

Shéhérazade – Trois poèmes de Tristan Klingsor

Tristan Klingsor,⁷ ein Mitglied der Gruppe der Apachen und enger Freund Ravels, teilte mit diesem die Begeisterung für die Musik des russischen Komponisten Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908), der Ende des 19. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt seines Ruhmes war und in Frankreich viel gespielt wurde. Besonders dessen 1888 entstandene sinfonische Suite *Scheherazade* wurde für die jungen Pariser zum Kultobjekt, sowohl dank der Exotik des orientalischen Märchenstoffes aus *Tausendundeiner Nacht* als auch dank der farbenreichen Orchestration.

Inspiriert von der üppig romantischen Musik plante Ravel schon 1898 eine Oper zu diesem Themenkomplex, von der jedoch nur die Ouvertüre fertig wurde. Um dieselbe Zeit verfasste Klingsor eine Sammlung von 100 Gedichten zu orientalischen Themen, der er den Titel *Schéhérazade (sic)* gab.⁸ Wie sehr diese Gedichte seinen Freund Ravel beeindruckten, liest man sehr anschaulich bei Arbie Orenstein:

Altersmäßig nur ein Jahr auseinander, hatten Ravel und Klingsor viele Abende gemeinsam verbracht und Dichtung und Musik mit ihren Freunden aus dem Club der Apachen diskutiert. Auf Bitten des Komponisten trug Klingsor „Asie“, „La flûte enchantée“ und „L’indifférent“ für ihn vor. Daraufhin zog sich Ravel wie gewöhnlich zum Komponieren zurück und tauchte nur auf, um den Dichter zu einigen kleinen Änderungen im „Asie“-Text zu bewegen, wozu sich dieser gern überreden ließ.⁹

⁷Tristan Klingsor ist das Pseudonym des Pariser Schriftstellers, Komponisten, Malers und Kunstkritikers Arthur Justin Léon Leclère (1874-1966). In seinem Künstlernamen verband er nach eigener Aussage die Namen des Titelhelden aus Wagners Oper *Tristan und Isolde* und des Zauberers aus Wagners *Parsifal*. Allerdings war Tristan bei französischen Dichtern ein beliebtes Pseudonym – vgl. Tristan l’Hermite (François l’Hermite, 1601-1655), Tristan Corbière (Édouard-Joachim Corbière, 1845-1875) und Tristan Tzara (Samuel Rosenstock, 1896-1963) –, und einen Zauberer Klingsor gibt es schon bei Wolfram von Eschenbach sowie in bretonischen Legenden und der Artus-Sage.

⁸*Schéhérazade* (Paris: Société du Mercure de France, 1903, Nachdruck in der Bibliothèque du Hérison, Malfère, 1926). Klingsor schrieb den Namen der arabischen Prinzessin mit „Sch“ wie Rimski-Korsakow, dessen Werktitel im lateinischen Alphabet als *Scheherazade* wiedergegeben wird, verwendete jedoch zusätzlich den französischen *accent aigu*. Auch der österreichisch-französische Komponist Silvio Lazzari (1857-1944), der 1906, drei Jahre nach Ravel, drei andere Gedichte aus Klingsors Band vertonte, die bei Schirmer/New York verlegt sind, übernahm die Schreibweise *Schéhérazade*, nicht jedoch Ravel und Durand.

⁹Orenstein, *Leben und Werk*, S. 46-47. Es handelte sich dabei vor allem um die Erwähnung der „pipe arabe“ im ursprünglichen Wortlaut des Gedichtes „Asie“, ein Ausdruck, der zu zweideutiger Auslegung einlädt und auf Wunsch Ravels zur „tasse arabe“ wurde.

Das Werk, intendiert für Mezzosopran oder Tenor und Orchester,¹⁰ entstand 1903. Es wurde am 17. Mai 1904 im Pariser Salle du nouveau théâtre mit Jeanne Hatto und dem Orchestre de la Société Nationale de Musique unter Alfred Cortot sehr erfolgreich uraufgeführt. Vincent d'Indy gratulierte Ravel, dies sei seine bisher beste Komposition. Durand verlegte 1911 eine Fassung mit Klavier, 1914 dann die Partitur.

Bezeichnenderweise hat keines der drei Gedichte, die Klingsor für seinen Vortrag vor den Freunden wählte und die Ravel in seinen Zyklus übernahm, einen direkten Bezug zu den *Märchen aus Tausendundeiner Nacht*. Auch Scheherazade als bezaubernde Märchenerzählerin, die den orientalischen König mit ihren stets im spannendsten Moment unterbrochenen Geschichten in ihren Bann schlägt und so seinen Entschluss, jede Gespielin einer Nacht am folgenden Morgen zu töten, zunichte macht, ist nirgends auch nur angedeutet. Überhaupt handelt es sich nicht um Geschichten einer Orientalin für einen Orientalen aus einer Kultur, die bei diesem Hörer als vertraut vorausgesetzt werden können, sondern um Projektionen und Wünsche aus westlicher Sicht – den abendländischen Sehnsuchtsblick auf das geheimnisvolle Morgenland.

