

Chansons madécasses

Der Titel dieses Werkes erweckt zunächst den Anschein, Ravel habe vorhandene madagassische Lieder mit womöglich alten Melodien vertont, wie er es in seinen diversen Volksliedbearbeitungen getan hat. Tatsächlich handelt es sich um einen 1787 veröffentlichten Zyklus von zwölf Prosagedichten aus der Feder des Franzosen Évariste de Parny (1753-1814).⁶¹ Der Titelzusatz “übersetzt ins Französische”, der auf eine Quelle authentischer Texte anspielt, ist längst als fiktiv entlarvt worden. Literarische Bedeutung haben die ‘Lieder’ jedoch dadurch, dass sie als die ersten Prosagedichte in französischer Sprache gelten, und zudem durch Ravels vielfarbige und attraktive Vertonung.

Parny, bekannt als der erste Kreole, der in die Académie française gewählt wurde, galt zu Lebzeiten als größter Liebeslyriker Frankreichs. Geboren war er auf La Réunion, einer ca. 700 km östlich von Madagaskar gelegenen kleinen Insel im Indischen Ozean, die 1640 in französischen Besitz kam und nach einem wechselvollen politischen Schicksal auch heute noch ein Übersee-Département Frankreichs ist. Dort verbrachte er seine Kindheit, bis er 1763 zur höheren Schule nach Frankreich geschickt wurde. Doch besuchte er La Réunion noch zweimal für längere Aufenthalte, als er bereits in Paris als Dichter anerkannt war. Seine Biografin Catriona Seth argumentiert, er habe im Verlauf seines Lebens zwar neben Europa und Afrika auch Indien und Brasilien bereist, doch gerade die Insel Madagaskar nie betreten und auch nur rudimentäre Kenntnisse in der Landessprache Malagasy gehabt.⁶² Allerdings zeigen die Recherchen von Noro Rakotobe-d’Alberto von der Université de La Réunion, dass Parnys Vorfahren bis zu ihrer Flucht 1698 im Süden von Madagaskar ansässig waren, dass die Sklaven der Familie auch später größtenteils Madagassen waren und Parnys 1775 geborene Tochter Valère aus seiner Beziehung zu einer dieser Sklavinnen stammte.⁶³ So erhebt Parnys ‘Lieder’-Projekt zwar keinem ethnologischen Anspruch, entspringt jedoch persönlicher Anteilnahme und Einfühlung.

⁶¹Évariste-Désiré de Forges Vicomte de Parny, *Chansons madécasses traduites en français* (London und Paris: Hardouin et Gattey, 1787).

⁶²Catriona Seth, *Évariste Parny (1753-1814), Créole, révolutionnaire, académicien* (Paris: Hermann, 2014), passim.

⁶³Noro Rakotobe-d’Alberto, “L’Univers culturel malgache dans les *Chansons madécasses* d’Évariste Parny”, in Chantale Meure et al., Hrsg. *Lumières et océan Indien: Bernardin de Saint-Pierre, Évariste Parny, Antoine de Bertin* (Paris: Garnier, 2017), S. 67-84 [69].

Parny verfasste die *Chansons madécasses* während eines 1785 in diplomatischer Mission begonnenen längeren Aufenthaltes in Pondichéry, der Hauptstadt des damaligen Französisch-Indien. Als Anregung mag nicht nur gedient haben, dass er sich wieder einmal im Exil fühlte, ein Gefühl, das sein ganzes Leben bestimmte, sondern wohl auch, dass sich soeben die Gründung des “Königreichs Madagaskar” ankündigte. Dieses sollte von 1787 bis 1897 bestehen und bescherte vielen Franzosen, ähnlich wie den weißen Bürgern anderer europäischer Kolonialmächte in entsprechenden Augenblicken der Geschichte, die beruhigende Illusion, nun endlich würden die lange Unterdrückten frei und glücklich leben. In den *Chansons madécasses* gibt Parny somit denen eine Stimme, die zuvor nicht gehört wurden.

Fiktive Übersetzungen zeitlich und/oder geografisch ferner Dichtungen waren in und um Parnys Lebenszeit äußerst beliebt. Sie regten die Fantasie an, versprachen Einblick in mythische Kultur- und Gedankenwelten und wirkten dabei kathartisch auf ihre westeuropäischen Leser. Wenige Jahre vor Parnys *Chansons madécasses* hatte der Schotte James Macpherson seine “Gesänge des Ossian” als angebliche Übersetzung eines altgälischen Epos veröffentlicht und damit nahezu die gesamte Geisteselite Europas hinters Licht geführt. Hundert Jahre vor Parny hatte der spanische Dichter Miguel de Cervantes als Quelle seiner Geschichten um Don Quijote die Schriften eines fiktiven arabischen Historikers, Cide Hamete Benengeli, genannt; gut hundert Jahre nach Parny wurde der französische Lyriker Pierre Louÿs über Nacht berühmt mit seinen *Chansons de Bilitis*, die er aus dem Altgriechischen einer Zeitgenössin der antiken Sappho übersetzt zu haben behauptete und für die sich u.a. Claude Debussy begeisterte.⁶⁴ All diese in Gedichtform präsentierten angeblichen Übersetzungen wurden im Französischen als “chansons”, im Deutschen als “Gesänge” oder “Lieder” betitelt, ohne deshalb nahezulegen, die Texte seien mit dazugehörigen Melodien überliefert, wie es bei Volksliedern der Fall ist.⁶⁵

Die ersten fünf Gedichte im Zyklus bieten in Berichten, Monologen und Dialogen eine Geschichte um den madagassischen König Ampanani und einen weißen Besucher seiner Insel. Dieser sucht das Land kennen zu lernen und wird großmütig empfangen (I); der König fordert sogar seine

⁶⁴ Siehe dazu S. Bruhn, “Trois chansons de Bilitis” in *Debussys Vokalmusik und ihre poetischen Evokationen* (Waldkirch: Gorz, 2018), S. 157-172 und “Six épigraphes antiques” in *Debussys Klaviermusik und ihre bildlichen Inspirationen* (Gorz, 2017), S. 207-232.

⁶⁵ So verstand es auch Johann Gottfried Herder, der in “Lieder der Madagasker, aus dem Französischen des Ritters Parny” eine Auswahl übersetzte und in seine Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* aufnahm. Diese erschien zuerst posthum 1807. Im Folgenden zitiert nach H. Rölleke, Hrsg., *Stimmen der Völker in Liedern* (Stuttgart: Reclam, 1975), S. 391-398.

schöne Tochter auf, dem Gast die Nacht zu versüßen (II). Umso größer ist danach die Empörung über einen Angriff der Weißen (III), in dessen Folge der König und sein Volk den Tod des gefallenen Königssohnes beweinen (IV). So entsteht die Einsicht, dass man den Weißen nicht trauen kann (V). Die weiteren Lieder besingen die beiden konkurrierenden Schöpfergötter, den sonnenlichten Zanhar und den schattenhaft-düsteren Niang (VII), sowie den bedrückenden Einfluss des Letzteren (XI), ergänzt um die Trauer über eine Mutter, die ihre Tochter in die Sklaverei verkauft (IX), ein Ausruhen in idyllischer Natur (VIII) sowie eine verständnisvoll entsagende, eine wütend brutale und eine leidenschaftliche Liebesszene (VI, X, XII).

