für kurze Einwürfe (wenn “die Schöne” eine momentane Unsicherheit spürt?) in eine Flöte oder Oboe.¹⁴ Erst in der Reprise, als das Mädchen dem Biest, in dem sie vielleicht dank seiner Güte bereits einen verzauberten Menschen vermutet, die Hochzeit in Aussicht stellt, wird die Klarinettenfarbe dauerhaft mit Oboe, Flöte, und Geigen verdoppelt und so zusätzlich aufgehellt. Am Ende der Coda schließlich, wo Ravels Anweisung *Presque lent* den Schritt der nun vereinten Liebenden in ihr zukünftiges gemeinsames Leben andeutet, erklingt das Kopfmotiv der Schönen, das im Klaviersatz hier in hohen Oktaven arpeggiert ist, in der Piccoloflöte in Parallele mit Tönen und Obertönen der Harfe.

Auch das “Biest” ist vorwiegend in einem Instrument verkörpert, wobei begleitende Einfärbungen auf die Stimmungswechsel hindeuten. In seinen ersten zwei Äußerungen, als es noch ganz erfüllt ist vom traurigen Wissen um sein monströses Aussehen, setzt zum tiefen Zielton des Motivs die große Trommel mit einem mehrtaktigen Wirbel ein, und die schon im Klavierstück anschließenden Akkorde – hier in Holzbläsern, Horn und Harfe – werden durch einen Beckenschlag unterstrichen sowie durch fahle Tremoli der tiefen Streicher untermalt und verlängert.¹⁵ Anlässlich seines wenig hoffnungsvollen Heiratsantrages übernehmen die Kontrabässe jeweils wie mutmachend den vorausgeschickten tiefoktavierten Anfangston,¹⁶ bis sie sich zum Schluss mit dem Kontrafagott und, bei dessen Aufstieg in höhere Gefilde, dem Fagott abwechseln oder schließlich vereinen. In der Reprise mit ihrer Beschreibung der zunehmenden Freude des Biestes geht das Motiv vom Kontrafagott in Fagott + Kontrabässe über, bis es nach der Generalpause und dem (die Entzauberung anzeigenden) Harfenglissando im Flageolett einer Solovioline einsetzt, von wo es nur langsam absteigt und bei *Presque lent* von einem Solocello lieblich weitergeführt wird.

¹³Achtung: Ravel fügt im sinfonischen Satz nach der ersten Äußerung des “Biestes”, die in T. 58 endet, eine eintaktige Generalpause ein. Danach divergieren daher die Taktzahlen in Klavier- und Orchesterpartitur. Alle hier genannten Taktzahlen beziehen sich auf das Original.

¹⁴So bei der ersten Gegenüberstellung der musikalischen Embleme beider Protagonisten in extra großer Distanz: Die hochoktaviert einsetzende Kontur des Mädchens mit ‘falschem Zielton’ (T. 69-76) erklingt in der Flöte, ihre Imitation eine Sept tiefer in der Oboe.

¹⁵Vgl. T. 53-58 (danach die hinzugefügte Generalpause) und T. 63-68 des Klaviersatzes.

¹⁶Vgl. T. 69-71, 77-79, 85-87 und 89-91.

Le jardin féérique

In seinem Tempo ebenso wie in seiner rhythmischen und tonalen Unkompliziertheit antwortet Ravel's "Feengarten" auf die eröffnende "Pavane" für Dornröschen und schließt damit einen Rahmen um die drei szenisch definierten Mittelsätze. Im Kopfsatz sind 12 der 20 Viervierteltakte durch eine Synkope auf dem zweiten Schlag charakterisiert; mit 33 der 55 Dreivierteltakte ist die Proportion hier identisch. Kaum ein Zweitakter, in dem nicht wenigstens eine der vier Pianistenhände eine Variante des rhythmischen Musters $\underline{\underline{♩}} \underline{\underline{♩}} \underline{\underline{♩}} | \underline{\underline{♩}} \underline{\underline{♩}} \underline{\underline{♩}} |$ spielt, oft (besonders anfangs, vgl. dazu T. 4, 6, 8, 10, 17 und 19) ergänzt durch die Synkope $\underline{\underline{♩}} \underline{\underline{♩}} |$.

