

Deux épigrammes de Clément Marot

Die Texte des Renaissancedichters Clément Marot (1496-1544) sind die ältesten, denen Ravel sich je zuwandte, und ihre Vertonung ist zudem ohne äußeren Auftrag entstanden. So bezeugt dieses Vokaldiptychon aus der Feder des 21- bzw. 24-Jährigen¹ das Interesse des Komponisten an den frühen Werken der Kultur seines Landes.

Die Gedichte “D’Anne qui me jecta de la neige” und “D’Anne jouant de l’espinnette” handeln von Anne d’Alençon, einer Adligen, die Marot verehrte. In seinem Dienst am Hofe der Herzogin Margarete von Navarra, der älteren Schwester von König François I, hatte er deren junge Nichte kennen gelernt und sich in sie verliebt. Sie ist die Adressatin vieler seiner poetischen Rondeaux und Chansons. Auch eine große Anzahl der witzigen, oft ironisch gefärbten Kurzgedichte in der von Marot entwickelten neuen Form des Epigramms richten sich an diese Muse.²

D’Anne qui me jecta de la neige³

Anne par jeu me jecta de la neige
 Que je cuidoyz froide certainement:
 Mais c’estoit feu, l’expérience en ay-je,
 Car embrasé je fuz soubdainement.
 Puisque le feu loge secrètement
 Dedans la neige, où trouveray-je place
 Pour n’ardre point? Anne, ta seule grâce
 Estaindre peut le feu que je sens bien.
 Non point par eau, par neige, ne par glace,
 Mais par sentir ung feu pareil au mien.⁴

¹Das zweite Lied entstand im Dezember 1896, das erste drei Jahre später im Dezember 1899.

²Unter Marots zahlreichen Epigrammen enthält das 1538 erschienene zweite Buch dreizehn, die an Anne d’Alençon gerichtet sind. Vgl. Claude Albert Mayer, Hrsg. *Clément Marot: Les Épigrammes* (London: Athlone Press, 1970), S. 193.

³“Épigramme XXIV (1528)” in Clément Marot, *Œuvres poétiques* II (Paris: Garnier, 1993), S. 215. Laut Christine Marcandier ist das Bewerfen mit Schnee eine “Metapher für das Erwachen der Verliebtheit.” Vgl. dazu ihren Beitrag “La poésie” in Éric Bordas, Hrsg., *L’analyse littéraire, notions et repères* 18 (Paris: Nathan « Université », 2011), S. 221-222.

⁴Von Anne, die mich mit Schnee bewarf: Anne bewarf mich spielerisch mit Schnee, der mir gewiss kalt vorkam: Aber es war Feuer, was ich dabei empfand, denn ich war plötzlich entflammt. Da ja das Feuer heimlich im Schnee wohnt, wo fände ich einen Ort, wo ich nicht brenne? Anne, allein deine Gunst kann das Feuer löschen, das ich fühle, keinesfalls mit Wasser, mit Schnee, auch nicht mit Eis, sondern indem du ein dem meinen vergleichbares Feuer fühlst.

Das kurze Gedicht gibt ein bestechendes Beispiel für die verfeinerte Dichtkunst Clément Marots. Es besteht aus zehn zehnsilbigen Versen, die auf vielfache, einander unterlaufende Weisen gegliedert sind. Es gibt vier Endsilbenreime:

neige/ay-je *-ment* | *place/grâce/glacé* *bien/mien*
Vers 1 + 3, Vers 2, 4, 5 | Vers 6, 7, 9, Vers 8 + 10