In Übertragung dieses indirekten Bezuges präsentiert sich auch die poetische Form: Alle Texte dieser Sammlung Tristan Klingsors bestehen aus metrisch freien Versen ungleicher Länge, die zwar meist gereimt sind, deren Reimpaare jedoch von einer immer unterschiedlichen Anzahl an Zeilen getrennt sind, so dass auch in dieser Hinsicht der Eindruck von Freiheit in unerschwerter Ordnung entsteht.¹¹

Asie

Klingsors Gedicht "Asie" umfasst 49 Verse. Es wird charakterisiert und zusammengehalten durch eine tiefe Sehnsucht, die sich nahezu hypnotisch über das ganze Gedicht legt und in vierzehnfacher Form immer wieder artikuliert wird: Elf Verse beginnen identisch mit "je voudrais voir" (ich möchte sehen), ergänzt um drei spezifischere Wünsche, die den Übergang zwischen Reise- und Abenteuerlust einerseits und einer märchenhaft imaginierten Alternativwelt andererseits nahelegen: "Ich möchte auf einem

¹⁰Der Orchesterpart verlangt 20 Bläser (2 Flöten + Piccolo, 2 Oboen + Englischhorn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen + Tuba), Pauken, kleine und große Trommel, Tamburin, Triangel, Glockenspiel, Becken, Gong, 2 Harfen und Streicher.

¹¹So sind, um ein Beispiel zu geben, die Verse 1-22 im Gedicht "Asie" nach dem Schema [a b b c a d e c d e f g f g h i h k i l k l] gereimt, also mit wechselndem Reimsilbenabstand von 0 ([b]) über 1 ([f, g, h, l]) und 2 ([d, e, i, k]) bis 3 ([a, c]) Zeilen.

Schoner davonfahren”, “ich möchte zu den Blumeninseln reisen” und “ich möchte im verwünschten Palast verweilen.” In der sowohl geografischen als auch kulturellen Fremde kann man sich einlassen auf das ganze Spektrum menschlicher Erfahrungen: auf Liebe und Hass, Armut und Reichtum, Grausamkeit und Schönheit. Allein die Intensität des Erlebens zählt.

Ravel vertont das Gedicht in zehn Strophen:

- I Asie, Asie, Asie.
 Vieux pays merveilleux des contes de nourrice
 Où dort la fantaisie comme une impératrice
 En sa forêt tout emplie de mystère.
- II Asie,
 Je voudrais m'en aller avec la goëlette
 Qui se berce ce soir dans le port
 Mystérieuse et solitaire
 Et qui déploie enfin ses voiles violettes
 Comme un immense oiseau de nuit dans le ciel d'or.
- III Je voudrais m'en aller vers des îles de fleurs
 En écoutant chanter la mer perverse
 Sur un vieux rythme ensorceleur.
- IV Je voudrais voir Damas et les villes de Perse
 Avec les minarets légers dans l'air.
 Je voudrais voir de beaux turbans de soie
 Sur des visages noirs aux dents claires;
- V Je voudrais voir des yeux sombres d'amour
 Et des prunelles brillantes de joie
 En des peaux jaunes comme des oranges;
 Je voudrais voir des vêtements de velours
 et des habits à longues franges.
- VI Je voudrais voir des calumets entre des bouches
 Tout entourées de barbe blanche;
 Je voudrais voir d'âpres marchands aux regards louches,
 Et des cadis, et des vizirs
 Qui du seul mouvement de leur doigt qui se penche
 Accordent vie ou mort au gré de leur désir.
 Je voudrais voir la Perse, et l'Inde, et puis la Chine,
- VII Les mandarins ventrus sous les ombrelles,
 Et les princesses aux mains fines,
 Et les lettrés qui se querellent
 Sur la poésie et sur la beauté;

- VIII Je voudrais m'attarder au palais enchanté
Et comme un voyageur étranger
Contempler à loisir des paysages peints
Sur des étoffes en des cadres de sapin
Avec un personnage au milieu d'un verger;
- IX Je voudrais voir des assassins souriant
Du bourreau qui coupe un cou d'innocent
Avec son grand sabre courbé d'Orient.
Je voudrais voir des pauvres et des reines;
Je voudrais voir des roses et du sang;
Je voudrais voir mourir d'amour ou bien de haine.
- X Et puis m'en revenir plus tard
Narrer mon aventure aux curieux de rêves
En élevant comme Sindbad ma vieille tasse arabe
De temps en temps jusqu'à mes lèvres
Pour interrompre le conte avec art...¹²

- ¹²I: Asien, Asien, Asien, altes Wunderland der Ammenmärchen, wo die Fantasie schlummert wie eine Kaiserin in ihrem Wald voller Geheimnisse.
- II: Asien, ich möchte fortsegeln auf dem Schoner, der sich heute Abend im Hafen wiegt, geheimnisvoll und einsam, und der endlich seine violetten Segel ausspannt wie ein riesiger Nachtvogel am goldenen Himmel.
- III: Ich möchte zu den Blumeninseln segeln und dabei dem Gesang des lüsternen Meeres lauschen über einem alten, betörenden Rhythmus.
- IV: Ich möchte Damaskus sehen und Persiens Städte mit den Minaretten, die leicht in der Luft wirken. Ich möchte schöne Seidenturbane sehen auf schwarzen Gesichtern mit strahlenden Zähnen.
- V: Ich möchte Augen sehen, dunkel vor Liebe, und freudfunkelnde Pupillen in orangegelber Haut; ich möchte samtene Gewänder sehen und Kaftane mit langen Fransen.
- VI: Ich möchte Friedenspfeifen sehen in Mündern, die ganz von weißen Bärten umgeben sind; ich möchte zähe Händler mit undurchsichtigem Blick sehen, und Kadis und Wesire, die mit einer einzigen Bewegung ihres gekrümmten Fingers nach Gutdünken über Leben oder Tod bestimmen. Ich möchte Persien sehen, Indien und dann China,
- VII: Die dickbäuchigen Mandarine unter ihren Sonnenschirmen und die Prinzessinnen mit den zierlichen Händen und die Gelehrten, die sich streiten über Poesie und Schönheit.
- VIII: Ich möchte im verwunschenen Palast verweilen und wie ein Reisender aus fernem Land mit Muße Landschaften betrachten, gemalt auf Stoffen in Fichtenholzrahmen, mit einer Gestalt inmitten eines Obstgartens.
- IX: Ich möchte Mörder sehen, die lächeln über den Henker, der den Nacken eines Unschuldigen mit seinem großen orientalischen Säbel durchtrennt. Ich möchte Arme sehen und Königinnen; Ich möchte Rosen sehen und Blut; ich möchte Sterben sehen aus Liebe oder auch aus Hass.
- X: Und dann später zurückkehren, mein Abenteuer denen erzählen, die neugierig sind auf Träume, und wie Sindbad meine alte arabische Tasse ab und zu an die Lippen führen, um die Erzählung kunstvoll zu unterbrechen ...