In der Struktur unterscheidet man sechs ungleich lange Abschnitte, die lose miteinander verknüpft sind:

- Die zwei ersten in T. 1-13 und T. 14-22
bleiben durchwegs leise ($pp < > pp / pp < > pp$);
- die zwei mittleren in T. 23-32 und T. 33-39
deuten eine dramatische Entwicklung an,
die sich aber noch nicht verwirklicht ($pp < f > pp / pp < f > pp$);
- die zwei letzten in T. 40-49 und T. 50-55
führen zum krönenden Triumph ($pp < ff / ff$)

Melodisch ist das Stück bestimmt von direkt oder indirekt aufsteigenden Linien sowie sukzessiven Oktavversetzungen. Gleich zu Beginn steigen alle vier Stimme in unsynchronisierten und auch in sich unregelmäßigen Schwüngen aufwärts.

Ma mère l'oye V: Aufstieg zu Beginn

Lent et grave

The image shows a musical score for the beginning of 'Ma mère l'oye' V. It features two staves: Primo (top) and Secondo (bottom). The Primo staff is in treble clef with a 3/4 time signature, and the Secondo staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Lent et grave'. The Primo part begins with a series of eighth notes ascending from G4 to D5, with some syncopation. The Secondo part begins with a series of eighth notes ascending from G3 to D4. The score includes dynamic markings like 'etc.' and 'ff'.

Zudem schreibt Ravel an zwei Stellen direkte Aufwärtsbewegungen in Form analoger Skalenausschnitte, die jeweils im Secondo initiiert und vom Primo entweder (T. 11-12) in einem zweiten Takt als Terzenparallele verdoppelt oder (T. 36-39) in drei ergänzenden Takten weitergeführt werden.

Ma mère l'oye V: Weitere Aufwärtsbewegungen

Die zweite thematische Komponente, vom Secondopart in T. 14-15 über dem Orgelpunktbass *f* vorgestellt, wird vom Primo anschließend einschließlich seiner Begleitstimmen zweimal jeweils eine Oktave höher imitiert. Denselben Zweitakter präsentiert in T. 44-45 der Primopart selbst, bevor er ihn erneut zweimal hochoktaviert, wobei die Textur diesmal vom zweistimmigen über den vierstimmigen zum sechsstimmigen Satz zunimmt und der Aufstieg dabei bis zum *ff* anschwillt.

Aus diesen aufsteigenden Linien und stufenweisen Verschiebungen herausfallend übersetzt Ravel den verzauberten Zustand des Feenwaldes lautmalerisch: In T. 23-39 ertönen alle homophonen Anschläge als bis zu zehnstimmige Arpeggien mit zweifacher mächtiger Steigerung; in der Coda stellt der Komponist rauschende Weiße-Tasten-Glissandi im *ff* über vollklingende Akkorde des Secondo und einen paukenschlagähnlichen Bass.

In seiner sinfonischen Bearbeitung beginnt der "Feengarten" mit zwölf ganz den Streichern vorbehaltenen Takten. Die oktavversetzte Figur wird bei ihrem ersten Aufstieg jeweils durch ein Holzblasinstrument verstärkt und steigert sich zur Parallele von Flöte, Oboe und Geigen, mit Klarinette und Bratschen für die abschließende Engführung; anlässlich der Wiederaufnahme kurz vor der Coda bezieht der in Flöte und Bratschen beginnende, sich mächtig steigernde Aufstieg schließlich Oboe, Englischhorn und Klarinette sowie die Celesta und alle Streicher außer den Bässen mit ein. Der Aufstieg mit seinem sechstaktigen Crescendo von *p* zum *ff* wird zudem von einem Paukenwirbel und, auf der dritten Oktavierungsstufe, von einem ebenfalls stark anschwellenden Beckenwirbel unterstrichen. Dieser Beckenwirbel setzt sich in der krönenden Coda fort, wo die Glissandi aus dem Primopart in Celesta und Harfe erklingen, die punktierte Melodik aus dem Secondo den hohen Holzbläsern sowie einem Glockenspiel übertragen ist und die Geigen und Bratschen durchgehend in den sieben Tönen des C-Dur-Raumes tremolieren, bis das ganze Tutti auf den C-Dur-Dreiklang einschwenkt.

