

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé

Theo Hirsbrunner eröffnet seinen Aufsatz “Zu Debussys und Ravels Mallarmé-Vertonungen” mit wichtigen Einsichten in die Ästhetik des Dichters:

Unbestreitbar ist die Tatsache, dass Stéphane Mallarmé die literarischen Maximen der symbolistischen Dichtung am reinsten realisierte, gerade weil er ihre extremste Position erreicht. Was bei anderen Dichtern seiner Zeit nur ein unverbindliches Kokettieren mit der Musikalität der Sprache und ihren präziösen, seltenen Vokalen war, wurde durch ihn, Mallarmé, zum hohen Ernst, nicht nur weil er auf Strenge der Form achtete, einer Form, die durch die Klangspielereien seiner Zeitgenossen nonchalant in Frage gestellt wurde, sondern vor allem auch, weil er die Kommunizierbarkeit des dichterisch zu Sagenden in Zweifel zog und diese Unfähigkeit, ja Unmöglichkeit rechtfertigte, indem er glaubhaft machte, dass sich seine Sprache, sollte sie künstlerisch sein, von der Alltagssprache schroff abheben müsse.⁴¹

Mallarmé (1842-1898) sah es grundsätzlich nur ungern, wenn man seine Gedichte vertonte. Obgleich Debussy und Ravel diese Abneigung kannten, setzten beide sich schon als 21-Jährige erstmals mit dem Werk des Dichters auseinander. Debussy beendete sein Klavierlied “Apparition” am 8. Februar 1884, Ravels “Sainte” entstand im Dezember 1896. In den Jahren 1892-1894 schrieb Debussy nach Mallarmés rauschhaft-sinnlichem, 110 Alexandriner umfassenden Monolog *L’après-midi d’un faune* seine orchestrale Ekphrase *Prélude à l’après-midi d’un faune*, 2013 folgte Ravel mit seinen *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*.

Mallarmé war der Überzeugung, dass Musikalität in ihrer höchsten Form nur mit der Sprache erreicht werden kann, weil nur sie semantisch konkrete Aussagen machen kann:

Die Musik und die Literatur sind die beiden Seiten einer Erscheinung, der alleinigen, ich nannte sie Idee, dort erweitert gegen das Dunkle, hier funkelnd mit Gewissheit.⁴²

Noch weiter geht Mallarmé, wenn er von den Dichtern verlangt, sie müssten *repandre à la musique leur bien* (der Musik ihren Besitz wieder

⁴¹Theo Hirsbrunner: “Zu Debussys und Ravels Mallarmé-Vertonungen”. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 35/2 (1978), S. 81-103 [81].

⁴²Übersetzt nach Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard 1945), S. 649.

entreißen). 1891 kommentierte er im Zusammenhang mit dieser Frage die neueren Entwicklungen in der Literatur und der Musik:

Man hat begriffen, dass die alte Versform nicht die absolute, einzige und unveränderliche Form sei. [...] Ist es möglich, außerhalb der geheiligten Vorschriften Dichtung zu machen? Man hat das bejaht, und ich denke, mit Recht. Es gibt überall in der Sprache Verse, da wo es Rhythmus gibt, überall, außer auf den Reklameschildern und auf der vierten Seite der Zeitungen. In dem Genre, das man Prosa nennt, gibt es Verse, manchmal wundervolle, ganz rhythmisiert. [...] Übrigens hat sich in der Musik dieselbe Umwandlung vollzogen: den Melodien, die früher sehr konturiert waren, folgen unendlich viele gebrochene Melodien, die das Klanggewebe bereichern, ohne dass man die Kadenz deutlich spürt.⁴³

Im Jahr 1913 schrieben Debussy und Ravel unabhängig voneinander ihre im Titel identischen dreiteiligen Zyklen *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, denen sie sogar für die ersten beiden Lieder dieselben Gedichte zugrunde legten: “Soupir” und “Placet futile”. Dies ist umso überraschender, als es sich dabei um zwei Texte handelt, die in Stimmung und Bilderwelt, Sprache und Form kaum gegensätzlicher sein könnten. Mallarmé selbst bezeichnete “Soupir” als eine “herbstliche Träumerei”.⁴⁴ Ravel notierte in seiner autobiografischen Skizze, es sei speziell Mallarmés bedeutungsreiche *préciosité*, die ihn dazu inspiriert habe, die *Trois poèmes* zu komponieren. Indem Ravel das zu seiner Zeit schon mit Patina überzogene Wort “Preziosität” verwendet, stellt er die Beziehung her zwischen diesen Texten und der Bildgattung der *Fêtes galantes*, in deren Kontext es verwendet wurde, und damit auch zu Paul Verlaines Gedichten in diesem Genre und dessen Sammlung unter diesem Titel, aus der er 1907 das Gedicht “Sur l’herbe” vertont hatte. Was die von beiden Komponisten gewählten Mallarmé-Gedichte untereinander und mit dem jeweils dritten verbindet, ist somit der gemeinsame Hintergrund höfischer Eleganz, äußerer Harmonie und innerer Erbauung an einer idealisierten Natur.