Ravel war durch seinen belesenen Freund, den spanischen Pianisten Ricardo Viñes, auf die Gedichte Parnys aufmerksam geworden.⁶⁶ Als die amerikanische Musikmäzenin Elizabeth Sprague Coolidge von ihm ein Kammermusikwerk für Singstimme, Klavier, Flöte und Cello bestellte, dachte er offenbar sofort an die *Chansons madécasses*. Mit den Gesängen XII, V und VIII wählte er drei nicht-dialogische, repräsentative Texte: die zärtliche Liebesszene, den Aufruf zum Misstrauen gegen die Weißen und die Erholung in der Natur. Die gewählte Textur beschreibt er in seiner „autobiografischen Skizze“ als „ein Quartett, in dem der Vokalpart die Rolle des führenden Instrumentes spielt“.⁶⁷ Im Frühjahr 1925 vertonte er als erstes den antikolonialen Text „Méfiez-vous des blancs“. Dabei fügte er Parnys Text jeweils vor dieser Warnung, am Anfang der ersten sowie am Ende der zweiten und dritten Strophe, den kämpferischen Ausruf „Aoua ! Aoua !“ hinzu und wählte diesen sogar als Titel seiner Vertonung. Dieses Lied erklang erstmals im Juni 1925 im Pariser Hotel Majestic mit Jane Bathori, Alfredo Casella (Klavier), Louis Fleury (Flöte) und Hans Kindler (Violoncello). Ein Jahr später entstanden die beiden rahmenden Gesänge des Zyklus, „Nahandove“ und „Il est doux“. Die Uraufführung des ganzen Zyklus fand am 8. Mai 1926 mit denselben Ausführenden in der American Academy in Rom statt; bei der Pariser Erstaufführung am 13. Juni 1926 im Pariser Érard-Saal spielte der Flötist Urbain Bauduin anstelle des inzwischen verstorbenen Louis Fleury.⁶⁸ In beiden Konzerten wurde das neue Werk begeistert aufgenommen.

⁶⁶Roland-Manuel berichtet, dass Ravel beim Einzuges in sein Haus in Montfort-l'Amaury ein Exemplar der Erstausgabe von Parnys *Gesammelten Werken* erstand; vgl. *Ravel* (Paris: Gallimard, 1948), S. 118.

⁶⁷Orenstein, *Reader*, S. 32.

⁶⁸Manuel Cornejo, „Maurice Ravel Chronology“, online at http://boleravel.fr/wp-content/uploads/RAVEL_Chronology_2018.pdf.

Die *Chansons madécasses* sind somit eindeutig Gedichtvertonungen, keine Volksliedbearbeitungen. Dennoch stellt sich die Frage, ob Ravel auf authentische madagassische Musik Bezug nimmt, ja ob er diese überhaupt gekannt haben kann. Die Weltausstellung von 1900 enthielt ein Programm mit dem Titel "Les chants de Madagascar", das Ravel gehört haben könnte, doch ist dazu offenbar nichts überliefert. Eine Antwort auf die Frage findet sich dagegen in einem Aufsatz von Richard S. James.⁶⁹ Wie dieser darlegt, erschienen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in größeren französischsprachigen Zeitschriften drei anspruchsvolle Veröffentlichungen zur Musik der Merina/Hova-Kultur, die als künstlerisch höchstehend auf der Insel Madagaskar galt und offenbar als einzige damals bereits Musiker nach Frankreich entsandte.⁷⁰ Als Synopsis dieser drei Quellen hält James zur madagassischen Musik Folgendes fest:

Die Melodien bestehen aus Segmenten, die (meist mehrfach) wiederholt und dabei umspielt werden. Die Instrumentalstimmen verlaufen in einer linearen Textur, überwiegend unabhängig vom Gesang und von den anderen Instrumentalstimmen, oft sogar asynchron hinsichtlich Umfang und Wiederholungsbeginn. Typisch sind Ostinati, die in mehreren Instrumenten gleichzeitig jedoch unabhängig voneinander ausgeführt ertönen. Die Unabhängigkeit betrifft neben der Phrasierung auch die tonale Grundlage der Skalen. Unter den Ethnologen vermutete Tiersot, dass sich darin mangelnde polyphone Fähigkeit ausdrückt; nach Sichel dagegen schien die entstehende Bitonalität dem musikalischen Geschmack der Madagassen entgegen zu kommen und daher vermutlich durchaus absichtlich herbeigeführt zu sein. Die vokalen wie instrumentalen Skalen sind bevorzugt lydisch, zuweilen auch phrygisch, berühren also die erhöhte vierte oder die erniedrigte zweite Stufe, wobei die Segmente sich oft lange auf den Raum der ersten vier oder fünf Töne beschränken. Das Nationalinstrument des Landes ist die Valiha, eine Bambusröhrenzither, ein Zupfinstrument mit leicht hallendem Nachklang. Weitere Instrumente sind die sanfte Holzflöte, große und kleine Trommeln sowie Rasseln; ein madagassisches Ensemble besteht oft aus Valiha, Flöte und Trommel.⁷¹

⁶⁹Richard S. James, "Ravel's *Chansons madécasses*: Ethnic Fantasy or Ethnic Borrowing?" in *The Musical Quarterly* 74/3 (1990), S. 360-384. Die drei Arbeiten sind:

⁷⁰Julien Tiersot, "La musique à Madagascar", in *Le Ménestrel* 68 (1902), S. 273; A. Sichel, "La musique des malgaches", in *Revue Musicale* 6 (1906), S. 389-91 und 448-52; Marius-Ary Leblond, "Lettre sur la musique malgache. Le sentiment de la musique chez les primitifs", *Bulletin français de la Société internationale de musique* 4/8 (1908), S. 877-887.

⁷¹Vgl. James, *op. cit.*, S. 363-364, 366.

Nahandove

Nahandove, ô belle Nahandove ! L'oiseau nocturne a commencé ses cris, la pleine lune brille sur ma tête, et la rosée naissante humecte mes cheveux. Voici l'heure ; qui peut t'arrêter, Nahandove, ô belle Nahandove !

Le lit de feuilles est préparé ; je l'ai parsemé de fleurs et d'herbes odoriférantes ; il est digne de tes charmes, Nahandove, ô belle Nahandove !

Elle vient. J'ai reconnu la respiration précipitée que donne une marche rapide ; j'entends le froissement de la pagne qui l'enveloppe ; c'est elle, c'est Nahandove, la belle Nahandove !

Reprends haleine, ma jeune amie ; repose-toi sur mes genoux. Que ton regard est enchanteur ! Que le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous la main qui le presse ! Tu souris, Nahandove, ô belle Nahandove !

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme ; tes caresses brûlent tous mes sens ; arrête, ou je vais mourir. Meurt-on de volupté, Nahandove, ô belle Nahandove !

Le plaisir passe comme un éclair. Ta douce haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment, ta tête se penche mollement, et tes transports s'éteignent dans la langueur. Jamais tu ne fus si belle, Nahandove, ô belle Nahandove !