Die Ballettfassung

Etwa anderthalb Jahre nach der Premiere der originalen Fassung von *Ma mère l'oye* erhielt Ravel von Jacques Rouché, dem damaligen Direktor des Théâtre des Arts, die Anfrage, ob er seinen vierhändigen Klavierzyklus zu einer Ballettmusik umarbeiten könne. Ravel war begeistert und machte sich sofort daran, ein Libretto für die getanzte Bühnenhandlung zu entwerfen. Dessen erste Version ist in einem seiner Briefe an Rouché enthalten. Demnach sollte die Handlung mit Dornröschen beginnen, die sich an einer Spindel sticht, damit den Fluch auslöst, den eine böse Fee über sie ausgesprochen hat, aber dank des sofortigen Eingreifens einer guten Fee nicht sterben muss, sondern nur in einen tiefen (hundertjährigen) Schlaf fällt.

Nach Ravels ursprünglicher Vorstellung sollte die gute Fee in der Verkleidung einer alten Frau am Spinnrad sitzen und somit zugegen sein, wenn die Prinzessin in ihren langen Schlaf fällt. Sie sollte dann auf den Fingern pfeifen und damit einen Pagen herbeirufen.¹⁷ Dieser sollte bei seinem Auftritt mit dem Gewicht eines sehr großen und schweren Buches kämpfen, das beim Herbeitragen seinen goldgeprägten Titel zeigt: „Charles Perrault. Les Contes de Ma Mère l'Oye“. Das Buch, aufrecht hingestellt, sollte den Hintergrund der Bühne vollkommen ausfüllen, im Verlauf der Szenenfolge Seite für Seite umgeschlagen werden und so die Atmosphäre der Märchenwelt präsent halten. Auf der ersten Innenseite wäre der Titel des zweiten Märchens zu lesen gewesen: „Les Entretiens de la Belle et de la Bête.“¹⁸

In einem zweiten Entwurf wurde der Pfiff der guten Fee durch ihren Kuss auf die Stirn der schlafenden Prinzessin ersetzt.¹⁹ Letztlich stimmte Ravel aus bühnenpraktischen Gründen dem Kompromiss zu, dass die jeweils nächste Märchenzene statt durch das Umblättern einer Seite des enormen Buches durch das Entfalten eines Banners zwischen zwei Pagen angekündigt werden sollte.

¹⁷Ravel verwendet durchgehend das heute inakzeptable Wort *négrillon*, das *Le Petit Robert* als „vieilli ou péj.: Enfant noir“ („altertümlich oder abwertend: schwarzes Kind“) erläutert. Da die in der Bibliothèque Nationale bewahrten Fotos der Erstaufführung als höfische Diener ausgestaffierte schwarze Knaben zeigen, gebe ich die Bezeichnung mit „Page“ wieder.

¹⁸Maurice Ravel, *12 Lettres à Jacques Rouché*, Brief vom 2. Februar 1912; Autograph in der Bibliothèque-musée de l'Opéra (LAS Ravel 1-13).

¹⁹Deborah Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation* (Aldershot, England: Ashgate, 2006), S. 50.

