

## *Histoires naturelles*

Inmitten der aufgeheizten Atmosphäre des literarischen *fin de siècle* entstand 1894 eine Sammlung kurzer Prosastücke unter dem Titel *Les histoires naturelles*.<sup>24</sup> Ihr Autor Jules Renard (1864-1910), Mitbegründer der Zeitschrift *Mercure de France*, wurde wenig später zum Geheimtipp dank seines im selben Jahr verfassten Romans *Poi de carotte* (deutsch *Rotfuchs*), der in der Schilderung eines von seiner Mutter ungeliebten Jungtieres eigene Kindheitsbedrückungen allegorisch darstellt. Die Episoden des Romans bilden zusammen mit seinen 1893 entstandenen *Deux fables sans morales* und der Tierfabel-Tradition von Äsop bis La Fontaine den Hintergrund für Renards Naturgeschichten aus Flora (“Der Mohn”), Fauna (“Die grüne Eidechse”) und Kosmos (“Der Neumond”), die nicht zuletzt dank ihrer humorvollen Anspielungen auf menschliche Eigenheiten in Pariser Salons und Café-Concerts gern vorgetragen wurden.

Hinter der scheinbaren Einfachheit verbirgt sich eine komplexe sprachliche Gestaltung. Wie Basil Deane es treffend beschreibt, beginnt Renard mit einem Bild und entwirft die Charakterisierung nicht durch die Entwicklung einer Handlung, sondern als lose Folge kumulierender Akte. Diese unterbricht er an oft unerwarteter Stelle mit einer Reflexion. “Diese Technik ermöglicht es Renard, seinen Blickwinkel zu wechseln, indem er sich mal in seine Titelfigur versetzt, sie dann wieder von außen beschreibt. (Zumindest in dieser Hinsicht ist er La Fontaine verpflichtet.) So erreicht er Nuancierungen des sprachlichen Tempos und subtile Ironisierungen.”<sup>25</sup>

Ravel wählte fünf der kleinen Portraits und vertonte sie im Herbst 1906 für Gesang und Klavier. Der Zyklus wurde schon am 12. Januar 1907 im Pariser Érard-Saal im Rahmen eines Konzertes der Société Nationale mit Jane Bathori und Ravel am Klavier uraufgeführt; noch im selben Jahr erschien die Partitur bei Durand. Zu Renards Text schrieb Ravel:

Die unmittelbare, klare Sprache und die tiefe, verborgene Poesie der Werke Renards reizten mich seit langem. Der Text selbst verlangte von mir eine besondere Art der musikalischen Deklamation, eng angelehnt an die Wendungen der französischen Sprache.<sup>26</sup>

<sup>24</sup>Jules Renard, *Les histoires naturelles* (Paris: Flammarion, 1904); *Naturgeschichten*, deutsch von Kuno Weber, mit Illustrationen von P. Bonnard (Zürich: Manesse, 1960).

<sup>25</sup>Übersetzt nach Basil Deane, “Renard, Ravel and the *Histoires naturelles*”, *Australian Journal of French Studies* I (1964), S. 179.

<sup>26</sup>Übersetzt nach Ravels Beschreibung in Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, S. 30-31.

Bei der Suche nach einer angemessenen Gestaltung des Gesangsparts dieser in Thema und Sprachstil ausgefallenen Prosagedichte orientierte sich Ravel an Mussorgski, der sich ausführlich mit der musikalischen Übertragung des *parlando* beschäftigt und dies u.a. in seinem Liederzyklus *Kinderstube*, von dem sowohl Debussy als auch Ravel begeistert waren, verwirklicht hatte. So entwickelte Ravel seinen schon in *Shéhérazade* angelegten, an den Sprachgestus des Alltagsfranzösischen angepassten Rezitationsstil weiter. Das resultierende *quasi parlando* schockierte einen Teil des Pariser Publikums, ein Schock, der noch verstärkt wurde durch Renards Reihung einfacher Hauptsätze und seine betont umgangssprachliche Wortwahl. Die eröffnende Gesangsphrase des Liedes vom Eisvogel, “Ça n’a pas mordu, ce soir” (wörtlich: Das hat nicht angebissen, heute Abend) wurde mit höhnischem Gelächter quittiert. Während die fünf Lieder schon wenig später wegen ihres sprachlichen wie musikalischen Humors geschätzt wurden, nannte der einflussreiche Pariser Musikkritiker Pierre Lalo sie in seiner Rezension der Uraufführung “preziös, mühselig, dürr und wenig musikalisch”.<sup>27</sup> Er sprach von einer “Caféhaus-Musik mit Nonen” und glaubte, Ravel bescheinigen zu müssen, dass er keinerlei Humor habe, während Gaston Carraud, der Musikkritiker von *La Liberté*, gerade die Ironie und den Witz dieser Miniaturen rühmte und die Empörung seiner Kollegen als “idiotisch” bezeichnete. Noch aufgebracht als Lalo war wiederum Auguste Sérieyx, der Harmonielehreprofessor der Schola Cantorum, der in seiner ausführlichen Besprechung verlangte, man müsse “erbarmungslos kämpfen”, um ähnliche Versuche einer “musikalischen Dekomposition” zu verhindern.<sup>28</sup> Die französischen Traditionalisten empörte vor allem, dass Ravel die stummen Endsilben nicht, wie in der Poesie üblich, vokalisierte, sondern sie dem normalen Sprachgebrauch folgend behandelte. Bei ihrer Erstaufführung in London im April 1909 wurden die *Histoires naturelles* dagegen von Publikum und Presse gleichermaßen überschwänglich gefeiert.

Ravels Zusammenstellung von fünf Naturgeschichten beschränkt sich auf den Ausschnitt des Tierreichs, der dem Menschen am unähnlichsten ist: vier ganz unterschiedliche Arten von Vögeln und ein Insekt. Diese zeigen sich allerdings, mit den liebevoll-ironischen Augen des Dichters gesehen, in Situationen und Beziehungen, von denen viele ihr Gegenstück im menschlichen Bereich haben.