Ravel konzipierte seinen Mallarmé-Zyklus mit einer kammermusikalischen Begleitung aus zwei Flöten, zwei Klarinetten, Streichquartett und Klavier, inspiriert von Schönbergs *Pierrot lunaire* und Strawinskys *Poésies de la lyrique japonaise*. Zwar erstellte er eine Transkription für Gesang und Klavier, doch ist der originale Satz klanglich unbedingt vorzuziehen.

⁴³ Übersetzt nach *Œuvres complètes*, S. 867.

⁴⁴ *Œuvres complètes*, S. 1433.

Soupir

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
 Un automne jonché de taches de rousseur,
 Et vers le ciel errant de ton œil angélique
 Monte, comme dans un jardin mélancolique,
 Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
 - Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
 Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
 Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
 Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
 Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

Seufzer

Mein Geist zu deiner Stirn, o stille Schwester, steigt
 Auf der verträumt ein Herbst in sanfter Röte schweigt
 Und schwingt zum Himmel sich, vom Blick, dem engelsarten,
 Sich lösend, so wie in dem traurig späten Garten
 Verzückt der weiße Strahl des Brunnens seufzt ins Blau!
 – Ins Blau, oktoberlich gemildert, rein und lau
 Das seine Sehnsucht in den großen Becken spiegelt,
 Wo auf dem Wasser, wenn das Laub vom Wind gewiegelt
 In Todeszuckungen die kalten Furchen zieht,
 Ein goldner Sonnenstrahl, ein letzter, leise flieht.⁴⁵

Mallarmés Gedicht “Seufzer” besteht aus zehn zwölfsilbigen Zeilen in der Form von fünf durch Reime verbundenen Alexandrinerpaaren. Das scheinbar unkomplizierte Schema wird allerdings in mehrfacher Hinsicht unterlaufen. Dies beginnt strukturell mit dem in der Gedichtmitte wörtlich wiederholten “*vers l'Azur*”, das die zehn Zeilen in zwei gleiche Hälften mit analoger Satzstruktur teilt (Vers 1+2, 3+4, 5 || 6+7, 8+9, 10), dadurch jedoch in Vers 5-10 alle Reimpaare trennt. Hinzu kommt auf der Ebene der Semantik die Herausforderung durch die außergewöhnliche Syntax. Aus dem Blickwinkel einer Hauptsätze bestimmenden Subjekt-Verb-Verbindung besteht das Gedicht aus einem einzigen Satz. Wer sich an der Interpunktion orientiert und das Ausrufungszeichen am Ende von Vers 5 als Abschluss einer ersten Aussage wahrnimmt, muss sodann feststellen, dass die zweite Gedichthälfte nur eine attributive Ergänzung zu dem zuvor erreichten “Azur” darstellt.

⁴⁵Deutsche Nachdichtung von Carl Fischer, Hrsg. und Übersetzer, *Stéphane Mallarmé: Sämtliche Gedichte* (Heidelberg: Lambert Schneider, 1984), S. 47.

Dieses *Azur*, Ziel aller idealisierenden Wünsche und Träume, steht somit in mehrfacher Hinsicht im Zentrum. Das umgebende Satzgefüge allerdings ist so komplex, dass es lohnt, die verschlungenen Fäden zu entwirren. Die Hauptaussage ließe sich in etwa so destillieren:

Meine Seele steigt zu Deiner Stirn, zum Himmel, zum Azur,
das die gelbe Sonne sich mit langem Strahl hinziehen lässt.

Ravel greift die Besonderheit dieses komplexen Satzgefüges in seiner Harmonie sowie in Aspekten der Struktur auf. Die erste Hälfte des Liedes bis zum lange nachklingenden "Azur" entwickelt sich über 16½ Takte in einem einzigen Klang, einem e-Moll-Tredezimakkord, der am Schluss des Liedes aufgegriffen wird und so die Aussage auch rahmend zusammenfasst. Das Gerüst des Akkordes, *e/g/h/d/-/a/c*, durchklingt die Satzhälfte in identisch arpeggierenden Flageolettkurven der vier Streicher, wobei die 2. Geige mit ihrem *glissando* gespielten G-Dur-Dreiklang in 32stel-Sextolen die 64stel von 1. Geige, Bratsche und Cello polymetrisch verschleiert. Ab T. 8 verdoppelt auch das gedämpft und mit gehaltenem Pedal hinzu tretende Klavier diese Töne, wobei die rudimentären Figuren durch ihren zwischen 3/4 und 2/4 wechselnden Umfang jedes Gefühl für Taktschwerpunkte oder ein festes Metrum verhindern.