Um aus dem fünfteiligen Zyklus mit ganz unterschiedlichen Personen eine durchgehende Bühnenhandlung zu machen und auch Zeit für die Kulissenveränderungen zu schaffen, brauchte es jedoch einerseits zusätzliche Musik, andererseits einen Entwurf, der die einzelnen Szenen in Beziehung setzt. Wie vor allem die Thematik in Ravels erweiterter Musikkfassung zeigt, aber auch in seinem Handlungsszenario erkennbar ist, liegt dem Libretto die Idee zugrunde, dass Dornröschen die vier zusätzlichen Märchenausschnitte während ihres langen Schlafes träumt. Dafür veränderte Ravel deren Reihenfolge, fügte den entscheidenden Auslöser des Dornröschen-Schlafes hinzu und widmete den ursprünglich eher neutral als "Feengarten" betitelten Finalsatz zum guten Ausgang des Dornröschenmärchens um. Dafür komponierte er ein "Prélude", ein neues erstes Bild mit dem Titel "Danse du rouet et scène" (Tanz des Spinnrads und Szene) sowie Zwischenspiele nach jedem der Bilder, nun in der Reihenfolge "Pavane" – "Les entretiens de la Belle et de la Bête" – "Petit Poucet" – "Laideronnette" – "Le jardin féerique" (mit dem Zusatz "Apothéose").

Indem Ravel das Coda-Motiv aus dem Finalsatz als Hauptmotiv des neu konzipierten "Prélude" übernimmt, macht seine Musik die Rahmenfunktion explizit: Was leise und ahnungsvoll beginnt, wird nach vielen "Träumen" triumphal enden.

Ma mère l'oye V und Prélude: Das "Dornröschenmotiv"

(Lent et grave)

50

ff

Très lent

2 Flöten
1 Fagott

pp

gestopftes
Horn

pp

Streicher-
flageolett

pp

Die Rahmenabschnitte des Prélude (T. 1-13 und 35-50) ergänzt Ravel mit einer neu harmonisierten Variante des “Dornröschenmotivs” und der Hornfanfare sowie einer mächtigen Schwellung tremolierender Streicher, auf und ab schießender Harfenglissandi und Klarinettenparallelen. Der Mittelabschnitt beginnt erneut mit dem Dornröschenmotiv, von Flöte und Oboe kontrapunktiert mit einer Variante des Rahmenmaterials aus der Pavane. So weist diese instrumentale “Ouvertüre” des Balletts musikalisch bereits sowohl auf den guten Ausgang des Dornröschendramas als auch auf die Trauer über ihren Jahrhundertstschlaf voraus.

Mit dem für die Ballettfassung neu komponierten Tableau 1 “Danse du rouet et scène” schickt Ravel der im Klavierstück mit der Pavane beginnenden Märchenfolge den Auslöser des Dornröschendramas voraus. Tremoli und chromatische Kurven in Sekundparallelen der Klarinetten und 1. Geigen ahmen die Geräusche des Spinnrades nach. (Man fühlt sich an Schuberts “Gretchen am Spinnrade” erinnert.) Dazu heißt es im Libretto: “Ein Feengarten. Rechts im Vordergrund sitzt eine alte Frau an ihrem Spinnrad.” Mit T. 7 tritt Prinzessin Florine²⁰ auf – seilspringend, wie es in der Szenenanweisung heißt und auch in den Sprüngen der Holzbläser zu hören ist, die jetzt das Surren des Spinnrades übertönen. In T. 24-46 präsentiert die Flöte eine Thematik, die erneut den Diskantbeginn der Pavane vorwegnimmt, hier allerdings mit chromatischen Durchgangsnoten verziert:

Ma mère l'oye: Die Vorwegnahmen des Trauermotivs in der Ballettmusik

Prélude (Très lent)

Danse du Rouet et Scène (Allegro)

Pavane de la Belle au bois dormant (Lent)

²⁰Bei Perrault hat die Prinzessin keinen Namen, und auch bei den Brüdern Grimm wird sie ja erst als Schlafende “Dornröschen” genannt. Ravel (oder seine Mitarbeiter am Ballett) führen sie ein als “Florine” (Diminutiv von Flora, also etwa “Blümchen”).