[Que le sommeil est délicieux dans les bras d'une maîtresse! moins délicieux pourtant que le réveil.] Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les désirs. Je languirai jusqu'au soir. Tu reviendras ce soir, Nahandove, ô belle Nahandove !⁷²

⁷²Nahandove, o schöne Nahandove! Der Nachtvogel hat zu schreien begonnen, der Vollmond scheint auf mein Haupt, und der aufkommende Tau befeuchtet mein Haar. Die Stunde ist da; wer kann dich aufhalten, Nahandove, o schöne Nahandove! / Das Bett aus Blättern ist bereitet; ich habe es mit Blumen und duftenden Kräutern bestreut; es ist deiner Reize würdig, Nahandove, o schöne Nahandove! / Sie kommt. Ich habe das eilige Atmen erkannt, das mit einem schnellen Gang einhergeht; ich höre das Knittern des Lendenschurzes, der sie umhüllt; sie ist es, es ist Nahandove, die schöne Nahandove! / Hol Atem, junge Freundin, ruh dich aus auf meinen Knien. Wie bezaubernd dein Blick ist! Wie lebendig und köstlich die Bewegung der Brust unter der Hand, die sie drückt! Du lächelst, Nahandove, o schöne Nahandove! / Deine Küsse dringen in die Seele; deine Liebkosungen verbrennen alle meine Sinne; hör auf, oder ich werde sterben. Stirbt man vor Wollust, Nahandove, o schöne Nahandove! / Das Vergnügen vergeht wie ein Blitz. Dein süßer Atem wird schwächer, deine feuchten Augen schließen sich, dein Kopf neigt sich schlaff, und deine Erregung erstirbt in Erschöpfung. Nie warst du so schön, Nahandove, o schöne Nahandove! / [Von Ravel ausgelassener Satz: Wie köstlich ist der Schlaf in den Armen einer Geliebten! Weniger köstlich jedoch als das Erwachen.] Du gehst, und ich werde in Bedauern und Sehnsucht schmachten. Ich werde bis zum Abend schmachten. Du wirst heute Nacht wiederkommen, Nahandove, oh schöne Nahandove! (Parny, *op. cit.*, Chanson XII, S. 27-29)

Parnys Prosagedicht verbindet in sieben Strophen drei verschiedene Sprechhaltungen in ganz unterschiedlicher Gewichtung. Prominent durch insgesamt acht identische Wiederholungen ist die Liebeserklärung an die Schöne, die das Gedicht eröffnet und jede Strophe beschließt. Dazwischen durchzieht den Text eine an dieses Du gerichtete Schilderung einer Liebeszusammenkunft der beiden, die nach dem Ambiente von Ort und Stimmung (I-II) die Ankunft der Erwarteten (IV), die Zärtlichkeiten (V), die anschließende Erschöpfung (VI) und die Trennung (VII) besingt und dabei zugleich die Empfindungen und Hoffnungen des lyrischen Ich andeutet. Unterbrochen wird dieser Halbdialog in der dritten Strophe durch ein kurzes Selbstgespräch, in dem der Liebende das Nahen der Geliebten in eigenen Worten begleitet und dabei ihre vermeintliche Atemlosigkeit selbst empfindet.

Ravel vertont die poetische Prosa in einer schwebenden Tonalität, die trotz der oft bitonal gefärbten Klänge überraschend zugänglich ist. Dies gelingt ihm dank der sehr transparenten Textur; nur das euphorische Ende des Selbstgesprächs mit dem von Ravel verdreifachten "C'est elle!" und die Schilderung der Gefühle während der Vereinigung erklingen unter gleichzeitiger Beteiligung von Flöte, Cello und Klavier⁷³. Auch lokale Wiederholungen im Gesang,⁷⁴ Orgelpunkte und Ostinati⁷⁵ und die fast durchgehende Färbung mit melodischen Quartan und Quartan- oder Quintenschichtungen erleichtern den Zugang.

Thematisch ankert der Gesang wie schon der Text in der refrainartig wiederholten Anrufung der Geliebten, die Ravel in mehreren Varianten vertont. Der Rhythmus ist in allen acht Zitaten identisch bis auf die Dauer der Hauptsilbe des Namens; und während die Intervalle wechseln,  endet der Name stets mit einer Tonwiederholung, ebenso wie das verbindende "ô belle". In Strophe I-III und VI-VII umgibt das Cello die Gesangsphrase mit einem rhythmisierten Quartanfall mit Durchgangsnote:

⁷³Für die zwei Quartettsegmente vgl. das Ende von Strophe III (T. 28-35, mit großer Flöte) sowie Strophe V ohne die abschließende Überleitung (T. 46-51, mit Piccoloflöte).

⁷⁴Vgl. vor allem in Strophe I: T. 3-4 ≈ 4-6 (*c-h-g-e-g-a-h*), T. 6 ≈ 6-7 (*a-g-e-d-a-e*); in II: T. 12-13 ≈ 13 (*g-a-c-d-h-a*), in III: T. 24-25 ≈ 25-26 (*a-g-a-h-a-d*), in IV: T. 33-34 ≈ 34 (*d-c-a-e*) und: T. 37-38 ~ 39-40 (*a-g-a-g-fis-e-a-e*), in VI: T. 54-57 ≈ 58-61 (||: *gis-cis-h-gis* :|| *gis-fis-gis-ais-gis-fis-ais*).

⁷⁵Vgl. T. 19-23 Klavier Orgelpunkt *e* + T. 19-26 Ostinato *a-e*, T. 29-33 dreistimmiges Ostinato in Flöte, Klaviersdiskant und Klavierbass (um C-Dur), T. 34-40 Klavier Ostinato *c-e*; T. 45-47 Klavier Ostinato beidhändig (um den Fis-Dur-Septakkord), frei weitergeführt in T. 48-49; T. 63-74 Klavierbass Orgelpunkt *h* mit Diskant Ostinato (d-Moll-Septakkord).

Chansons madécasses I: Anrufung mit Cellomotiv

Andante quasi allegretto

Nahan-do - ve, ô bel-le Nahan-do - - - ve

p espressivo (sordino)

Wenn in T. 68-71 das Duett aus T. 1-4 sowohl metrisch/rhythmisch als auch tonal identisch wiederkehrt, entsteht der Eindruck, dass Ravel das “Jamais tu ne fus si belle” am Ende von Strophe VI als Reprise deutet. Entsprechend wirkt die Transposition beider Stimmen um eine Quart abwärts am Ende von Strophe II trotz der Verschiebung im Zusammenspiel als dominantischer Abschluss der Exposition.

In anderen Einsätzen der beiden Komponenten sind die Intervalle verändert. Dies ist in der vokalen Anrufung besonders deutlich vor und nach der Schilderung der Zärtlichkeiten. Das Cellomotiv ist schon zum euphorischen Ende des Selbstgesprächs anlässlich der crescendierenden Beschreibung der Näherkommenden verlängert und wird bei der Wiederaufnahme des Halbdialogs zu Beginn von Strophe IV bei “Ô reprends ton haleine, ma jeune amie” sogar von der Gesangsstimme imitiert. Dazwischen ist der Quartenfalle dreimal zur Tritonus-Quart-Folge verbogen. Die deutlichsten Abweichungen in der Beziehung des Motivs zur Anrufung entstehen in Strophe V, dem Moment der größten emotionalen Intensität. Hier ertönt das Motiv nicht zur Begleitung der Anrufung, sondern verselbstständigt sich zuerst im Wechsel von Cello und Klavierskantz, um später – wieder im Wechsel der beiden begleitenden Instrumente – die charakteristische Figur durch die abstrakte Form des Quartenfalles zu ersetzen.⁷⁶

Die inneren Strophen des Liedes präsentieren zudem zwei Figuren, die in ihrer Rhythmik und ostinatoartigen Wiederholung die empfundene Dringlichkeit zum Ausdruck bringen. Schon am Ende von Strophe I, als der Sehende sich fragt, wer oder was die Geliebte denn aufhalten mag (“Voici l’heure: qui peut t’arrêter”), erklingt zum ersten Mal eine Figur, die später mit veränderten Intervallen wiederkehrt, in Strophe IV kurz zum

⁷⁶Vgl. das Motiv rund um die Anrufung am Ende von Strophe IV im Klavierskantz T. 41-42 und 43-44 sowie in der Fortsetzung im Cello T. 44-46 und 46-48; vgl. zur Anrufung am Ende von Strophe V die neutralen Quartenfälle *gis-dis-ais* in Cello T. 49-50, Klavierbass T. 50, Cello T. 50-51 und Klavierbass T. 51.