<sup>27</sup>Lalos “La Musique” erschien am 19. März 1907 im Feuilleton der Tageszeitung *Le Temps*.

<sup>28</sup>Vgl. *La Revue Musicale de Lyon*, Februar 1910, S. 615-616.

## Le paon

Il va sûrement se marier aujourd'hui.  
 Ce devait être pour hier.  
 En habit de gala, il était prêt.  
 Il n'attendait que sa fiancée.  
 Elle n'est pas venue.  
 Elle ne peut tarder.  
 Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage.  
 L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son aigrette tremble comme une lyre.  
 La fiancée n'arrive pas.  
 Il monte au haut du toit et regarde du côté du soleil.  
 Il jette son cri diabolique : Léon ! Léon !  
 C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée.  
 Il ne voit rien venir et personne ne répond.  
 Les volailles habituées ne lèvent même point la tête.  
 Elles sont lasses de l'admirer.  
 Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune.  
 Son mariage sera pour demain.  
 Et, ne sachant que faire du reste de la journée, il se dirige vers le perron.  
 Il gravit les marches, comme des marches de temple, d'un pas officiel.  
 Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle.  
 Il répète encore une fois la cérémonie.<sup>29</sup>

Wie meist bei Ravel übernimmt das Klavier bei der Szene um den eitlen Pfau die Aufgabe der Charakterisierung. "Ohne Hast und vornehm" führt es bereits vor dem Einsatz der Singstimme, im sechstaktigen Vorspiel und der zweitaktigen Überleitung in T. 7-8, die drei entscheidenden Motive des Liedes ein. Das Vorspiel beginnt mit Motiv 1, aufsteigenden Bassoktaven im doppelpunktierten Rhythmus der barocken französischen

<sup>29</sup>Der Pfau: Er wird heute sicher Hochzeit halten. Es hätte gestern sollen sein. Er stand bereit, in Gala. Er wartete nur auf seine Braut. Sie ist nicht gekommen. Sie müsste jeden Augenblick hier sein. Prächtig stolziert er einher in der Pose eines indischen Prinzen und trägt dabei die reichen, dem Anlass entsprechenden Geschenke. Die Liebe steigert seine Farbenpracht, und seine Federkrone erbebt wie eine Lyra. Die Braut erscheint nicht. Er steigt auf den Dachfirst und blickt zur Sonne. Er stößt seinen diabolischen Schrei aus: "Léon! Léon!" So ruft er seine Braut. Er sieht nichts kommen und niemand antwortet. Das an seine Schreie gewöhnte Federvieh hebt nicht einmal den Kopf. Sie sind es satt, ihn zu bewundern. Er steigt wieder in den Hof hinunter, seiner Schönheit so sicher, dass er unfähig zu grollen ist. Dann wird seine Hochzeit eben morgen sein. Und da er nicht weiß, was er mit dem Rest des Tages anfangen soll, wendet er sich zur Veranda. Er nimmt die Stufen, wie die Stufen eines Tempels, mit feierlichem Schritt. Er hebt seine Schleppe, die schwer ist von den Augen, die sich nicht von ihr lösen konnten. Er wiederholt die Zeremonie noch einmal.

Ouvertüre. Die rechte Hand setzt mit einem suggestiven Aufwärtssprung ein und ergänzt dann die Basslinie durch eigene Punktierungen. Erst in T. 6 kommt der Rhythmus mit Viertelnoten erstmals zur Ruhe.

*Histoires naturelles* I: Das majestätische Schreiten des Pfau

Sans hâte et noblement

Musical score for the first section of the Overture. It features a bass line in 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a fortissimo (*ff*) dynamic. The melody is characterized by a slow, majestic pace with dotted rhythms and a final flourish.

Nachdem der Pfau derart großartig aufgetreten ist, gemessenen Schrittes und mit einem ersten Aufplustern zum Zeichen seiner Wichtigkeit, hält er zunächst kurz und erwartungsvoll inne, scheint sich dann aber damit abzufinden, dass der Erfolg seines Werbens zunächst ausbleibt: In Motiv 2 verharren die restlichen Takte des Vorspiels auf einem g-Moll-Nonakkord und verklingen dann innerhalb derselben Harmonie.

*Histoires naturelles* I: Das Warten auf Bewunderung

Musical score for the second section, starting at measure 4. It features a piano (*mf*) dynamic. The score shows a complex harmonic structure with a g-Moll-Nonakkord (G minor nonad chord) and a tremolo effect in the bass line.

Im dritten thematischen Motiv, das in den Gesangseinsatz überleitet, lässt Ravel den Pfau zweimal kurz seine berühmte Schleppe rütteln. Das dabei entstehende rasselnde Geräusch erklingt in schnellem Oktavtremolo:

*Histoires naturelles* I: Das Rütteln der Schleppe

Musical score for the third section, starting at measure 7. It features a piano (*p*) dynamic. The score shows a rapid octave tremolo in the bass line, creating a rattling sound effect.