Die melodische Schicht besteht in dieser ersten Hälfte des Liedes aus zwei Komponenten, zwischen denen Ravel sowohl vertikale als auch horizontale Beziehungen erzeugt:

- Am Ende des zweiten Taktes erhebt sich der Gesang mit einer Linie, die im Dezimenraum zwischen d_3 und fis_4 den vom Streichquartett vorgegebenen Akkord um die Töne *fis* und *cis* ergänzt. Tonal changiert die Kontur zwischen h-Moll und E-Dorisch.
- Am Ende des zweiten Taktes nach Hinzutreten des Klaviers setzt die zweite Flöte mit einer melodischen Zweitstimme ein, die wie der Gesang von d_3 ausgeht, aber den Umfang des Gesanges um eine Oktave übertrifft und bis zum fis_5 aufsteigt. Auch diese Gegenstimme bewegt sich ausschließlich in den Tönen des allen zugrunde liegenden Akkordes, allerdings unter Verwendung des *c* aus dem natürlichen e-Moll. Die Musik deutet hiermit ein Zwiegespräch an, in dem die Instrumentalstimme den Aufstieg ins Himmelsblau vollzieht, von dem das lyrische Ich träumt.
- Am Ende des Zwiegespräches zitiert der Gesang seine letzten sieben Töne vor dem Einsatz der Zweitstimme (T. 14-15 = T. 6₃-7) und fügt so der vertikalen Entsprechung eine horizontale Analogie der beiden Halbphrasenschlüsse hinzu.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé I: Der Aufstieg der Seele

2 **Lent**

Mon â-me vers ton front — où rêve, ô calme sœur, un au-tom-ne jon-ché de ta-ches de rous-seur,

Et vers le ciel er-rant de ton œil an-gé-li - - que Mon-te, comme dans un jardin mélanco-

(Klaviereinsatz) Gegenstimme der Flöte

li - - que, Fi-dè - - le, un blanc jet d'eau sou-pi-re vers l'A-zur !

In der zweiten Gedichthälfte wechselt Ravel mehrfach die Begleitinstrumente und verschiebt dabei das tonale Zentrum zunächst chromatisch abwärts: von *e* (zu dem die Einleitung der Streicher und der bald erneut einsetzende Gesang wiederholt zurückkehren, bis die Bläser den Ton in einen übermäßigen Dreiklang einbinden, dem sich der Gesang ebenfalls anschließt) über *es* (der alternativen Terz im C^2 -Akkord des Klaviersatzes, später enharmonisch umgedeutet als *dis*) sowie *d* (zum Streicherakkord bei “creuse un froid sillon”) zum *cis* (anlässlich der “soleil jaune”). Erst beim Schlusston erreichen Gesang, Klavier und Bläser mit *h* über *e* wieder die Ausgangstonart. Im Nachspiel führt ein zweimal durch den e-Moll-Septakkord aufschießendes Klavierarpeggio über den leeren Bassquinten von e-Moll zu kurzen Wiederaufnahmen des schwirrenden Streicherflageollets aus T. 1-16.

Wie im Ausklang der ersten Liedhälfte beim vierfachen * im obigen Beispiel untermalt das Klavier die drei letzten Takte mit einem Motiv, das dem herrschenden e-Moll-Tredezimakkord den G-Dur-Dreiklang der 2. Geige gegenüberstellt.

Trois poèmes de Mallarmé I:
Das Abschlussmotiv

T. 13-16 *coll'8va*

T. 35-37 *coll'8va*

Placet futile

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébè
 Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
 J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
 Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon emparbé,
 Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
 Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
 Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés
 Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
 Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail
 M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
 Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

Kindische Bitte

Prinzessin! Voller Neid auf einer Hebe Los
 – auf dieser Tasse darf sie deinen Kuss goutieren –
 Steh ich in Glut, doch ist mein Rang, Abbé, nicht groß,
 Und nackt müsst ich mich auf dem Sèvres sehr genießen.

Ich bin natürlich nicht dein Hündchen auf dem Schoß,
 kein Naschwerk, Rouge und keins von deinen Elixieren,
 so spür ich doch den Blick, dein blinzelndes Gekos,
 Du Blonde, Götter nur, Goldschmiede dich frisieren!

O lass mich . . . himbeerrot, wie mir dein Lachen scheint,
 Gleich es den Lämmern, die zur Herde zahm vereint
 Vor Wonne bähnen, wenn sie sich auch die Weide machen,

O lass mich . . . Amor soll mich malen, wie ich still
 Mit meinem Flötenspiel die Schäfchen schläfern will . . .
 Lass mich dein Lachen als sein Schäfer treu bewachen.⁴⁶

Bei diesem Gedicht handelt es sich um eine späte Überarbeitung eines frühen Entwurfes: "Placet" entstand schon 1862. Mallarmé datierte es zunächst mit "1762" in die Zeit von Louis XV zurück und erwähnte darin auch den Rokoko-Maler François Boucher. Als er es 1886 mit erweitertem Titel in *La Décadence* und, mit neuerlichen kleinen Änderungen, auch in *La Revue indépendante* veröffentlichte, unterdrückte er die expliziten

⁴⁶Fischer, *op. cit.*, S. 19. (Das Titelwort "futile" bedeutet allerdings auch "vergeblich".)

