

## Volkliedbearbeitungen

In einem Aufsatz zu Ravels ersten Volkliedvertonungen erläutert der französische Komponist und Musikschriftsteller Jérôme Rossi deren historischen und kulturellen Hintergrund:

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert erwächst in Frankreich eine bedeutende Bewegung der Rückbesinnung auf regionale musikalische Quellen: Das Land wird sich seines volkstümlichen musikalischen Erbes bewusst und, angeregt durch das Fortoul-Dekret von 1852-57, wird eine umfangreiche Sammlung folkloristischer Lieder angestoßen. Die Unternehmung löst einen wahren Begeisterungssturm aus, und zahlreiche Komponisten, Musikwissenschaftler, Professoren, Ethnographen und Historiker stürzen sich in das Abenteuer.<sup>1</sup>

Ravels erste Volkliedbearbeitungen entstanden als Hörbeispiele für ethnologische Vorträge. Diese zunächst als Gelegenheitskompositionen verfassten Stücke erhielten weder vom Komponisten selbst noch von seiner Umgebung die Achtung und Aufmerksamkeit, die sie im Rückblick verdienen, da sie längst als ein charakteristischer Baustein in Ravels Œuvre anerkannt sind. Die anfängliche Nonchalance führte dazu, dass einige Lieder zu Lebzeiten nie gedruckt wurden, zum Teil sogar verloren gingen oder zumindest als verschollen galten, während andere, die nicht aus seiner Feder stammen, aber bei derselben Gelegenheit erklangen, vorübergehend Eingang in Ravels Werkkatalog fanden; mehr dazu unten.

In diesem Kontext komponierte Ravel seinen ersten Zyklus bereits im November/Dezember 1895 für die dreiteilige Vortragsreihe zum Thema “Die Dichtung und Volkliedkunst Korsikas”, die der Schriftsteller und Hobbyethnologe Austin de Croze im Januar, Februar und März 1896 im Théâtre de la Bodinière hielt. De Croze hatte in den Achtzigerjahren die Volkslieder der Insel Korsika gesammelt und wollte dem Pariser Publikum nun die Ergebnisse seiner Recherchen vorstellen. Im Interesse möglichst

<sup>1</sup>Übersetzt nach Jérôme Rossi, “Un manuscrit méconnu de Ravel : les arrangements de chants populaires corses”, in *Ostinato rigore* (Éditions Jean-Michel Place, 2005), S. 201-218 [2]. — Das Dekret sollte die Bestürzung in den ländlichen Regionen Frankreichs über die seit 1789 betriebene linguistische Zentralisierung mildern, indem der Minister Hippolyte Fortoul beauftragt wurde, Sammlungen muttersprachlicher Volkslieder zu organisieren.

ansprechender Hörbeispiele bat er den damals 20-jährigen Ravel, zwölf der Lieder zu harmonisieren und zu instrumentieren.<sup>2</sup> So entstanden – zeitgleich mit den ersten erfolgreichen Klavierstücken, dem *Menuet antique* und der *Habanera*, und nur Monate nach dem erschütternden frühen Klavierlied *Un grand sommeil noir* nach Verlaine – die *Douze chansons populaires corses*. Das Autograph jedoch galt lange als verschollen.

Allerdings berichtet Cornelia Petersen in ihrer 1995 veröffentlichten Dissertation, dass Ravels zwölf korsische Lieder am 13. Dezember 1986 “aus der Privatsammlung von Mme Taverne in Paris wieder aufgeführt” wurden,<sup>3</sup> und die Herausgeber der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* nennen bereits in der Ausgabe von 1994 als Aufbewahrungsort des Autographs “seit 1994” das Musée de la Corse in Corte.<sup>4</sup> Dank der Recherchen von Jérôme Rossi kennen wir sowohl die korsischen als auch (unten in Klammern zitiert) Ravels teils abweichende Titel der zwölf Lieder sowie die Besetzungen, bei denen Solostimmen von abwechslungsreichen Kombinationen aus Orgel bzw. Harmonium (1), Klavier (2), Harfe (3), Celesta (4), Mandoline (5), Gitarre (6) und/oder Streichern (7) begleitet oder sogar mit Chor (8) verstärkt werden sollten.

