

Einzeln stehende Klavierlieder

Maurice Ravel schuf in drei Perioden seiner 40 Jahre umspannenden Schaffenszeit insgesamt elf Klavierlieder, die er weder als Teil eines Zyklus plante noch nachträglich einem solchen eingliederte. Auch die gewählten Texte entstammen drei ganz unterschiedlichen Epochen: Neben Werken von Zeitgenossen stehen Dichtungen aus dem 16. Jahrhundert sowie solche, in denen Dichter des *Fin de siècle* das Ambiente und die Themen dieser vergangenen Epoche einführend darstellen.

Fünf dieser Lieder entstanden schon in Ravels Studienzeit:

- 1893 *Ballade de la reine morte d'aimer* (Roland de Marès)
- 1895 *Un grand sommeil noir* (Paul Verlaine)
- 1896 *Sainte* (Stéphane Mallarmé)
- 1897 *La chanson du rouet* (Charles Leconte de Lisle)
- 1898 *Si morne!* (Émile Verhaeren)¹

Weitere vier Lieder fügte er in den ersten fünf Jahren seiner Hauptschaffenszeit hinzu:

- 1903 *Manteau de fleurs* (Paul Gravallolet)
- 1905 *Noël des jouets* (Maurice Ravel)
- 1906 *Les grands vents venus d'outre-mer* (Henri de Régnier)
- 1907 *Sur l'herbe* (Paul Verlaine)²

Zwanzig Jahre später kehrte Ravel noch ein letztes Mal zu dem Genre einzeln stehender Klavierlieder zurück:

- 1924 *Ronsard à son âme* (Pierre de Ronsard)
- 1927 *Rêves* (Léon-Paul Fargue)³

¹Die französischen Dichter Leconte de Lisle (1818-1894), Mallarmé (1842-1898) und Verlaine (1844-1896) waren zu Ravels Studienzeit auf dem Höhepunkt ihrer Beliebtheit; unter den belgischen Dichtern galt Verhaeren (1855-1916) als Geheimtipp; der damals erst 19jährige Marès (1874-1955) war ein persönlicher Freund Ravels.

²Verlaine ist der einzige Dichter, von dem Ravel zwei Gedichte als Klavierlieder vertonte. Mit Gravallolet (1863-1936) und Régnier (1864-1936) wählte er Zeitgenossen, denen er sich mit seinem eigenen Text über eine "Weihnacht des Spielzeugs" anschloss.

³In der Gegenüberstellung seines Apachen-Freundes Fargue (1876-1949) mit dem auch als "französischer Petrarca" verehrten Ronsard (1524-1585) paart Ravel die jüngste und älteste Generation der ihn faszinierenden Dichter.

Ballade de la reine morte d'aimer

Schon das 1893 entstandene erste Klavierlied des 18-Jährigen, die erst posthum in Ravels 100. Geburtsjahr uraufgeführte und veröffentlichte "Ballade de la reine morte d'aimer",⁴ verrät die Neigung des Komponisten zu Stoffen, die in zeitlicher, geografischer oder biologischer Ferne von seiner täglichen Lebenswelt angesiedelt sind. In diesem Fall ist es ein Text, der im Jahr der Komposition erschienen war.⁵ In ihm bildet sein junger belgischstämmiger Zeitgenosse Roland de Marès die Lyrik der Troubadoure und Trouvères nach und spielt dabei zugleich auf die Ballade des Königs von Thule in Goethes *Faust* an.

En Bohême était une Reine,
Douce sœur du Roi de Thulé,
Belle entre toutes les Reines,
Reine par sa toute Beauté.

Le grand Trouvère de Bohême
Un soir triste d'automne roux
Lui murmura le vieux: "je t'aime !"
Âmes folles et cœurs si fous !

Et la Très Belle toute blanche
Le doux Poète tant aima
Que sur l'heure son âme blanche
Vers les étoiles s'exhala ...

Les grosses cloches de Bohême
Et les clochettes de Thulé
Chantèrent l'hosanna suprême
De la Reine morte d'aimer.⁶

⁴Das Autograf war auf S. 212 der im Dezember 1938 von Roland-Manuel besorgten Sondernummer "Hommage à Maurice Ravel" der *Revue musicale* abgedruckt; die Druckfassung erschien 1975 bei Salabert, Paris und A.R.I.M.A., New York. Die Uraufführung fand am 23.2.1975 im Charles S. Colden Auditorium des Queens College, New York durch Sheila Schonbrun (Sopran) und Arbie Orenstein (Klavier) statt.

⁵Vgl. Roland de Marès, "Complainte de la Reine de Bohême", veröffentlicht in *Ariettes douloureuses* (Paris: Verlag Léon Vanier, 1893), S. 60-61.

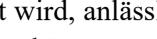
⁶Ballade von der an Liebe gestorbenen Königin: In Böhmen lebte eine Königin, die sanfte Schwester des Königs von Thule, schön unter allen Königinnen, Königin dank ihrer vollendeten Schönheit. // An einem traurigen rotbraunen Herbstabend flüsterte ihr der große Troubadour Böhmens das alte "Ich liebe dich!" zu; närrische Seelen und so närrische Herzen! // Und die Wunderschöne, vollendet Reine liebte den sanften Dichter so sehr, dass ihre reine Seele sich alsbald zu den Sternen verströmte. // Die großen Glocken Böhmens und die Glöckchen von Thule sangen das höchste Hosanna der an Liebe gestorbenen Königin.

Ähnlich wie Ravels Vertonungen von Texten aus dem 16. Jahrhundert fügt sich auch dieser historisierende Text in die um die Jahrhundertwende in Frankreich zunehmende Rückbesinnung auf die Alte Musik und ihr kulturelles Ambiente. Die 1896 eröffnete Schola cantorum in Paris, an deren Gründung Vincent d'Indy maßgeblich beteiligt war, brachte ein breites Repertoire vom gregorianischen Choral bis zu Kompositionen der Renaissance und des frühen Barock in die Konzertsäle und schaffte damit ein Gegengewicht zu dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts übermächtigen Wagnerkult. Doch wie Cornelia Petersen in ihrer Dissertation zu Ravels Liedschaffen darlegt, schrieb Ravel vor allem "die Musik einer Pseudo-Vergangenheit, die es ihm ermöglichte, mit Harmonik und Klangeffekten zu arbeiten und zu experimentieren."⁷ In der Ballade des jungen belgischen Dichters fand Ravel eine pseudo-mittelalterliche Lyrik zum Thema der höfischen Liebe, in der dem gesungenen Wort eine das Leben verändernde Wirkung zugesprochen wird: Die böhmische Königin haucht ihre Seele aus, nachdem ihr ein Troubadour seine Liebe gestanden hat. Diese Liebe wird im Gedicht jedoch nicht aktuell, sondern nur in ihrer Wirkung beschrieben. Auch die Jahreszeit ist nicht der für die Troubadourlyrik charakteristische hoffnungsfreudige Frühling, sondern ein schon von Laubfärbung geprägter Herbst, und der Zeitpunkt der Liebeserklärung ist kein sonniger Morgen, sondern ein "trauriger Abend". So schafft Marès eine Distanz, die er im Hinweis auf die Seelenverwandtschaft der Besungenen mit dem König des sagenumwobenen Thule noch unterstreicht.

Harmonik und Struktur des Liedes sind täuschend einfach. Auffällig ist das eröffnende und in allen Systemen beibehaltene Auflösungszeichen für *h*, das – da es keiner tatsächlichen Tonartänderung entspricht – als Mystifizierung zu verstehen ist: Die Klangwelt beruht fast durchgehend auf zwei eng verwandten Akkorden, dem halbverminderten Septakkord *h/d/f/a* und dem d-Moll-Dreiklang mit oder ohne Sept. In 42 der 49 Takte kommt Ravel ohne jedes Vorzeichen aus; einzig die ersten vier Takte der dritten Strophe weichen mit *fis*, *cis*, *es* und *b* kurz in andere Gefilde aus, und das wiederholte hohe *a* der Glöckchen von Thule über dem d-Moll-Septakkord in Strophe IV erklingt mit Halbtonvorschlag *gis*.

Die Struktur erzeugt Vertrautheit, indem fast alle Taktgruppen zweimal erklingen und die Außenstimmen oft durch Oktavparallelen oder freie Spiegelungen zu einander in Beziehung gesetzt sind. Dabei verschiebt und vertauscht Ravel die Wiederaufnahmen jedoch sowohl horizontal in der Abfolge als auch vertikal in der Textur:

⁷Cornelia Petersen, *Die Lieder von Maurice Ravel* (Frankfurt: Peter Lang, 1995), S. 88.

- Als erstes Segment des Vorspiels erklingt ein Zweitakter mit dem rhythmisiert wiederholten halbverminderten Septakkord auf *h*. Er wird palindromisch als zweites Segment des Nachspiels verkürzt aufgegriffen. Dabei wird die durch zahlreiche Synkopen geheimnisvoll verschleierte Rhythmenfolge , die als  (also im vorgezeichneten Viervierteltakt ametrisch) gehört wird, anlässlich der Abrundung des Liedes zu  verkürzt.
- Die in Vierteln fortgeführte Akkordwiederholung erhält in T. 3-4 Außenstimmen, die in freier Spiegelung das Hauptmotiv einführen. Der Zweitakter wird im Nachspiel von Strophe I (T. 11-12) unverändert aufgegriffen. In einer frei transponierten Augmentation, die durch die Angabe *Lent et solennel* zusätzlich verlangsamt wird, umrahmt das Motiv später Strophe III (T. 23-24 und 34-35), wobei die Strophe samt Umrahmung durch beiderseitige Fermaten abgesetzt ist (vgl. T. 22₄ und 35₃). Im Inneren der Strophe III geht das Motiv auch auf den Gesang über, wo es zunächst die zuletzt gehörte Tonart – im Klavierpart zum Dur aufgehellt – aufgreift, dann eine Sequenz auf dem unteren Ganztonnachbarn anfügt und in einer zweiten Sequenz auf dem nächsttieferen Halbtonnachbarn verkürzt abbricht:

Ballade de la reine morte d'aimer: Das Motiv und seine Verarbeitung



3 8 11

pp

23 34

Lent et solennel

f

25 *a Tempo*

p

Et la Très Bel-le tou-te blan-che Le— doux Po-è-te tant ai-ma Que sur l'heure

- Das erste Segment der Strophe I entspricht dem der Strophe II (T. 4-7 ≈ T. 12-15) mit Ausnahme der Position der Unterstimme: Während der Vers, der die Königin einführt, auch im Klavier im höchsten Register begleitet wird, erhält dieselbe Musik dort, wo “Le grand Trouvère” auftritt, eine Oktavverdopplung ins Bass.
- Die zweite Hälfte von Strophe I (T. 8-10) mit dem Lobpreis der großen Schönheit der Königin liegt noch höher. Den Klavierpart dieser Takte übernimmt Ravel im dritten Vers von Strophe II mit der erneut tiefer liegenden Basslinie, doch fügt er hier in der Gesangsstimme eine in Rhythmus und Kontur unabhängige Linie hinzu, in der die entscheidenden Worte “Je t’aime” durch eine unerwartete Vierteltriole unterstrichen werden.
- Der letzte Vers der zweiten Strophe (T. 18-20) ist musikalisch neu. Ihm folgt als Nachspiel der zweiten Strophe die Wiederholung des Klavierparts mit abschließender Fermate.
- Die dritte Strophe ist von zwei *Lento*-Varianten des Hauptmotivs umschlossen und in ihren ersten zweieinhalb Versen von diesem abgeleitet. Diese werden zu den Worten über die Seele der Angebeteten, die sich zu den Sternen verströmt (T. 29-33), ergänzt von einem Rallentando, das damit die einzigen Kadenzschritte im sonst so schwebend tönenden Lied unterstreicht.⁸
- Das anderthalbtaktige Vorspiel zu Strophe IV verlängert den zuletzt erreichten d-Moll-Septakkord durch siebenfache Wiederholung eines Achtelpaares.
- Insofern Ravel dieselbe Wechselbewegung auch dem Strophe II verwandten Gesang in Vers 1-3 der Strophe IV unterlegt, erzeugt er aus zweierlei schon zuvor gehörten Komponenten ein neues Ambiente, in dem die großen Glocken Böhmens und die Glöckchen von Thule das Hosanna läuten.
- Den letzten Vers, in dem der Dichter den Balladentitel aufgreift (T. 43-45: “De la Reine morte d’aimer”), bildet Ravel musikalisch dem Schlussvers von Strophe II nach (vgl. T. 18-20: “Âmes folles et cœurs si fous !”). Auch hier folgt die Wiederholung des Klavierparts als stropheneigenes Nachspiel, bevor das verkürzte Zitat der synkopierten Eröffnungstakte das Lied ausklingen lässt.