Atemholen auffordert, bevor sie den Beginn der Liebesbegegnung sowie das *Accelerando* an deren Ende und die darauf folgende Phase der Ermattung vollkommen beherrscht.

Chansons madécasses I: Die Figur der Erwartung

The musical score consists of four staves. The first staff is for Cello, with measures 9, 36, and 46. The second staff is for Piano, with measures 51-61 (62) and 63-66 (74). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Die zweite Ostinatofigur ist noch erregter. Sie besteht aus Ton- oder Intervallpaaren, deren Wiederholungen durch Sechzehntelpausen und die daraus resultierende metrische Verschiebung der Akzente ganz kurzatmig klingen. Dies beginnt im erwartungsvollen Selbstgespräch von Strophe III, wo der Klaviersolist mit dem 5/8-Umfang der Figur im herrschenden 6/8-Takt eine polymetrische Dissonanz erzeugt, die erst am Schluss der Strophe in der Verlängerung auf 6/8 durch die Piccoloflöte aufgehoben wird. Kürzere, dabei aber intervallisch intensivierte Varianten bestimmen die erotische Vereinigung in Strophe V.

Chansons madécasses I: Die Figur der Erregung

The musical score consists of two staves. The first staff is for Piano, with measures 19-26. The second staff is for Flute, with measures 28-32. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The piano part has a 5/8 measure (45-51) and a 3x repeat sign.

Hinsichtlich seiner tonalen Ankerung beginnt der Gesang mit dem Ton *a* unter dem Quartenfalle *g-d-a* im Cello. Dieser wird gegen Ende des einleitenden Strophenpaares I-II zu *d-a-e*, während die Zentraltöne der Vokalkontur ebenfalls in Quartschritten beginnen (*h* : T. 1-5, *e* : T. 6-7, *a* : T. 8-14), doch am Schluss zu *fis* (T. 15-17) springen – der Quart unter dem eröffnenden *h*. Die tonale Entwicklung, die mit dem im Hintergrund durchklingenden *a* angestoßen wurde, wird in Strophe VII durch A-Dur abgerundet, in den letzten vier Takten allerdings durch die erhöhte vierte Skalenstufe *dis* im lydischen Modus beendet.

Aoua !

[Aoua !] Méfiez-vous des blancs, habitans du rivage. Du tems de nos pères, des blancs descendirent dans cette île. On leur dit: Voilà des terres, que vos femmes les cultivent ; soyez justes, soyez bons, et devenez nos frères.

Les blancs promirent, et cependant ils faisaient des retranchemens. Un fort menaçant s'éleva ; le tonnerre fut renfermé dans des bouches d'airain ; leurs prêtres voulurent nous donner un Dieu que nous ne connaissons pas ; ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage: Plutôt la mort ! Le carnage fut long et terrible ; mais, malgré la foudre qu'ils vomissaient, et qui écrasait des armées entières, ils furent tous exterminés. [Aoua !] Méfiez-vous des blancs!

Nous avons vu de nouveaux tyrans, plus forts et plus nombreux, planter leur pavillon sur le rivage: le ciel a combattu pour nous. Il a fait tomber sur eux les pluies, les tempêtes et les vents empoisonnés. Ils ne sont plus, et nous vivons libres. [Aoua !] Méfiez-vous des blancs, habitans du rivage.⁷⁷

Hintergrund dieses Textes ist die Revolte der Madagassen gegen die Franzosen; sie gipfelte 1674 im Massaker von Fort-Dauphin, in dem die kleine französische Kolonie weitgehend vernichtet wurde.⁷⁸ Wie kontrovers dies noch im Frankreich der Zwanziger-Jahre war, zeigt ein Vorfall während eines von Elizabeth Sprague Coolidge veranstalteten Vorkonzertes, in dem Jane Bathori und Ravel die Klavierfassung vorstellten. Wie Orenstein berichtet, fand das Lied großen Anklang und sollte gerade wiederholt werden, "da stand Léon Moreau, einer der weniger bedeutenden Komponisten der damaligen Zeit, auf und rief, er verlasse den Saal, da er einen so ekelhaften antikolonialistischen Text nicht zweimal hören möchte, während französische Soldaten in Marokko gegen Abd-el-Krim

⁷⁷Misstraut den Weißen, ihr Bewohner des Ufers! In den Zeiten unsrer Väter landeten Weiße auf dieser Insel. Man sagte ihnen: da ist Land, mögen eure Frauen es bebauen; seid gerecht, seid gut und werdet unsre Brüder. / Die Weißen versprachen, und dennoch warfen sie Schanzen auf. Es erhob sich eine drohende Festung; der Donner ward in ehernen Schlünde gesperrt; ihre Priester wollten uns einen Gott geben, den wir nicht kennen; endlich sprachen sie von Gehorsam und Sklaverei. Eher den Tod! Das Gemetzel war lang und schrecklich; aber trotz des Blitzes, den sie ausspieen und der ganze Heere zermalmte, wurden sie alle vernichtet. Misstraut den Weißen! / Neue, stärkere und zahlreichere Tyrannen haben wir ihre Flagge am Ufer pflanzen sehen: der Himmel hat für uns gekämpft. Er hat Regengüsse, Gewitter und vergiftete Winde über sie fallen gelassen. Sie sind nicht mehr, und wir leben frei. Misstraut den Weißen, ihr Bewohner des Ufers. (Parny, *op. cit.*, Chanson V, S. 13-14).

⁷⁸Vgl. Rakotobe, *op. cit.*, S. 70.

kämpften.”⁷⁹ Moreau wusste offenbar nicht, dass Parny seinen Text bereits vor der Französischen Revolution verfasst hatte. Tatsächlich war jedoch die Aussage “Misstraut den Weißen” im Europa des späten 18. Jahrhunderts einmalig. “Zwar war die Verurteilung von Unrecht ein übliches Thema der Aufklärer, doch vor Parny hatte niemand die weiße Hautfarbe aus der Sicht der ‘anderen’, der ‘Wilden’, rassistisch thematisiert, anstelle sie als gegebene und universelle Norm zu behandeln, mit der alle anderen Rassen verglichen wurden und denen sie sich letztlich anzugleichen hatten.”⁸⁰

Parnys Text besteht aus mehreren Sprachebenen. Das lyrische Ich beschwört seine imaginären Zuhörer mit einer Mischung aus historischem Bericht und inständiger Warnung. “Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage”, erklingt in vollständiger Form rahmend zu Beginn und am Ende, außerdem noch einmal verkürzt zwischen den beiden Zeitebenen des Berichtes.

Von den drei Textstrophen in Parnys Druckausgabe sind die zwei ersten im *passé simple* gehalten, der Zeitform für abgeschlossene Handlungen in der Vergangenheit. Im ersten geht es um den freundlichen Empfang der Fremden bei ihrer ersten Ankunft in Madagaskar und dem Angebot einer brüderlichen Beziehung, im zweiten um den Vertrauensbruch der Weißen, ihre Intoleranz gegenüber der Religion der Inselbewohner und ihre Aggressivität, die trotz überlegener Waffen zunächst zu ihrer Vernichtung führte. Nach dem neuerlichen Warnruf erläutert der Erzähler in der dritten Strophe, nun im *passé composé*, der die Gegenwart beeinflussenden Vergangenheit, was seither aus der ungunstigen Beziehung gefolgt ist. Den Insulanern kam letztlich, als eine Art *deus ex machina*, der Himmel zu Hilfe mit Gewittern, Regengüssen und giftigen Winden, so dass sie vorerst weiter frei leben konnten.