“Hymne de Sampiero”	(1, 3, 5, 7, 8)
“Chant satiriques des Bonifaciens”	(1, 6)
“U mere (Il maire) pastore”	(1, 7)
“Nanna di (Berceuse de) Palneca”	(1, 7)
“Nanna di Cuscione”	(1, 5, 7)
“Serenata di (de) Serra”	(3, 7)
“Tre marinari” (La cueillette des olives)	(1, 3, 5, 7, 8)
“O pescatore di l’onda (dell unda)”	(1, 3, 5, 6, 7, 8)
“Lamentu (Lamento) d’Orezza”	(1, 2, 3, 4, 7)
“Lamentu di Bigulia” (Lamento dialetto di Bastia)	(1)
“Voceru di Sartè” (Vocero sartenais)	(1, 7)
“Vocero du Niolu” (Niolo). <sup>5</sup>	(1, 3, 7)

<sup>2</sup>A. de Croze, *La chanson populaire de l’île de Corse* (Paris: Champion, 1911). Der Band enthält die zwölf von Ravel harmonisierten und orchestrierten Melodien mit ihren Texten.

<sup>3</sup>Vgl. Cornelia Petersen, *op. cit.*, S. 10.

<sup>4</sup>Friedrich Blume und Ludwig Finscher, Hrsg., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Karlsruhe: Bärenreiter, 1994), Band II, S. 757.

<sup>5</sup>Zu Rossis Erläuterungen von Ravels (gemischt-)sprachlichen Titeln vgl. *op. cit.*, S. 3-4. Zum Hineinhören: Es existiert eine 1997 in der Kirche St. Nom-de-Marie der korsischen Hafenstadt Bastia entstandene CD-Aufnahme mit dem Titel “Maurice Ravel: orchestrations inédites 1896, Chants traditionnels corses”, gesungen von Gilberte Casabianca, Anna Rocchi und Paul Giansily unter der Leitung von Jean-Michel Giannelli (<https://www.casa-editions.com/en/vmchk/carta/maurice-ravel-orchestrations-inedites-1896.html>).

Diese Lieder wurden in Rahmen der Vorlesungen offenbar mit der intendierten kammermusikalischen Begleitung aufgeführt. Petersen erwähnt, Ravel habe die jeweilige Erstaufführung selbst dirigiert; nach Rossis Darlegungen präsentierte de Croze Lied 1-3 in Vorlesung 1 am 26. Januar 1896, Lied 4-8 in Vorlesung 2 am 10. Februar und Lied 9-12 in Vorlesung 3 im März.<sup>6</sup>

Offenbar als Dank für diese musikalische Bereicherung widmete de Croze dem Komponisten 1917 einen englischsprachigen Aufsatz, in dem er seine Volksliedstudien in einen größeren Rahmen einbindet.<sup>7</sup> Auch als er 1919 in Zusammenarbeit mit dem serbischen Komponisten und Musikethnologen Kosta P. Manojlović eine kommentierte Partitur für Singstimme und Klavier mit 43 jugoslawischen Volksliedern herausgab, schenkte er Ravel ein Exemplar. Durch einen missverständlichen Eintrag im Katalog der französischen Nationalbibliothek, die dieses Exemplar heute besitzt und den "ancien possesseur" Ravel unter "autres auteurs" listet, entstand der fälschliche Eindruck, Ravel habe an dieser Publikation mitgewirkt.<sup>8</sup>

Ein anderer Fall von Zusprechung nicht aus Ravels Feder stammender Volksliedbearbeitungen entstand im Zusammenhang mit einem Wettbewerb zu Volksliedern unterschiedlicher Länder, für den Ravel 1910 seine vier *Chants populaires* vertonte. Die im Verlag von Peter/Pjotr Iwanowitsch Jurgenson in Moskau und Leipzig 1911 erschienene und 1925 von Durand unter dem Titel *Sept chansons populaires* nachgedruckte Publikation der preisgekrönten Einsendungen stellte Ravels spanisches, französisches, italienisches und hebräisches Lied mit einem russischen, einem flämischen und einem schottischen Lied zusammen, ohne zu erwähnen, dass das russische von Alexandre Olénine und die beiden anderen von Alexandre Georges harmonisiert worden waren. Dies führte zu jahrelanger Verwirrung unter den Ravelforschern. Tatsächlich hat auch Ravel ein schottisches Liedes komponiert, allerdings wohl zu einem anderen Anlass und unter Verwendung einer indirekteren Textquelle. Dieses ist in der Rekonstruktion von Arbie Orenstein anlässlich der Jahrhundertfeier 1975 erschienen. Auch dazu unten mehr.