Zur teils variierten Wiederholung der beiden thematischen Komponenten²¹ spielt die Prinzessin mit einem Federball. Zu einem auskomponierten Ritardando stolpert sie auf das Spinnrad und verletzt sich an dessen Spindel – wie es die böse Fee bei ihrer Geburt vorausgesagt hatte. Ein viereinhalboktavig zum *ff* aufschnellendes Harfenglissando übersetzt den Aufschrei der alten Frau, die sodann zu wiederholten Aufwärtsbewegungen in Bläsern und Streichern gestikulierend die Höflinge alarmiert.

Im langsamer werdenden Schlussabschnitt des Satzes (T. 108-121) greift die Oboe das chromatisch verzierte Pavenenmotiv auf, spreizt allerdings das fallende Intervall und scheint mit der augmentierten Verlängerung die Trostlosigkeit bei der vergeblichen Wiederbelebung der Prinzessin auszudrücken. Während das Dornröschenmotiv dreimal in unterschiedlicher Farbe erklingt, greifen die Kontrabässe das gespreizte Motiv auf, ziehen es immer mehr zusammen und führen im Verein mit Geigen und Celli zum oktavierten *a*, mit dem die Pavane einsetzt.

Ma mère l'oye, Danse du Rouet et Scène: Übergang zur Trauerpavane

The image shows a musical score excerpt with four systems of staves. The first system (T. 108) is for the Oboe, marked *mf*, in 3/4 time. The second system (T. 114) is marked *Très lent* and includes parts for Clarinet/Horn, Oboe/Bassoon, and Violin/Viola. The third system (T. 120) is for the Cello/Double Bass, also marked *Très lent*. The final measure of the third system is labeled 'Pavane'.

In die Orchesterpartitur der Pavane fügt Ravel Szenenanweisungen ein: (am Ende der ersten Phrase, T. 8): Florine schläft ein. Man setzt sie sanft in den Sessel der Alten. Die Höflinge erweisen ihr feierlich die Ehre und ziehen sich auf Zehenspitzen zurück; (beim Neubeginn der Rahmenphrase, T. 14): Die Alte hat sich aufgerichtet. Sie schlägt ihren schäbigen Umhang zurück und erscheint in der prächtigen Kleidung und den anmutigen Zügen der guten Fee. Sie küsst die schlafende Prinzessin auf die Stirn.

²¹T. 48-64 ≈ 7-23 mit Intervallsprüngen, T. 65-85 ≈ 24-44 mit Pavenenmotiv-Antizipation.

Der Pavane angefügt ist eine 25-taktige Zwischenspielmusik, die mit unterschiedlichen Komponenten ganz verschiedene Stimmungen erzeugt.

Ma mère l'oye: Aufbau der ersten Zwischenspielmusik

- T. 21-23 Einleitung mit Piccolo- und Celestaeinwürfen über Beckenschlag und Paukenwirbel; Liegeklang mit Fermate
 T. 24-37 *Allegro – Plus lent – Allegro*
 T. 38-45 *Mouv' de Valse modéré*

In der Einleitung ruft die alte Frau, die sich als gute Fee zu erkennen gegeben hat, die zwei Pagen herbei. Darauf erklingt in Flöten, Klarinetten und 1. Geigen erstmals das Motiv der Pagen. Ihnen überträgt die Fee die Obhut der Prinzessin, was sie mit einer tiefen Verbeugung quittieren. Im viertaktigen *Lent* entrollen sie ein Transparent mit dem Titel der ersten Erzählung, die nun folgen soll: „Das Gespräch zwischen der Schönen und dem Biest“.