Diese drei Motive gliedern das ganze Lied. So legt die Musik nahe, dass das Leben des Pfau vor allem aus gemessenem Schreiten, Bewunderung heischendem Stillstehen und dem eitlen Rütteln seiner Aigrette besteht.	M1	M2	M3
	T. 1-4	4-6	7-8
	9-12	12-14	
			42-43
	44-47	47-49	55-56 ++

Die tonale Anlage entspricht der Entwicklung im Gedicht. Während der Text von der Zuversicht des Pfau spricht, bewegt sich die führende Basslinie nach einem Beginn auf dem Ankerton *f* zweimal in Quartan aufwärts: *a-d-g-c*. Beim ersten Aufstieg in T. 1-8 verharrt sie auf Klängen um C-Dur für die Dauer des Feder-Rüttelns; bei der adaptierten Wiederholung setzt sich der Aufstieg mit *a-d-g-c-f* bis zum Ankerton fort, der bei den optimistischen Worten "il attend sa fiancée" erreicht wird. Das neuerliche, nun schon nicht mehr ganz so selbstsichere Warten ertönt über den absteigenden Quartan *d-a-e*. In dem Augenblick, da der Text sich einer Beschreibung des schönen Vogels selbst zuwendet, erfährt die Harmonie eine Rückung nach *des*; allerdings erklingt ein neuerliches *a* im flüsternden Bass-Arpeggio, als klar wird, dass die Braut tatsächlich wieder nicht erscheint.

Während der Pfau zur Darbietung seiner Schönheit auf den Dachfirst steigt, stimmt das Klavier auf der Subdominante *b* eine Variante des ersten Motivs an, die jedoch bei der Ankündigung des diabolischen Balzschreies einem aggressiven Toccataspield weicht. Dieser im *fortissimo* ausgestoßene Schrei, dessen *f* im Klavier ein mehroktaviges *fis* querständig schrill widerspricht, ist der Höhepunkt des Liedes. Eine zweite, nur einfaches *forte* erreichende Intensivierung folgt auf die unerhörte Missachtung, mit der die Hühner seine Schönheit quittieren. So steigt der Pfau wieder abwärts (und mit ihm die Klavierakkorde), rüttelt erneut seine Schleppe (nun auf *des*) und nimmt sein majestätisches Schreiten und sein stolzes Innehalten wieder auf. Zur erneuten Beschreibung der Pfauenschönheit geht die Musik noch einmal in den Umkreis der früher durch Rückung erreichten Tonart auf *des* über, auf einen As-Dur-Tredezimakkord, über dem Ravel mit zusammenlaufenden Schwarze-Tasten-Glissandi lautmalerisch zeigt, wie der Pfau seine Schleppe zum "Rad" aufstellt.

Erst in der Coda mit ihrer Ankündigung der Wiederholung dieser ganzen "Zeremonie" kehrt die Musik zur Grundtonart zurück. Im wieder erreichten F-Dur lässt Ravel den Pfau mit Motiv 3 noch einmal die fantastischen Federn rütteln, bis das Lied mit leisen Nachklängen dieser sanften Bewegung ausklingt.

## Le grillon

C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade  
 et répare avec soin le désordre de son domaine.  
 D'abord il ratisse ses étroites allées de sable.  
 Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite.  
 Il lime la racine de cette grande herbe propre à le harceler.  
 Il se repose.  
 Puis il remonte sa minuscule montre.  
 A-t-il fini ? Est-elle cassée ? Il se repose encore un peu.  
 Il rentre chez lui et ferme sa porte.  
 Longtemps il tourne sa clé dans la serrure délicate.  
 Et il écoute : Point d'alarme dehors.  
 Mais il ne se trouve pas en sûreté.  
 Et comme par une chaînette dont la poulie grince, il descend  
 jusqu'au fond de la terre.  
 On n'entend plus rien.  
 Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des  
 doigts en l'air et désignent la lune.<sup>30</sup>

Der Zartheit der Titelfigur entsprechend bewegt sich die Musik lange oberhalb des mittleren *c*. Erst die Coda mit ihrer Landschaftsschilderung nach dem Abstieg der Grille ins tiefe Erdreich bezieht das Bassregister mit ein. Das Zirpen selbst durchzieht in zwei Versionen das ganze Lied:

### *Histoires naturelles* II: Die Grundformen der zwei Zirplaute

<sup>30</sup>Die Grille: Dies ist die Stunde, in der, des Streunens müde, das schwarze Insekt vom Spaziergang heimkehrt und sorgfältig die Unordnung seines Heims beseitigt. Zuerst harkt es die schmalen Sandwege. Es macht Sägemehl, das es auf der Schwelle seines Rückzugsortes austreut. Es feilt an der Wurzel des großen Krautes, das ihm lästig zu werden droht. Es ruht sich aus. Dann zieht es seine winzige Uhr auf. Ist sie am Ende? Ist sie kaputt? Es ruht sich noch ein wenig aus. Es geht hinein und schließt die Tür. Lange dreht es den Schlüssel im zierlichen Schloss. Dann lauscht es: nichts Beunruhigendes draußen. Doch es fühlt sich nicht in Sicherheit. Und wie an einer Kette, deren Laufrolle quietscht, steigt es bis zum Boden des Erdreichs hinab. Man hört nichts mehr. In der stummen Landschaft ragen die Pappeln wie Finger in die Luft und deuten auf den Mond.

Als einzelner Laut in Form eines synkopierten Kleinterzfalles erklingt das Zirpen insgesamt zehnmal: fünfmal original als *h-gis* sowie dreimal um einen und zweimal um zwei Ganztöne höher transponiert. Die längere, dreioktavige und teils chromatisch eingefärbte Tonwiederholung im hohen Register ergänzt das Einzelintervall, so dass insgesamt 31 der 62 Takte, die von der Grille handeln, durch Zirplaute bestimmt sind. Auch tonal sind die beiden Zirplaute miteinander verwandt: Der erste, allein stehende, endet in seiner Grundform auf *gis*; im zweiten wird das *gis* entweder als dreioktaviger Anschlag direkt oder in seiner enharmonischen Variante als *as* – in dem Fall mit Nebentonvorschlägen – aufgegriffen.