Ravel gliedert die Erzählung durch Änderungen der Tonalität und des Tempos. In Strophe I bis IV und X gehen den Einsätzen der Singstimme jeweils instrumentale Einleitungen voraus; vor der abschließenden Strophe erklingt zudem ein neuntaktiges Zwischenspiel. Die Struktur ist somit:

I	T.	1-10	<i>Très lent, Plus vite, 1^{er} Mouv^t</i>
II	T.	11-30	<i>Plus lent</i>
III	T.	31-37	<i>Plus vite</i>
IV	T.	38-54	<i>Allegro</i>
V	T.	55-70	<i>Lent</i>
VI	T.	71-85	<i>Modéré</i>
VII	T.	86-94	<i>Allegro</i>
VIII	T.	95-103	<i>Très lent</i>
IX	T.	104-115	<i>Modéré</i>
–	T.	116-124	<i>Lent</i>
X	T.	125-145	<i>Lent, Un peu ralenti, 1^{er} Mouv^t, Très lent</i>

Drei prägnante Motive, z.T. unterlegt mit einem charakteristischen Begleitmuster, loten die Stimmung in der sich entwickelnden Träumerei aus. M1 und M2, eingeführt in Strophe I bzw. II, werden im Zwischenspiel und in Strophe X reisenartig rahmend aufgegriffen, färben mit verschiedenen Ableitungsformen jedoch auch die Strophen III, IV und V.

Die Grundtonart des Liedes ist es-Moll. Dem ‘orientalischen’ Flair des Textes entsprechend bewegt sich das erste Motiv in einer Skala, die dank des künstlichen Dominantleittones im ersten Tetrachord eine übermäßige Sekunde und dank der Dursext insgesamt drei Ganzton- und drei Halbtonschritte enthält: *es, f-ges— a-b, c-des, es*.

Shéhérazade I: Das erste Motiv in dreifacher Gestalt (Strophe I)

Très lent

Oboe *p expressif*

Plus vite

Piccolo *mf* Flöte/Oboe Klarinette Flöte/Oboe

1^{er} Mouv^t

Englischhorn *p expressif*

Die Skala umfasst, enharmonisch notiert, den Molldreiklang auf der Tonikaparallele *ges* (vgl. Oboe, T. 4: *des/a/ges = des/heses/ges = cis/a/fis*). Mit diesem bereitet Ravel die Modulation zur *fis*-Moll-Parallele D-Dur vor, mit dem die Singstimme die erste Beschreibung des alten Wunderlandes beginnt (T. 7: *fis-a-d*). Zur Fortsetzung spielt das Englischhorn eine skalenangepasste Transposition von M1, die mit der Durvariante des fallenden Dreiklanges, *cis-b-ges = des-b-ges = cis/ais/fis*, endet, während der Gesangspart mit der “Kaiserin in ihrem Wald voller Geheimnisse” den übermäßigen Dreiklang *b-fis-d* dagegenstellt und die übrigen Instrumente in polytonaler Unabhängigkeit über Nonakkorde von F- und B-Dur zur Grundtonart es-Moll zurückführen.

Im Vorspiel zur zweiten Strophe, die erneut in der Grundtonart es-Moll beginnt, präsentieren zwei homophon geführte Klarinetten das zweite Motiv. Die ursprüngliche Form dieser sekundären Komponente des Liedes wird, ebenso wie ein Großteil ihrer unmittelbar folgenden ersten Ableitung, begleitet von einem es-Moll-Septakkord in den tiefen Streichern, dessen vier Töne einen durchgehenden Liegeklang bilden, bewegt allein von dem ruhigen *es/b/b*-Arpeggio einiger Celli. Aus diesem Hintergrundklang treten die Bratschen mit dem sanft synkopierten Rhythmus ihrer wiederholten Quint *ges/des* hervor. Insgesamt erweckt dieser 20-taktige Abschnitt den Eindruck eines sanften Wellenganges, der die vom lyrischen Ich in der zweiten Strophe imaginierte Seereise zu antizipieren scheint.¹³

Shéhérazade I: Die Grundform des zweiten Motivs (Strophe II)