<sup>6</sup>Petersen, *op. cit.*, S. 10.

<sup>7</sup>A. de Croze und Gustave Ferrari. *The Beautiful Folk-Songs of the Stricken Provinces of France* (St. Leonards-on-Sea: Butler & Co., 1917), Band I: Alsace / Lorraine / Champagne (exemplaire dédicacé à Maurice Ravel conservé au Musée de la Corse à Corte).

<sup>8</sup>Kosta P. Manojlović, Austin de Croze, trad. Rosa Newmarch, *Jugoslovenske narodne pesme* (London: C. P. Manojlovitch, 1919). Vgl. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb431299751>; übernommen auf [https://fr.wikipedia.org/wiki/Austin\\_de\\_Croze](https://fr.wikipedia.org/wiki/Austin_de_Croze).

## *Cinq mélodies populaires grecques*

Die Geschichte, wie es zu Ravels erstem berühmten Volksliedzyklus kam, ist gut dokumentiert.<sup>9</sup> Entscheidend war dabei seine Freundschaft mit dem zur Künstlervereinigung der “Apachen” gehörenden Michel-Dimitri Calvocoressi, einem Briten griechischer Herkunft, der sich in Paris als Musikkritiker einen Namen machen sollte. Diesen bat der Musikwissenschaftler Pierre Aubry zu Beginn des Jahres 1904 um Unterstützung bei der Vorbereitung einer Vorlesung über die Lieder von der Türkei unterdrückter Völker, insbesondere der Griechen und Armenier. Hierfür sollte Calvocoressi fünf griechische Lieder identifizieren, die als Hörbeispiele geeignet wären.

Für die Auswahl stützte Calvocoressi sich auf zwei Quellen: Hubert Pernots erst kürzlich erschienene französischsprachige Veröffentlichung *Chansons populaires de l'île de Chio*<sup>10</sup> sowie eine von Pericles Matsa zusammengestellte griechischsprachige Sammlung mit 80 griechischen Volksliedern.<sup>11</sup> Da die für den Vortrag engagierte Louise Thomasset eine instrumentale Begleitung wünschte, wandte sich Calvocoressi an Ravel. Dieser entwarf “binnen 36 Stunden”, wie es in mehreren Quellen bewundernd heißt, einen einfachen Klavierpart, den er auch selbst spielte.

Dies war, wie wir heute wissen, bereits Ravels zweiter Einsatz im Bereich der Volksliedbearbeitung, und er fand offensichtlich Gefallen an der Aufgabenstellung. Für seinen zweiten Vortragsabend zu griechischen Volksliedern am 28. April 1906 engagierte Calvocoressi die Sängerin Marguerite Babaïan, die Schwester des Musikwissenschaftlers, Conservatoirelehrers und Chefredakteurs der *Revue musicale* Louis Laloy, und bat erneut Ravel um die musikalische Aufbereitung. Dieser umgab hierfür zwei der für den Aubry-Vortrag harmonisierten Lieder, “*Quel galant m'est comparable*” und “*Chanson des cueilleuses de lentisques*”, mit drei weiteren aus der Sammlung von Pernot, da er, wie Calvocoressi berichtet, die drei anderen wegen einer bei der ersten Gelegenheit unter Zeitdruck allzu schnell

<sup>9</sup>Vgl. dazu vor allem Serge Gut, “Permanence et transformation des structures mélodiques grecques antiques dans les *Mélodies populaires grecques* de Maurice Ravel”, in *Revue de Musicologie* 84/2 (1998), S. 263-276.

<sup>10</sup>Hubert Pernot, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie* (Paris: Imprimerie Nationale, 1903). Chios ist eine griechische Insel vor der kleinasiatischen Küste auf der Höhe von Izmir, wo der Autor die Sommer 1898 und 1899 mit der Sammlung von Volksliedern verbracht zu haben berichtet.