So zeigt schon die erste Vokalkomposition des 18-Jährigen in ihrer Textur und Harmonik sowie in der Motivik der Instrumentalbegleitung zahlreiche der für Ravels spätere Werke charakteristischen Strukturmittel.

⁸Vgl. T. 29: e-Moll-7 zu a-Moll-9, T. 30-33: d-Moll-7 zu G-Dur-9 zu d-Moll.

Un grand sommeil noir

Für sein zweites, im August 1895 geschaffenes Klavierlied wählt Ravel ein 1873 entstandenes Gedicht von Paul Verlaine, das erstmals im 1874 veröffentlichten Band *Cellulairement* unter dem Titel "Berceuse" erschien. Seine Komposition ist damit die erste von bis heute mehr als 60 Vertonungen dieses erschütternd melancholischen Textes.⁹ Auch diese Partitur wurde erst posthum gedruckt, 1953 von Durand für die Fondation Maurice Ravel und dann erneut im Kontext der Jahrhundertfeier 1975 von Salabert. Die Uraufführung 1953 sang Jane Bathori im Pariser Rundfunk.

Un grand sommeil noir
 Tombe sur ma vie :
 Dormez, tout espoir,
 Dormez, toute envie !

 Je ne vois plus rien,
 Je perds la mémoire
 Du mal et du bien ...
 Ô la triste histoire !

 Je suis un berceau
 Qu'une main balance
 Au creux d'un caveau :
 Silence, silence !¹⁰

Die Todesanspielungen in den Bildern von schwarzem Schlaf, Hoffnungslosigkeit, Gedächtnisverlust, Gruft und Schweigen spiegelt Ravel in der Tempo- und Spielanweisung: *Lent et sourd* (langsam und dumpf). Der Klavierpart basiert auf Akkordgruppen in schwer schreitenden Vierteln, die nur kurz vor dem Ende der Strophen II und III mit nachschlagenden Achteln im tiefsten Register rhythmisch aufgelockert werden. In 33 der 42 Viervierteltakte erklingen die Akkorde in palindromischen Mustern nach dem Schema 1-2-3-2-|-1-2-3-2 . . . Ausgenommen von dieser geradezu greifbaren Stasis sind einzig die große Steigerung zu den zwei letzten Versen von Strophe II und das Verhalten am Ende des Liedes.

⁹Die Datenbank *The LiederNet* [https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=16315] listet 68 Vertonungen dieses Verlaine-Gedichtes, darunter zwei von Nadia Boulanger ("Désespérance", 1902 und "Un grand sommeil noir", 1906) sowie je eine von Edgar Varèse (1906), Igor Strawinsky (1910) und Arthur Honegger (1944).

¹⁰Ein großer schwarzer Schlaf senkt sich auf mein Leben. Schlafe, alle Hoffnung, schlafe, alle Lust. // Ich sehe nichts mehr, ich verliere die Erinnerung daran, was gut und was böse war . . . O traurige Geschichte. // Ich bin eine Wiege, die eine Hand in der Tiefe eines Grabgewölbes schaukelt. Stille, Stille. (Ohne Titel im 1880 veröffentlichten Band *Sagesse*.)

Der Text der ersten Strophe klingt im Gesang vollständig monoton: eine Tonwiederholung auf dem tiefen *gis*, von jeweils langen Pausen unterbrochen. Eine leichte Intensivierung der Lautstärke am Ende der Strophe wird in T. 15, im Vorspiel zur zweiten Strophe, durch *pp subito* abrupt abgedämpft. In der zweiten Strophe mit ihren Worten der Verzweiflung über den Verlust von Augenlicht und Gedächtnis verlässt der Gesangspart die Tonwiederholung und steigt, zunächst sehr allmählich, bald aber in großen Sprüngen über gut zwei Oktaven auf, bis er im melismatisch gedehnten “O!” ein *fff* zu singendes hohes *a* erreicht. Das Strophennachspiel fügt absteigend und zu *ff* abgeschwächt zwei freie Teilsequenzen des letzten Aufstiegs hinzu, behält auch im Vorspiel zu Strophe III (T. 27-28) noch einen Rest der erreichten Intensität bei, sinkt jedoch beim erneuten Einsatz der Singstimme wieder ins *p* zurück. Danach verklingt die Musik bis ins *ppp* und darüber hinaus in angedeutete Unhörbarkeit. Mit dem abschließenden zweifachen “silence” kehrt der Gesang zur monotonen Tonwiederholung auf dem tiefen *gis* zurück.

In der Gestaltung des eintaktigen Begleitmusters und der melodischen Gesten, die den nicht-monotonen Teil des Gesangsparts rahmen, hat Ravel sich offenbar von einem kurz zuvor erschienenen Lied Debussys inspirieren lassen, das eine ähnliche Stimmung ausdrückt. Im dritten Stück seines vierteiligen Zyklus *Proses lyriques* auf eigene Texte spricht Debussy von einer beengten und vom Ersticken bedrohten Lebenswelt.¹¹ Sein Lied steht ebenfalls im Viervierteltakt und ist ähnlich wie Ravels *Lent et sourd* mit *Lent et triste* überschrieben. In der um Überdruß, Verzweiflung und Schmerz kreisenden Hauptphrase erklingt ein wiederholtes palindromisches Begleitmuster nach dem Schema 1-2-3-2-|1-1-1-1, dessen Oberstimme der Gesang aufgreift.

Claude Debussy, “De fleurs . . .”: T. 1-6

Lent et triste

Dans l'ennui si désolément vert de la ser - re de douleur

¹¹ Vgl. dazu Siglind Bruhn, *Debussys Vokalmusik und ihre poetischen Evokationen* (Waldkirch: Gorz, 2018), S. 144-148.

Ravels Lied basiert auf Varianten dieses Begleitmusters: Debussys akkordisches Palindrom steht Pate sowohl für Ravels achtmal wiederholten Ausgangstakt als auch für ein am Ende der ersten Strophe in T. 12-14 eingeführtes Muster, das in mehreren Transpositionen T. 27-30, 31-32 und 33-34 bestimmt und in T. 35-37 zur Oktave von T. 12-14 zurückkehrt. Debussys Tonwiederholung übernimmt Ravel nicht nur, wie schon erwähnt, in den rahmenden Zeilen, sondern auch als Binnenorgelpunkt im Klavier. Außerdem zitiert Ravel im Gesang zwei Ausschnitte einer Variante von Debussys Oberstimmenpalindrom: zu Beginn der zweiten Strophe die ersten vier Töne ("Je ne vois plus rien") und in den drei Versen, die dem abschließenden "Silence, silence" vorausgehen, die zweite Hälfte:

Un grand sommeil noir: Gesang und Begleitmuster

Lent et sourd ^{3x} *p* *sombrement*

p Un grand sommeil noir Tom-be sur ma

vi - - e. Dor-mez tout es - poir,

Dor-mez toute en-vie - - e. *pp* *subitement* Je ne vois plus rien,

29 *très doux*

Je suis un ber-ceau Qu' u-ne main ba-lan - ce Au creux d' un ca-veau.

Ravels von Melancholie und Resignation geprägte Musik unterstreicht Verlaines düsteres Gedicht in bewegender Weise und muss trotz seiner tonalen Anleihen bei Debussy als ein frühes Meisterwerk gelten.

Sainte

Mit Stéphane Mallarmés “Sainte” wählt Ravel eines der Gedichte, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts den Symbolismus begründeten. Wie Mallarmé in Briefen an Freunde betonte, galt seine Reflexion der inneren Beziehung zwischen den Künsten, insbesondere zwischen Dichtung und Musik. Er beschrieb “Sainte” als “un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique”.¹² Allerdings ist die Heilige – im ersten Entwurf unter dem Titel “Sainte Cécile jouant sur l’aile d’un Chérubin” noch konkretisiert als Schutzpatronin der Kirchenmusik – bei Mallarmé “bleich”. Wie er in seinem die 16 Verse verbindenden Satz ausführt, hält sie ein altes Buch, das einst das für Stundengebete so wesentlichen Magnifikat enthielt. Auch die Gambe, unverzichtbares Instrument der liturgischen Musik, ist nur noch ein seinen Goldglanz verlierendes Holz, die Harfe erweist sich als Gefieder eines Engels – und die Musikerin selbst ist stumm.

À la fenêtre recélant
 Le santal vieux qui se dédore
 De sa viole étincelant
 Jadis avec flûte ou mandore,

 Est la Sainte pâle, étalant
 Le livre vieux qui se déplie
 Du Magnificat ruisselant
 Jadis selon vêpre et complie :

 À ce vitrage d’ostensoir
 Que frôle une harpe par l’Ange
 Formée avec son vol du soir
 Pour la délicate phalange

 Du doigt que, sans le vieux santal
 Ni le vieux livre, elle balance
 Sur le plumage instrumental,
 Musicienne du silence.¹³

¹²Aus einem Brief vom 27. November 1864 an Théodore Aubanel, zitiert in Jean-Luc Steinmetz, *Stéphane Mallarmé, Correspondance complète (1862-1871) suivi de Lettres sur la Poésie (1872-1898)* (Paris: Gallimard, 1995), S. 211.

¹³Heilige: Am Fenster, das alte, seinen Goldglanz verlierende Sandelholz ihrer Gambe verbergend, die einstmals zu Flöte oder Mandora (Laute) funkelte, // steht die bleiche Heilige, das alte Buch ausbreitend, aus dem sich einst das Magnifikat zu Vesper und Komplet ergoss: // An dieser Monstranzscheibe, die eine wie aus Engelsfittichen im Abendflug geformte Harfe streift, gleitet sie mit der zarten Fingerspitze ohne das alte Sandelholz noch das alte Buch über das instrumentale Gefieder, Musikerin der Stille.

Mallarmés Kette klangsuggestiver Worte – *viole, flûte, mandore, harpe, plumage instrumental, musicienne du silence* – beschreibt ein allmähliches Verklingen bis hin zum Verstummen oder zur Verinnerlichung. Doch nicht nur die Musik verbirgt sich in diesem Bild; auch das Fenster gibt den Blick nicht frei, verwandelt sich stattdessen in eine Monstranzscheibe, und die Harfe erweist sich als Engelsgefieder. Es scheint, als wollte Mallarmé mit der Musik seiner Verse die Idee einer unhörbaren, rein spirituellen Klanglichkeit evozieren.¹⁴

Ravels Vertonung entstand Ende 1896; sie wurde am 7. Mai 1907 im Pariser Salle Berlioz mit Elisabeth Delhez uraufgeführt und im selben Jahr bei Durand verlegt. Die Partitur trägt die Überschrift *Liturgiquement*. Die feierliche akkordische Begleitschicht in gleichmäßig schreitenden Vierteln knüpft an die Vertonung von *Un grand sommeil noir* an, zumal auch hier ganztaktige Gruppen wiederholt und transponiert werden. Allerdings fehlt die im Verlaine-Lied so erschütternde Dramatik ganz; Ravel notiert schon im Vorspieltakt ausdrücklich: *sans aucune nuance jusqu'à la fin*.

Die Beobachtung, dass die Syntax von Mallarmés vierstrophigem Gedicht aus einem einzigen hochkomplexen Satz besteht, überträgt Ravel in die Musik, indem er das gesamte Lied mit demselben Begleitmuster durchzieht. In der thematischen Akkordfolge, die Ravel im Vorspieltakt des in g-Moll ankernden Liedes einführt, wird die Tonika von ihren beiden Medianten umkreist – g-Moll/B-Dur/Es-Dur/B-Dur – wobei der zweifache B-Dur-Dreiklang mit der tonarteigenen großen Sept, der Es-Dur-Dreiklang dagegen als Nonakkord mit kleiner Sept erweitert wird. Der so entstehende, in jedem thematischen Takt wiederholte querständige Wechsel bei Schlag 2-3-4 und vor allem das immer erneute Fehlen einer Auflösung des Septnonakkordes lassen dieses Grundmuster des Liedes mystisch schwebend wirken. Selbst wo Ravel am Schluss des Liedes mit dem dritten der vier Akkorde endet und damit dem Bass den Scheinabschluss eines kadenzierenden V-I erlaubt, verhindern diese Großsept- und Septnonerweiterungen jegliche Auflösungswirkung.