Plus lent

II

Klarinetten

Bratschen

Mit dem erträumten Besuch der Blumeninseln in Strophe III nimmt die imaginäre Reise Fahrt auf und mit ihr auch das musikalische Tempo (*Plus vite*). Ein mehroktavig flirrendes *a* der gedämpften Violinen, eine neue, in Vierklängen harmonisierte M2-Ableitung in den hohen Holzbläsern

¹³Im Verlauf der ersten M2-Ableitung hat Ravel die sechs \flat -Vorzeichen der Tonartsignatur durch zwei \sharp -Vorzeichen ersetzt, zunächst aber mit *dis/fis/cis* noch drei der vier Töne des Begleitklanges *es/ges/b/des* beibehalten. Dann jedoch definiert er diese als Teil eines H-Dur-Nonakkordes und moduliert von diesem nach A-Dur – dem Tritonus des Grundtones *es*.

und ein Abschluss mit verklingendem Harfenglissando, Paukenwirbel und Trompeten-Seufzer fungieren als Einleitung der Strophe sowie, ergänzt um leise tremolierte Konturen der tiefen Streicher, auch als deren Begleitung.

Strophe IV, in der der Dichter seine Sehnsucht nach märchenhaften orientalischen Städten artikuliert, klingt noch bewegter (*Allegro*). Schon in der Einleitung und erneut zum Bild der zarten Minarette spielen die Flöten eine stark gedehnte und tonal in den westlichen Blick assimilierte (aus dem zweiten Tetrachord von D-Dur gebildete) Variante des ersten Motivs, jeweils am Ende bekräftigt mit Paukenfigur, Tamburinwirbel und Beckenschlag, während die zuvor in Celli und Bässen eingeführten tremolierten Konturen sich nach und nach in alle Streicherstimmen ausbreiten. Sowie sich die Fantasie den fremdartigen Bekleidungen mit ihren Seidenturbanen zuwendet, erinnert die solistische Oboe wieder direkter an die ursprüngliche, 'orientalische' Intervallik des ersten Motivs. Die Strophe (und mit ihr der Traum vom ersten Reiseziel) endet mit einer ganztönig gespreizten Sequenz des Motivs über Harfenglissandi, die zu vier Takten mit Rallentando erweitert sind.

Strophe V setzt in neuer Ruhe (*Lent*), jedoch ohne instrumentales Vorspiel ein. Das musikalische Material lässt zwei Hälften erkennen: Die Vorstellung der Liebe und Freude versprechenden Augen erklingt vor dem Hintergrund eines sehr langsamen, zweimal chromatisch fallenden Abstiegs über Tremolos der tiefen Streicher, die zwischen benachbarten Septakkorden wechseln.¹⁴ Zum Bild der samteneen Kleider und befransten Kaftane dagegen spielen die Violinen eine stark verlangsamte Variante von M1, deren abschließend fallender Dreiklang hier vom früheren Moll zum übermäßigen *eis-cis-a* gespreizt und als solcher im Nachspiel der Strophe zweimal oktavversetzt verlängert ist.

Die in beschleunigendem Tempo folgenden Strophen VI und VII (*Modéré, Allegro*), in denen das lyrische Ich sich charakteristische Gestalten der fernen Länder vor Augen führt, sind durch ein neu eingeführtes, drittes Motiv und seine zwei Varianten verbunden.

Shéhérazade I: Das Motiv der exotischen Gestalten (Strophe VI-VII [+ VIII])

¹⁴Vgl. T. 55-57 Trompete / T. 57-59 Englischhorn: *ais-a-gis-g-fis* über $||:Gis-Dur^7/Fis-Dur^7:||$.

Die Grundform dieses Motivs erklingt zweimal *p très soutenu* in den Bratschen zum Bild des weißbärtigen Friedenspfeifenrauchers. Mitten in der dritten Artikulation geht sie in eine Oboe/Englischhorn-Parallele über, vom Gesang mit “Je voudrais voir d’après marchands aux re[gards] ...” kurz verdoppelt. Mit den Kadis und Wesiren übernehmen Hörner und Trompete das Motiv in einer etwas kräftigeren vierten Artikulation. Wenn es jedoch in der Strophenmitte zu den mit offensichtlicher Gleichgültigkeit gefällten Urteilen über Leben und Tod kommt, senkt sich der zweite Ton jedes Taktes im Motiv (vgl. bei T. 79 im Notenbeispiel oben). Diese gespreizte Variante ertönt zunächst wieder – jetzt zu *mf* verstärkt – in Oboe/Englischhorn-Parallele mit Geigentremolo, zum abschließenden Ritardando im Unisono zum Gesang, dessen Worte “au gré de leur désir” (nach ihrem Gutdünken) somit das Zurückschrecken vor einer so fremden Rechtsauffassung vermittelt. Mit einer leiseren, vierstimmig harmonisierten Wiederholung des dritten Motivs scheint das Orchester dem nachzusinnen.

Die von Strophe VI zu Strophe VII überleitende Sehnsucht nach den klassischen orientalischen Ländern Persien, Indien und China ertönt im Gesang, ohne motivische Untermalung, in einem dreitaktigen Rallentando mit Schlussfermate, als stellten diese weit jenseits des Orients aus *1001 Nacht* liegenden Gegenden allzu gewagte Reiseziele dar. Dann jedoch ziehen vor dem Auge des Träumers Mandarine, Prinzessinnen und Literati in großer Lebhaftigkeit auf, im *Allegro* untermalt mit der zweiten, diminuierten Motiv-Variante, die verschiedene Holzbläser einander pingpongartig zuwerfen. Während die Singstimme ihre Erzählung ohne wesentliche Änderung des Gesangsduktus fortsetzt, charakterisiert und gliedert das Orchester das neuntaktige Chinabild. Die eröffnenden drei Takte (86-88) werden durch die *g-b-c-d-f*-Pentatonik sowie durch Ostinati in allen Instrumenten zusammengehalten, die folgenden drei Takte (89-91) durch Ostinati innerhalb eines ebenfalls fünftönigen Tonraumes (*as-b-c-es-ges*) und die drei Nachspieltakte durch eine harmonische Vorbereitung auf das den verwünschten Palast bestimmende F-Dur.