Hinter allen Einzelaussagen verläuft somit ein zweiteiliger Strang. Er kulminiert jeweils in der Gegenüberstellung unversöhnlicher Interessen und endet mit der (vorläufigen) Niederlage der Invasoren und der (mühsam errungenen und weiterhin prekären) Verteidigung der Einwohner. Dieses Spiel mit zwei Ebenen hat Ravel in seine Vertonung übertragen. Die Musik zeigt zahlreiche kurze horizontale Gesten über auf den ersten Blick unvereinbar erscheinenden Gleichzeitigkeiten, wobei jeweils am Ende der Strophen eine Ebene den ‘Sieg’ davonträgt.

⁷⁹Orenstein, *Leben und Werk*, S. 97.

⁸⁰Françoise Lionnet, “‘New World’ Exiles and Ironists from Évariste Parny to Ananda Devi”, in Jane Hiddleston et al., *Postcolonial Poetics: Genre and Form* (Liverpool: Liverpool University Press, 2011), S. 13-34 [27].

Die Vielschichtigkeit ist schon im eröffnenden fünftaktigen Segment zu erkennen. In T. 1-3 gibt es auf drei Ebenen lineare Chromatik (Flöte: *e-dis-d*, Klavier Mitte *dis-d* und *fis-g*) sowie einen dreioktavigen Cluster (Klavierbass *a/gis/g*), in T. 1-5 drei konsonante Dreiklänge (Cello T. 1-3 + Klavierskantz T. 5: G-Dur, Gesang + Klavier Oberstimme: e-Moll, Flöte: h-Moll), drei übermäßige Dreiklänge (Klavier T. 2 und 4: *d/fis/ais*, T. 4-5: *f/a/cis* + *es/g/h*) sowie einen zweiten dreioktavigen Cluster (*cis/d/es*). Sucht man nach dem roten Faden hinter dieser polytonalen Komplexität, so zeigt sich eine Entwicklung der impliziten Ankertöne von *e* nach *g*.

Chansons madécasses II: Der Warnruf

- In T. 1-3 unterliegt dem lombardisch rhythmisierten Ruf () mit seiner charakteristischen umgekehrten Doppelpunktierung der Schritt von der ersten Umkehrung des E-Dur/Moll-Nonakkordes mit großer Sept (*e/g/gis/h/dis/fis*) zu der des E-Dur/Moll-Dreiklanges mit kleiner Sept (*e/g/gis/h/d*), jedesmal nachschlagend ergänzt um G-Dur und den chromatischen Dreioktavencluster *a/gis/g*;
- in T. 2 und noch einmal verspätet in der Mitte von T. 4 erwächst aus der Dur/Moll-Terz *g/gis* ein Undezimakkord mit großer Sept und Non (*g/gis/-/d/fis/ais/cis*);
- das Segment endet mit der Umkehrung eines siebenstimmigen Akkordes auf *g* mit großer Undezime und kleiner Tredezime, nun erstmals ohne *g/gis*-Reibung (*g/h/d/f/a/cis/es*).

Diese Entwicklung von Akkorden mit Grundton *e* zu Akkorden mit Grundton *g* kann als Auffaltung der Dreiklangsgegenüberstellung e-Moll/G-Dur in T. 1-3 gehört werden oder auch als Pendant zu den prominenten Schritten der Gesangsstimme: ||: *g-e—* :|| (Aoua !), *g-e* (des blancs) ... *e-g—g* (rivage). Der Ankerton *g*, der dem Zielakkord implizit zugrunde liegt, ist damit etabliert als musikalisches Emblem der Inselbewohner.

Während der Gesang in Strophe I (T. 6-17) von der respektvollen ersten Begegnung der Inselbewohner mit den Weißen erzählt, spinnen die Instrumente die Komponenten aus den Anfangstakten in großer Ruhe und harmonischer Stasis fort. Die große Sept im Klavierbass ertönt nun ganztaktig auf dem zuvor erreichten Ankerton *g*. Wie in T. 1-3 die Oktave der Sept *gis* zum Grundton des lombardischen Akkordpaares im Klavier wird, so wird hier die Oktave der Sept *fis* zur Basis einer Quint, deren Pendelbewegung den Kleinterzfall aus dem Warnruf "Aoua!" aufgreift. Dazu kreist das Cello mit taktweisen Doppelgriffwellen um die Doppelquint *g/d/a*, die auch im Klavierbass ertönt. Die lineare Chromatik der Flöte ist zweitaktig gespreizt. Dabei ergänzt der (jetzt auf die Taktmitte statt auf Schlag 1 fallende) Einsatzton *f* die (jetzt auf Schlag 1 statt auf die Taktmitte fallende) große Sept *g/fis* des Klavierbasses zu einem dreioktavigen Cluster analog dem, der in T. 1-3 an dieser Stelle erklingen war. Diese "Musik der Madagassen" durchtönt fünf Taktpaare identisch und auch das sechste, in dem der Gesang bereits wieder schweigt, noch ähnlich.

Dieser über dem Ankerton *g* schwebenden instrumentalen Schicht setzt der Gesang eine schlichte Reihung kurzer Segmente gegenüber, die auf den Grundton *dis* bezogen sind. Die Kontur bewegt sich im dorischen bzw. äolischen Tetrachord, fügt zweimal in rhythmisch betonter Position die tiefalterierte Quint *a* hinzu und endet zweimal mit dem Wechselschritt zum unteren Ganztonnachbarn *cis*. Wie die Instrumentalschicht strahlt auch der Vokalstrang große Ruhe aus. Von den insgesamt 46 Tönen fallen 20 auf *dis*, darunter alle Segmentabschlüsse. In ihrer ganz unterschiedlichen tonalen Definition laufen die beiden Stränge unabhängig aber 'quasi respektvoll' nebeneinander her.

Während somit jede einzelne Stimme in der Strophe einem begrenzten Skalenausschnitt entnommen ist, entsteht im Zusammentreffen viel "Fremdheit" in Form von tonaler Querständigkeit. Dies ist besonders eklatant in der Gegenüberstellung der Doppelquinten *g/d/a* im Cello sowie in der linken Hand des Klavierparts und dem (mit eigener Tonartsignatur notierten) Quintpendel in der rechten Hand des Klavierparts mit den Tönen *dis/ais* sowie in der ebenfalls mit den Vorzeichen von *dis*-Moll eingeführten Vokalkontur.

Chansons madécasses II: Die erste Begegnung

8

sordino

Du tems de nos pères des blancs descendirent

In Strophe II (T. 18-36) verlassen die Instrumente ihre frühere Stasis. Im Gesang beginnt diese Strophe zunächst ähnlich wie die vorherige,⁸¹ steigt dann jedoch über *ais* (T. 26) = *b* (T. 28) und *c* (T. 29) zu *d* auf (T. 30-34), das sich als neuer Ankerton, Grundton der um einen Halbton erniedrigten dorischen Skala mit verminderter Quint erweist.⁸² Im Klavier zeigt sich die veränderte Lage schon früher. Hatte Ravel für die Dauer des ersten Taktes, in dem der Erzähler versichert: “Les blancs promirent”, die Muster von Klavier und Cello noch beibehalten, als hoffe auch die Musik noch auf den Anstand der Fremden, so ändert sich alles bei “cependant”, das die Missachtung des Versprechens ankündigt: Der Quintwechsel des Klaviers steigt zuerst ganztönig, dann in Terzschriften aufwärts,⁸³ ab T. 30 verdichtet mit zusätzlicher Oktave und ab T. 35 mit Oktave und Terz. Während sich der Klavierbass, nun in Oktaven, synchron verschiebt, tritt im Mittelgrund eine lombardisch rhythmisierte fallende Figur hinzu, deren Töne dem Quintwechsel querständig gegenüberstehen.⁸⁴ Hier erreicht das in T. 21 im *pp* begonnene Crescendo ein erstes *ff*, während das in T. 25 im

⁸¹Vgl. die Segmente [a, a', b, b'] in T. 8-13 und T. 18-24.