Die Akkordfolge unterliegt in den Strophen I-III jeweils $2\frac{1}{2} + 2$ Takten, in Strophe IV $3\frac{1}{2} + 3$ Takten, jeweils um eine Quart abwärts transponiert und verbunden (I, II) bzw. eingeleitet (III, IV) durch abgeleitetes Material. Dabei übernimmt der tonale Verlauf der Transpositionen die harmonischen Schritte, die auf der lokalen Ebene so auffällig fehlen: i-v, iv-i, ii-vi, iv-i.

¹⁴Vgl. dazu Eric Benoit, *Néant sonore: Mallarmé ou la traversée des paradoxes* (Genf: Droz, 2007), S. 94. Das fast 20 Jahre früher entstandene Vorgängergedicht mit dem Titel "Saint Cécile, jouant sur l'aile d'un Chérubin" verwies deutlich ins Immaterielle.

Die Akkordfolge erklingt

- in Strophe I auf *g* (T. 2-4₂) und *d* (T. 6-7);
- in Strophe II auf *c* (T. 9-11₂) und *g* (T. 13-14);
- in Strophe III auf *a* (T. 17-19₂) und *e* (T. 19₃-21₂); und
- in Strophe IV auf *c* (T. 24-27₂) und *g* (T. 27₃-31, verkürzt).

Interessante strukturelle Verschränkungen entstehen am Ende der Strophen I bis III, wo Ravel einen 1/4-Takt mit einem akzentuierten Bassanschlag hinzufügt und damit die Strophenlänge auf 25/4 erweitert. Zugleich gibt es Verbindungen zwischen den Strophen: Der Gesang in Strophe II weicht nur am Beginn und noch einmal um “Jadis” von Strophe I ab.

Sainte: Der Gesangspart in Strophe I und II

Liturgiquement

À la fe-nê-tre re-cé-lant Le san-tal vieux qui se dé-do re
De la vi-ole é-tin-ce-lant Ja-dis se-lon flûte ou man-dore
Est la sain-te pâle é-ta-lant Le li-vre vieux qui se dé-pli-e
Du Mag-ni-fi-cat ruis-se-lant Ja-dis se-lon vêpre ou com-ple

In Strophe III ertönt der Engelsflug als ein in Triolen gesungenes a-Moll-Arpeggio über einem Achtelarpeggio im Klavierskizzen, das Ravel in Strophe IV (mit Binnenerweiterung) transponiert aufgreift. Die abschließenden Takte verbinden den poetischen Schlussvers mit einer harmonisch unaufgelösten Coda: Das Attribut “musicienne du silence” erklingt zur verkürzten Augmentation des Akkordmusters als monotone, abgedämpfte Tonwiederholungshemiole auf der None der Tonikamedianten.

Sainte: Besonderheiten in Strophe III und IV

17 Que frôle u-ne har-pe par l’an-ge For-mée a-vec son vol du soir
29 *pp* Mu-si-ci-en-ne du si-lence

La chanson du rouet

Der Autor des “Spinnradliedes”, Charles-Marie-René Leconte de Lisle, vertrat das Ideal einer *poésie objective*: Gedichte sollten nach seiner Überzeugung nicht die romantischen Gefühle eines lyrischen Ich zum Inhalt haben, sondern ansprechende Szenen oder Gegenstände aus dem Alltag oder der Mythologie evozieren. Sein *Chanson du rouet* erschien erstmals 1852 in der sechsteiligen Sammlung *Chansons écossaises*, aus der auch Debussys *La fille aux cheveux de lin* stammt. Das Gedicht ist volksliedartig gestaltet: Alle drei Strophen werden von demselben Vers eingerahmt, der die fürs Spinnen nötigen Gegenstände benennt. Zudem wird die zweite Zeile jeder Strophe, die einen Aspekt der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt anspricht, jeweils in der zweitletzten identisch aufgegriffen:

Ô mon cher rouet, ma blanche bobine,
 Je vous aime mieux que l’or et l’argent !
 Vous me donnez tout, lait, beurre et farine,
 Et le gai logis, et le vêtement.
 Je vous aime mieux que l’or et l’argent,
 Ô mon cher rouet, ma blanche bobine !

Ô mon cher rouet, ma blanche bobine,
 Vous chantez dès l’aube avec les oiseaux ;
 Été comme hiver, chanvre ou laine fine,
 Par vous, jusqu’au soir, charge les fuseaux.
 Vous chantez dès l’aube avec les oiseaux,
 Ô mon cher rouet, ma blanche bobine.

Ô mon cher rouet, ma blanche bobine,
 Vous me filerez mon suaire étroit,
 Quand, près de mourir et courbant l’échine.
 Je ferai mon lit éternel et froid.
 Vous me filerez mon suaire étroit,
 Ô mon cher rouet, ma blanche bobine !¹⁵

¹⁵Das Lied vom Spinnrad: Oh mein geliebtes Spinnrad, meine weiße Spule, ich liebe euch mehr als Gold und Silber! Ihr gebt mir alles, Milch, Butter und Mehl, das fröhliche Zuhause wie auch die Kleidung. Ich liebe euch mehr als Gold und Silber, oh mein geliebtes Spinnrad, meine weiße Spule! // Oh mein geliebtes Spinnrad, meine weiße Spule, ihr singt schon beim Morgengrauen mit den Vögeln; sommers wie winters werden die Spindeln durch euch bis in den Abend mit Hanf oder feiner Wolle versorgt. Ihr singt schon beim Morgengrauen mit den Vögeln, oh mein geliebtes Spinnrad, meine weiße Spule! // Oh mein geliebtes Spinnrad, meine weiße Spule, ihr werdet mir mein enges Leichentuch spinnen, wenn ich, dem Sterben nahe und mit gebücktem Rücken, mein ewiges, kaltes Bett bereiten werde. Ihr werdet mir mein enges Leichentuch spinnen, oh mein geliebtes Spinnrad, meine weiße Spule!

Si morne !

Der belgische Dichter Émile Verhaeren wurde in den 1880er Jahren bekannt für seine düsteren symbolistischen Gedichte. Aus einem der Zyklen, dessen Titel *Les débâcles* einen Vorgeschmack auf die pessimistische Sicht der Texte gibt, wählte Ravel ein Gedicht, das nach dem Vorbild Corneilles und Racines in neun paarweise gereimten Alexandrinern verfasst ist, dem klassischen Versmaß französischer Dichtung, das auch Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé in ihrer Lyrik aufgreifen. Mit dem dreifachen Ausruf “So trostlos!” sowie zahlreichen weiteren Klagen bringt es den Überdross einer Generation zum Ausdruck.

Se replier sur soi-même, si morne !
 Comme un drap lourd, qu’aucun dessin de fleur n’adorne.
 Se replier, s’apessantir et se tasser
 Et se toujours, en angles noirs et mats, casser.
 Si morne ! et se toujours interdire l’envie
 De tailler en drapeaux l’étoffe de sa vie.
 Tapir entre les plis ses mauvaises fureurs
 Et ses rancœurs et ses douleurs et ses erreurs.
 Ni les frissons soyeux, ni les moires fondantes
 Mais les pointes en soi des épingles ardentes.
 Oh ! le paquet qu’on pousse ou qu’on jette à l’écart,
 Si morne et lourd, sur un rayon, dans un bazar.
 Déjà sentir la bouche âcre des moisissures
 Gluer, et les taches s’étendre en leurs morsures.
 Pourrir, immensément emmaillotté d’ennui ;
 Être l’ennui qui se replie en de la nuit.
 Tandis que lentement, dans les laines ourdies,
 De part en part, mordent les vers des maladies.¹⁸

¹⁸So trostlos! Sich in sich selbst zurückziehen, so trostlos! Wie ein schweres Tuch, das kein Blumenmuster verschönt. // Sich zurückziehen, träge und gebeugt werden und sich immer in schwarzen und matten Winkeln zerbrechen. // So trostlos! Und immer sich die Lust versagen, den Stoff seines Lebens in Fahnen zu schneiden. // Zwischen den Falten seine bösen Wutanfälle, seinen Groll, seinen Schmerz und seine Fehler verdrücken. // Weder seidiges Schimmern noch schmelzendes Moiré, sondern die Stiche der heißen Nadeln in sich. // Oh, das Paket, das man schiebt oder wegwirft, so trostlos und schwer, auf einem Regal, in einem Basar. // Schon fühlen, wie der vom Schimmel ätzende Mund klebt und sich die Flecken in ihren Bissen ausbreiten. // Verrotten, ganz und gar eingehüllt in Überdross; der Überdross sein, der sich in die Nacht zurückzieht. // Während in der Wollschur die Krankheitswürmer (Krankheitsverse?) sich langsam von Teil zu Teil durchbeißen.

In seiner im November 1898, ein halbes Jahr nach *Chanson du rouet*, unternommenen Vertonung¹⁹ überträgt Ravel die im Gedicht greifbare Trostlosigkeit vor allem in Rhythmus und Intervallik. In der Begleitung dominiert rahmend ein Muster im 9/8-Takt, in dem nach der Bassoktave auf Schlag "1" ausschließlich synkopische Gruppen der ordnenden Kraft des Metrums zuwiderlaufen. Dieses Schema wird in T. 1-6 und 8-12 durch eine in dreitaktigen chromatischen Schritten absteigende Bassoktave auch tonal zusammengehalten; danach setzt es sich in T. 15-20 mit freigesetzten Bassintervallen fort, wird dann unterbrochen, in den *Très sourd* und *pp* überschriebenen vier Takten des siebten Alexandrinerpaares (T. 27-30, sehr dumpf, sehr leise) stark ornamentiert und unmittelbar danach wieder in der anfänglichen Form aufgegriffen (T. 31-36). Im Zwischenspiel nach Couplet II (T. 13-14) und ganz zum Schluss (T. 40-41) ertönt das Muster in Synkopenketten sogar ohne den ankernden Bassanschlag.



Auch im Gesangspart deutet Ravel durch monotone rhythmische Muster Überdruß und Bedrücktheit an. Die von einer Tonwiederholung ausgehende viersilbige Gruppe , mit der das Lied einsetzt, beherrscht später ganze Verse; vgl. die erste Zeile des zweiten Couplets in T. 8-9, die Folgezeile des vierten Couplets in T. 21-22, in diminuiert Form auch die zweite Zeile des sechsten Couplets in T. 26 sowie den Schlussvers in T. 39-41. Sogar das  in T. 30-31, das  in T. 32-34 und das in den unerwarteten 7/8-Takten metrisch alterierte  in T. 37-38 hört man als Varianten des viersilbigen Grundmusters. Hinzu kommt die vokale Monotonie der umfangreichen Tonwiederholungen in T. 29-30 auf *cis*, in T. 32-36 auf *fis* und in T. 40-41 wieder auf *cis*.

Zwischen den einzelnen Versen erzeugt Ravel Beziehungen durch variierte Transpositionen, sei es in einer Stimme des Begleitmusters (vgl. die aufsteigenden Linien im Klavierpart von T. 4-7 und 10-13) oder im gesamten Satz (vgl. Gesang + Klavier in T. 23 mit 24). Beide Arten von Parallelisierung fallen mit dynamischen Steigerungen zusammen, die in T. 12 zu einem sogleich wieder abgedämpften *forte*, in T. 23-25, sogar vom *f* zum *fff* mit nachfolgendem schnellem Diminuendo führen. Mit der Heftigkeit dieses dynamischen Ausschlages, dem Tonumfang des Gesangsparts von fast zwei Oktaven (vom mittleren *c* bis zum zweigestrichenen *ais*) und dem im ganzen Lied unverändert langsamen Tempo erinnert *Si morne!* an das emotional verwandte *Un grand sommeil noir*.

¹⁹Uraufführung und Erstdruck wie Fußnote 4 oben.