Ma mère l'oye, Zwischenspiel 1:
Das Motiv der Pagen



Bei der Wiederaufnahme des *Allegro*, die von den Streichern als abwechselnde Bogenholztremoli gespielt werden, laufen die Pagen zum Bühnenhintergrund, wo sie zu einem abwärts schießenden Glissando aller Streicher und dem wieder einsetzenden Paukenwirbel ein Kulissenbild enthüllen, das ein galant ausgestattetes Boudoir zeigt. Prompt ertönt als Überleitung zum nächsten Tableau in Streichern und Harfe eine leise Walzerbegleitung.

Schon in dieser achttaktigen Walzereinleitung hebt Ravel die märchenhafte Schönheit der nächsten Protagonistin hervor, indem er über die Pagen schreibt: „Sie stellen sich auf beiden Seiten der Bühne auf, nachdem der eine ein Kästchen mit Puder und Schönheitspflästerchen, der andere einen Spiegel geholt hat.“ Tatsächlich verbringt „die Schöne“ die ersten 48 Takte des Stückes – den ganzen Abschnitt A – damit, ihren Putz und ihr Makeup zu kontrollieren und zu erneuern.

Pünktlich zum Bassthema ab T. 49 tritt das Biest von hinten rechts auf die Bühne. Sein Anblick lässt die Pagen am ganzen Körper zittern. Die Schöne nimmt zunächst nur bestürzt die Bewegung ihres Spiegels wahr, setzt jedoch dann ihre Toilette fort. Nachdem sie (T. 63-68) jedoch das Biest auch selbst in ihrem Spiegel erblickt hat, erstarrt sie. Darauf folgt die erste Themengegenüberstellung in besonders großer Distanz; Ravel schreibt dazu: „Sie wagt endlich sich umzudrehen und weist die Erklärungen des Biestes mit Entsetzen zurück.“ In diesem Aug-in-Auge zieht das Tempo an, bis das Biest bei *Assez vif / Rall.* schluchzend auf die Knie fällt.

Beruhigt durch die Demut des Verwunschenen beginnt die Schöne zum wieder aufgenommen Ausgangstempo, kokett mit ihm zu spielen. Erneut steigert sich das Tempo, und als das zweite *Vif* erreicht ist, fällt der Verzauberte in Ohnmacht – die schon im Klavierstück hier vorgesehene Generalpause dient in der szenischen Aufführung dem Ausdruck des Schreckens über die Intensität des Leidens dieser zum Monster verhexten Kreatur. Mit dem ins höchste Register steigenden Harfenglissando will Ravel den Sinneswandel der koketten Schönen zeigen: “Berührt von dieser großen Liebe hebt die Schöne das Biest auf und reicht ihm die Hand.” Die Belohnung folgt auf dem Fuße: Im nächsten Takt, wo die Flageolett spielende Solovioline das Motiv des Biestes zitiert, sieht die Schöne “zu ihren Füßen nur noch einen wunderschönen Prinzen, der ihr dafür dankt, dass sie seine Verzauberung beendet hat.”

Das zweite Zwischenspiel setzt, diesmal in *Lent*, mit dem Motiv der Pagen ein. Anschließend nimmt die Oboe den Beginn ihrer Solokantilene im Tableau “Der kleine Däumling” voraus, während die Pagen das dazugehörige Transparent entrollen und dann, zum erneuten Bogenholtzremolo, zum Bühnenhintergrund laufen, wo sie zum Abwärtsglissando aller Streicher und dem daraus erwachsenen Paukenwirbel das Kulissenbild eines Waldes enthüllen.