⁸²Vgl. die Töne des Gesangs in T. 8-24: *dis-eis-fis-gis-a*, in T. 28-36: *d-[e]-f-g-as*.

⁸³Vgl. T. 18-21: *fis/cis-dis/ais*, T. 22-26: *gis/dis-eis/his*, T. 27-29: *ais/eis-fisis/cisis*, T. 30-34: *cis/gis-ais/eis*, T. 35-36: *e/h-cis/gis*.

⁸⁴Vgl. z.B. T. 19-21: Quintwechsel *fis/cis-dis/ais*, instrumentaler Warnruf *a-d*.

anfänglichen *Andante* ♩ = 60 initiierte *Accelerando* in T. 37 im fast dreimal so schnellen *Allegro feroce* ♩ = 168 gipfelt. Anlässlich der Erwähnung der Sklaverei in T. 30 ersetzt das Cello seine ruhige Figur durch dramatisch aufschießende Glissandi und Arpeggiokurven, während der lombardische Ruf im Klavier zur Zweistimmigkeit verdoppelt und von einem fallenden Halbton der Flöte verstärkt wird. So erreicht die Musik einen Höhepunkt an Intensität, Tempo und Dichte. Wie zur Bestätigung, dass die Weißen “alle ausgelöscht” wurden, rufen Flöte und Klavier im lombardischen Ruf ihre ursprünglichen Töne aus T. 1-3 in Erinnerung.

Dieser Höhepunkt findet beide Schichten tonal verschoben vor. Im Gesang ertönt der lombardische Ruf “Aoua! Aoua!” einen Halbton höher als zu Beginn des Liedes, während Klavierbass und Cellogrundton mit *f* einen Ganzton tiefer klingen. Dieser neue Ankerton, bestätigt durch die Quint *c* auf dem letzten Achtel der Takte 35-36, etabliert zusammen mit dem *as-f* des Gesanges und dem *gis = as* des Cellopizzicatos eine Art veränderte Wirklichkeit für die Madagassen. In sie stimmt der Gesang mit seinem ebenfalls von *f* umrahmten unbegleiteten “Méfiez-vous des blancs” ein. Am Endpunkt der dramatischen Entwicklung scheint somit für die Inselbewohner der Frieden vorübergehend wiederhergestellt.

Die Gestaltung von Strophe III (T. 38-67) folgt in harmonischer Konsequenz auf das Vorausgehende über dem Ankerton *f*; zugleich deutet Ravel durch die Stasis des ausgedehnten begleitenden Ostinatos (T. 38-61) und ein auf mehr als das Doppelte der Ausgangsgeschwindigkeit erhöhtes Tempo an, dass der Erzähler hier einen kursorischen Rückblick auf Ereignisse gibt, die über einen längeren Zeitraum aber immer ähnlich erfolgt sind. Der alle vorausgehenden Strophen durchklingende dreioktavige chromatische Cluster beherrscht hier den Klavierpart, indem die jeweils am Taktbeginn im Bass angeschlagene große Sept *f/e* auf jedem zweiten Taktschlag durch die Sept *e/dis* ergänzt wird. Das Cello schweigt durchgehend; für die Flöte notiert Ravel nicht nur ein aggressives *ff*, sondern zudem einen trompetenähnlichen Klang. Die Flöte greift dabei den Ankerton *dis* auf, der im Gesang von Strophe I und II den “Weißen” zugeordnet war, und errichtet darüber eine Kontur im dorischen Modus. Deren Phrasenwiederholungen und Segmentverdopplungen scheinen zu symbolisieren, dass die Zusammenstöße sich wiederholen und immer ähnlich verlaufen. Die Vokalstimme selbst transponiert Varianten ihrer früheren Phrasen auf *gis*, wobei sie wie zuvor im dorischen Modus mit tiefalierter Quint verläuft.⁸⁵

⁸⁵Vgl. die Skalenausschnitte des Gesangs in T: 8-16 und 18-24: *dis-eis-fis-gis-a* mit denen in T. 42-59: *gis-ais-h-cis-d*.

Die Aufzählung der Naturereignisse, die nach Meinung des lyrischen Ich den Kampf der Madagassen gegen die Weißen unterstützt haben, endet mit einem plötzlichen fast zweioktavigen Aufschwung der Flöte zu einem Triller auf *db6* – dem Ton, den die Flöte schon in T. 1-3 dreimal als Zielton angestrebt hatte. Während dieses Trillers fügt das Klavier zweimal eine mit *sf* betonte Variante des lombardisch rhythmisierten Akkordpaares aus T. 1-3 hinzu. Damit ruft die Musik den Ausgangszustand der Inselbewohner vor der Ankunft der scheinheiligen Fremden in Erinnerung. Unmittelbar danach wird das Tempo mit einem *Molto ritenuto* und die Lautstärke mit einem dreitaktigen Diminuendo drastisch reduziert, während der Gesang zu den abschließenden Worten des Berichtes vom vorläufigen Sieg über die Weißen mit sequenzierten Kleinterzfällen (*fis-dis, cis-ais, gis-eis*) die Wiederkehr des Warnrufes vorbereitet.

Dieser erklingt als denkbar größter Kontrast zum zweifachen “Aoua!” auf dem Höhepunkt des Liedes: enharmonisch versteckt (*gis-eis* statt *as-f*), sehr leise (*pp*), sehr langsam (*Adagio*) und eine Oktave tiefer als zuvor. Doch als genügte all diese Parameter noch nicht zu einer reflektierenden Rückschau, erklingt auch die Aufforderung zum Misstrauen erstmals nicht im tonalen Bereich des Warnrufes. Vielmehr greift der Gesang hier das Flötenostinato aus Strophe I auf und endet mit einem unbegleitet gesungenen, mit einer Fermate unbestimmt verlängerten *cis*, dessen Einsamkeit man die Vergeblichkeit des Aufbegehrens und die zurückbleibende Hoffnungslosigkeit anzuhören meint:

Chansons madécasses II: Von Zuversicht zu Hoffnungslosigkeit

Andante
ff 
 Aoua ! _____ Aoua ! _____ Méfiez-vous des blancs, habitans du riva - - - ge.

Allegro feroce
 [35] *ff* 
 Aoua ! _____ Aoua ! _____ Mé-fi-ez-vous des blancs !

Adagio
 [63] *pp* 
 Aoua ! _____ Aoua ! _____ Mé-fi-ez-vous des blancs, ha-bi-tans du ri - va - - - ge.

Unter dieser gleichsam eingeschüchterten Erinnerung an das frühere Selbstbewusstsein erklingt die aus Abschnitt III weitergeführte Doppelsept des Ostinatos (*f/e – e/dis*) hier nach unten hin um einen Tritonus erweitert. Damit ergibt sich trotz des halbtönig verschobenen “Aoua!” eine Wiederaufnahme des Liedanfangs: Die im Klavier wiederholte Harmonie wird durch das hinzugefügte tiefe *h* zu einer Umkehrung des Septakkordes auf *e*. So geht dann die *Adagio*-Variante dieses Klavierostinatos mit ihrem auf den Grundton *e* bezogenen Klang dem im *g* ankernden Nachspiel ebenso voraus, wie es in den oberflächlich ganz anders klingenden Akkorden im Vorspiel des Liedes vorgebildet war.