Das Charakteristikum der Grille ist ihr Bedürfnis nach Sicherheit, die sie durch immer gleiche Handlungen zu erlangen sucht. Schon mit den ersten Worten weist Renard auf ihre an Ritualen orientierte Lebensweise hin. “C’est l’heure où ...” heißt so viel wie “jeden Tag um diese Zeit ...”. Die angestrebte Stimmung ist “placide” (gelassen), wie Ravels Überschrift verrät. Ganz wichtig ist dabei die Erdung aller Abläufe. Dies zeigt Ravel im Gesang: Alle Sätze, die in sich abgeschlossene Tätigkeiten beschreiben, ertönen als konvexe Kurven in modalen Skalen, die sich der sie stützenden Harmonie allmählich annähern, aber erst am Schluss mit ihr verschmelzen:

### Histoires naturelles II: Modale Kurven des Ritualen

7



C’est l’heure où, las d’errer, l’insecte nègre . . . répare avec soin le désordre de son domaine.  
(E-Mixolydisch über a-Moll)

19



D’abord il ratisse ses étroites allées de sable.  
(F-Mixolydisch über Des-Dur)

(Ähnlich “Il fait du bran de scie qu’il écarte au seuil de sa retraite.”  
und “comme dans une chaînette dont la poulie grince, il descend jusqu’au fond de la terre.”)

43



Longtemps il tourne sa clef dans la serrure délicate.  
(Gis-Äolisch über Fis-Dur)

63



Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l’air et désignent la lune  
(Des-Lydisch über Des-Dur)

Der erste Abschnitt (T. 1-18) mit seiner einleitenden Bemerkung zum alltäglichen Heimkommen und Aufräumen ist nicht wie die Coda durch das Register, sondern durch die Tonart vom Zentrum des Liedes abgesetzt.

Ravel stellt hier zwei nur entfernt verwandte tonale Ebenen übereinander. Die eine gründet in einer Sechzehntelwechselbewegung mit der Großterz *e-c*, ergänzt durch Anschläge derselben Töne in höheren Oktaven und ein *a/e* in der Mitte der Tastatur. Dies etabliert a-Moll als Ausgangstonart, zu der die Musik allerdings später nie zurückkehrt. Gleichzeitig deuten die ersten vier verteilt erklingenden Anschläge des kurzen Zirplantes sowie die im mixolydischen Modus auf *e* erklingende Ausgangsphrase des Gesanges und das den Abschnitt beschließende dreioktavige *gis* eine abweichende Ankerung an. Indem Ravel das weiterklingende *gis* enharmonisch zu *as* umdeutet, macht er den Weg frei für die Sekundärtonart Des-Dur, in der das Lied letztlich enden wird.

Abschnitt II (T. 19-34) bezieht sich im Klavier durchgehend auf Des-Dur, nicht jedoch im Gesang. In Abschnitt III (T. 35-52) beginnt das Klavier in As, wendet sich jedoch, als die Grille über ihre offenbar kaputte Uhr erschrickt, abrupt nach D-Dur, was vom Gesang in einer *ad libitum* zu singenden unbegleiteten Phrase in reinem D-Dur bestätigt wird.

Nachdem dann die Haustür geschlossen ist, scheint es zunächst, als sei ein neuer Zustand erreicht. Das Klavier moduliert mit Quartabstiegen in einer Folge von Sept- bzw. Nonakkorden in Fis-Dur, h-Moll und E-Dur. Dabei ändern sich auch die hier vereinten Zirplante: Der erste ertönt höher (als *dis-his*, *cis-ais*), beim zweiten sind die Vorschläge aufwärts verschoben, und der Wegfall der dreioktavigen Verdopplung des Wiederholungstones verstärkt die Zartheit der Figur. Doch hilft dies ebenso wenig wie das Verschließen der Tür: Das Gefühl grundsätzlicher Unsicherheit bleibt. Eine Akkordrückung zurück zum D-Dur-Septakkord führt zur Wiederherstellung des ursprünglichen Terzfalles *h-gis*, während die Gesangkantur an das E-Mixolydisch des ersten Einsatzes anknüpft. In T. 52-62 zitiert Ravel, Strukturgrenzen überschneidend, das Ende von Abschnitt I und den Anfang von Abschnitt II, wobei die zweite Zirpfigur in dem Maße, wie die Grille im tiefen Erdreich verschwindet, zunehmend leiser verklingt.

Zur Beschreibung der stummen Landschaft in Abschnitt V transponiert Ravel die zur ersten Selbstversicherung gehörte harmonische Folge mit ihren Quartabstiegen und der abschließenden Ganztonrückung einen Halbton abwärts.<sup>31</sup> Es scheint als könne erst die unbelebte, mondbeschiene Landschaft die Beruhigung vermitteln, nach der sich die Grille sehnt. Der Gesang bestätigt dies mit einer modalen Kontur, deren Grundton erstmals mit dem der begleitenden Harmoniefolge übereinstimmt.

<sup>31</sup> Vgl. die Akkordfolge in T. 63-67: Des-Dur – F-Dur<sup>7</sup> – B-Dur<sup>9</sup> – Es-Dur<sup>9</sup> – Des-Dur mit der zuvor in T. 40-52 gehörten: D-Dur<sup>7</sup> – Fis-Dur<sup>7</sup> – h-Moll<sup>9</sup> – E-Dur<sup>9</sup> – D-Dur<sup>7</sup>.