<sup>11</sup>Pericles Matsa, *80 hellenikai demotikai melodiai: dia monodion en akolouthia kleidokymvalou he kai dia monon to kleidokymvalou* (Konstantinopel: A. Comendinger, 1883).

hingeworfenen Begleitung nicht mehr überzeugend fand.<sup>12</sup> Diese fünf stellte Ravel sodann zu seinem Zyklus *Cinq mélodies populaires grecques* zusammen; die Partitur erschien noch 1906 bei Durand mit einer französischen Singfassung der Texte, die Calvocoressi besorgt hatte. Als Ausdruck seiner Bewunderung für Marguerite Babián harmonisierte Ravel bald darauf ein sechstes griechisches Volkslied, *Tripatos*, das er ihr widmete. Doch wurde dieses zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht. Es erschien erst anlässlich der Feier zu Ravels 100. Geburtstag im Jahr 1975, diesmal mit griechischem und französischem Text, bei Salabert.

### Chanson de la mariée

Réveille-toi, perdrix mignonne,  
 Ouvre au matin tes ailes.  
 Trois grains de beauté,  
 mon cœur en est brûlé!

Vois le ruban d'or que je t'apporte,  
 Pour le nouer autour de tes cheveux.  
 Si tu veux, ma belle, viens nous marier!  
 Dans nos deux familles, tous sont alliés!<sup>13</sup>

Die Volkswaise ankert in g und steht, wie viele Beispiele traditionell griechischer Musik, im phrygischen Modus. Der Aufbau ist dank zahlreicher Wiederholungen sehr schlicht: Die Strophen sind melodisch identisch;<sup>14</sup> zudem wird Vers 1 notengetreu und Vers 2 variiert wiederholt, während der Gesang in den Versen 3 und 4 die Kontur von Vers 2 und seiner Variante noch einmal aufgreift. So entsteht eine vokale Struktur nach dem Muster ||: a ::|: b | b<sub>v</sub> | b' | b<sub>v</sub> |. Wie Serge Gut dokumentiert, sind die Verzierungen durch Mordent- und Schleifervorschläge sowie der am Ende des Eröffnungsverses angehängte Terzsprung im Gesangspart schon in Pernots Sammlung genauso notiert und keine Zusätze Ravels.

<sup>12</sup>M. Calvocoressi, “Correspondance”, in *La revue musicale* (Januar 1939), S. 17. Dies waren die Lieder “À vous, oiseaux des plaines”, “Chanson de pâte épirote” und “Mon mouchoir, hélas, est perdu”. Ravels Vertonungen dieser drei Lieder gelten heute als verschollen.

<sup>13</sup>Wach auf, niedliches Rebhuhn, öffne deine Flügel dem Morgen. Drei Schönheitsflecken, mein Herz ist davon entbrannt! // Sieh das goldene Band, das ich dir bringe, um es um dein Haar zu binden. Wenn du willst, meine Schöne, lass uns heiraten! In unseren zwei Familien sind alle verbündet! (Das griechische Original des Textes ist online zugänglich unter [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=109592](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=109592); konsultiert Februar 2021).

<sup>14</sup>Einleitungstakte + Gesang: T. 1-26 ≈ 27-52. Ohne Entsprechung ist nur der Abschlusstakt.

Die Klavierbegleitung ist in Ravels charakteristischem Toccatostil gehalten, mit einem Geklingel ununterbrochener Sechzehnteltriolen, die komplementär auf beide Hände verteilt sind. In der Rechten lässt Ravel den Grundton *g* als Orgelpunkt das ganze Lied durchtönen, zunächst in Wechselspiel der Oktave *g4-g5*, zu Vers 3-4 eine Oktave höher und zu Vers 7-8 in einem Absinken von *g5-g6* über *g4-g5* zu *g3-g4*. Die Quint *d*, den die Linke anfangs in den Orgelpunkt einbettet, bewegt sich im wiederholten Vers 1 zur Verdopplung der Singstimme. In den folgenden drei Versen wird diese unselbständige Zweitstimme weitgehend beibehalten, dabei aber mit Harmonien unterlegt, die eine Wendung nach Es-Dur, der ‘Paralleltonart’ des phrygischen Modus auf *g*, anzudeuten scheinen, jedoch am Versende zur leeren Quint *g/d* zurückkehren.<sup>15</sup> In die Harmonisierung des zweimal prominent einen ganzen Gesangstakt bestimmenden zweiten Tons der phrygischen Skala, des *as* in T. 13, 17, 21 und 25 sowie 47 und 51 integriert Ravel seinen ‘musikalischen Fingerabdruck’, den chromatischen Dreitoncluster (hier *fis/g/as*), in einen Akkord, der wie ein neapolitanischer Sextakkord mit Zusatzton wahrgenommen wird.<sup>16</sup> Die größte Änderung in Strophe II ist die vorübergehende Verselbständigung der zuvor an den Gesang gebundenen Spitzentöne der linken Hand und die Anreicherung des Orgelpunkt klingelns durch eine neue Linie der Basstöne in der ersten Strophenhälfte.<sup>17</sup>