Im Nachspiel stellt Ravel gleichsam verschiedene Zeitebenen übereinander. Im Klavier erklingt zweimal die Grundfigur aus Strophe I, hier allerdings durch eine nachgeschobene Viertelpause aus dem metrischen Verbund gelöst. Synchron dazu setzt die Flöte mit den ebenfalls dort gehörten ostinaten Zweitakter ein, wobei die auf zwei Takte gedehnte Augmentation der zweiten Hälfte noch jene übertrifft, die nach “*devenez nos frères*” erstmals Nachdenklichkeit, vielleicht sogar leise Zweifel ausdrückte. Das Cello schließlich zitiert die ersten zwei Gesangssegmente vom Beginn der Erzählung; man glaubt noch einmal zu hören: “*Du tems de nos pères les blancs descendirent*”.

Das Lied verklingt mit einem Tredezimakkord über der Tonika *g*,⁸⁶ zweifach querständig gefärbt und damit ganz unaufgelöst, als müsse auch die Musik bekräftigen, dass die Entwicklung der Beziehung zwischen den einheimischen Madagassen und den Fremden keineswegs abgeschlossen und der Ausgang offen ist.

Das Lied “Aoua !” ist Ravels wohl extremstes Experiment im Bereich der Bitonalität. Die beiden Skalen – dorisch *dis* mit erniedrigter fünfter Stufe, G-Dur mit erhöhter vierter Stufe, einem chromatischen Cluster (*cis-d-es*) und einem Anderthalbtonschritt (*es-fis*) – sind nicht nur jede für sich alteriert, sondern zudem in ihrer Ausrichtung gegensätzlich: Auf *dis* ertönt die melodische Gesangskontur, die Rechte des Klaviers mit ihren Quintpendeln und zuletzt das den Gesang aufgreifende Cello: horizontale Folgen konsonanter Momente als Symbol eines Lebens im Flux. Dagegen erklingen auf und um *g* die sich bis zur Achtstimmigkeit türmenden Akkorde im Klavier, die oktavierten Dreitoncluster und großen Septen sowie die Doppelgriffwellen im Cello: Embleme einer als schrill und schrecklich empfundenen Unterdrückung und Gewalt.

⁸⁶Die zuletzt angeschlagenen Töne zusammen mit den weiterklingenden, dargestellt in der Grundstellung der Terzenschichtung, sind *g/–/d/dis/fis/a/ais/cis*.

Il est doux

Il est doux de se coucher, durant la chaleur, sous un arbre touffu, et d'attendre que le vent du soir amène la fraîcheur.

Femmes, approchez. Tandis que je me repose ici sous un arbre touffu, occupez mon oreille par vos accents prolongés. Répétez la chanson de la jeune fille, lorsque ses doigts tressent la natte, ou lorsqu'assise auprès du riz, elle chasse les oiseaux avides.

Le chant plaît à mon âme. La danse est pour moi presque aussi douce qu'un baiser. Que vos pas soient lents; qu'ils imitent les attitudes du plaisir et l'abandon de la volupté.

Le vent du soir se lève; la lune commence à briller au travers des arbres de la montagne. Allez, et préparez le repas.⁸⁷

Nach dem leidenschaftlichen Liebesgedicht "Nahandove" und dem dramatischen Bericht über die Gefahr für Freiheit und Leben durch die aggressiven weißen Eroberer bringt der dritte von Ravel gewählte Text aus Parnys Zyklus ein wohltuendes Gefühl von Frieden. Das lyrische Ich genießt Mußestunden im Schatten der Bäume, fordert die Frauen auf, ihn mit Gesang und Tanz zu erfreuen, und bittet sie schließlich, als sich das ersehnte abendliche Lüftchen erhebt, das gemeinsame Mahl zu bereiten.

Die musikalischen Strophen entsprechen in etwa den textlichen:

- I T. 1-15 (*Lento*) Vorspiel und Textabschnitt I einschließlich der Anrede "Femmes, approchez".
- II T. 16-24 (*Lento*) Textabschnitt II
- III T. 24-30 (*Andante*) erste Hälfte Textabschnitt III (Le chant ...)
- IV T. 30-39 (*Tempo 1^o*) Rest Textabschnitt III (Que vos pas ...)
- V T. 39-50 (*Andante quasi allegretto*) Textabschnitt IV

Ravel nimmt das versöhnliche Lied zum Anlass, typische Eigenschaften der madagassischen Musik, wie sie von damaligen französischen Musikethnologen dargestellt wurden (Bitonalität, kleinteilige Variation in der Melodik, asynchrone Ostinati und klangliche Imitation der typischen Instrumentalensembles) in seine Komposition zu integrieren und zugleich

⁸⁷Es ist süß, sich in der Hitze unter einen dichten Baum zu legen und darauf zu warten, dass der Wind des Abends Kühlung bringt. / Kommt näher, ihr Frauen! Während ich hier unter einem dichten Baum ruhe, erfreut mein Ohr durch eure ausgedehnten Laute. Wiederholt das Lied des jungen Mädchens, wenn ihre Finger den Zopf flechten oder wenn sie, beim Reis niedersitzend, die gierigen Vögel verscheucht! / Der Gesang gefällt meiner Seele. Der Tanz ist für mich fast so süß wie ein Kuss. Mögen eure Schritte langsam sein; mögen sie die Haltung des Vergnügens und die Hingabe der Wollust nachahmen. / Der Abendwind erhebt sich; der Mond beginnt durch die Bäume am Berg zu schimmern. Geht und bereitet das Mahl. (Parny, *op. cit.*, Chanson VIII, S. 19-20)

mit Rückbezügen zu den vorausgehenden zwei Liedern ein zyklisches Ganzes zu schaffen. Die drei Instrumente erklingen dabei mit Eigenheiten der Tongebung, die in den vorausgehenden Liedern angelegt waren und hier zur vollen Entfaltung kommen.

Die Flöte hatte in "Nahandove" mit der im selben Register spielenden Piccolo als anderer 'Farbe' alterniert und in der dritten Strophe von "Aoua!" in tiefer Lage den Klang einer Trompete imitiert. Hier eröffnet sie das Vorspiel und die erste Strophe mit dem tiefsten ihr möglichen Ton und dessen Halbtonnachbarn, mit einem warmen Klang, der entfernt an die madagassische Holzflöte erinnert. Vier Takte lang kehrt sie immer wieder zu c^4 und des^4 zurück. Dann steigt sie über die Quarten $f-b-es-as$ in die Höhe, wo sie plötzlich mit $d-e$ ihre durch fünf \flat -Vorzeichen angezeigte phrygische Skala auf c verlässt. Zur Beschreibung des erwünschten Tanzes ertönt schließlich wieder die Piccoloflöte im für sie typischen hohen Register.