Anspielungen, behielt jedoch die Akteure aus der galanten und mythologischen Welt bei und näherte sich somit dem, was Ravel Jahre zuvor in “Sur l’herbe” aus Verlaines *Fêtes galantes* so begeistert hatte.

Das Gedicht ist ein Sonett mit fünf Reimsilben. Mallarmé erzeugt eine ‘musikalische’ Struktur durch die Anrufung “*Princesse*” in ‘Exposition’ (Vers 1) und ‘Reprise’ (Vers 14) – letztere fehlt leider in Carl Fischers Nachdichtung – sowie durch das refrainartig aufgegriffene “*Nommez-nous*”, das zu Beginn der beiden Terzette jeweils abbricht, als hätte den Abbé der Mut verlassen, sein Anliegen vorzubringen, das er aber im letzten Vers, nach der neuerlichen Anrede, schließlich doch noch auszusprechen wagt.

Inhaltlich scheint die Szene im Boudoir einer Prinzessin aus der Zeit des Rokoko zu spielen. Auch ohne dass Boucher genannt wird, erzeugt der Text eine Fülle visueller Eindrücke. Dazu gehört die Göttin Hebe,⁴⁷ deren Abbild die Sèvres-Tasse der Prinzessin schmückt, aber auch der Verweis auf die typischen Accessoires feiner Damen: Schoßhündchen, Bonbons und Kosmetik. Die beiden Terzette präsentieren eine idealisierte Gegenüberstellung der beiden Protagonisten in pastoraler Umgebung: Dort die bezaubernde goldblonde Prinzessin, deren himbeerrotes Lachen den Verehrer an eine Herde zahmer Lämmer denken lässt; hier der verliebte Abbé, der insgeheim hofft, dass der fächergeflügelte Amor ihn einst als einen die Schafe in den Schlaf flötenden Hirten malen wird. Und da er die Lämmer schon zuvor mit dem Lachen der Prinzessin verbunden hatte, erscheint seine Bitte, zum “Schäfer ihres Lächelns” ernannt zu werden, als eine logische Folge dieser verspielten Szene.

Ravel übersetzt diese präziöse Bitte in eine Musik, deren Puls ständig wechselt: Die 28-taktige Partitur zeigt achtzehn Hinweise zu Tempo und Agogik,⁴⁸ die Hälfte davon allein in den ersten elf Takten mit Vorspiel und Strophe I. Die Struktur der Musik besteht aus zwei Abschnitten mit instrumentaler Einleitung für die beiden Quartette des Sonetts, zwei weiteren Abschnitten ohne Einleitung für das erste Terzett und die ersten zwei Verse des zweiten, sowie einer Coda für den Schlussvers mit seiner im französischen Original erzeugten doppelten Reprise: der Wiederaufnahme der Anrede “*Princesse*” aus Vers 1 und der verschämten Bitte “*Nommez-nous*” aus dem Beginn der beiden Terzette.

⁴⁷ Hebe ist in der griechischen Mythologie die Göttin der Jugend, “die Göttin mit den Rosenwangen”; als Mundschenk reicht sie den anderen olympischen Göttern Nektar und Ambrosia. Sie hatte die Macht, Menschen eine neue Jugend zu schenken.

⁴⁸ Die Haupttempi sind *Très modéré, Un peu plus lent ... De plus en plus lent, Modérement animé, Très lent* und das nur für den Schlusstakt geltende plötzliche *Assez vif*.

Die beiden Quartette einerseits und die beiden Terzette andererseits sind durch mehrere thematische Komponenten charakterisiert. Im Vorspiel zu Strophe I sind dies vor allem eine exzentrisch gezackte, leise gehuschte Klarinettenfigur in T. 1 und 4, auf die jeweils ein crescendo fallendes Violinarpeggio folgt, sowie eine entfernt verwandte Umkehrung in T. 3-4 und 4-6, weniger stark ausschlagend, langsamer und besonders durch das Spiel der 1. Geige auf der g-Saite ausdrucksvoller.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé II: Komponenten im Vorspiel