Nach einem kurzen Schlussrallentando und einer erneuten Strophenverschränkung im Gesang erklingen auch zu Beginn der *Très lent* abgesetzten, erneut neun Takte umfassenden Strophe VIII noch drei Celesta-Echos der M3-Variante. Darüber spielen Flöten und Bratschen zweimal eine mit Harfenarpeggios unterlegte lyrische Figur, die kurz vor dem

Shéhérazade I:
Die lyrische Vorstellung
vom verwünschten Palast



mit Rallentando und Fermate im *ppp* verklingenden Schluss der Strophe auch noch einmal in den Violinen aufgegriffen wird.

Erneut leise setzt Strophe IX ein, die zum dramatischen Höhepunkt des Liedes führt. Während der Text von Mördern und Henkern mit großen Säbeln spricht, bereitet das Orchester mit mehreren Anläufen ein monumentales Crescendo vor, getragen von 8/8-Figuren, die nur diesem Abschnitt vorbehalten sind. Die erschütternden Gegensätze von Armut und Macht, Blumenpracht und Blut, Liebe und Hass kommentiert der Gesang zunächst in Oktavparallele mit den zupfenden Bratschen und Celli, bei nachschlagenden Violinenakkorden und tremolierenden Flöten. Sodann befreit sich die Singstimme und steigt schließlich, während das Orchester immer dichter wird, im *ff* bis zum hohen *b* auf.

Shéhérazade I: Die Zuspitzung der fremdländischen Kontraste

111 **Modéré**

mf

Je voudrais voir des pauvres et des rei - nes; Je voudrais voir des ro - ses et du sang;

coll'8va

p *mp*

113

ff

Je voudrais voir mourir d'amour ou bien de hai - - - - ne.

coll'8va

mf *ff*

Rall. - - - - -

Auf dem im *ff* erreichten Höhepunkt dieser dramatischen Vision setzt das Tutti mit dem neuntaktigen Zwischenspiel ein, das thematisch auf Strophe II zurückgreift: In den hohen Holz- und Blechbläsern erklingt, strahlend und im ursprünglichen es-Moll, eine neue Variante von M2, begleitet von einem Septakkord-Hintergrund aus Liegetönen, Arpeggien und Tremolos in den tiefen Holz- und Blechbläsern sowie den Streichern, während die Hörner den synkopierten Rhythmus zitieren, der anfangs den Bratschen vorbehalten war.¹⁵ Harfenglissandi, schwellende Wirbel auf der großen Trommel sowie halbtaktige Pauken- und Beckenwirbeleinswürfe sorgen für große Intensität, die erst nach sechs Takten ritardierend verklingt.

¹⁵Vgl. T. 13-14 und 20-21 mit T. 116-117, frei weitergesponnen in T. 118-124.

Im Vorspiel zu Strophe X stellt Ravel ein vielstimmig gestaffeltes, ganz leises *d*, das hier von der Harfe nach dem Vorbild der Bratschen in T. 11-27 synkopisch rhythmisiert wird, gegen eine vom Es-Dur-Septakkord ausgehende vierstimmige M2-Variante der Violinen, die sich in einer von den Bratschen eine Oktave tiefer imitierten Entwicklung gleich zweimal zum D-Dur-Septakkord wendet. Die Wendung von *es* nach *d* entspricht dabei dem Übergang zum ersten längeren Gesangseinsatz zu Beginn des Liedes. Waren es dort die im D-Dur-Dreiklang angestimmten Worte über das “alte Wunderland der Ammenmärchen”, die der Orientfantasie als Ausgangspunkt dienten, so bildet das in Strophe X erreichte Unisono-*d* den Hintergrund für die erst langsam, dann in immer größeren Intervallen aufsteigende Linie, in die Ravel den Rückblick auf die erfolgreich beendete Reise und ihre Abenteuer kleidet.¹⁶

In einem kurzen Zwischenspiel antworten zwei Sologeigen, nun auch von *d* ausgehend, mit dem ersten Motiv. Danach erklingt die Tonschichtung *f/es/ges/a* [*d*], die palindromisch entsprechend in T. 7 dem gesungenen D-Dur-Dreiklang vorausgegangen war, während die dort kontrapunktisch zum Gesang eingesetzte Motiv-Imitation im Englischhorn hier die letzte, wieder in es-Moll gründende Gesangszeile kontrapunktiert. Nach einer Fermate greift das nur fünftaktige Orchesternachspiel noch einmal das zweite Motiv mit seinen begleitenden Komponenten auf, allerdings ohne die ausladenden Arpeggien der Celli, die zuvor die Bewegung der Meereswellen vorausnahmen.¹⁷ Nach einer Dehnung des letzten melodischen Schrittes, dem Verklingen der Stimmen ins *ppp* und einer neuerlichen Fermate wirkt das (im Klavierauszug fehlende) gezupfte Unisono-*es* der Kontrabässe wie aus einer fernen Zeit und Welt angefügt.