Der Struktur eines Gedichtes in zwei Hälften mit palindromisch gespiegeltem Reimschema widerspricht jedoch die Syntax, die aus drei Sätzen mit 4 + 4 + 2 Zeilen gebaut ist. Doch auch die scheinbare Parallelität der “4 + 4” erweist sich als unerwartet komplex: Während in Vers 1-4 jede sprachliche Einheit einem Vers entspricht, sind Vers 5-8 von zwei Enjambements geprägt. Auf einer dritten Ebene gibt es zudem Binnenreime. Diese scheinen in Vers 1-5 den Zusammenhalt der ersten Gedichthälfte betonen zu sollen (vgl. jeweils auf der vierten Silbe in Vers 1: *jeu*, Vers 3: *feu*, Vers 5: *feu*). In der zweiten Gedichthälfte jedoch gerät der Binnenreim quasi ‘aus dem Takt’, da er von der vierten auf die sechste Silbe verschoben ist (vgl. *neige*: 4. Silbe in Vers 6 aber 6. Silbe in Vers 11) und ein weiteres Mal sogar auf beide Silbenpositionen verdoppelt wird (4. + 6. Silbe in Vers 8: *peut, feu*). Dass diese Binnenreimworte zudem die beiden Kernbegriffe des Gedichtes, “Schnee” und “Feuer”, aufgreifen, ergänzt um “Spiel” (*jeu*) und “können” (*peut*), erscheint poetisch besonders raffiniert.

Ravel hat sichtlich seine Freude an dieser komplexen Struktur, und seine Musik setzt die Beobachtungen in sehr kreativer Weise um. Fünf Ebenen verlaufen in der Musik gleichsam unsynchronisiert nebeneinander: die Textverteilung der Singstimme, die Motive des Klavierparts, die Harmonik mit den Bassgängen, das Taktschema und die Dynamik.

1. Der Gesangspart präsentiert weder melodische noch rhythmische Muster. Ravel parallelisiert einzig die (in Marots Text abweichend positionierte) zweifache Namensanrede, verschleiert dies jedoch durch ungleiche Textverteilung:

Deux épigrammes de Clément Marot I: Ravels quasi parallelisierte Anrede

Von den Endsilbenreimen fallen nur die jede Hälfte abschließenden – *secrètement* (Vers 5), *glace* (Vers 9) und *mien* (Vers 10) – auf einen Taktschwerpunkt.

2. Für den Klavierpart hat Ravel vier Motive entworfen:
 - [a] in T. 1, Transposition in T. 5, Reprise in T. 16,
 - [b] in T. 2, Ableitung/Transpositionen in T. 3, 11, 12, 13 und 14,
 - [c] in T. 6, Variante in T. 7,
 - [d] in T. 8, variierte Wiederholung in T. 9
 sowie drei Erweiterungen/Überleitungen in T. 4, 10 und 15.

Deux épigrammes de Clément Marot I: Die führenden Klaviermotive

Très lent

The image shows two musical staves for piano accompaniment. The first staff, labeled [a], is in 7/4 time and marked 'pp'. It features a descending melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second staff, labeled [b], is in 5/4 time and marked 'p'. It features a descending bass line in the left hand with triplets and accents, and a corresponding melodic line in the right hand.

3. Die Harmonik beruht wesentlich auf Quinten. Diese klingen in den Rahmensegmenten als durchgehende Hintergrundintervalle, entweder einfach (so in T. 1-3 und 16: *gis/dis*, in T. 4: *fis/cis*, in T. 5: *dis/ais*) oder als Doppelquint (in T. 11: *gis/dis/ais*).
4. Großflächig angelegte Bassgänge, die stets vom Grundton *gis* aus absteigen, ertönen in den beiden mit der Anrede *Anne* beginnenden Textabschnitten (vgl. T. 1-5: *gis-fis-dis* mit T. 10-14: *gis-fis-e-dis*). Die Aussagen zu “Feuer” und dem leidenschaftlichen Entflammen des Verliebten nehmen ihren Ausgang zunächst ebenfalls von *gis* (T. 6: *gis-fis-e-d-cis-a*), um dann jedoch halbtönig transponiert in ganz andere tonale Regionen vorzudringen (T. 7: *a-g-f-es-d-e*). Auch diese Basstöne verdoppelt Ravel mit einer darüber liegenden Quintenparallele, die er teils zu Sept- oder Nonakkorden erweitert.