Das Cello verläuft zunächst spiegelbildlich zur Flöte. Es setzt in T. 5 in größter Höhe mit Flageoletts ein, die Ravel auf der g -Saite ausgeführt wünscht und die daher ihrerseits flötenartig klingen. Nach kurzem Verweilen auf dem Wechselschritt h^6-a^6 fällt die Linie erst schrittweise, dann durch wachsende Intervalle in angedeutetem G -Dur zum (nun *naturale* gespielten) d^4 und mündet dann unerwartet in die Ausgangstöne der Flöte, des und c . In Strophe II tritt das Cello erst in der zweiten Hälfte mit einem gedämpften Triller in ausgeschriebenem *Accelerando* hinzu; in Strophe III treten die rahmenden Flageoletttöne in den Hintergrund angesichts des Ostinatomusters im Flageolett-Pizzicato, das die zentrale Beschreibung der Tanzschritte mit einem Klang unterstreicht, den schon Ravels Zeitgenosse Arthur Hoérée als Imitation afrikanischer Trommeln hörte.⁸⁸

Das Klavier beschränkt sich in Strophe I, die es nur mit kurzen Überleitungen rahmt, sowie in Strophe II fast ausschließlich auf die in "Aoua!" eingeführten großen Septen, wobei deren Anschläge am Ende des Vorspiels den früher dreioktavigen chromatischen Cluster auf vier Oktaven erweitern. In Strophe II verharrt es zunächst auf einer begleitenden Sept, deren Anschläge den Rhythmus des Gesangs ergänzen, und steigt dann kurz vor dem accelerierenden Triller des Cellos zu einem langsamen Septenpendel auf, dessen dreioktavige Cluster durch Erinnerungen an den lange verlassenen ersten Grundton c geankert werden.⁸⁹

⁸⁸ Arthur Hoérée, "Les Concerts: *chanson madecasse*, par M. Ravel (Soirée de Mrs. Coolidge)", in *La Revue Musicale* 6/11 (1925), S. 243-244.

⁸⁹ Vgl. Klavier T. 16-19: dis/d , T. 19-22: $dis/d-e/dis-f/e-fis/eis-g/fis$; mit hinzutretenden Bassanschlägen T. 20-22: $g^2/fis^3/eis^4$ im Wechsel mit $c/g/fis$.

Zur Beschreibung des Tanzes in Strophe IV vereint sich das Klavier mit der Piccoloflöte und dem ‘trommelnden’ Celloppizzicato zu einer Ostinatotextur, an der auch die Gesangskontur beteiligt ist, die schon in Strophe II durch im Fünftenraum variierte Kleingruppen charakterisiert war. Diese Ostinatotextur ist einmalig in Ravels Werk und kann mit den asynchronen Beiträgen von Piccolo und Gesang, den polytonal aufeinander treffenden Quinten des Klaviers und der besonderen Klangerzeugung im Cello auch ohne Ravels eigene Aussagen dazu als Adaptation der madagassischen Musik gehört werden.

- Das Klavierostinato ertönt siebenmal identisch. Es setzt auf dem zweiten Sechzehntel der Takte ein und verklingt jeweils in der zweiten Takthälfte. Die Töne bilden drei chromatisch benachbarte Quinten: $g/d + gis/dis + a/e$ (mit Nachklang $a + g/gis, e + d/dis$).
- Das Cello ergänzt das Klavier, rhythmisch in den zweiten Takthälften, tonal in der Quint g/d , wobei die gezupften Flageolettöne in ihrer Abfolge sowie im Rhythmus immer variieren.
- Piccolo und Gesang setzen variierte Segmente dagegen, die sich ausschließlich (Flöte) bzw. hauptsächlich (Gesang) im Dreitonbereich $g-fis-dis$ bewegen. Nachdem beide verklungen sind, fügt das Cello noch eine verlangsamte Folge der Töne $g-fis-dis$ hinzu.
- Wie das Beispiel zeigt, verhalten sich die drei Ostinatosegmente der Flöte mit jeweils $9/8$ Umfang gefolgt von $3/8$ Pause und die Gesangssegmente mit $10/8, 11/8$ und $10/8$ -Umfang asynchron zu den $8/8$ -Segmenten in Klavier und Cello.

Chansons madécasses III: ‘Madagassische Musik’ zum imaginären Tanz

30

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a piano part (top staff) and a vocal part (bottom staff). The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and rests. The vocal part has lyrics: "Que vos pas soient lents, qu'ils i-mi-tent les attitudes du plai-". The second system continues the piano part and has lyrics: "sir et l'abandon de la vo-lup-té." The piano part includes a section labeled "(Cello-Flageolett)".

Que vos pas soient lents, qu'ils i-mi-tent les attitudes du plai-

sir et l'abandon de la vo-lup-té.

(Cello-Flageolett)

Tonal beginnt das Lied in C-Phrygisch.⁹⁰ Der Gesang ankert in der ersten Strophe in *f—es —f*, wendet sich jedoch bei der Anrede an die Frauen nach *fis*. In der zweiten Strophe verlängert zunächst das Klavier mit dem Anschlag der verminderten Bassoktave *dis/d* das (enharmonisch übersetzte) *es*, während der Gesang weiterhin *fis* umkreist. Nachdem das Cello bei seinem erneuten Einsatz zum Triller unter *dis* aufgestiegen ist, schwenkt auch der Gesang auf diesen Ton ein, während der Klavierbass den früheren Ankerton *c*, quasi kadenzierend in einem V-i-V-i-V-i-V-i-Pendel, dagegen setzt. In Strophe III dominiert dann allein das *dis*, als Rahmenton der Gesangssegmente und einziger Ton des Cellos. Dabei antizipiert der Gesang zum Abschluss bei “qu’in baiser” (wie ein Kuss) mit *fisis-fis-dis* die Dreitonfigur, mit deren Varianten Piccolo und Singstimme das folgende Ostinato füllen.⁹¹

Umso überraschender – und höchst ironisch im Kontext von Ravels Musik aus dieser Zeit – mutet die Tonalität im Schlussabschnitt an. Nach dem Wegfall der Flöte in T. 37 und des Cellos in T. 39 übernimmt allein das Klavier die Begleitung, bevor es in T. 48 ebenfalls vorzeitig aussetzt. In diesen Takten spielt es die Kontraoktave *des*, gekrönt von der Quint *as*. Wenn der Gesang am Schwerpunkt von T. 41 ein *f* darüber stellt, glaubt man angesichts des ungetrübten Des-Dur-Dreiklangles seinen Ohren nicht zu trauen. Zwar entwickelt sich die Vokalkontur noch einmal modal, mit erhöhter vierter Stufe und kleiner Sext und Sept, bevor sie in den Grundton *des* einmündet. Doch die unbegleitet gesungene Aufforderung an die Frauen, das Abendessen zuzubereiten, klingt nicht nur sprachlich, sondern auch melodisch so konventionell konsonant mit ihrer Umspielung des Durdreiklangles und dem Abschluss auf der Terz, dass Ravel sein Publikum amüsiert schmunzelnd zurücklässt.

Zur Tonalität dieses Zyklus, die ähnlich wie in den Mallarmé-Liedern über weite Strecken in einer bitonalen Schweben verharrt, bemerkte Ravel: “Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass meine *Chansons madécasses* in keiner Weise schönbergisch sind; doch ich weiß nicht, ob ich imstande gewesen wäre, sie zu schreiben, wenn Schönberg nie komponiert hätte.”⁹²

⁹⁰Vgl. den Beginn der Flötenkantilene, den Zielton der Cello-Antwort und die nur wenig verkürzte Wiederholung des Flötenaufstiegs.

⁹¹Vgl. *g-fis-dis* mit zahlreichen Wiederholungen: Flöte T. 30-37, Gesang T. 31-35.

⁹²Diese Selbsteinschätzung seiner tonalen Sprache machte Ravel im Rahmen eines zweiteiligen Vortrags über die zeitgenössische Musik Europas, den er am 6. und 7. April 1928 auf Einladung des Rice Institutes (der heutigen Rice University) in Houston, Texas hielt. Abgedruckt in Arbie Orenstein, *Reader*, S. 40-49, Zitat übersetzt nach S. 47.