## Le cygne

Il glisse sur le bassin, comme un traîneau blanc, de nuage en nuage.  
 Car il n'a fait que des nuages floconneux qu'il voit naître, bouger,  
 et se perdre dans l'eau.  
 C'est l'un d'eux qu'il désire.  
 Il le vise du bec, et il plonge tout à coup son col vêtu de neige.  
 Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il le retire.  
 Il n'a rien.  
 Il regarde : les nuages effarouchés ont disparu.  
 Il ne reste qu'un instant désabusé, car les nuages tardent peu  
 à revenir, et, là-bas, où meurent les ondulations de l'eau,  
 en voici un qui se reforme.  
 Doucement, sur son léger coussin de plumes, le cygne rame et  
 s'approche...  
 Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être qu'il mourra,  
 victime de cette illusion, avant d'attraper un seul morceau  
 de nuage.  
 Mais qu'est-ce que je dis ?  
 Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourrissante  
 et ramène un ver.  
 Il engraisse comme une oie.<sup>32</sup>

Mit seiner stimmungsvollen Beschreibung des scheinbar rein ideellen Verhaltens eines Tieres, das vielen als Inbegriff der Schönheit gilt, macht Renard sich über die oberflächlichen Vorurteile insbesondere der Städter lustig. Michael Stegemann glaubt sogar, in diesem Text eine recht konkrete Metapher für die Situation der Kunst am Vorabend des Ersten Weltkrieges zu erkennen: "Die l'art-pour-l'art-Ästhetik – fett geworden vom Wühlen im Nährschlamm des Wagnerismus – war reif für die Schlachtbank."<sup>33</sup>

<sup>32</sup>Der Schwan: Er gleitet über das Becken wie ein weißer Schlitten, von Wolke zu Wolke. Denn es hungert ihn nur nach den Federwölkchen, die er entstehen, sich bewegen und sich im Wasser verlieren sieht. Eine von diesen ersehnt er. Er peilt sie mit dem Schnabel an und taucht plötzlich seinen schneeigen Hals ein. Dann zieht er ihn wieder zurück wie einen Frauenarm aus einem Ärmel. Er hat nichts. Er schaut: die aufgescheuchten Wolken sind verschwunden. Er bleibt nur für einen Augenblick desillusioniert, denn die Wolken sind bald wieder da, und da drüben, wo die Wasserwellen ausrollen, bildet sich schon eine neue. Sachte auf seinem leichten Federkissen rudert der Schwan und nähert sich... Er erschöpft sich dabei, trügerische Spiegelbilder zu fischen, und vielleicht wird er daran sterben, Opfer dieser Illusion, bevor er noch einen einzigen Wolkenfetzen erhascht hat. Doch was sage ich da? Bei jedem Eintauchen durchkämmt er mit dem Schnabel den nahrhaften Schlamm und bringt einen Wurm mit. Er wird fett wie eine Gans.

<sup>33</sup>Michael Stegemann, *Maurice Ravel* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996), S. 66.

Ravel zeichnet alle Nuancen des poetischen Bildes im Klavierpart seiner Vertonung nach. Der großen Ruhe des Stimmungsgemäldes entsprechend steht auch die Musik oft mittels Wiederholungen fast still; die Anzahl der unmittelbar verdoppelten Takte und Halbtakte ist in diesem Lied besonders groß.<sup>34</sup> Die notierten Tempoabstufungen, die wechselnden Geschwindigkeiten der Wellenbewegung im Arpeggio, das Hinzutreten melodischer Konturen in Diskant oder Mittelstimme sowie die plötzlichen Unterbrechungen des zuvor kontinuierlichen Klanggewebes stehen in unmittelbar Beziehung zu den Nuancen des Textes.

Zum Bild des gleitenden Schwans beginnt die Musik im Tempo *Lent* mit einer diffus bewegten Klangschicht, in der 16tel-Septolen der Rechten und Achtelpaare der Linken zu einer zarten Polyrhythmik verschmelzen, die durch die Arpeggios des jeweils ersten Achtelanschlags zusätzlich wie mit Weichzeichner gefärbt wird. Zum zweiten Vers, der vom angeblichen Hunger des Schwans nach den Wolkenpiegelungen auf der Wasseroberfläche spricht, erklingt bei gleichbleibender Bewegung eine melodische Kontur in der Mittelstimme, die zur (*expressif* gesteigerten) Bekräftigung im dritten Vers in den Diskant wandert. Während dieses ersten Abschnitts der Szene bleiben das Tempo und die Wellengeschwindigkeit bis auf kurze Verzögerungen gleichmäßig; auch die durchwegs zarte Dynamik erfährt erst in dem Augenblick, wo der Schwan ein Wolkenbild aktiv anpeilt, eine plötzliche Intensivierung.

Als der Schwan seinen Hals ins Wasser taucht und elegant wieder herauszieht, spürt das Klavier in seiner Arpeggienschicht der veränderten Wasseroberfläche nach: Die Wellen sind zu 32steln beschleunigt, die Töne der Diskantmelodie werden akzentuiert hervorgehoben, und die doppelte viereinhalboktavige Kurve der Linken verursacht eine deutliche Schwellung. Die Schnittstelle zwischen dem Eintauchen des weißen Halses (vermeintlich in der Hoffnung auf Wolkennahrung) und dem Herausziehen ohne sichtbare Beute übersetzt Ravel in eine tonale Rückung vom anfänglichen H-Dur-Bereich zu einem Arpeggio über B-Dur.

Der Eingriff hat die Ruhe des Wassers und damit die gespiegelten Wolkenbilder abrupt unterbrochen, wie die Singstimme im zum *Modéré* beschleunigten, von Staccatoakkorden spärlich unterstrichenen Rezitativ überrascht feststellt. Eine mit Fermate verlängerte Generalpause wirkt wie eine musikalische Darstellung des Staunens, mit dem der Schwan auf den Verlust der Wolkenbilder reagiert.

<sup>34</sup>T. 5 = 6, T. 8 = 9, 10<sub>1</sub> = 10<sub>2</sub>; T. 11 = 12, T. 19 = 20, T. 23 = 24 (8va), 25<sub>1</sub> = 25<sub>2</sub> = 25<sub>3</sub>, T. 31 = 32, 33<sub>1-2</sub> = 33<sub>3-4</sub> (8va), T. 36 = 37; außerdem Reprisenandeutung T. 26-28 = 2-4.