Manteau de fleurs

Der Autor dieses Gedichtes, Paul Grivollet alias Paul Barthélémy Jeulin, ist in der Bibliothèque nationale als ein Komödiant, Dichter und Dramatiker aufgeführt, von dem 185 Gedichte als Lieder und fünf Libretti als komische Opern vertont sind.²⁰ Dass Ravel eines seiner poetischen Werke kennenlernte, verdankte er dem Selbstbewusstsein des Autors, der ihm den Text unaufgefordert zuschickte. Das Klavierlied entstand 1903; es wurde 1906 in der Sammlung *Les Frissons*, die 22 Grivollet-Vertonungen verschiedenster Komponisten vereinigt, von J. Hamelle in Paris und 1920 separat von Durand gedruckt. Ein Aufführungsdatum ist nicht überliefert, doch schätzte Ravel das Lied hoch genug, um es später zu orchestrieren.

Toutes les fleurs de mon jardin sont roses,
 Le rose sied à sa beauté.
 Les primevères sont les premières écloses,
 Puis viennent les tulipes et les jacinthes roses,
 Les jolis œillets, les si belles roses,
 Toute la variété des fleurs si roses
 Du printemps et de l'été !
 Le rose sied à sa beauté !
 Toutes mes pivoines sont roses,
 Roses aussi sont mes glaïeuls,
 Roses mes géraniums ; seuls,
 Dans tout ce rose un peu troublant,
 Les lys ont le droit d'être blancs.
 Et quand elle passe au milieu des fleurs
 Emperlées de rosée en pleurs,
 Dans le parfum grisant des roses,
 Et sous la caresse des choses
 Tout grâce, amour, pureté !
 Les fleurs lui font un manteau rose
 Dont elle pare sa beauté.²¹

²⁰Vgl. https://data.bnf.fr/fr/15602868/paul_grivollet/

²¹Blumenmantel: Alle Blumen meines Gartens sind rosa, das Rosa geziemt ihrer Schönheit. Primeln sind die ersten, die aufblühen, dann kommen die Tulpen und die rosa Hyazinthen, die hübschen Nelken, die so schönen Rosen, die ganze Vielfalt der so rosensfarbenen Blumen des Frühlings und des Sommers! Das Rosa geziemt ihrer Schönheit! // All meine Pfingstrosen sind rosa, rosa sind auch meine Gladiolen, rosa meine Geranien; einzig in all dem ein wenig beunruhigenden Rosa haben die Lilien das Recht, weiß zu sein. Und wenn "sie" zwischen den mit Perlen aus Tautränen besetzten Blumen wandelt, im berausenden Rosenduft und unter der Liebkosung der Dinge, ganz Anmut, Liebe, Reinheit, umgeben die Blumen sie mit einem rosafarbenen Mantel, mit dem sie ihre Schönheit schmückt.

Vielen Musikwissenschaftlern gilt das Lied wegen der Trivialität des Textes als bedauerliche Verirrung eines Komponisten, der normalerweise hohe Ansprüche an die literarischen Vorlagen seiner Werke stellte. Die abfällige Beurteilung des Gedichtes beruht wesentlich auf der allzu häufigen Wiederholung des Wortes *rose*, das in den 20 Versen zehnmal in der Bedeutung von “rosafarben”, zweimal als Blume und ein weiteres Mal, nur lautlich verwandt, als “Tau” (*la rosée*) vorkommt. Doch die Tatsache, dass Ravel, der eine so gründliche Kenntnis der Lyrik seiner Zeit hatte, sich diesem Text gewidmet hat, macht immerhin neugierig auf die Musik.

Ravel vertont das Gedicht in zwei Strophen mit zwei Kontrastsegmenten und einer Überleitung. Die erste Strophe kreist allein um die rosafarbenen Blumen; die zweite (ab *Tempo I* in T. 35) sieht die Blumen und ihre Farbe als Umgebung, ja sogar als mantelgleiche Umhüllung einer nicht näher identifizierten Frau. Ravels Kombination aus einer äußerst beschränkten musikalischen Thematik mit einem Klangbild, das mit seinen Tremoli und Seufzerfiguren exzentrische Sentimentalität erzeugt, verrät die parodistische Absicht seiner Vertonung.

Unterbrochen von den genannten sekundären Passagen, die diese Stimmung dynamisch und agogisch erhöhen bzw. vertiefen, wird das musikalische Material des Klaviersatzes vor allem von zwei thematischen Komponenten dominiert. Die eine ist ein im hohen Register angesiedelter Dreitakter, bestehend aus einer melodisch geformten Kontur als Haupt- und einem chromatischen Terzenabstieg als Gegenstimme. Der Dreitakter erklingt dreimal auf unterschiedlichen Stufen der Fis-Dur-Tonart,²² beim zweiten Einsatz im Stimmtausch mit Oktavverdopplung beider Linien in nachschlagenden Achteln. Der Part der rechten Hand ist stets tremoliert. Der jeweils verspätet einsetzende Gesangspart verdoppelt im ersten und dritten Einsatz die Hauptstimme, im zweiten die chromatische Gegenstimme:

Manteau de fleurs: Der thematische Dreitakter

²²Vgl. T. 1-3: Fis-Dur, T. 6-8: H-Dur und T. 24-26: A-Dur.

Die zweite Komponente, die das ganze Lied durchzieht, ist eine konkave Dreitonkurve aus Terz + Sekunde oder Sekunde + Terz, begleitet von ihrer intervallisch komprimierten Umkehrung als Gegenstimme und dem Ganztonabstieg eines Dreiklanges in weiter Lage, dessen rhythmisch gedehnte Oberstimme seufzerartig klingt. Zweimal (in T. 4 + 5 sowie 9 + 10) erwächst diese Paarung nach einem plötzlichen Oktavabfall aus dem Ende des thematischen Dreitaktters; beim dritten Mal (T. 18-23) geht sie diesem verlängert und zu verminderten Septakkorden verdichtet voraus. In der Mitte des Liedes treten die beiden Bestandteile reduziert und einzeln auf – der Ganztonabstieg einstimmig in der Mittelstimme von T. 27 und 28, die konkave Dreitonkurve sechsmal oktaviert in T. 36-40 – finden dann aber für zweimal zwei Takte erneut zusammen (T. 43 + 44, 45 + 46). Zur Endsilbe des Gedichtes, die den Blumenmantel als Schönheitsattribut der geheimnisvollen Frau erklärt, lässt Ravel die Dreitonkurve, sehr leise und ganz langsam, in elftönigen Quintsextakkorden erklingen. Die Musik wird also von dem Motiv ähnlich ertränkt wie das Gedicht von dem vielen Rosa.

Manteau de fleurs: Die Verwandlung der Dreitonkurve

Die zwei Kontrastphrasen scheinen sich vollends über die behauptete Freude am vielen Rosa zu mokieren. In der aus drei Taktpaaren gebildeten ersten (T. 12-17) beschleunigt sich die Musik zunächst und crescendiert dann mit der querständigen Großterztransposition eines Durdreiklanges von *pp* zu *f*, am Zielpunkt vom hohen *gis* des Gesanges gekrönt. Ganz anders die zweite Kontrastphrase (T. 29-34). Hier beginnt der Gesang unbegleitet und nach einem vorausgehenden Ritardando stark verlangsamt, bevor er bei der Erwähnung der einzigen Blume, die weiß sein darf, von der Tonwiederholung auf *e* mit einem Tritonus zum tiefen *ais* fällt. Dabei wechselt die Musik vom 3/4- zum 4/4-Metrum ausgerechnet in dem Moment, als der Text von “all dem ein wenig beunruhigenden Rosa” spricht.

Trotz des poetisch eher dürftigen Textes (oder vielleicht gerade weil dessen Inhalt seiner Lust an der Parodie entgegenkam) ist Ravel mit dieser Vertonung eine charmante, durchaus attraktive Miniatur gelungen.

Noël des jouets

In diesem Ende 1905 entstandenen Lied stammt nicht nur die Musik, sondern auch der Text von Ravel. Er übersetzt eine statische Krippenszene in eine bewegte Handlung, wie sie Kinder fantasieren mögen. In Strophen mit umarmendem Reim besingt das Gedicht fünf Gruppen einer unterm Weihnachtsbaum aufgebauten Szenerie: Die auf Weiden und Wiesen von der frohen Botschaft überraschten Tiere, die Jungfrau Maria und das schlummernde Jesuskind, den im Wald lauern den Beelzebub, die über der Krippenszene aufgehängten Engel und schließlich Ochs und Esel im Stall. Alle Teilszenen durchwirkt Ravels Text mit Attributen, die die Mechanik der Aufstellung und die Materialien der Staffagen betonen.

Le troupeau verni des moutons
Roule en tumulte vers la crèche
Les lapins tambours, brefs et rêches,
Couvrent leurs aigres mirlitons.

Vierge Marie, en crinoline,
Ses yeux d'émail sans cesse ouverts,
En attendant Bonhomme hiver
Veille Jésus qui se dodine

Car, près de là, sous un sapin,
Furtif, emmitoufflé dans l'ombre
Du bois, Belzébuth, le chien sombre,
Guette l'Enfant de sucre peint.

Mais les beaux anges incassables
Suspendus par des fils d'archal
Du haut de l'arbuste hiémal
Assurent la paix des étables.

Et leur vol de clinquant vermeil
Qui cliquette en bruits symétriques
S'accorde au bétail mécanique
Dont la voix grêle bêle: "Noël!"²³

²³ Spielzeug-Weihnacht: Die glasierte Schafherde rollt mit viel Getümmel auf die Krippe zu, die Kaninchentrommler, kurz und rau, übertönen ihre schrillen Tröten. // Die Jungfrau Maria, im Reifrock, die Emailaugen starr geöffnet, während sie auf Väterchen Frost wartet, wacht über den sich sanft wiegenden Jesus. // Denn unweit, unter einer Tanne, verstoßen in den Schatten des Waldes gehüllt, belauert Beelzebub, der finstre Hund, das Kind aus bemaltem Zucker. // Doch die schönen unzerbrechlichen Engel, an Messingdrähten von der Spitze des winterlichen Strauches herabhängend, sichern den Frieden in den Ställen. // Und ihr Flittergoldflug, der in symmetrischen Lauten klirrt, vereint sich mit dem mechanischen Vieh, dessen piepsende Stimme "Weihnacht!" blökt.

Die Uraufführung des Liedes mit Jane Bathori und Ravel am Klavier fand am 24. März 1906 im Pariser Fourcroy-Saal statt. Laut Katalog der französischen Nationalbibliothek erschien eine erste (undatierte) Ausgabe beim kleinen Pariser Verlag Bellon-Ponscarne; eine zweite, offiziellere folgte 1914 bei A. Z. Mathot. Noch 1905 und erneut 1913 orchestrierte Ravel das Lied; die erste Fassung erklang am 26. April 1906 im Érard-Saal mit Jane Bathori und dem Orchestre de la Société Nationale unter Désiré-Émile Inghelbrecht, die zweite im Januar 1914 in Lyon.²⁴ Beide Orchesterfassungen blieben jedoch unveröffentlicht.

Ravels Text ist sowohl in seiner Ausstaffierung der Bilderwelt als auch sprachlich bemerkenswert. Die Nativitätsszene zeigt eine Jungfrau-Maria-Puppe mit Emaille-Augen und Krinoline neben einem Jesuskind aus farbigem Zuckergebäck. Ob dieses sich wiegt oder räkelt, ist auch für Franzosen nicht sicher auszumachen, da das Verb "se dodiner" in keinem heutigen Lexikon steht. Die übrigen Beteiligten sind keineswegs stumm: Die an Messingfäden aufgehängten Engel erzeugen ein leises Schwirren, die Tiere aus Feld und Weide bewegen sich nicht etwa still auf den Stall zu, sondern "en tumulte"; dazu trommeln die Kaninchen so laut, dass sie die schrillen Tröten der glasierten Schafe übertönen, und Ochs und Esel schließlich – bei Ravel "das mechanische Vieh" – blöken sogar ein menschliches Wort, wobei Ravels Lautfolge "grêle bête Noël" das Unmusische ihrer Stimmen andeutet.