Die Strukturierung des Gedichtes mittels wechselnder tonaler Bezüge, Metren und Tempi, die detailreiche und dabei doch freie Textausdeutung mit korrespondierenden Harmonien, Rhythmen und thematischen Komponenten und nicht zuletzt die subtil ausgewogene, auch in den üppigen Segmenten nie den Gesang überdeckende Farbigkeit des Orchestersatzes zeugen von ausgereifter Meisterschaft. Das in Aufführungen ca. 9 Minuten lange Orchesterlied, ein betörendes Klanggemälde der Orientsehnsucht, gehört zu den eindrucksvollsten Schöpfungen des jungen Ravel.

¹⁶Vgl. Gesang T. 130-134: *d-es-e-g-b-d*.

¹⁷Vgl. T. 141-145 mit T. 12-14: Flöten/Hörner und Harfen statt Klarinetten, es-Moll-Septakkord in den tiefen Streichern, keine Arpeggien, synkopierte Quinten wie zuvor in den Bratschen, Beckenschlag und Paukenwirbel neu.

La flûte enchantée

L'ombre est douce et mon maître dort
 Coiffé d'un bonnet conique de soie
 Et son long nez jaune en sa barbe blanche.
 Mais moi, je suis éveillée encor
 Et j'écoute au dehors
 Une chanson de flûte où s'épanche
 Tour à tour la tristesse ou la joie.
 Un air tour à tour langoureux ou frivole
 Que mon amoureux chéri joue,
 Et quand je m'approche de la croisée
 Il me semble que chaque note s'envole
 De la flûte vers ma joue
 Comme un mystérieux baiser.¹⁸

Wie das umfangreiche und vielschichtige Gedicht "Asie" verbindet auch diese Vignette eine Andeutung poetischer Konventionen mit schöpferischer Freiheit. Die dreizehn Verse folgen keiner metrischen Vorgabe und schwanken in ihrer Silbenzahl zwischen 6 und 12, teilen sich dabei jedoch sechs Reimsilben. In der ersten der ungleich langen Gedichthälften unterscheidet man zwei abgeschlossene Sätze. Der erste, eine Beschreibung des schlafenden Sahib, gibt drei Reimsilben vor (Vers 1-3: [a-b-c]); der zweite, eine Selbstbeschreibung der vermutlich jungen Dienerin, greift sie in veränderter Reihenfolge auf (Vers 4-7: [a-a-c-b]). In der zweiten Gedichthälfte legt das mit [d-e-f-d-e-f] regelmäßige Reimschema zwei gleich lange Hälften nahe, doch wird dieser Eindruck auf sprachlicher Ebene unterlaufen, wo zwei Verse über die Melodie und ihren Spieler (Vers 8-9) ergänzt werden durch vier Schlussverse, in denen die Sprecherin in Worte fasst, was die Flötenweise ihr bedeutet. Die rührende Naivität der Sprecherin drückt Klingsor auf poetischer Ebene durch kleine Unebenheiten aus: Die erste Gedichthälfte ist in Vers 5 durch eine Halbzeile mit Reimwiederholung gleichsam 'aus dem Takt' gebracht; in der zweiten Gedichthälfte sind Vers 9 und 12 durch einen äquivoken Reim verbunden (*il joue* = er spielt; *ma joue* = meine Wange).

¹⁸Die verwunschene Flöte: Der Schatten ist süß und mein Herr schläft, auf dem Kopf eine seidene Zipfelmütze und seine lange gelbe Nase in seinem weißen Bart. Aber ich, ich bin noch wach und ich höre draußen eine Flötenweise, in der sich abwechselnd Traurigkeit und Freude ergießen. Eine Melodie, abwechselnd sehnsüchtig und frivol, die mein verliebter Schatz spielt, und wenn ich mich dem Fensterkreuz nähere, kommt es mir vor, als ob jeder Ton wie ein geheimnisvoller Kuss von der Flöte zu meiner Wange flöge.

Ravel komponiert eine Miniatur, die im Wesentlichen als ein Duett der Flöte mit der Singstimme angelegt ist. Dabei liest er etwas in Klingsors Text, das dort nicht explizit ausgesprochen ist, wohl aber implizit angenommen werden darf: dass nämlich die Flöte vor dem Fenster von Beginn an zu hören ist und nicht erst in dem Augenblick, da sie erwähnt wird.

Die Tempowechsel der Musik entsprechen den Aspekten des Textes, während die Folge der tonalen Schritte einen palindromischen Aufbau präsentiert:

- Das dreitaktige Vorspiel mit der Einführung der Flöthematik, die ersten drei Verse des Gesanges und das kurze ergänzende Zwischenspiel unter Führung der Flöte erklingen unter der Überschrift *Très lent*. Die Grundtonart ist h-Moll; der Abschnitt endet mit dem Dominantnonakkord.
- Vers 4-7 über die wachende, nach draußen lauschende junge Frau sind in einem *Allegro* zusammengefasst, das erst anlässlich der kurz vor Schluss erwähnten “tristesse” der Flötenweise deutlich an Tempo verliert. Die tonale Basis ist zunächst durchgehend ein E-Dur-Nonakkord; erst zum Schluss wendet sich die Musik zum Dominantnonakkord zurück und von dort zur Durtonika.
- Der Jubel der im Gesang mit einem Oktavportamento bei “joie” bekräftigten Freude überträgt sich auf das dreitaktige, *Modéré* überschriebene Tutti-Zwischenspiel, an dem die Flöte nicht beteiligt ist. Die hohen Streicher imitieren den Oktavaufschwung der Singstimme gleich dreimal über einem Nonakkord der Molltonika-Mediante Gis-Dur.
- Danach setzt – weiterhin über *gis* – das eigentliche Duett von Flöte und Gesang ein mit zwei Versen, die im *Lent* beginnen und über *rit.* und *Très ralenti* zunehmend verlangsamt ausklingen.
- Die vier Schlussverse über die Flötentöne, die der jungen Frau einen Kuss zu überbringen scheinen, kehren zum *Très lent* des Anfangs zurück und bewegen sich dabei vom erweiterten Subdominantklang (E-Dur-Tredezimakkord) über die harmonisch unerwarteten Schritte D-Dur und C-Dur zurück zur Tonika h-Moll. In der dreitaktigen Coda zitiert Ravel die drei Anfangstakte des Liedes in nur leicht veränderter Instrumentierung der Nebenstimmen.

Wie schon in “Asie” verwendet Ravel für den Gesangspart eine an die Alltagssprache angelehnte Prosodie, eine Art expressives Rezitativ, das sich durch freie Rhythmisierung mit stets wechselnder Unterteilung jedes Taktschlages auszeichnet. Thematisch gestaltet ist dagegen der Part der

Flöte. Dabei sind die beiden längeren Pausen ebenso aussagekräftig wie die Motive selbst. Nachdem die verwunschene Weise das kurze Vorspiel beherrscht hat, setzt sie für die Dauer der gesungenen Verse 1-3 aus, als wollte Ravel zu verstehen geben, dass die Dienerin, während sie ihren schlafenden Herrn beschreibt, die nur ihr selbst geltenden Flötentöne vorübergehend nicht hört. Ein zweites Mal verstummt die solistische Flöte, nachdem die junge Frau in einer Folge aus Monotonie und crescendierendem Jubel bekräftigt hat, dass sich in der Melodie abwechselnd Traurigkeit und Freude ergießen. Daraufhin erklingt eine dreifache Imitation dieses Jubelrufes in den Streichern, unterstrichen von allen Tutti-Bläsern und der Harfe, in einer Steigerung vom *piano* zum *forte appassionato*,¹⁹ bricht aber vor dem nächsten Flöteneinsatz mit einer Zäsur plötzlich ab.

Die sechs Flötenphrasen – T. 2-3, 7-9, 10-16, 19-21, 22-29, 31-33 – kreisen um einzelne oder gepaarte punktierte Wechselnotengruppen. Die verbindenden oder ausklingenden Verzierungen sind mit nicht-diatonischen Skalensegmenten gefärbt, mal phrygisch (vgl. T. 3 und T. 32: [h]-c-d-e-fis), mal ‘orientalisch’ (vgl. T. 8: e-fis-g-ais-g-fis-e).

Shéhérazade II: Die rahmende Phrase der Flöte



Die Rolle der übrigen Orchesterinstrumente beschränkt sich weitgehend auf eine tremolierende Klangkulisse. Dazu kommen chromatische Gänge, teils melodisch kurz, teils über mehrere Takte zusammenhangstiftend ausgebreitet.²⁰ In Anbetracht des sparsamen Orchestersatzes lag es für Ravel nahe, eine kammermusikalische Transkription dieses Liedes für Gesang, Flöte und Klavier zu erstellen, die 1919 bei Durand erschien. Sie ist dem 1904 bei Gabriel Astruc veröffentlichten einfachen Klavierauszug des Liedes unbedingt vorzuziehen.

¹⁹Mit dem im Portamento crescendierenden Oktavenaufschwung greift die Sängerin zudem auf das Drei-Oktaven-Glissando zurück, mit dem die Harfe diesen Abschnitt bei “Mais moi” eröffnet hat.

²⁰Melodische Chromatik ertönt in T. 8 und – wiederholt – T. 9 in Englischhorn (*a-gis-g*) und 2. Klarinette (*c-h-ais*) sowie im ‘Zwischenspiel des Jubels’ durch die dreifache Rückung der oberen Töne eines Nonakkordes der Bläser (T. 17 und – wiederholt – T. 18: *his/dis/a/his - cis/e/ais/cis - d/eis/h/d - dis/fis/his/dis*). Größere Zusammenhänge stiftet die Chromatik der Klarinetten in T. 19-21 (*a-ais-h-his* über *his-cis-d-dis*).

L'indifférent

Tes yeux sont doux comme ceux d'une fille,
 Jeune étranger,
 Et la courbe fine
 De ton beau visage de duvet ombragé
 Est plus séduisante encor de ligne.
 Ta lèvre chante sur le pas de ma porte
 Une langue inconnue et charmante
 Comme une musique fausse.
 Entre! Et que mon vin te reconforte...
 Mais non, tu passes
 Et de mon seuil je te vois t'éloigner
 Me faisant un dernier geste avec grâce
 Et la hanche légèrement ployée
 Par ta démarche féminine et lasse...²¹

Das Gedicht, das Ravel im dritten Lied des *Shéhérazade*-Zyklus vertont, fällt nicht nur in seiner poetischen Qualität gegenüber den beiden vorausgehenden ab, es behandelt auch kein spezifisch orientalisches oder auch nur märchenhaftes Thema. Es scheint verwunderlich, warum Ravel aus den hundert Gedichten in Klingsors Sammlung ausgerechnet dieses wählte.²² Ein rein äußerlicher Grund mag sein, dass Klingsor, wie von Orenstein berichtet, für seinen Freund bei einem ihrer Treffen eben diese Gedichte rezitierte, die Ravel dann in seinem Zyklus *Shéhérazade* vereinte.