In der Folge beobachtet der Schwan, wie die von ihm verursachten Wellen allmählich auslaufen und die Wolkenbilder erneut sichtbar werden. Diesen Wiederherstellungsprozess übersetzt Ravel musikalisch: In einer neuen Tonart – der Mollsubdominante des ursprünglichen H-Dur – in verlangsamttem Tempo bei zusätzlich verlangsamter Mittelstimmenbewegung erklingen sechs Takte, die anfangs ganz, später nur noch in den Nebenstimmen von fallender Chromatik beherrscht sind. Der anschließende, von Kleingruppenwiederholungen bestimmte Rückleitungstakt mit überraschender *ppp* < *mf* > *pp*-Schwellung erreicht wieder das Ausgangstempo, wobei das Gesamt des Klaviersatzes zur Auflösung in den Part der Linken strebt, so dass die in der Rechten wieder einsetzenden 16tel-Septolen den Eindruck eines Neuanfanges unterstreichen.

Für das wiederhergestellte Bild vom ruhig dahingleitenden Schwan zitiert das Klavier drei Takte vom Beginn des Liedes (T. 26-28 ≈ 2-4) eine Reprisespassage, an deren Schluss sich ausnahmsweise sogar die Gesangsstimme beteiligt.

*Histoires naturelles* III: Reprise zur Wiederbelebung des Anfangsbildes

**Lent** *pp*

Il glis - se sur le bas - sin, comme un traî-neau blanc, de nu-age en nu - age.

26 *pp*  
Dou-ce-ment,  
sur son lé-ger coussin de plumes, le cygne rame et s'approche

Beim Einsatz der oktavierten Mittelstimmenkontur jedoch moduliert die Musik nicht wie zuvor zur Medianten gis-Moll, sondern zum Tritonus Eis-Dur, um mit einer Variante der Diskantkontur von T. 8-9 über *ais* und *dis* erneut *gis* zu erreichen. Bei der Vorstellung, dieser anscheinend nur nach ideeller Nahrung strebende Schwan könnte womöglich Hungers sterben, kommt die Musik beinahe zum Stillstand.

Eine zweite chromatische Rückung, diesmal von *gis* nach *g*, und die Wiederkehr des secco-Rezitativs im *Modéré*, das anlässlich des scheinbar vergeblichen Tauchens erklingen war, führen zur Entwarnung: Die Jagd nach Wolkenbildern entsteht im Auge des Betrachters. Allerdings: dass der Inbegriff tierischer Schönheit tatsächlich nach Würmern suchen sollte, verletzt das Empfinden dem Landleben entfremdeter Städter. So führt erst Ravels dritte chromatische Rückung (von  $G^7$ —c-Moll zu  $Fis^9$ —H-Dur) zu Renards respektloser Schlussbemerkung: “Er wird fett wie eine Gans.”

## Le martin-pêcheur

Ça n'a pas mordu, ce soir, mais je rapporte une rare émotion.  
 Comme je tenais ma perche de ligne tendue, un martin-pêcheur  
 est venu s'y poser.  
 Nous n'avons pas d'oiseau plus éclatant.  
 Il semblait une grosse fleur bleue au bout d'une longue tige.  
 La perche pliait sous le poids.  
 Je ne respirais plus, tout fier d'être pris pour un arbre par un  
 martin-pêcheur.  
 Et je suis sûr qu'il ne s'est pas envolé de peur, mais qu'il a cru  
 qu'il ne faisait que passer d'une branche à une autre.<sup>35</sup>

Das Gedicht vom Eisvogel fällt in mehrfacher Hinsicht aus Ravels fünfteiliger Reihe heraus. Es ist das einzige, in dem ein Mensch als Ich-Erzähler auftritt und in dem der beobachtete Vogel weder mit Ironie noch zur Belustigung oder Schadenfreude entzaubert wird. Ganz im Gegenteil: Seine so besondere Schönheit in Verbindung mit der Tatsache, dass er Menschen kaum jemals nahe kommt, betören den glücklosen Angler und bescheren ihm statt des erhofften Fangs eine unerwartete Begegnung. Indem er rückblickend träumt, der scheue Vogel möge ihn als einen reglosen Teil der Natur wahrgenommen haben, von dem weder Bedrohung noch Beherrschungsanspruch ausgehen, wird ihm das kurze, stumme Erlebnis zur spirituellen Bereicherung.

Ravel hat für diese stille Szene – „on ne peut plus lent“ beschreibt er das Tempo – eine Musik entworfen, die in Gesang und Klavier auf wenigen mehrfach ähnlich wiederkehrenden Intervallmustern basiert. Im Klavier ertönt die erste Kombination bereits zur Eröffnung und, in Quarttransposition und leicht verdichtetem Satz, erneut in T. 9-10. Aus einem Quintsextakkord lösen sich, in langsamen Achtelschritten mit Synkope auf der unbetonten Mitte des 3/4-Taktes, mehrere Stränge. Terz, Quint und Sext steigen zur Synkope hin chromatisch abwärts, während der Grundton einen Quartfall mit Sequenz nach sich zieht. Nach der Synkope steigt die Oberstimme wieder um einen Halbton auf, die anderen chromatischen

<sup>35</sup>Der Eisvogel: Es hat nichts angebissen, heute Abend, aber ich habe von einer seltenen Ergriffenheit zu berichten. Als ich meine Angelrute ausgeworfen hielt, kam ein Eisvogel und setzte sich darauf. Wir haben keinen strahlenderen Vogel. Er wirkte wie eine große blaue Blume an der Spitze eines langen Stängels. Die Rute bog sich unter dem Gewicht. Ich hielt den Atem an, ganz stolz, von einem Eisvogel für einen Baum gehalten zu werden. Und ich bin mir sicher, dass er nicht aus Furcht wegflog, sondern weil er glaubte, sich nur von einem Zweig zu einem anderen zu bewegen.