Am wenigsten “schneegekühlt” tönen die Parallelführungen von Dreiklängen in weiter Lage in T. 8-9, in denen der Dichter sein Entbrennen unter der neckischen Schneeballschlacht als nur allzu natürlich erklärt.

- In der metrischen Gliederung bezieht sich Ravel spielerisch auf Marots Satzstruktur aus 4 + 4 + 2 Versen: Die zwei längeren Passagen beginnen jeweils und die kurze abschließende endet mit einem 7/4-Takt, ergänzt mit kürzeren Takten unterschiedlicher Dauer. Doch sorgen vorgezogene Motivanfänge, Überbindungen sowie auf unerwarteter Taktzeit erfolgende Gesangeinsätze dafür, dass die vermeintliche Ordnung motivisch unterlaufen wird.

Deux épigrammes de Clément Marot I: Betonte Asynchronizität

1	2	3	4				
(Anne)..... neige -ment							
$\frac{13}{8}$ Motiv a	$\frac{10}{8}$ Motiv b	$\frac{10}{8}$ Motiv b'	$\frac{11}{8}$ Erweiterung				
5	6	7	8	9	10		
(Mais)..... ay-je -ment -ment							
$\frac{13}{8}$ Motiv a	$\frac{12}{8}$ Motiv c	$\frac{10}{8}$ Motiv c'	$\frac{9}{8}$ Motiv d	$\frac{9}{8}$ Motiv d	$\frac{6}{8}$ Ü1		
11	12	13	14	15	16		
(Anne) grâce bien glace mien.							
$\frac{10}{8}$ Motiv b	$\frac{10}{8}$ Motiv b	$\frac{10}{8}$ Motiv b	$\frac{9}{8}$ Motiv b	$\frac{8}{8}$ Ü2	$\frac{14}{8}$ Motiv a		

Nimmt man Ravels Eintragungen beim Wort, ist die Dynamik, gegen Ende des Liedes ebenfalls unsynchronisiert: Nach dem Zwischenspiel in T. 5, das ohne dynamische Bezeichnung bleibt, aber vermutlich aufgrund seiner Beziehung zum Vorspiel wie dieses sehr leise ist, setzt der Gesang mit Vers 3 im *mf* ein, ab T. 6 folgt das Klavier in derselben Lautstärke, und Vers 4 soll für beide *plus fort* klingen. Bei *soubdainement* jedoch diminuiert die Sängerin und singt die verbleibenden Verse im *pp* (*presque en fausset*), während der Klavierpart offenbar kräftiger bleiben soll; bei der zweiten Anrede “Anne” und beim letzten, stark verlangsamten Vers steht er dem *pp* des Gesanges sogar im ausdrücklichen *mf* gegenüber. Erst im Nachspiel fällt auch das Klavier ins *pp* zurück.

Ravel scheint den entflammten Poeten im thematisch durchgestalteten Klavierpart, die zurückhaltende Angebotete dagegen im Gesang mit seiner ganz freien Behandlung der Versstruktur zu hören.

D'Anne jouant de l'espinnette

Lorsque je voy en ordre la brunette
 Jeune, en bon point, de la ligne des Dieux,
 Et que sa voix, ses doigts et l'espinnette
 Meinent ung bruyct doux et melodieux,
 J'ay du plaisir, et d'oreilles et d'yeulx,
 Plus que les saintz en leur gloire immortelle.
 Et autant qu'eulx je devien glorieux
 Dès que je pense estre ung peu ayme d'elle.⁵

Das fröhliche zweite "Epigramm", das Ravel aus Marots Sammlung auswählte, ist weder im Text noch in der Musik so vielschichtig wie das erste. Das achtzeilige Gedicht, das mit der Position seiner vorherrschenden Reimsilbe am Ende von Vers 2 + 4 | 5 + 7 einen palindromischen Aufbau andeutet, besteht sprachlich aus zwei ungleichen Sätzen: einem längeren, der den visuellen und auditiven Eindruck der schönen Spinettspielerin schildert, und einem kurzen Nachsatz, in dem das lyrische Ich seine eigene Gestimmtheit und Hoffnung beschreibt.