Dazu kommt als dritte Komponente in Strophe I eine instrumentale Gegenstimme zum Gesang in Form einer überwiegend in Sekunden verlaufenden, teils oktavverdoppelten Linie in gleichmäßigen Achteln.⁴⁹ Die exzentrische erste sowie die lineare dritte Komponente werden in Strophe II aufgegriffen: die gezackte Figur zweimal im Strophenvorspiel des Klaviers sowie zweimal, in Piccoloflöte und imitierender Klarinette, zu “Naschwerk, Rouge und Elixieren”, während die Achtelkantilene segmentweise im Klaviervorspiel, in der Flöte mit Klavierverdopplung und in einem vieroktavigen Unisono der Streicher erklingt.⁵⁰

Die musikalischen Strophen III und IV sind mit je drei Takten gleich lang und durch ihre Klavierbegleitung verbunden. Diese spielt im quasin melodischen Diskant von T. 19-21 um drei aus der reinen dis-Moll-Skala gebildete Akkorde, die von der Linken mit mehroktavigem *gis* und *cis* untermalt sind; T. 22-24 folgen als einen Ganzton tiefer transponierte Variante. Gegen Ende von Strophe III treten die Streicher mit einem Aufstieg hinzu; in Strophe IV gesellt sich die Flöte als Duettpartner zur Singstimme.

Eine vergleichbare Verbindung von thematischen Komponenten und strukturellen Bezügen findet sich im Gesangspart in anderer Anordnung und Verteilung. Die eröffnende Anrede “Princesse !” bildet das Vorbild für die Wiederaufnahme in der musikalischen Coda, mit der Ravel den letzten

⁴⁹T. 7-11: *h-c-d, d-e-f, f-g-a, a-b-c, ||: c-d-es, es-f-g-f-es-c, c-d: || c-d-e, e-d-h-a-e-d-a-g-d-e* (1. Violine, Flöten, 1. Klarinette).

⁵⁰Den Violinarpeggien in Vorspiel I entspricht die Musik in Vorspiel II durch rauschende 64tel des Klaviers, die im Verlauf des in der Strophe nachlassenden Tempos ein auskomponiertes Ritardando durchlaufen: 32st-Sextolen, 32-Quintolen, 16tel-Triolen, 16tel-Duolen.

Gedichtvers vertont – sowohl durch die einen Ganzton aufwärts transponierte aufsteigende kleine Sext als auch, indirekt, durch den Anschluss, der um eine Oktave (von der kleinen Dezime zur kleinen Terz) verkleinert ist. Eine ähnliche Beziehung verbindet die vokale Eröffnung der Strophen III und IV: Die Dreitongruppe, die zu Beginn beider Terzette analog der sprachlichen Parallele mit “Nommez-nous ...” in Ganztontransposition ertönt, kehrt gleichfalls in der Coda noch einmal wieder, in erneuter Ganztonabsenkung, doch diesmal zudem rhythmisch verlangsamt.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé II: Vokale Thematik

5 25
Prin-cesse ! à ja-lou-ser le destin d'une Hé-bé Prin-ces - - se,

19 22 25
Nommez nous ... Nommez-nous ... Nommez-nous

Die vokale Melodik ist in diesem Lied ungewöhnlich eckig, als habe Ravel in seinen musikalischen Konturen die Exzentrik der Szene abbilden wollen. Ein Beispiel unter vielen bietet in T. 14-15 der Vers über die Attribute einer Rokoko-Dame, der zehn verschiedene Intervalle umfasst, darunter eine übermäßige Quint und eine übermäßige Oktave.

Die Tonalität verbleibt ähnlich im Bereich des nur Angedeuteten wie die Wünsche des Abbé. Zwar legt das durchgehende \flat -Vorzeichen *f* oder *d* als Ankerton nahe, doch manifestiert sich der Letztere nirgends, und auch F-Dur wird als Quintsextakkord in T. 8 nur im Vorbeigehen und dann erst wieder im Schlusstakt erreicht, wo es, plötzlich recht lebhaft, in die Höhe schießt. Einzig der Kadenzschritt dieses Schlusses mit einem trotz aller chromatischen Umspielungen und Terzerverweiterungen deutlich zu erkennenden Dominantnonakkord kann als im weitesten Sinne konventionell angesehen werden. Da dieser Schritt in T. 26-27 von der Dominante zur sich vorbereitenden Tonika zugleich als stark abgewandelte Reprise des Anfangs entworfen ist,⁵¹ könnte man (‘musikalisch präziös’) argumentieren, Ravels Lied bereite sich bereits bei seinem Beginn in dominantischer Erweiterung auf die Zieltonart F-Dur vor.

⁵¹Vgl. das Bass-*c* in T. 26: Klavier + Cello mit T. 1: Flöte 2 + Bratsche; vgl. das Hauptmotiv der Klarinette aus T. 1 und 4 sowie 12 und 14 mit dessen (verlangsamter) Wiederkehr in T. 27; vgl. den Streichquartettsatz in T. 26 mit dem in T. 2.