Wollte man einen Widerhall des Titelwortes in der Musik finden – “indifférent” umfasst neben “gleichgültig” auch die Bedeutungsnuance “unbeteiligt” – so könnte man ihn in den metrischen Divergenzen verorten,

²¹Der Gleichgültige: Deine Augen sind sanft wie die eines Mädchens, junger Fremder, und die feine Rundung deines schönen Gesichts, von Flaum beschattet, ist im Profil noch verführerischer. Deine Lippe singt an der Schwelle meiner Tür eine unbekannt und bezaubernde Sprache wie eine falsche Musik. Tritt ein! Und lass dich mein Wein erquicke... Doch nein, du gehst vorüber, und ich sehe, wie du dich von meiner Schwelle entfernst, mir anmutig ein letztes Zeichen gibst, die Hüfte leicht gebeugt in deinem femininen, trägen Gang ...

²²“Not the least interesting aspect of the *Shéhérazade* cycle is the question why, out of the hundred Klingsor poems he had to choose from, Ravel selected ‘L’Indifférent’. The appeal of ‘Asie’, the first song in the set as published, would have been its far-and-wide invocation of an abundance of oriental images. ‘La flûte enchantée’, where the sound of the flute is felt as a lover’s kiss, is a fascinating metaphor of music as an erotic experience and it inspired a song of correspondingly melodious sensuality. The primary attraction of ‘L’indifférent’, on the other hand, is neither oriental nor musical: it is the sexual ambiguity of the young stranger.” (Gerald Larner, *Maurice Ravel* [London: Phaidon Press, 1996], S. 75) Larner vermutet, dass Ravel, der nie bereit war, über seine Sexualität zu sprechen, mit diesem Text seines offen homosexuellen Freundes Klingsor ein verbrämtes Bekenntnis ablegt.

die besonders die fünf Verse der ersten sprachlichen Einheit (T. 1-16) charakterisieren. Dies betrifft teils die vertikale Gegenüberstellung der Instrumentengruppen, teils die Präsentation des Textes durch den Gesang. Visuell am auffälligsten sind Passagen, in denen, wie in Takt 1-10, die Bläserstimmen im 2/2-Metrum notiert sind, die Streicherstimmen dagegen im 6/4-Takt. Doch dasselbe gilt an Stellen, wo der Gesang (wie schon bei seinem Einsatz in T. 9) unter der metrischen Vorgabe 6/4 tatsächlich als $\xi \text{ } \gamma \text{ } \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot$ rhythmisiert ist.²³ Diese zweite 'Indifferenz', der polymetrische Wechsel innerhalb einer Signaturvorgabe, setzt sich im Gesang in T. 11 und 14-15 fort und wird kurz vor Schluss des Liedes in T. 34 noch einmal angedeutet.

Thematisches tragen wie stets einzig die Instrumente bei. Sie erzeugen in Vor- und Nachspiel einen angedeuteten palindromischen Rahmen mit Echos von T. 4-5 in T. 34-35 und von T. 7-8 in T. 32-33. Dazwischen gibt es Wiederholungen (T. 9-11 \approx T. 12-14), Oktavversetzungen (T. 16 \approx 17), Varianten (T. 19 \approx 20 und 28 \approx 29) sowie einen transponierten Binnenrahmen (T. 19-20 \approx 28-29). Über all dem entfaltet sich der Gesang sowohl in seiner Kontur als auch in seiner Phrasierung vollkommen 'unbeteiligt'.

Das Orchester erreicht die größte Unabhängigkeit von seinen Mustern in der Begleitung der emotionalsten Sätze dieses von Sehnsucht geprägten Halbdialogs: Die Verse 9-11 reihen auf engstem Raum die vom lyrischen Ich ausgedrückte bange Hoffnung, der junge Fremde möge eintreten und sich am Wein des Gastgebers erquicken, und seine lakonische Bestätigung, dass dieser ungerührt weitergeht. Die Einladung ist untermalt mit einem zweistimmigen chromatischen Abstieg (*d-cis-c-h* über *h-ais-a-gis-g*), die Beobachtung der Verweigerung ertönt in unbegleitetem *ad libitum*-Gesang, der mit einem chromatischen Aufstieg beginnt. Auch tonal setzt Ravel diese zentrale Antiklimax der Szene ab: Nach Harmonien im Umkreis der Grundtonart E-Dur wendet sich die Musik beim Näherkommen des Fremden ab T. 19 nach D-Dur und h-Moll sowie, als dieser unbeirrt weitergeht, sogar zum G-Dur-Quintsextakkord, um von dort erst allmählich in den Bereich der Grundtonart zurückzukehren.

Das Nachspiel verklingt in einem unaufgelösten Tonika-Nonakkord, der wie eine unbeantwortete Frage in der Luft hängenbleibt – 'indifferent' gegenüber konventionellen Erwartungen an den harmonischen Abschluss eines musikalischen Zyklus.

²³Nota bene: Im Klavierauszug ist das Lied in halb so große Notenwerte umgeschrieben, stellt also ein 6/8-Metrum der Bläser einem 2/4-Metrum der Streicher gegenüber. Im Eröffnungstakt des Gesanges stehen somit Viertelduolen.