Stimmen setzen ihren Abstieg fort und die Töne der Linken verharren in einer zweiten Synkope, bevor eine dritte in einem Subdominantnonakkord mit tiefalterierter Quint ausklingt.<sup>36</sup>

*Histoires naturelles* IV: Angler und Eisvogel, ganz still

On ne peut plus lent

Varianten dieses Modells erklingen zudem in T. 15 und 16, wo die Quartfälle im Bass gegenüber den Akkorden im höheren Register verschoben sind, sowie verkürzt und augmentiert in T. 6-7 (unter einer den Gesang stützenden Diskantstimme) und in T. 18-19 (ohne die Quartfälle im Bass).

Die Gesangskontur beginnt anlässlich der lakonischen Feststellung des erfolglosen Angelns mit einer kleinen Kurve, die bei der Ankündigung der Begegnung, die im Angler eine “seltene Ergriffenheit” auslöst, einen Tritonus tiefer rhythmisch variiert wird. Das ungewöhnliche Transpositionsintervall überträgt gleichsam die diametral entgegengesetzten Stimmungen des Erzählers ins Tonale.<sup>37</sup>

*Histoires naturelles* IV: Enttäuschung weicht Verzauberung

Wenn der Angler in dem Wunsch, die Begegnung zu verlängern, den Atem anhält, spiegelt sich auch dies in der Musik: In Binnenorgelpunkten (*e* in T. 11-13 + 18-20) und einem die zweite Liedhälfte zusammenfassenden langgezogenen Abstieg des Basses (T. 15-21: *h-a-h, h-a-g-fis-e-d-h*) vor dem Erreichen des abschließenden Quintsextakkordes bezieht Ravel seine Hörer unmittelbar in die Verzauberung des Erzählers mit ein.

<sup>36</sup>In T. 2 ist dieser Akkord durch enharmonische Notation verfremdet; vgl. *h/dis/eis/a/his* (für *h/dis/f/a/c*); für die Tonika-Transposition in T. 10 schreibt Ravel direkt *fis/ais/c/e/g*.

<sup>37</sup>Wie in dieser Eröffnung zitieren auch spätere Gesangsverse den thematischen Quartfall; vgl. T. 7-8: *his-fisis, ... a-e, fis-cis*; T. 12-13: *cis-gis, ... dis-ais*; T. 21: *h-fis*.

## La pintade

C'est la bossue de ma cour.  
 Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.  
 Les poules ne lui disent rien : Brusquement, elle se précipite et les harcèle.  
 Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et, de toute la vitesse de ses  
 pattes maigres, elle court frapper, de son bec dur, juste au centre de la  
 roue d'une dinde.  
 Cette poseuse l'agaçait.  
 Ainsi, la tête bleuie, ses barbillons à vif, cocardière, elle rage du matin  
 au soir.  
 Elle se bat sans motif, peut-être parce qu'elle s'imagine toujours qu'on se  
 moque de sa taille, de son crâne chauve et de sa queue basse.  
 Et elle ne cesse de jeter un cri discordant qui perce l'air comme une pointe.  
 Parfois elle quitte la cour et disparaît.  
 Elle laisse aux volailles pacifiques un moment de répit.  
 Mais elle revient plus turbulente et plus criarde.  
 Et, frénétique, elle se vautre par terre.  
 Qu'a-t'elle donc ?  
 La sournoise fait une farce.  
 Elle est allée pondre son œuf à la campagne.  
 Je peux le chercher si ça m'amuse.  
 Et elle se roule dans la poussière comme une bossue.<sup>38</sup>

Renard schildert hier ein Tier, dessen Grundstimmung die Aggression ist, das sich infolge eines grundlegenden Minderwertigkeitskomplexes ständig verhöhnt glaubt und so mit seinem Verhalten genau das hervorruft, was es befürchtet. Die Beobachtung, dass das französische Wort für die Gattung Perlhuhn feminin ist (was in Ravels Gedichtauswahl nach vier männlichen Tierbezeichnungen auffällt), fügt eine Anspielung auf die angeblich typisch weibliche Zanklust hinzu.

<sup>38</sup>Das Perlhuhn/die Perlhenne: Sie ist die Bucklige auf meinem Hof. Wegen ihres Buckels träumt sie nur von Streit. Die Hühner passen ihr nicht: Unvermittelt stürzt sie sich auf sie und attackiert sie. Dann senkt sie den Kopf, beugt sich nach vorne und rennt, so schnell es ihre dürren Beine hergeben, um mit ihrem harten Schnabel mitten in das Rad einer Pute zu stoßen. Diese Wichtigtuerin geht ihr auf die Nerven. So wütet sie, mit hochrotem Kopf und bebenden Kehllappen, streitlustig von morgens bis abends. Sie rauft sich ohne Grund, vielleicht weil sie immer meint, man lache sie aus wegen ihrer Figur, ihres kahlen Kopfes und ihres Stummelschwanzes. Und sie stößt unablässig einen misstönenden Schrei aus, der die Luft durchsticht wie eine Spitze. Manchmal verlässt sie den Hof und verschwindet. Sie erlaubt dem friedlichen Hühnervolk eine kurze Verschnaufpause. Doch sie kehrt zurück, hektischer und schriller als zuvor, und wälzt sich frenetisch am Boden. Was hat sie bloß? Die Hinterhältige spielt Theater. Sie ist weggegangen, um in der Landschaft ihr Ei zu legen. Ich kann es suchen, wenn ich dazu Lust habe. Und sie wälzt sich im Staub wie eine Bucklige.