Die Musik bereitet über acht Takte den Auftritt der sieben Kinder des Holzfällers vor. Als sich das Englischhorn erhebt, sieht man den kleinen Däumling ein Stück Brot zerbröseln. Sodann suchen Däumling und seine Brüder zu stetiger Achtelbewegung einen Unterschlupf. Da sie nichts finden, wächst ihre Verzweiflung (zum großen Tutti-Crescendo in T. 27-34) und sie “werfen sich einander weinend in die Arme”. Doch das Englischhorn setzt erneut mit seinem Kontrastmotiv ein, und Däumling beruhigt seine Brüder, “indem er ihnen das Brot zeigt, das er auf ihrem Weg gesät hat.” So legen sich alle Brüder nieder und schlafen ein. Zum Vogelgezwitzcher ab T. 51 jedoch verschwinden die Brotkrümel in den Schnäbeln der Vögel. Als die Brüder zum erneuten großen Crescendo (ab T. 55) aufwachen, finden sie keinen einzigen Krümel mehr. Die Coda führt hier keinen glücklichen Ausgang herbei, sondern endet in tiefster Verzagtheit (T. 67): “Verzweifelt fällt einer der Brüder auf die Knie, ein zweiter, zwei weitere, die beiden letzten.” (T. 71): “Däumling, der sich bisher zurückgehalten hatte, kniet seinerseits schluchzend nieder.” (T. 75): “Sie erheben sich und entfernen sich traurig.”

Das folgende dritte Zwischenspiel beginnt erneut mit dem Motiv der Pagen. Daraus erwächst als romantischer Exkurs eine ausführliche Harfenkadenz, zu der es in Ravels Szenenanweisung heißt: “Der Mond beleuchtet

das dritte Transparent: Laideronette, Kaiserin der Pagoden.” Wenn dann die Kadenz der Harfe in ihrer zweiten, in leise auf und ab schießende Glissandi übergehenden Hälfte zum Duett mit der Celesta erweitert wird, ist die Märchenstimmung perfekt. Ein Abwärtsglissando aller Streicher mit anschließendem Paukenwirbel kündigt das nächste Kulissenbild an, hier “Ein Zelt im chinesischen Stil”. Über zart tremolierenden Geigen spielt die Flöte eine zweite Kadenz, die bereits weitgehend pentatonisch klingt. Nach einem verlängerten Triller wechseln Tempo, Metrum und Tonartsignatur, so dass die zwei letzten Takte des Zwischenspiels im *Mouv¹ de Marche* mit sechs Kreuzvorzeichen nahtlos zum folgenden Tableau überleiten.

Dieses Bild ist vor allem dem Tanz gewidmet. Wer das Märchen von der grünen Schlange kennt, erwartet die doppelte Befreiung der “kleinen Hässlichen” vom Fluch ihrer Verunstaltung und die Rückverwandlung der Schlange in einen König. Doch wie schon Ravels Epigramm in der Klavierpartitur zeigte, geht es ihm allein um das chinesische Flair, das die als “Pagoden und Pagodinen” bezeichneten Wichtel verkörpern. So dient auch im Ballett die Musik vor allem den stilisierten Bewegungen: Die Wichtel treten auf und verbeugen sich (ab T. 9), es folgt ein nicht weiter spezifizierter “Tanz” (ab T. 24). Die Ankündigung des Kanons ab T. 65 führt zur Unterbrechung des Tanzes. Die Wichtel fallen auf die Knie (T. 72), bald darauf sogar flach auf den Bauch (T. 78), um so der jungen Frau in ihrer Obhut ihre Ehrerbietung zu erweisen. Diese beschreibt Ravel bei ihrem Auftritt als “Laideronette, im chinesischen Stil eines Boucher, eine schwarzsamtene Augenmaske ihr Gesicht verbergend, eine Tulpe in der Hand.” Zur Flötenkantilene ab T. 105 “kriecht die grüne Schlange verliebt an ihre Seite”. Reprise und Coda sind ausschließlich dem Tanz vorbehalten. Die Gegenüberstellung des Kanonmotivs mit dem spieldosenartigen pentatonischen Kreiseln wird passend als *Pas de deux* von Laideronette und der grünen Schlange realisiert. Dabei stellt Ravel sich eine sehr künstliche Szene vor: “Pagoden und Pagodinen, mit gekreuzten Beinen im Kreis sitzend in der Haltung von Porzellanfigürchen, senken und heben maßvoll ihre Köpfe und Hände.” Die übrigen 44 Takte beschreibt Ravels letzte Regieanweisung dieser Szene als *Danse générale*.