Noch 1906 orchestrierte Ravel dieses Lied, wobei er den Titel wieder zugunsten des bei Pernot vorgefundenen Wortlautes “Reveil de la mariée” korrigierte. Seine Besetzung sieht doppelte Holzbläser und Hörner, Harfe und Streicher vor. Das Klangbild der Strophen variiert: die Orgelpunktoktave wechselt nahtlos zwischen Flöten und Klarinetten, während triolisch tremolierende 1. Geigen das Flirren und ein Pizzicato der 2. Geigen den Rhythmus hinzufügen. In Strophe II beginnt die Liegetonoktave im Flageolett der tiefen Streicher; triolisches Flirren und rhythmisierendes Zupfen überimmt die Harfe. Ab T. 37, wo im Klaviersatz die dicker gesetzten Akkord beginnen, bilden die tieferen Holzbläser einen homorhythmischen Strang, der der Gesangskontur als angedeuteter Duettpartner gegenübersteht.

<sup>15</sup>Vgl. in Strophe I, T. 11-14, 15-18, 19-22, 23-26 und ebenso in Strophe II, die Harmonien der Linken: B-Dur-Sept, Es-Dur, B-Dur-Sept – ergänzt von einem ravelschen Akkord aus C-Dur über *cis*, abgerundet von As-Dur mit enharmonisch notierter Sept und *g/d*.

<sup>16</sup>In den melodisch identischen Takten 39 und 43 fehlt das *fis*.

<sup>17</sup>Vgl. in Strophe II die durch halbtaktig wiederholte Anschläge entstehende Linie, T. 29-31: *es*, T. 32: *d*, T. 33-36: *f*, T. 37-39: *b*, T. 40: *es*, T. 41-42: *as*, T. 43: *f*, T. 44: *g*.

## Là-bas, vers l'église

Là-bas, vers l'église,  
 Vers l'église Ayio Sidéro,  
 L'église, ô Vierge sainte,  
 L'église Ayio Costandino,  
 Se sont réunis,  
 Rassemblés en nombre infini,  
 Du monde, ô Vierge sainte,  
 Du monde tous les plus braves !<sup>18</sup>

Dieser Text enthält bereits auf sprachlicher Ebene eine Fülle von Wiederholungen. Da ist die viermal erwähnte, auf zwei verschiedene Heilige verweisende Kirche, bei der sich "die Anständigsten der Welt" vereint und versammelt haben. Auch die heilige Jungfrau wird zweimal angerufen; ebenso ist die Welt als Bezugsrahmen doppelt genannt. Im Zentrum der einsätzigen Aussage steht, nur einmal und ganz am Ende genannt, die Gemeinschaft der religiös-moralisch Hervorragenden.

Wie das vorhergehende steht auch dieses Lied im phrygischen Modus, bei Pernot und Ravel auf *gis*. Der Ambitus der Singstimme im Rahmen der Sext zwischen *gis* und dem höheren *e* ist ähnlich begrenzt wie im vorausgehenden Lied, und die Tatsache, dass alle Gesangsphrasen mit dem schrittweise absteigenden Quintzug *dis-cis-h-a-gis* enden, unterstreicht nicht nur die Schlichtheit, sondern erinnert auch an die Vorliebe der alten griechischen Musik für fallende Skalen. Interessant ist der wiederholte metrische Wechsel: Der zugrunde gelegte 2/4-Takt wird achtmal in dem nur 24-taktigen Lied durch einen 3/4-Takt unterbrochen.