Ravels Musik unterstreicht mit lautmalerischen Figuren, strukturellen Entsprechungen und der Wahl des Registers Details und Beziehungen in den evozierten Bildern. Schon in den ersten Takten des Klavierparts, wo im Text von Schafen und Kaninchen die Rede ist, die auf die Krippe zustürmen, erklingen in dreifach gesicherter Sanftheit (*pp*, *2 Péd.*, *très doux*) drei thematische Komponenten: eine fallende Dreiachtelgruppe, die den Strophen I, IV und V in zahllosen, nur wenig variierten Wiederholungen unterliegt²⁵ und für einen Eindruck von Einfachheit (oder auch Einfalt) sorgt; ein hohes Arpeggio, dessen Klang wohl Glöckchengeklingel nachahmen soll und im Zwischenspiel nach Strophe I wiederkehrt; und eine Melodiekontur im wiegenden Rhythmus alter Hirtenlieder, Pastorales und Sicilianos mit dreimal identischem, punktiertem Taktbeginn, zweimal ergänzt um eine Synkope in der zweiten Takthälfte.

²⁴Lt. signierter Abschrift im Archiv Salabert; vgl. Orenstein, *Leben und Werk*, S. 295, FN 6.

²⁵Die Figur fällt weg mit dem Zwischenspiel zwischen Strophe I und II (ab T. 11), setzt wieder ein im vorletzten Takt von Strophe III (T. 33 und ab T. 35) und fehlt dann erst wieder im codaartigen Abschluss von T. 69-72.

Noël des jouets: Die drei Grundkomponenten

Pas vite

Schon Stuckenschmidt weist darauf hin, dass Ravel den Beginn des Klaviersatzes als Umkehrung der Eröffnung von “Stille Nacht” entworfen hat.²⁶ Cornelia Petersen

liest die Umkehrung ganz wörtlich als Ravels Versicherung, dass es sich um eine verkehrte, parodierte Weihnachtsszene handelt,²⁷ doch muss man so weit vermutlich nicht gehen angesichts Ravels oft dokumentierter Bereitschaft, sich in die Fantasiewelt von Kindern einzufühlen.

Der Fünftakter, Vordersatz einer zehntaktigen Periode, wird sodann einen Ton tiefer, von fis-Moll nach e-Moll versetzt, ergänzt, während die ebenfalls bis auf den Schluss analoge Gesangskontur die Reaktion je einer Tiergruppe auf die frohe Botschaft beschreibt. Dabei kehrt die Musik zum *fis* zurück, dessen Dreiklang jedoch nach Dur aufgehellt ist. Die thematische Verarbeitung des Klaviersatzes dagegen lässt erkennen, dass die fünf Szenen zwar nacheinander geschildert werden, sich aber gleichzeitig abspielen.

So stellt das erste Zwischenspiel den Glöckchen-Arpeggien aus dem Vorspiel eine fünffach pochende Sekunde gegenüber, die als Trommeln der Kaninchen gehört werden kann, jedoch auch in Strophe III und IV noch im Hintergrund zu hören ist. Beim ersten Auftreten unter dem Hinweis *innocemment* ist noch keine Bedrohung angedeutet. In Strophe III dagegen,

Noël des jouets:
Die Kaninchentrommler

gegen, die auf den verschlagen im Wald lauenden Beelzebub anspielt, ist das Pochen ins tiefe Register versetzt und der fünfte Anschlag rhythmisch abgespalten. Darunter ertönt der chromatische Dreitonabstieg *e-dis-d*, in dem die Unheimlichkeit

²⁶Stuckenschmidt, *op. cit.*, S. 97.

²⁷Petersen, *op. cit.*, S. 44.

des Höllenhundes durch die Tiefoktavierung des Zieltones verstärkt wird. Es folgen Transpositionen im Abstand eines Tritonus – dem Intervall, das als *diabolus in musica* dem Teufel selbst zugeschrieben wird (T. 25-31: *gis, d, gis, d, gis*). Ganz ähnlich wird Ravel wenig später das “Biest” im vierten Satz des Märchenduetts *Ma mère l’oye* charakterisieren:

Noël des jouets:
Der lauernde Beelzebub

25

Ma mère l’oye IV: Das Biest
(im Gespräch mit der Schönen)

49

pp
un peu en dehors

Die vierte Strophe, in der die Musik nach H-Dur wechselt, ist die sanfteste – wie es Engeln gebührt, die für den Frieden der Geburtsstätte sorgen. Dazu passt die wieder aufgegriffene fallende Dreiachtelgruppe vom Liedanfang. Im Vorspiel zu und am Beginn der Strophe V versetzt Ravel die pochende Sekunde ins höchste Register, als zeigten hier auch die Kaninchentrommler Ehrfurcht vor den Engeln. Zwar stehen die Bässe in jedem Zweitakter wie zuvor im Tritonusabstand (T. 52-57: *fis, c, fis, c, fis, c*), doch dienen sie zugleich als Basis sehr zarter siebentöniger Arpeggien, während im Zentrum der Textur die Dreischrittfigur aus den Anfangstakten den Eindruck von Einfachheit und Süße unterstreicht.

Im Verlauf der fünften Strophe schließlich wandert der Blick vom klirrenden Flittergoldflug der Engel zu Ochs und Esel. Für diesen Schwenk konzipiert Ravel eine dynamische und agogische Steigerung, deren Beginn *un peu plus vite qu’au début et en accélérant jusqu’au ff* überschrieben ist. Das am Ende der Passage im *Allegro* erreichte *ff*-Ziel unterstreicht allerdings keine der Staffagen der Spielzeugkrippe, sondern den hymnischen Ausruf der Stalltiere: “Noël ! Noël ! Noël !” Dazu greift das Klavier, das ganze Lied umrahmend, das in Strophe I gehörte wiegenliedartige Motiv in einer neuen Variante auf, fügt im Nachspiel noch einmal den pochenden Rhythmus der Kaninchentrommler hinzu und endet – wie zur Bekräftigung, dass in all dem doch nur die frohe Botschaft zählt – mit einem furiosen Akkordtremolo im *fff*.

Les grands vents venus d'outre-mer

Dieses symbolistische Gedicht von Henri de Régnier, einem Dichter, mit dem Ravel auch persönlich bekannt war, erschien erstmals 1892 in der Sammlung *Tel qu'un songe*.²⁸ Es schildert in eindrucksvollen Bildern die Wucht der Wirbelstürme, die über die Stadt und ihre Menschen herfallen und sie bedrohen. In ihnen spiegelt sich die ungebändigte Energie der Jugendlichen, die sich unnütz und verbittert fühlen, während sie doch frei wie die Stürme ihre Kraft ausleben wollen.

Les grands vents venus d'outremer
Passent par la ville, l'hiver,
Comme des étrangers amers.

Ils se concertent, graves et pâles,
Sur les places, et leurs sandales
Ensablent le marbre des dalles.

Comme de crosses à leurs mains fortes,
Ils heurtent l'auvent et la porte
Derrière qui l'horloge est morte.

Et les adolescents amers
S'en vont avec eux vers la mer.²⁹

Ravel vertonte das Gedicht im April 1906. Die Uraufführung fand am 8. Juni 1907 im Cercle de l'Art moderne von Le Havre statt, mit der Sopranistin Hélène Luquiens und Ravel am Klavier. Im selben Jahr erschien die Partitur bei Durand.

Der Satz ist vergleichsweise kurz. Er umfasst insgesamt nur 23 Takte, von denen sechs zudem ganz- oder halbtaktige Entsprechungen – Wiederholungen, verdichtete Varianten oder Oktavtranspositionen – sind. Dabei ist die Komposition ungewöhnlich komplex. Der Rhythmus ist bestimmt durch einen ständigen Wechsel von Triolen und Duolen in der Horizontale des Gesangs- wie auch des Klavierparts, durch Gegenüberstellungen von 3:4 und 2:3 in der Vertikale sowohl im Klavierpart allein als auch im

²⁸Verlegt von der Pariser Librairie de l'Art Indépendant. Nachdruck in *Poèmes, 1887-1892 : poèmes anciens et romanesques, tel qu'en songe, augmentés de plusieurs poèmes* (Société du mercure de France, 1897) und in *Œuvres de Henri de Régnier*, Band 5: *Poésies diverses. Poèmes anciens et romanesques. Tel qu'un songe* (Paris: Mercure de France, 1925).

²⁹Die großen, von jenseits des Meeres kommenden Winde wehen im Winter durch die Stadt wie verbitterte Fremde. // Sie stimmen sich ab, ernst und bleich, auf den Plätzen, und ihre Sandalen bedecken den Marmor der Bodenplatten mit Sand. // Als hätten sie Schläger in ihren starken Händen, schlagen sie auf das Vordach und die Tür, hinter der die Uhr still steht. // Und die verbitterten jungen Männer gehen mit ihnen fort zum Meer.

Zusammenspiel, und im Klavierpart von einer Vielzahl melodischer Synkopen-Überbindungen, die oft (wie schon in T. 1-4) von triolischer zu duolischer Metrik fortschreiten. Tonal auffällig sind im Klavierpart die chromatisch geführten Mittelstimmen, die sich entweder aus Akkorden herauschälen und dann eigene Wege gehen (so in T. 1-2, 9-11 etc.) oder von Anbeginn nicht in diese eingebettet sind (so in T. 3-4, 13-14 etc.). Im Verbund mit fast traditionell harmonisierten Außenstimmen erzeugt Ravel eine höchst anspruchsvolle Mehrschichtigkeit.

Das Lied eröffnet mit einem Vorspieltakt, der in T. 2 in verdichteter Oktavtransposition intensiviert wird. Unter einer Tonartsignatur mit drei \flat -Vorzeichen setzt die Musik mit einem reinen Es-Dur-Dreiklang ein, der unmittelbar verlassen und im ganzen Lied nicht wieder erreicht wird. Stattdessen begegnet dem Hörer in diesem Takt, der sich, mit Rallentando und Fermate endend, als verblüffend kurze Einheit präsentiert, eine Textur aus vier (im Beispiel unten optisch getrennten) Strängen, die einem dynamischen Höhepunkt auf dem dritten Achtel eines 6/4-Taktes zustreben und von der dabei erklingenden Tonschichtung *h/cis/d/fis/cis* zu dem harmonisch mit Es-Dur ganz unverwandten alterierten Klang *h/eis/g/h* verklingen:

Les grands vents venus d'outre-mer: Rhythmik und Chromatik im Vorspiel

The musical score shows three staves in 6/4 time. The top staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The middle staff (bass clef) starts with a triplet of eighth notes: G3, A3, B3. The bottom staff (bass clef) also starts with a triplet of eighth notes: G3, A3, B3. The score includes dynamic markings 'p' and 'f', and tempo markings 'Modéré, très agité' and 'Ralenti'. The key signature has three flats.

Nach dieser durch ihre Wiederholung noch mysteriöser wirkenden tonalen Ausweichung wechselt die Signatur unmittelbar vor dem Einsatz des Gesanges zu den vier Kreuzvorzeichen von cis-Moll. Auch hier fließt die Musik in vier Strängen; auch hier besteht der Klavierpart aus einem Takt mit (diesmal identischer) Wiederholung; und auch hier verlangsamt sich der Rhythmus, wenn auch in diesem Fall erst in den Folgetakten. Neu ist dagegen die Polymetrik im Klavierpart sowie die Tatsache, dass Gesangskontur und Klavierbass harmonisch geankert sind, während im Part der rechten Hand zwei rhythmisch unabhängige Terzengänge außerhalb jeglicher Tonart verlaufen:

Les grands vents venus d'outre-mer: Der Einsatz des Gesanges

2 **Très agité**

mf Les grands vents ve-nu d'outre-mer Pas-sent par la vil-le, l'hi-ver

Die Musik wechselt im Verlauf des kurzen Liedes viermal die Tonartsignatur und beschreibt so einen Bogen, bei dem das eröffnende und sofort verlassene Es-Dur zuletzt – *lent, très lointain* – als Mollklang wiederkehrt, dabei aber von Obertönen (oder einem konkurrierenden Dreiklang?) überlagert wird.³⁰ Hinsichtlich der harmonischen Entwicklung ist selbst unter der in diesem Lied besonders freien Oberflächenbehandlung ein Grundgerüst erkennbar. Um hier nur ein Beispiel zu nennen: Nachdem in T. 3 die vier Kreuzvorzeichen cis-Moll ankündigen, ertönt die erste Gedichtstrophe über der (in jeder Stufe erweiterten aber ansonsten klassischen) Harmoniefolge ii-V-I³¹ – dies allerdings nur im Klavier; der Gesang ist vollkommen unabhängig.