Surgi de la croupe et du bond

Surgi de la croupe et du bond
 D'une verrerie éphémère
 Sans fleurir la veillée amère
 Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont
 Bu, ni son amant ni ma mère,
 Jamais à la même chimère,
 Moi, sylphe de ce froid plafond!

Le pur vase d'aucun breuvage
 Que l'inexhaustible veuvage
 Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres!
 À rien expirer annonçant
 Une rose dans les ténèbres.⁵²

Aufgestiegen aus der Kruppe und dem Sprung
 Ein Glaswerk ohne Dauer,
 Ohne die bittere Wacht zu erblumen,
 Unterbricht sich der ignorierte Hals.

Ich glaube wohl, dass zwei Münder nie,
 Weder ihr Liebhaber noch meine Mutter,
 an derselben Chimäre getrunken haben,
 Ich, Sylphe dieser kalten Decke!

Die reine Vase keines Gebräus,
 außer der unausschöpflichen Witwenschaft,
 erstarrt, aber stimmt nicht zu,

Kindlicher Kuss von tiefster Schwärze
 Durch nicht Ausgehauchtes verkündend
 Eine Rose in der Finsternis.⁵³

Mallarmé verdichtet die Sprache zu einem Höchstmaß an Dunkelheit, um sie auch in diesem Sinne der Musik anzunähern. In der 1891 erschienenen "Enquête sur l'évolution littéraire", von Jules Huret auf der Basis von Interviews veröffentlicht, grenzt der Dichter seine symbolistische Poetik von der rein deskriptiven Lyrik der Parnassiens, der zu seiner Zeit noch herrschenden Dichterschule, ab:

⁵²Das Gedicht trägt in Mallarmés Original keinen Titel. Es erschien erstmals im Januar 1887 als zweites Sonett einer Dreiergruppe (*Plusieurs sonnets*) in *La Revue indépendante*, S. 62.

⁵³Deutsch von Christoph König in ders., "Die 'Rose' aus der Finsternis: Zu Stéphane Mallarmés Gedicht 'Surgi de la croupe'", *Lendemains* 38, Heft 150/151 (2013), S. 105-108.

Die Parnassiens nehmen einen Gegenstand als Ganzes und zeigen ihn: dadurch fehlt ihnen das Geheimnis. [...] Einen Gegenstand zu *nennen* bedeutet, drei Viertel des Genusses am Gedicht zu unterdrücken, der darin besteht, nach und nach zu erraten: ihn zu *suggestieren*, darin besteht der Traum. Es ist die vollkommene Anwendung des Geheimnisses, die das Symbol darstellt: einen Gegenstand nach und nach zu evozieren, um einen seelischen Zustand zu zeigen, oder umgekehrt, einen Gegenstand zu wählen und aus ihm einen seelischen Zustand herauszulösen, durch eine Reihe von Entzifferungen.⁵⁴

In seinem Aufsatz über “Zeitgenössische Musik” spricht Ravel von den “grenzenlosen Visionen des Dichters, die dennoch präzise sind in ihrer Struktur und eingehüllt in ein Geheimnis nüchterner Abstraktionen – eine Kunst, in der alle Elemente so eng miteinander verflochten sind, dass man ihre Wirkung nicht analysieren, sondern nur fühlen kann.” Und seine autobiografische Skizze enthält den fast sehnsüchtig klingenden Wunsch: “Ich würde gern Mallarmés Dichtung in Musik umsetzen. [...] ‘Surgi de la croupe et du bond’ ist das sonderbarste, wenn nicht das hermetischste seiner Sonette.”⁵⁵

Hugo Friedrich erläutert in seiner Studie über die Struktur der modernen Lyrik am Beispiel eben dieses Gedichtes detailreich, wie Mallarmé aus der inneren Spiegelung von Abwesenheiten seine Dichtung konstruiert.⁵⁶ Das Ergebnis seiner Analyse hat Pia-Maria Funke so zusammengefasst:

Kaum erkenntlich tritt ein flüchtiges Glasgebilde aus dem Bewegungsumriss der “croupe” (Rundung) und des “bond” (Absprung) hervor, dessen “unerkannter Hals” jedoch sogleich abbricht, und das erst in der übernächsten Strophe, im ersten Terzett des Sonetts, als “pur vase” zu erkennen ist. [...] Die Worte in diesem Gedicht sagen nur Abwesendes aus: die Vase ist leer, ja kaum vorhanden, die Blume, der Gegenstand ihrer Bestimmung, wird benannt, doch nur als abwesende. Wie in der Reflexion und wie in vielen Gedichten Mallarmés ist hier die Blume, die Rose, als Synonym für Dichtung das Schlüsselwort.⁵⁷

⁵⁴ Übersetzt nach Stéphane Mallarmé, “Sur l’évolution littéraire” in *Œuvres complètes*, hrsg. v. Henri Mondor (Paris: Gallimard, 1945), S. 869.

⁵⁵ Autobiografische Skizze in Orenstein, *Reader*, S. 32.