Ravel spiegelt diesen Aufbau in seiner Vertonung. Das "Cembalo oder Klavier", wie die Partitur den Stellvertreter für das im Gedichttitel genannte Spinett identifiziert, spielt nach einem neutral einleitenden Takt fast durchgehend Varianten eines prägnanten Rhythmusschemas im 5/4-Metrum, das nur in den zwei Versen aussetzt, in denen der Dichter den von ihm selbst empfundenen Genuss über den der Heiligen zu stellen wagt.

Deux épigrammes de Clément Marot II: Annes Spinettspiel

	T. 2, 8, 17/18
	T. 3, 9, 19
	T. 4/5, 10/11, 20
	T. 6, 12, 16, 21-23

⁵Von Anne, das Spinett spielend: Wenn ich die Brünette sehe, jung, von schöner Gestalt, aus göttlichem Geschlecht, und wenn ihre Stimme, ihre Finger und das Spinett einen süßen und melodischen Klang erzeugen, bereitet das meinen Ohren und Augen mehr Vergnügen als den Heiligen in ihrer unsterblichen Glorie. Und ebenso wie sie werde ich glorreich, sobald ich glaube, ein wenig von ihr geliebt zu werden.

Vorspiel, Gesangsbegleitung und Nachspiel basieren im Wesentlichen auf denselben Segmenten, wobei das Nachspiel sogar die beiden Takte aufgreift, die nicht einem der vier Rhythmusschemata unterworfen sind.⁶ Auch die inneren Anschlüsse an die Instrumentalpassagen konzipiert Ravel palindromisch: Im Schlussvers mit der leisen Hoffnung auf Gegenliebe zitiert die Singstimme die Kontur, die zum Beginn des Textes in T. 7-8 erklang, in einer freien Transposition auf die Dominante – in einem zum *Lento* führenden Rallentando, in dem Nachdenklichkeit oder Zögern anklingen:

Deux épigrammes de Clément Marot II: Der hoffende Verehrer

7 *très doux*

Lors-que je voy en or-dre la bru-net - te

16 *pp en ralentissant* - - - - - *Lent*

Dès que je pen - se estre ung peu ay-me d'elle

Diesem Schlussvers schickt Ravel, wie zur Rechtfertigung des verwegenen Wunsches, im vorletzten Vers eine stark crescendierende Ableitung derselben Kontur auf der Doppeldominante voraus, als wollte er musikalisch unterstreichen, wie sehr der Dichter emotional aufgewühlt ist.

Deux épigrammes de Clément Marot II: Der emotionale Ausbruch

15 *pp*

Et au-tant qu'eulx je de vien glo-ri-eux

Die Uraufführung der zwei Epigramme folgte schon sechs Wochen nach Vollendung der Partitur, am 27. Januar 1900, in einem Konzert der Société nationale de musique im Érard-Saal. Es sang Lucien Hardy-Thé, begleitet von Ravel. Das Werk brachte dem Komponisten und Pianisten kurz vor seinem 25. Geburtstag viel Anerkennung. Die Erstausgabe erschien noch im selben Jahr bei Demets.

⁶So entspricht der Abschlusstakt (T. 23) dem Schlusstakt des Vorspiels (T. 7), in dessen ruhenden Akkord mit Fermate erst auf dem letzten Viertel der Gesang einsetzt, und der vorletzte Takt variiert in leicht parodistischer Weise die nachschlagenden Bässe in T. 1.