Tempo und Metrum wechseln im Verlauf der 23 Takte je zehnmal.³² Die auskomponierten Ritardandi übersetzen musikalisch das allmähliche Abflauen der Böen. Eingeführt schon in T. 1 und 2, entfaltet Ravel es in den kadenzartigen Schlüssen der Strophen I und III zu mehrtaktiger Länge.³³

³⁰Der Schlussakkord ruht in *es/b/ges/b*, wird jedoch gekrönt von einem *f* und ergänzt durch eine mit Vorschlag verzierte Oktave *a* und ein dreioktaviges Arpeggio auf *c*.

³¹Vgl. T. 3-4: Fis-Dur/Moll mit chromatischen Vorhalten und Durchgangsnoten im 12-Ton-Aggregat, T. 5: H-Dur mit großer + kleiner Sept sowie Non und großer + kleiner Undezime (*eis/e*), T. 6: E-Dur-Quintsextakkord mit Tritonus und übermäßiger Quint (*e/gis/ais/his*).

³²||: *Modéré, très agité, Ralenti* (+ Fermate) ||, *Très agité, Retenez* (auskomponiertes Rit.); *Très lent; animez progressivement, Agité, Très agité; Retenez* (auskomponiertes Rit.), *Lent*.

³³Vgl. in T. 5-8 die Verlangsamung von 32teln über 16tel-Triolen und -duolen sowie Achtel-Triolen und -duolen bis hin zu Vierteltriolen und einer synkopisch ausklingenden Duole; schneller begonnen und leicht verlängert aber sonst ähnlich in T. 17-20.

Sur l'herbe

“Sur l'herbe” ist das dritte Gedicht in Verlaines 1869 veröffentlichter Sammlung *Fêtes galantes*. Mit diesem Titel bezieht sich der Dichter auf die Genrebilder von Rokokokünstlern wie Watteau, Boucher, Fragonard und Lancret. Das Gemälde “Die Einschiffung nach Kythera”, mit dem Jean-Antoine Watteau (1684-1721) sich erfolgreich um die Mitgliedschaft in der Königlichen Akademie für Malerei und Skulptur bewarb, wurde als “une fête galante” bezeichnet und begründete damit eine neue Gattung.³⁴ Diese zeigt Szenen aus dem Leben wohlhabender Franzosen, die sich in einer idealisierten Natur zu Liebeswerbung und allerlei Tändeleien treffen. In den 1880er Jahren wurde das in den *Fêtes galantes* dargestellte Sujet der stilisierten Liebeswerbung wieder aufgenommen.

Auch die bukolische Dichtung mit ihrer Idealisierung des Lebens der Hirten war eine beliebte Literaturgattung der europäischen Renaissance und des Barock. Gefühle wie unerfüllte Liebe, Lobgesänge auf Schäferinnen, Wehmut in Anbetracht einer schöneren Vergangenheit oder einer verlorenen Heimat waren typische Gegenstände der poetischen Darstellung. In Frankreich dichteten Ronsard und Desportes unter der Gattungsbezeichnung *églogues* Pastoralgedichte, auf deren Vorbild Stéphane Mallarmé in seinem *L'après-midi d'un faune* (*Églogue*) zurückgreift. Verlaines Gedicht “Sur l'herbe” zeigt Charakteristika dieser Gattung, wenn auch unter dem Mantel von Gesprächsfetzen aus folgenlosen Schäkereien.

Allerdings verschließt sich der Text und seine “galante Spielerei” zunächst zum Teil, einerseits wegen der Gedankenstriche, die im Französischen zwar anzeigen, dass der Sprecher wechselt, aber nicht verraten, wer jeweils spricht, andererseits, weil die erwähnte “Camargo” heute nicht mehr allgemein bekannt ist. Einer der Herausgeber von Verlaines Werken, Jacques Robichez, macht einen Vorschlag für eine mögliche Identifikation der Sprecher im Gedicht, unter anderem auf der Basis der Vermutung, dass es sich bei der galant angesprochenen Camargo um eine der beiden erwähnten Schäferinnen handeln muss, die “eine nach der anderen” geküsst werden sollen.³⁵ Zusammen mit den erwähnten männlichen Akteuren, einem Abbé und einem Marquis, erkennt Robichez in dem Gedicht somit vier Sprecher und ordnet den Gesprächsablauf so zu, wie es unten in der deutschen Übersetzung angedeutet ist:

³⁴Siehe dazu https://de.wikipedia.org/wiki/Fête_galante.

³⁵Jacques Robichez, *Paul Verlaine, Œuvres poétiques*, Band I (Paris: Éditions Garnier Frères, 1971), S. 552-553.

L'abbé divague. – Et toi, marquis,
 Tu mets de travers ta perruque.
 – Ce vieux vin de Chypre est exquis
 Moins, Camargo, que votre nuque.
 – Ma flamme . . . – Do, mi, sol, la, si.
 – L'abbé, ta noirceur se dévoile !
 – Que je meure, Mesdames, si
 Je ne vous décroche une étoile !
 – Je voudrais être petit chien !
 – Embrassons nos bergères, l'une
 Après l'autre. – Messieurs, eh bien ?
 – Do, mi, sol. – Hé ! bonsoir, la Lune !³⁶

Die zweite Frage lässt sich mit einem Blick in die kritische Ausgabe der *Fêtes galantes* klären: Wie deren Herausgeber Olivier Bivort erläutert, war Marie-Anne de Cupis de Camargo (1710-1770), bekannt als “la Camargo”, eine berühmte Tänzerin.³⁷ Einer der großen französischen Rokokokünstler, Nicolas Lancret, hat sie mehrfach gemalt:

Nicolas Lancret
 (1690-1743),
*Mademoiselle de
 Camargo Dancing*
 Öl auf Leinwand, 1730
 Wallace Collection,
 London



³⁶Auf dem Grase: (Marquis) Der Abbé schwadroniert. (Abbé) “Und du, Marquis, hast deine Perücke schief aufgesetzt.” (Marquis) “Dieser alte Wein aus Zypern ist köstlich, weniger, Camargo, als Ihr Nacken!” // (Abbé) “Meine Angebetete . . .” (1. Schäferin) “Do mi so la si.” (Marquis) “Abbé, es offenbart sich deine Schwärze.” (Abbé) “Möge ich sterben, meine Damen, wenn ich Ihnen nicht einen Stern pflücke!” // (Marquis) “Ich wäre gern ein kleiner Hund!” (Abbé) “Küssen wir unsre Schäferinnen, eine nach der anderen.” (2. Schäferin) “Nun, meine Herren?” (1. Schäferin) “Do mi so.” (Alle) “Eh, guten Abend, Mond!”

³⁷Olivier Bivort, Hrsg., *Paul Verlaine: Fêtes galantes, précédé de Les amies et suivi de La bonne chanson* (Paris: Le Livre de poche, 2007), S. 68, Fußnote 3.

Ravel vertonte das Gedicht am 6. Juni 1907. Nach einer halbprivaten Uraufführung in Zürich am 28.10.1907 mit Hélène Luquiens präsentierten Jane Bathori und Ravel am 12.12.1907 im Saal der Société française de photographie die begeistert aufgenommene Pariser Erstaufführung.

Dass auch Ravel bei diesen Schäkereien vor dem Hintergrund einer Schäferidylle an ein Gespräch mit mehreren Personen dachte, erschließt sich durch die auffälligen Wechsel im musikalischen Ausdruck, die in der Kombination von Tempo, Dynamik und Artikulation angezeigt sind. Diese werden zum Teil von thematischen Figuren des Klaviers bekräftigt, die an Tänze des 18. Jahrhunderts erinnern. Schon in den zwei identischen, durch eine Pausenfermate vom Folgenden abgetrennten Takten des Vorspiels erklingen die ersten zwei, im mit *Plus lent* neu einsetzenden Einleitungstakt die dritte dieser Figuren. Die ersteren kreisen um *gis*, die Dominante der Grundtonart cis-Moll; die dritte führt Ravel mit einem Skalenaufstieg in Dis-Phrygisch ein. Alle drei variieren im Verlauf des Liedes ihre Intervallmuster und sind interessanterweise auch nicht den jeweiligen Personen zugeordnet, sondern eher deren momentaner Position im Dialog.

Sur l'herbe: Die Begleitfiguren im Vorspann

The musical score is written for piano in 3/8 time and cis-Moll. It starts with a *Modéré* tempo and *pp* dynamics, marked with a *y* articulation. A bracket labeled *x* covers the first two measures. The tempo then changes to *Plus lent* and *expressif*, with a *cours* marking above the notes. A bracket labeled *z* covers the final two measures, which end with the instruction *Ralenti - -*.

In Strophe I scheint die eröffnende, leicht abfällige Bemerkung des Marquis über das Schwadronieren des Abbé im *p* fast zum Stillstand zu kommen, nachdem das am Liedanfang moderate Tempo mit *Plus lent* und dem bald folgenden *Ralenti* zweifach verlangsamt worden ist. Überganglos zurück im Anfangstempo und verstärkt in *mf* kontert der Abbé mit seiner mokierenden Beobachtung über die verrutschte Perücke des Marquis, während der (ohnein tief liegende) Klavierskantz vom in der wiederholten Figur [z] erreichten *dis* in langsamen chromatischen Schritten abwärts führt. Wieder langsam, leise und *expressif* wechselt der Marquis nun das Thema, indem er den Wein, den die kleine Runde genießt, zum Anlass nimmt, auf Camargos schönen Nacken anzuspüren. Sein Lob des Weines begleitet das Klavier mit einer [y]-Variante; zudem unterliegt beiden Takten ein chromatischer Abstieg in oktavierten Sekunden (T. 6, 7: *h/cis-b/c-a/h-g/a*), dem anlässlich der an die Camargo gerichteten Schmeichelei eine aufsteigende

Diskantlinie gegenübersteht (T. 7: *e-fis-g-a-ais-cis*). Damit endet die erste Strophe, die Ravel mit einem konsequent geführten Klavierbass zusammenfasst (T. 3: *dis*, T. 4: *dis-cis*, T. 5: *h*, T. 6-8: *a*).

In Strophe II setzt sich eine Variante des Vorspannmotivs [x] bis in den Ausruf des entflammten Abbé fort. Gleich darauf wird das, was bisher ein Dialog der beiden Männer war, durch einen Einwurf mit italienischen Tonnamen unterbrochen. Ravel notiert im Gesang genau die von Verlaine genannten Töne (*c-e-g-a-h*), deutet aber durch die getrennt artikulierten Silben an, dass es sich um Laute auf einer anderen Ebene als der des Männergesprächs handelt, dessen Implikationen die Schäferin gleichsam nicht gehört zu haben vorgibt. Doch der Abbé lässt sich so schnell nicht entmutigen: Sehr leise, aber *avec afféterie* (manieriert) verspricht er, für die Damen nach den Sternen greifen zu wollen. Wie schon in Strophe I ist die Bemerkung des Abbé von einem langsamen chromatischen Abstieg untermalt (T. 13-15; *a-gis-g-fis-f*). Erneut fasst eine Basslinie, deren Ende durch abspringende Tritoni unterbrochen ist, die Strophe zusammen (T. 8-9: *fis*, T. 10: *e*, T. 11-12: *d*, T. 13: *c*, T. 14: *b*, T. 15: *a*).

Zu Beginn der dritten Strophe begleitet die Figur [z] – diesmal im dorischen Modus und ohne Abschlusston – den merkwürdigen Wunsch des Marquis, der sehr leise vor sich hin murmelt, er wäre gern ein Schoßhündchen. Ohne darauf einzugehen, schlägt der Abbé vor, man solle die beiden Schäferinnen küssen. Dies unterstreicht die verkürzte Figur [z] in drei aufsteigenden Oktavtranspositionen, während die amouröse Aussicht den Abbé schier fortzureißen scheint: Ein mächtiges *Accelerando* (*Pressez*) führt zu einem mit *Assez vite* überschriebenen Takt, in dem das herrschende 9/8-Metrum durch eine Duole im Gesang und durch eine Kette ametrischer 3/16-Gruppen im Klavierskant unterlaufen wird. Auf dem Höhepunkt von Tempo und Lautstärke mischt sich die zweite Schäferin (“La Camargo”) ein und provoziert die beiden Galane recht laut, mit im *f* aufspringender Quart und Quint, etwa im Sinne von “Nun, meine Herren?” Doch zurück im mäßigen Ausgangstempo und *piano* singt die zweite Schäferin ihr *do mi so*, diesmal von Ravel ins c-Moll übersetzt.