⁵⁶ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik: von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006), S. 103-107.

⁵⁷ Pia-Maria Funke, *Über das Höhere in der Literatur. Ein Versuch zur Ästhetik von Botho Strauß* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996), S. 55-56.

Ravel spiegelt die überwältigende Wirklichkeit von Gebrochenheit, Abwesenheit und Immaterialität in dieser poetischen Schilderung in einer Musik, mit der er sich weiter als jemals zuvor oder danach von tonaler Bestimmtheit entfernt. Betrachtet man beispielhaft den ersten und letzten Takt des 24-taktigen Liedes, so erkennt man in beiden einen Klang über *c* mit sowohl *es* als auch *e*. Zwar lässt sich daraus die Terzenschichtung *c/es/g/b/d/fis/a/cis/e* bilden, doch ist diese mit dem Konzept der Dreiklangserweiterung nicht mehr überzeugend zu erklären. Aussagekräftiger ist es anzunehmen, dass Ravel in T. 1 einen C-Dur/Moll-Nonakkord mit den Durdreiklängen auf *d* und *a* und dem Molldreiklang auf *g* verschmilzt. Dabei erklingt der Grundakkord im Cello, der A-Dur-Dreiklang mit eingefügtem *d* in der Bratsche und ein umspielter g-Moll-Dreiklang in den zwei Geigen, während die Flöten in ihrem mehroktavig aufsteigenden Arpeggio den D-Dur-Dreiklang mit *es* als Durchgangston anreichern und damit die Voraussetzung für den das Lied melodisch durchziehenden übermäßigen Sekundschrift *es-fis* schaffen. In T. 24 klingt das Lied mit einer Variante derselben Tonkonstellation aus; nur *g* fehlt. Während das *c* im Bass der Rahmentakte einen ‘Grundton’ anzudeuten scheint, ist der Höreindruck vielmehr der einer Vorahnung spektraler Harmonien. Ähnliches gilt für den Klang über *cis*, der ab T. 5 die Halbtonerhöhung des thematischen Motivs grundiert und bis T. 8 ausklingt.

Dieses thematische Motiv durchzieht in direkter und indirekter Weise das ganze Lied. Nach dem dritten Erklingen seiner Grundform (mit dem erwähnten übermäßigen Sekundschrift *es-fis*) transponiert Ravel es um einen Halbton aufwärts, isoliert daraufhin den Ausgangston *ais* als doppelt nachschlagende dreioktavige Glocken im Klavier, deutet diesen sodann enharmonisch zu *b* um und beendet das Lied mit fünf Oktavversetzungen der nun ebenfalls enharmonisch umgedeuteten Motivtransposition.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé III: Das Motiv und sein Nachhall

The musical score illustrates the motif and its subsequent octave shifts. The first part, marked 'Piccolo', consists of measures 2-3=4, 5, 6, and 7. The second part, marked 'Klavier', consists of measures 9=11=13 and 15. The final part, marked 'Piccolo, Klarinette, Flöte, Klarinette, Bassklarinetten', consists of measures 19, 20, 21, 22, and 23, showing the motif transposed up five octaves.

Nachdem die Eröffnungstrophe aus Mallarmés Sonett über dem halbtönig angehobenen Grundton *cis*, den ersten ‘Glockenoktaven’ und deren einfach angeschlagener Quartsequenz (T. 7-8: *ais, ais – eis*) ritardierend mit

Schlussfermate ausgeklungen ist, wobei auch der Gesang auf *cis* geendet hat, setzt die zweite Strophe ein. Im zweitaktigen Vorspiel entwirft Ravel eine bitonale Gegenüberstellung von Streichquartett und Klavier, die zum Gesang zunächst fortgesetzt wird: Das Klavier ergänzt das (enharmonisch umgedeutete) Glockenmuster jeweils am Taktanfang durch die eine Quint darunter liegende Bassoktave, während die Streicher ganztaktige Flageolettakkorde in angereichertem D-Dur und A-Dur da-

gegensetzen. Der Gesang setzt wie zu Strophe I mit *d-fis* ein und zitiert dann die charakteristische übermäßige Sekunde *fis-es*. Erst zum letzten Vers der Strophe beginnt das Muster leicht abzuweichen. Nach einer Transposition des Bassoktavenschrittes *es-b* nach *as-des* erklingt mit dem chromatischen Abstieg *b—a-as* des Klaviers, der im Folgetakt vom Cello imitiert und im dritten Takt von der Flöte zu *b—a-b* umgebogen wird, eine instrumentale Rückleitung. Vor diesem Hintergrund setzt die dritte Gedichtstrophe ein, deren Ende sich für anderthalb Takte mit dem Beginn der instrumentalen Reprise verschränkt. So erreicht Ravel, dass der Textabschnitt, in dem das lang erwartete Substantiv “le vase” artikuliert wird, fast wie etwas Nebensächliches behandelt wirkt. Da die viertaktige vokale Phrase sich bis in die ersten anderthalb Takte der Reprise erstreckt, wird die Aufmerksamkeit der Hörer praktisch gespalten zwischen der Einstimmung in den Neubeginn und der Wahrnehmung der hier besonders dichten vokalen Aussage.