Die Zanklust der Henne spiegelt sich in Ravels Musik. Die Partitur des 52-taktigen Liedes zeigt 17 Tempoangaben in der Spanne zwischen *Assez vite* und *Très lent*. Im Durchschnitt folgen die Änderungen einander in jedem dritten Takt; die längste in ihrer Bewegung unveränderte Passage umfasst die sieben Takte, in denen Renard den Angriff auf die Pute beschreibt. Ebenso groß ist die Zahl der zumeist abrupten dynamischen Wechsel, mit denen Ravel im Raum zwischen *pppp* und *ff* vor allem die Extreme auslotet. Mittlere Lautstärkengrade wie *mf*, *mp* oder *poco f* sind nirgends vorgesehen. Diese werden nur vorübergehend im Verlauf der zwei Crescendi (vgl. T. 10-11:  $p < f$  und besonders T. 42-43:  $pppp < ff$ ) berührt und außerdem vermutlich als Höhepunkt der für dieses Porträt eines cholerischen Tieres charakteristischen eintaktigen Schwellungen zum vierten Taktschlag erreicht.<sup>39</sup>

Die Lage des Klaviersatzes, der sich überwiegend im Bereich oberhalb des mittleren *c* bewegt und oft die Parts der beiden Hände verschränkt, erzeugt zusammen mit der chromatischen Dichte der gleichzeitig angeschlagenen Töne einen fast durchgehend schrillen Eindruck. Diese Kennzeichen finden sich schon in den drei thematischen Komponenten, die im Klavier nacheinander eingeführt und jeweils mehrmals variiert werden. Die erste präsentiert die Titelfigur wütend gackernd, wobei die E-Dur-Tonika vom eröffnenden chromatischen Schleifer grell eingefärbt ist.

*Histoires naturelles* V: Cholerisches Gackern

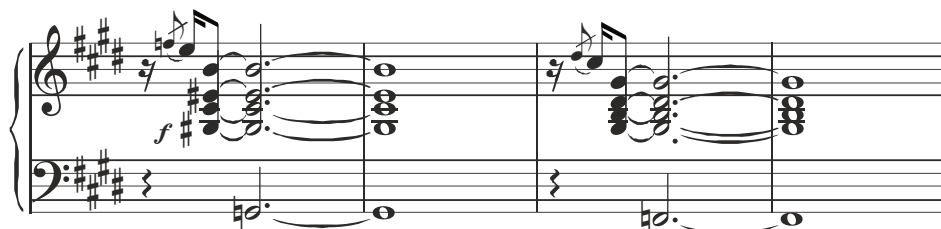
Die zweite Komponente wirkt, als lausche die Perlhenne erst nach der einen, dann nach der anderen Seite, um vermeintliche Feinde zu identifizieren. Dabei wird zunächst E-Dur mit *eis* und *g*, dann die Tonikaparallele *gis*-Moll mit verminderter Sept verfremdet. Das Gackern mit dem zweifachen Innehalten erklingt rahmend wieder am Ende des Liedes. Zum Abschluss der ersten Szene unterstreicht Ravel den misstönenden Schrei

<sup>39</sup>Diese das Metrum unterlaufenden Schwellungen ertönen dreizehnmal in Form einfacher Gabeln, ausgehend von *piano* aber ohne Angabe des am Höhepunkt zu erreichenden Lautstärkengrades (T. 8, 9, 14, 15, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 45, 46, 47); zwei weitere metrisch identische Ausbrüche in T. 30 und 31 sind mit *pp ... sf*, [*p*] ... *sf* als Steigerung entworfen.

mit einer Transposition des Gackerns, während das Innehalten diesmal verlangsamt und metrisch wie rhythmisch variiert ist. Diese sehr ruhige und plötzlich ganz leise Verdoppelung der zweiten Komponente scheint nicht nur ein Umsichschauen, sondern sogar das momentane Aussetzen aller Angriffe anzuzeigen. Das dritte Segment der thematischen Wiederaufnahme kündigt allerdings vom Ende des trügerischen Friedens: Sowie die Bucklige von ihrem Ausflug zurück kehrt, ertönt ihr aggressives Gackern über einem Es-Dur-Quintsextakkord in doppelt schnellen Notenwerten, fällt vom *pppp* in großer Höhe crescendierend abwärts durch den übermäßigen Dreiklang *ces-g-es-ces-g-es* und erreicht nach einem wild wirbelnden Takt wieder das dem Temperament der “Frenetischen” entsprechende *ff*.

*Histoires naturelles* V: Angriffsbereites Innehalten

Modéré



Die dritte thematische Komponente füllt zusammen mit ihren vier Varianten und ihren immer anderen Ergänzungen den überwiegenden Teil der verbleibenden Takte.<sup>40</sup> Leise beginnend aber mit drohend wirkenden Schwellern steigt eine Staccatokontur im Inneren des jeweiligen Durdreiklanges auf, wobei beide Schichten tonartfremde Töne einbeziehen.

*Histoires naturelles* V: Vorbereitung auf neue Angriffe



Die Gesangskontur ist in der ersten Hälfte des Liedes mit acht Tritoni gespickt, markiert das Ende des kurzen Friedens mit dem sechstönigen Ganztonaufstieg *a-h-des-es-f. . . es-f-g* und beschließt das Lied – und mit ihm den Reigen der Naturgeschichten – mit einem Ausbruch im *ff*. In seiner Vielfarbigkeit und liebevollen Parodie sucht dieser Zyklus seinesgleichen.

<sup>40</sup>Vgl. diese Komponenten in T. 7-10 (E-Dur) ergänzt mit T. 11-12 (Tritoni, ausklingendes Gackern), T. 13-15 ergänzt mit T. 16-21 (Klavier/Gesang: crescendierender diatonischer Aufstieg paralleler Septakkorde, Glissando, wild kurvende Akkordbrechungen), T. 22-25, T. 26-31 ergänzt mit T. 32-35 (Klavier/Gesang: chromatischer Abstieg in parallelen Akkorden, statischer Ausklang), T. 44-47 ergänzt mit T. 48-49 (nur statischer Ausklang).