Der abschließende Gruß an den abendlichen Mond erklingt zu einer im *ppp* plätschernden, fallenden Klaviergirlande. Im dynamisch wie auch agogisch verklingenden Nachspiel zitiert Ravel ein letztes Mal die drei thematischen Figuren: [x] in neuer Harmonisierung, [y] mit melodischer Oktavversetzung und [z] wie anfangs im phrygischen Fünftonzug. Kaum noch hörbar, im *pppp*, endet das charmante kleine Lied mit einem ins reine Cis-Dur aufgehellten Akkord.

Ronsard à son âme

In diesem Gedicht, das mit seiner Kette aus Diminutiven zunächst ungewöhnlich anmutet, greift der Renaissancedichter Pierre de Ronsard auf eine lateinische Vorlage zurück, die der römische Kaiser Hadrian (76-138) wenige Tage vor seinem Tod in Baïa verfasst haben soll.

Animula vagula blandula
 Hospes comesque corporis
 Quae nunc abibis in loca
 Pallidula, rigida, nudula,
 Nec ut soles dabis iocos.³⁸

Auch Ronsards Nachschöpfung, die die Anzahl der Verse und der Diminutive noch erweitert, entstand in unmittelbarer Nähe zum Lebenden. Sie wurde erst im Jahr nach seinem Tod in die von seinen Schülern veröffentlichte Sammlung der letzten Gedichte aufgenommen.³⁹ Dabei beantwortet Ronsard das, was in Hadrians Vers 3 als Frage verstanden werden konnte (“Wohin . . .?”), mit “in das kalte Reich der Toten”.

Âmelette Ronsardelette,
 Mignonnette doucelette,
 Très chère hôtesse de mon corps,
 Tu descends làbas, foiblelette,
 Pâle, maigrelette, seulette,
 Dans le froid royaume des morts :
 Toutesfois simple, sans remords
 De meurtre, poison, et rancune,
 Méprisant faveurs et trésors
 Tant envie par la commune.
 Passant, j’ai dit, sui ta fortune
 Ne trouble mon repos, je dors !⁴⁰

³⁸Kleine Seele, schweifende, zärtliche, / Gast und Gefährtin des Leibes, / Wohin wirst du nun entschwinden? An Orte, / die bleich sind, starr und düster, / Und du wirst nicht mehr wie gewohnt scherzen. (Das lateinische Original findet sich in den *Historia Augusta*, Hadrianus 25. Vgl. Jens Holzhausen: Hadrians NOYΣ und seine animula”. In *Rheinisches Museum für Philologie* 143 [2000], S. 96–109.)

³⁹Claude Binet, Hrsg., *Les derniers vers de Pierre de Ronsard, gentilhomme Vaudomois* (Paris: Gabriel Buon, 1586).

⁴⁰Ronsard an seine Seele: Kleine Seele des kleinen Ronsard, allerliebste, süßeste, sehr geliebte Gastgeberin meines Körpers, du steigst, ein wenig schwach, blass, ein wenig mager und einsam, dort hinab in das kalte Reich der Toten: gleichwohl einfach, ohne Reue nach Mord, Gift und Ressentiment, Gunst und Reichtümer verachtend, von der Gemeinde so beneidet. // Als du vorbeigingst, sagte ich: Folge deinem Glück, störe meine Ruhe nicht, ich schlafe.

Inhaltliche Abweichungen von Hadrian finden sich zu Beginn des Gedichtes sowie an den beiden Strophenenden. Ronsard begreift seine Seele als sein individuelles Gegenüber; so wundert es nicht, dass er sie gleich eingangs mit seinem (den umgebenden Diminutiven angepassten) Eigennamen als Attribut apostrophiert. Der Erläuterung, wohin die Seele gehen wird, folgt als tröstlicher Zusatz die Reflexion: Diese Seele kann ohne Reue sterben. Im Schlussvers scheint Ronsard auf das berühmte Epigramm anzuspielden, das Michelangelo seiner Marmorskulptur der allegorischen "Nacht" in der Medici-Kapelle in Florenz beigab: Die Formulierung "Störe meine Ruhe nicht, ich schlafe" erinnert an "Wecke mich nicht auf, sprich leise" – Worte, mit denen Michelangelo andeutet, dass in widrigen Zeiten der Tod wünschenswerter sein kann als das Leben.⁴¹ Im abgesetzten Schlusscouplet spricht der Dichter erstmals von sich in der ersten Person. Wie Bernhard Kytzler bemerkt: "Ronsard stellt pointiert sein Ich der kleinen Seele gegenüber; was immer es ist, das sie erleben mag, ihrer fraglichen Bewegung im Ungewissen wird die ruhige Gewissheit des Sprechers entgegengestellt."⁴²

Der Anlass, zu dem Ravel dieses Gedicht um die Jahreswende 1923-24 vertonte, war die Sondernummer "Ronsard et la musique", mit deren Erscheinen am 1. Mai 1924 die von Henry Prunières 1920 gegründete *Revue musicale* den 400. Geburtstag des Dichters beging.⁴³ Ravels Partitur erschien daher zuerst als Notenbeilage der Zeitschrift, im selben Jahr aber auch bei Durand. Die Uraufführung erklang wenige Tage vor der Erstveröffentlichung am 26. April 1924 in der Londoner Aeolian Hall mit der französischen Sopranistin Marcelle Gerar⁴⁴ und Ravel am Klavier.

⁴¹Michaelangelo Buonarroti, *Notte*: "Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso, / mentre che 'l danno e la vergogna dura; / non veder, non sentir m'è gran ventura; / però non mi destar, deh, parla basso." (Lieb ist mir der Schlaf, und noch lieber Stein zu sein / so lange Schaden und Schande währen. / Nicht sehen, nicht hören ist mir ein großes Glück. / So wecke mich nicht auf, sprich leise.)

⁴²Bernhard Kytzler, "'Anima vagula blandula': Übersetzungen, Nachdichtungen, Neuschöpfungen. Ein Übersetzungsvergleich", in Jens Holzhausen, Hrsg., *Psyche – Seele – anima: Festschrift für Karin Alt* (Berlin: De Gruyter, 2002), S. 157-169 [162].

⁴³Die Komponisten der anderen musikalischen Beiträge zu diesem Sonderheft waren Paul Dukas, Albert Roussel, Louis Aubert, André Caplet, Arthur Honegger, Roland-Manuel und Maurice Delage.

⁴⁴Marcelle Gerar (privat Marcelle Regerau) war die gefeierte Solistin in der Einspielung von Ravels *Shéhérazade* und einer Aufnahme von *Chansons françaises du 16e siècle*. Zudem zeichnet sie als Mitherausgeberin des Buches *Ravel au miroir de ses lettres, correspondance réunie par Marcelle Gerar et René Chalupt* (Paris: Laffont 1956).

Ravel stellt den Zusammenhang zwischen Ronsards Gedicht und dem antiken Vorbild her, indem er einen schlichten, improvisatorisch wirkenden Gesang und eine archaisierende, an Organum-Kompositionen erinnernde Begleitung schreibt. Diese wird in den ersten 37 Takten des 52-taktigen Liedes von nur einer Hand gespielt, in parallelen Quinten, die oft höher liegen als die Töne der Singstimme. Erst im Vorspiel zum Schlusscouplet tritt im Klavier eine unabhängige dritte Stimme hinzu, die ebenfalls nur wenig tiefer beginnt, ganz zuletzt jedoch die bisher dominierende Quintenschicht hinter sich lässt und, nun als alleinige Begleitstimme, kurz bis unter das mittlere *c* absteigt.

Ravel gliedert Ronsards Hauptstrophe für seine Vertonung nach ihrem Reimschema in 3 + 3 + 4 Verse, in deutlicher Abgrenzung von der angehängten Kurzstrophe mit Vers 11 + 12. Dabei ist der Gesang dem Duktus der französischen Sprache entsprechend konzipiert und keinerlei vorgegebenen melodischen Mustern oder rhythmischen Wiederholungen unterworfen. Der Klaviersatz dagegen ist klar strukturiert: Das Vorspiel dient als Hauptphrase, die am Ende des ersten Dreizeilers mit geänderten Schlussintervall, am Ende des zweiten Dreizeilers transponiert und ein viertes Mal – als Vorspiel der musikalisch als Reprise angelegten Kurzstrophe – mit der erwähnten hinzutretenden tieferen Stimme aufgegriffen wird.

Ronsard à son âme: Die strukturierende Klavierphrase

Simplice

p

11

22

38

pp

p en dehors

Durch die Art, wie die Varianten dieser Hauptphrase sich mit den gesungenen Versen verschränken, erzielt Ravel zugleich eine unmittelbar eingängige Gliederung des Textes und eine gelungene Verbindung der klassisch strukturierten Begleitung mit dem freien Gesang. Die Ergänzung

der originalen, als Vorspiel eingesetzten Hauptphrase begleitet Vers 1 + 2; zur ersten Variante erklingt Vers 3 einschließlich der auf diesen folgenden fast zweitaktigen Gesangspause. Die Ergänzung der Variante korreliert mit Vers 4 + 5; zur terztransponierten zweiten Variante erklingen die Endsilben von Vers 5 sowie Vers 6. Der von Ravel als Vierzeilenblock gelesene Gedichtabschnitt mit Vers 7-10 steht über einem Kontrast im Klavier, dessen erstes Segment auf *fis* Vers 7 + 8 unterliegt, das leicht verkürzte zweite auf *a* Vers 9 + 10. Beide Segmente crescendieren bis zum Höhepunkt zu Beginn des dritten, dessen tonaler Anker *c* sich denkbar weit vom Grundton *cis* entfernt hat. Dieses Segment diminuiert mit augmentiertem Ende. Dem Ausklang und der anschließenden, nun dreistimmig gesetzten Hauptphrase entspricht im Gesang die zehntaktige Gesangspause zwischen Ronsards ungleichen Strophen.

Ronsard à son âme: Die Verschränkung von Text und Klaviersatz

Hauptphrase	T. 1-6: Vorspiel 1	
Ergänzung		T. 6-10: Vers 1-2
Hauptphrase	T. 11-16: Vers 3	
Ergänzung		T. 16-21: Vers 4-(5)
Hauptphrase (transponiert)	T. 22-27: Vers (5)-6	
Kontrast		T. 27-37: Vers 7-10 + 3 Takte Pause
	Hauptphrase	T. 38-44: Vorspiel 2
	Ergänzung	T. 45-52: Vers 11-12

Die Ergänzung zur repressenartig verwendeten letzten Hauptphrasen-Variante, die ganz auf die neu hinzugetretene tiefere Stimme im Klavier konzentriert ist, begleitet Ronsards Schlusscouplet. Das Lied schließt zum Übergang in den Schlaf mit einer schier unendlich wirkenden Quintenschichtung unter und über dem Grundton *cis* (*a-e-h-fis-cis-gis-dis-ais*).

Ronsard à son âme: Der Ausklang

44

Pas-sant, j'ai dit; sui ta for-tu - ne, Ne trouble mon re-pos: je dor! *mpp*

Rêves

Auch Ravels letztes einzeln stehendes Klavierlied verdankt seine Entstehung einer Zeitschriften-Sondernummer zu Ehren eines Dichters. Im Juni 1927 erschien unter der Leitung des Schriftstellers Marcel Raval ein Heft von *Les feuilles libres*, das dem Schaffen von Léon-Paul Fargues, einem Apachenfreund Ravels, gewidmet war. Ravel vertonte für diesen Anlass ein ihm bereits vertrautes und lieb gewordenes Gedicht.⁴⁵

Un enfant court
Autour des marbres ...
Une voix sourd
Des hauts parages ...

Les yeux si tendres
De ceux qui t'aiment
Songent et passent
Entre les arbres ...

Aux grandes orgues
De quelque gare
Gronde la vague
Des grands départs ...