Mit dem *Allegro*, das als viertes und letztes Zwischenspiel mit dem Hornmotiv aus dem Prélude einsetzt, beginnt sich der Reigen zu schließen. Noch einmal laufen die Pagen zu Bogenholtztremoli der Streicher in den Bühnenhintergrund, um ein Transparent zu enthüllen. Dieses zeigt wieder das Dekor des Feengartens vom ersten Tableau der Ballettfassung, dem Spinnradtanz. Die Musik zitiert ansonsten jedoch vor allem aus dem Prélude: Es erklingt nicht nur das Dornröschenmotiv und die Thematik, die

dieses im Rahmenabschnitt ergänzt, sondern auch die im Mittelabschnitt des Prélude bereits auf die Pavane und die Trauer um den langen Schlaf der Prinzessin vorausweisende Kontur.²² Dazu heißt es gleich im zweiten Takt: “Alle ziehen sich überstürzt zurück” – ein Hinweis, dass der allgemeine Tanz der Wichtel und ihrer Herrschaft noch kaum geendet hat. Auch dieses Zwischenspiel geht, wie alle vorherigen, nahtlos in die folgende Szene über.

Dem Finalsatz hat Ravel bei der Einrichtung seiner Orchesterfassung als Ballettpartitur den Titelzusatz “Apothéose” verliehen, der ja tatsächlich erst richtig verständlich wird, wenn dem Aufwachen im Feengarten der die Verletzung an der Spindel und damit der Auslöser des langen Schlafes vorausgegangen ist. Gleich zu Beginn des Satzes tritt der Märchenprinz auf, “geführt von einem Amor”. Zum ersten der oben erörterten Skalenanstiege in T. 11-13 erblickt er die schlafende Prinzessin. Anlässlich des himmlischen Klangteppichs von Harfe und Celesta (ab T. 23), mit dem Ravel den Anbruch des Tages – vielleicht auch im übertragenen Sinne das Ende der unfreiwillig langen Nacht – verbindet, wacht die Prinzessin auf. Der zweite, längere und von Instrument zu Instrument gestaffelte Skalenanstieg in T. 36-40 bringt alle Personen der vorausgehenden Bilder wieder auf die Bühne. Sie “gruppieren sich um Prinz und Prinzessin, die Amor vereint hat.” Zuletzt, anlässlich der triumphalen Coda mit dem nun in *ff* über unablässigen Harfen- und Celesta-Glissandi erschallenden Dornröschenmotiv, tritt die gute Fee noch einmal auf und segnet das Paar.

Die Balletthandlung, wie Ravel sie entworfen hat, legt sehr indirekt nahe, dass die zwischen Dornröschens verspieltem Stolpern und ihrem Aufwachen im Beisein des Märchenprinzen erlebten Szenen als Träume der hundertjährig Schlafenden gedeutet werden können. Dies gibt der Szenenfolge eine Logik und Rundung, die sie in ihrer Form als Suite (für Klavier zu vier Händen oder für Orchester) nicht hatte. Noch mehr als durch diese Einbettung auf der Ebene der Dramaturgie überzeugt Ravel durch seine musikalischen Querbezüge. Man möchte wünschen, dass die “Kinderstücke” auch ohne das Engagement einer Balletttruppe öfter in dieser großartigen Weise verbunden erklingen mögen.

²²Vgl. Z4 (= Zwischenspiel 4, nach “Laideronette”), Horn: T. 1-4 und 2 Hörner: T. 10-14 mit Prélude, Horn: T. 3-5 und 2 Hörner 5-8; Z4, T. 8-14 mit Prélude, T. 8-14; Z4, T. 14-20 mit Prélude, T. 14-20.