	: T. 9	T. 10	:
Streicher	D-Dur, A-Dur		
Diskant	<i>b-b</i>	<i>f</i>	
Bass	<i>es</i>	<i>b</i>	

Wie die oben erwähnten Detailbeobachtungen andeuten, konterkariert Ravel mit der Struktur seiner Musik die vierstrophige Sonettform mit einer dreiteiligen Bogenform. Der gestisch auftaktige T. 1 bildet zusammen mit fünf in der Instrumentalschicht thematisch bestimmten Takten und dem erwähnten Ausklang auf *cis* in T. 8 den Abschnitt A; sein Abschluss mit Rallentando und Fermate unterstreicht das Ende des ersten Quartetts. Dieser Abschnitt wird in den letzten sechs Takten des Liedes reprisenartig aufgegriffen (A'). Den dazwischen liegenden Kontrastabschnitt verschränkt Ravel im Ensemble durch seine schon in T. 7-8 eingeführten ‘Glockenoktaven’ einerseits mit dem Ausklang der ersten Strophe, andererseits mit dem Beginn der Reprise, wo die für die Rückleitung zum Schluss unterbrochene Paarung der Glockentöne vervollständigt wird.⁵⁸ Die Schlusstakte komponiert Ravel als Reprise in der Reprise: Zuerst greift der Klavierbass den chromatischen Dreitonabstieg der Rückleitung auf (T. 23-24: *d-cis-c*),

⁵⁸Glockenoktaven *ais-ais* / *eis* vgl. T. 7-8, *b-b* / *f* vgl. T. 9-10, 11-12, 13-14, 15- ...-19-22.

dann der Gesang zum inhaltlich entscheidenden Wort “rose” den übermäßigen Sekundschrift *fis-es*. Zuletzt erklingt zu den Endsilben der “ténébres” (Düsternis) ein letztes Mal das zweifache *b* der Glocken.

Die Uraufführung des Zyklus im Gaveau-Saal fand am 14. Januar 1914 in der Konzertreihe der Société musicale indépendante statt. Jane Bathori sang, begleitet von einem Kammerensemble unter der Leitung von Désiré-Émile Inghelbrecht. Die Partitur erschien noch im selben Jahr bei Durand. Das Programm präsentierte Ravels neues Werk in Gegenüberstellung mit Strawinskys *Trois poésies de la lyrique japonaise*, die Ravel als eine für seinen Zyklus wesentliche Inspirationsquelle genannt hatte. Schönbergs *Pierrot lunaire*, aus demselben Grund ursprünglich ebenfalls für dieses Konzert vorgesehen, wurde durch die *Quatre poèmes hindous* von Maurice Delage ersetzt. Die sorgfältig ausgerichtete Werkauswahl lockte ein interessiertes, aufgeschlossenes Publikum, das dem neuen Werk großzügigen Beifall spendete. Bei der englischen Erstaufführung im März 1915 trafen die *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* dagegen auf geteilte Reaktionen. Nach dem positiven Urteil des Kritikers der *Daily Mail*

gehören die Kompositionen zu den jüngsten und interessantesten Beispielen des modernen Liedschaffens. Das kleine Orchester wird mit äußerster Delikatesse und Intimität des Ausdrucks behandelt. [...] Jane Bathori-Engel sang den überaus schwierigen Gesangspart mit großem Einfühlungsvermögen und starker Ausdruckskraft.⁵⁹

Der Rezensent der *Westminster Gazette* dagegen registrierte bei den Zuhörern eine deutliche Verstörung:

Ein aufmerksames Publikum lauschte in völliger Ratlosigkeit einigen der merkwürdigsten Übungen in hypermoderner Kakophonie, die man sich vorstellen kann. Hie und da schien die Diskrepanz zwischen Singstimme und Orchester so ausgeprägt, dass man fast vermuten konnte, Frau Bathori-Engel singe ein anderes Lied als die Instrumentalisten begleiteten.⁶⁰

Beide Einschätzungen treffen Wesentliches. Die Musik ist zweifellos “interessant”, aber in dem Maße, wie sie Mallarmés extrem verdichteter Sprache entspricht, nicht zuletzt auch verstörend. Dies trifft vor allem auf das dritte Lied zu, wo es sich somit rechtfertigt als musikalisches Abbild der geschilderten Immaterialität und Gebrochenheit.

⁵⁹Orenstein, *Leben und Werk*, S. 73.

⁶⁰Ibid., S. 74.