Dans un vieux rêve
Au pays vague
Des choses brèves
Qui meurent sages ...⁴⁶

Der Musikkritiker Émile Vuillermoz, ebenfalls Mitglied der Apachen, betont in seinem Nachruf auf Léon-Paul Fargue den bedeutenden geistigen Einfluss dieses Dichters auf den Komponisten, der Fargue durchaus einen Platz in der Geschichte der zeitgenössischen Musik gesichert habe.⁴⁷

⁴⁵ Anlass für diese Planung war der 50. Geburtstag des 1876 geborenen Léon-Paul Fargue. Fargue hatte das Gedicht 1912 geschrieben; Erstveröffentlichung 1914 im Band *Pour la musique*, erschienen beim Pariser Verlag der *Nouvelle revue française*. Weitere Beiträge zu dem Heft kamen u.a. von Federico Mompou, Pablo Picasso und Paul Valéry.

⁴⁶ Ein Kind läuft um die Marmorstatuen, eine Stimme quillt irgendwo aus der Höhe hervor // Die so zärtlichen Augen derer, die dich lieben, träumen und gleiten zwischen den Bäumen // Auf den großen Orgeln irgendeines Bahnhofs dröhnt die Woge der großen Abfahrten // In einem alten Traum im schemenhaften Land, kurzlebige Dinge, die weise sterben.

⁴⁷ Dieser Nachruf erschien zuerst am 9. Dezember 1947 im *Spectateur*. Nachdruck unter dem Titel "Un grand musicien" in *Ludions: Bulletin de la Société des Lecteurs de Léon-Paul Fargue* 8 (2002-3), S. 273.

Zwischen Fargue und Ravel bestand ein tiefes, oft wortloses gegenseitiges Verständnis. In dem Aufsatz "Ravel's Poetics" zitiert Steven Huebner eine Bekannte der beiden, die es so zusammenfasste: "Einer von ihnen hörte das Unhörbare, der andere sah das Unsichtbare."⁴⁸ Ravel fand in dem von chronischer Schlaflosigkeit geplagten Freund einen idealen Partner für seine nächtlichen Streifzüge, die oft erst endeten, wenn die Bäckereien schon wieder öffneten. Dabei waren die Einsichten der beiden offenbar recht verschieden: Fargue ließ sich von den bei diesen Nachtschwärmerien empfangenen Eindrücken zu zahlreichen Gedichten inspirieren, in denen er sowohl die Tristesse als auch das Potential der industrialisierten Großstadt in den Vordergrund rückt, während Ravel weniger an der Realität als an der möglichen tieferen (Be)deutung des Erlebten interessiert war.

Eine unter der Überschrift "Identité de Fargue" auf S. 55 des Heftes erschienene Charakterisierung Fargues durch Marcel Raval bescheinigt Ravel, ein in der Stimmung für seinen Freund besonders typisches Gedicht gewählt zu haben. Fargues Dichtung reflektiert demnach "eine düstere, kalte Welt, die vom Schlaf noch nicht befreit, noch nicht wieder zur Oberfläche des Lebens emporgestiegen ist, gelegen am Zusammenfluss von Traum und Erinnerung." Dies lässt sich über das Gedicht "Rêves" in besonderem Maße sagen. Gleichzeitig belegt eine Aussage von Fargue selbst, dass es sich bei der Thematik und ihrer Behandlung um Vorlieben handelt, die Ravel in gleichem Maße teilte:

Wir hatten ungefähr denselben Geschmack "in der Kunst", und das war äußerst glücklich für so leidenschaftliche Menschen, wie wir es waren, denn man kann, hat jemand gesagt, nur mit Leuten diskutieren, die schon derselben Meinung sind, und auch dann nur über Fragen der Nuancen. Ravel teilte unsere Vorlieben, unsere Schwächen, unsere Manie für die chinesische Kunst, für Mallarmé und Verlaine, Rimbaud und Corbière, Cézanne und van Gogh, Rameau und Chopin, Whistler und Valéry, die Russen und Debussy. [...] Jeder von uns wusste täglich, was die anderen dachten oder machten.⁴⁹

Ravels äußerst sparsamer, tonal immer wieder auf der Stelle tretender und harmonisch unbestimmter Satz wird dem düsteren, aus unverbundenen Traumfragmenten zusammengefügt Gedicht in eindrucksvoller Weise

⁴⁸Huebner, *op. cit.*, S. 19.

⁴⁹Übersetzt nach Fargue in Roland-Manuel, *Ravel* (Paris: Gallimard, 1948), S. 41.

gerecht. Die musikalische Struktur zeigt im Klavierpart drei annähernd gleich lange Abschnitte – A = T. 1-21, B = T. 22-40, A' = T. 41-58 – deren Grenzen jedoch vom gesungenen Text verschleiert werden.⁵⁰ Harmonisch beginnt der Klaviersolist mit einer F-Dur-Figur, wendet sich aber schon am Ende der zweiten Teilphrase nach *d* und wird vom Einsatz des Gesanges mit der in d-Moll imitierten Eröffnungsfigur bestätigt. In der ersten Gedichtstrophe (T. 5-14₁) verschränken sich Klaviersolist und Gesang mit dem insgesamt siebenfach fallenden d-Moll-Tetrachord *g-f-e-d*: eine bedrückende Atmosphäre der Trostlosigkeit angesichts des von Statuen statt von Menschen umgebenen Kindes und der anonymen Stimme. Der Bass ist in dieser Passage keine Hilfe; im Gegenteil: Seine achttaktige Synkopenkette lässt Hörer vollkommen im Unklaren über die Metrik, und die konsequente Vermeidung jeglicher harmonischen Unterstützung der d-Moll-Tetrachorde lässt diese wie im Vagen hängend klingen.⁵¹

Im Verlauf der zweiten Gedichtstrophe, deren Aussage mit den “zärtlichen Augen derer, die dich lieben” den zuvor verweigerten Trost bringt und mit den “Bäumen” auch der kalten Umgebung Lebendiges gegenüberstellt, kommt der Klaviersolist auf *a* zur Ruhe und die Linke beschreibt eine zielgerichtete Kurve (*d-e-f-e-d-cis-h-a*). Indem Ravel das *b* auflöst und das *c* zum *cis* erhöht, wendet er die Harmonik zur Dominante von d-Moll, und das Schlusswort erklingt erstmals in diesem Lied über einem reinen Dreiklang.

Die 19 Takte des Mittelabschnittes wünscht Ravel sich mit durchwegs gehaltenem Pedal gespielt. Entsprechend hat er komponiert: Im unteren Strang des Klavierparts erklingt ein Zweitakter, der über der bordunartig wiederholten Quint *d-a* zwischen zwei Akkorden mit großer Sept wechselt. Der Zweitakter wird in jedem zweiten Takt von einer vierstimmigen Punktierungsfigur überhöht und von einer Augmentation der Bassfigur abgerundet. Derweil kreist der Gesang mit Strophe III um das zuvor erreichte *e*, so dass der ganze Abschnitt als ornamentierte Orgelpunktartige Quintenschichtung *d/a/e* ertönt – ein lautmalerisches Äquivalent zu den “großen Orgeln” im Text.

⁵⁰ Ravel vertont Strophe I + II von Fargues Gedicht in T. 5-23, lässt also das Schlusswort “arbres” für zwei Takte in den Mittelabschnitt hineinragen. Umgekehrt setzt der Gesang zu Strophe IV schon in T. 39 ein und überschneidet die Struktur des Klaviersatzes somit erneut um zwei Takte.

⁵¹ Zu den Zieltönen der Tetrachorde ertönt im Bass in T. 6: *c*, in T. 7: *b*, in T. 9: *c*, in T. 10: *c*, in T. 12: *a/b*, in T. 13: *g/b* und in T. 14: *f/b*.

Rêves: Der orgelpunktartige Mittelabschnitt

22

(ar - - bres.) Aux gran-des or - gues De quelque ga - re, Gron-de la va-gue

31

des grands dé-parts. (Dans un vieux)

Die vierte Strophe setzt Ravel als ungewöhnliche Reprise. Der Gesang zitiert die Kontur der ersten Strophe in freier Augmentation und mit einer kleinen Abweichung, während der Klaviersatz auf einen fallenden h-Moll-Dreiklang beschränkt ist und damit dem Lied eine neue und in d-Moll eher verstörende Grundlage hinzufügt. Der Eindruck der Verstörung verstärkt sich noch in der Nachspielphrase: Hier zitiert der Diskant die Linie des Vorspiels im originalen Rhythmus aber in Oktavtransposition, doch der Bass stellt sich dem Angebot der Vertrautheit, das dieser Rahmen bieten könnte, noch ausdrücklicher entgegen als zuvor in diesem Lied: Er steigt, über gehaltenem Pedal weiterklingend, durch einen Cis-Dur-Septakkord auf (in T. 53 ertönt das *eis* querständig zum Diskant-*e*), korrigiert diesen jedoch ganz am Schluss nach E-Dur und definiert damit das *d*, das bisher als prekärer Grundton wahrgenommen wurde, zur Septime um. Man fühlt sich tatsächlich wie bodenlos, “im schemenhaften Land der kurzlebigen Dinge”, wie es am Ende von Fargues Gedicht heißt.

Die Uraufführung mit Jane Bathori und Ravel im Pariser Théâtre du Vieux-Colombier fand am 19. März 1927 noch vor dem Erscheinen der Druckfassung statt. Im selben Jahr druckte Durand die Partitur.

Lebensferne und Todesnähe in den Klavierliedern

Bemerkenswert in den zu verschiedener Zeit und aus ganz verschiedenem Anlass komponierten einzeln stehenden Klavierliedern ist die große Zahl poetischer Texte, in denen die Präsenz des Todes mitten im Leben thematisiert wird. Dies trifft besonders auf die Bilder von schwarzem Schlaf, Hoffnungslosigkeit und Gedächtnisverlust im Lied *Un grand sommeil noir* zu, das Ravel als zweites Vokalwerk schon im Alter von 20 Jahren schrieb. Vom Sterben aus Liebe in der *Ballade de la Reine morte d'aimer* über das Verklingen der Musik beim Verstummen der Musikerin in *Sainte*, den sich inmitten aller Leichtigkeit aufdrängenden Gedanken an das bald benötigte Leichentuch in *La chanson du rouet*, die Trostlosigkeit in *Si morne !* und die Bitterkeit, die in *Les grands vents venus d'outremer* von den durch die Stadt fegenden Winden auf die Menschen übergeht, bis zu den größtenteils verstörenden Traumfragmenten in *Rêves* gehören acht der elf Gedichte diesem Gedankenkreis an. Sogar das überwältigend viele Rosa in *Manteau de fleurs* vermittelt ein Gefühl drohenden Erstickens.

Ausnahmen inmitten dieser Erinnerungen an die Endlichkeit und die Fragilität des Lebensglückes finden sich einerseits im neckischen Gespräch zwischen einem Abbé, einem Marquis und zwei Schäferinnen in *Sur l'herbe*, andererseits in der Spielzeugkrippenwelt, die Ravel in seinem eigenen Text *Noël des jouets* beschreibt. Doch schildern auch diese beiden Gedichte bezeichnenderweise nicht die Gefühle und Gedanken dem Leben vertrauender Menschen, sondern das Verhalten künstlicher Figuren in einer Modelllandschaft bzw. ein Schäkern generischer Rokokocharaktere.

Eine besondere Bedeutung kommt den an die eigene Seele gerichteten Abschiedsworten in *Ronsard à son âme* zu. Marcel Marnat erinnert, dass Ravel zu dem Lied bemerkte: "Ich habe so viel Herzblut hineingesteckt, als ob es für mich bestimmt wäre."⁵² Elf Jahre nach der Entstehung des Liedes, als Ravel schon todkrank war, diktierte er zwei Schülern eine Orchesterversion, die am 17. Februar 1935 durch Martial Singher und das Orchestre Padeloup unter Piero Coppola in der Opéra Comique zur Uraufführung kam. So wurde dieses Lied Ravels letztes vollendetes Werk überhaupt und damit ein Pendant zu den Abschiedsgesten von Hadrian und Ronsard. Der abschließende, im *ppp* geisterhaft fahle Tamtamschlag beim aus acht Quinten aufgetürmten Akkord scheint einen metaphorischen Schlusspunkt zu setzen, nicht nur unter das kurze Lied, sondern gleichsam unter Ravels Werk als Ganzes.

⁵² Marcel Marnat, *Maurice Ravel* (Paris: Fayard, 1988), S. 547.