Ravel wählt für die Harmonisierung schon im Vorspiel die Paarung des Tonikadreiklanges mit dem Neapolitaner (*cis/e/a*) über dem Grundton *gis*. Diese Akkordfolge erklingt im Verlauf des Liedes neunmal, zweimal verteilt auf zwei 2/4-Takte, sechsmal innerhalb eines einzigen 3/4-Taktes.

*Cinq mélodies  
 populaires grecques* II:  
 Das Grundmuster der  
 Begleitung

T. 1-2, 21-22                      T. 3-4, 9-10, 11-12,  
 17-18, 19-20, 23-24

<sup>18</sup>Dort unten bei der Kirche, bei der Kirche Sankt Isidor, der Kirche, oh heilige Jungfrau, der Kirche Sankt Constantin, dort haben sich getroffen, in unendlicher Zahl versammelt, der Welt, o heilige Jungfrau, alle Tapfersten der Welt. (Griechischer Originaltext unter [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=111526](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=111526); konsultiert Februar 2021).

Zu Beginn jeder Strophe unterbricht Ravel dieses Grundmuster mit einer im weitesten Sinne konventionellen Kadenzformel<sup>19</sup> und ersetzt dabei auch den Orgelpunktton durch einen i-iv-V-i-Bassgang.

*Cinq mélodies populaires grecques* II: Die Kadenz am Strophenbeginn



Wie das Beispiel zeigt, endet der Klaviersatz eine Oktave unter dem Beginn der Phrase. Bei der Wiederholung zu Beginn der zweiten Strophe verlegt Ravel die Basstöne um eine zusätzliche Oktave nach unten.<sup>20</sup> So entsteht im Verlauf dieses Liedes mit seiner sprachlich einlinigen Aussage eine fortschreitende Eindunklung.

### Quel galant m'est comparable

Quel galant m'est comparable,  
D'entre ceux qu'on voit passer?  
Dis, dame Vassiliki?

Vois, pendus à ma ceinture,  
pistolets et sabre aigu...  
Et c'est toi que j'aime!<sup>21</sup>

Dieses Lied fasziniert durch seine tonale Unbestimmtheit. Der Gesang bewegt sich um den fallenden Tetrachord *d-c-h-a*, wobei der Ausgangston mit seinen oberen Nebennoten *e* und *f* ornamentiert ist, der Zielton *a* mit seiner unteren Nebennote *g*. Er würde als äolisch auf *a* gehört, wäre da nicht die Bordunquint *g/d* im Tonart gebenden, mit einer Fermate unterstrichenen Einleitungstakt sowie durchgehend in Zwischen- und Nachspiel.

<sup>19</sup>Bis auf die Tonika im Zieltakt erklingen alle Stufen (iv-i-iv-V) als Septakkorde; die Dominante ist zudem durch eine tiefalterierte Quint an Ravels Tonsprache angepasst.

<sup>20</sup>Die Muster in T. 9-10 und 11-12 klingen eine Oktave tiefer als T. 3-4, die in T. 17-18 und 19-20 zwei Oktaven tiefer in den Akkorden, drei Oktaven tiefer im Bass. Im Nachspiel von T. 21-24 ist der Bass selbst als liegender Oktavsprung verdoppelt, während die (ebenfalls verdickten) Akkorde nur eine Oktave unter denen des Vorspiels T. 1-4 liegen.

<sup>21</sup>Welcher Freier kann sich mit mir vergleichen unter denen, die man vorübergehen sieht? Sag, Frau Vassiliki? // Sieh, an meinem Gürtel hängend, Pistolen und scharfer Degen. Und du bist es, die ich liebe! (Griechischer Volksliedtext unter [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=111527](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=111527))

Da Ravel die erste Gesangsstrophe gänzlich unbegleitet belässt, erfährt diese Frage zunächst keine Antwort. Vielmehr präsentiert Ravel die Melodie in ihrer tonalen Besonderheit als Umspielung eines fallenden äolischen Tetrachordes, die zudem mit ihrer ungewöhnlichen Phrasenstruktur aus  $1\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} + 3 + 3$  Takten besticht, deren ungleiche Segmente als [a], [b], [c var.], [c] wahrgenommen werden.

*Cinq mélodies populaires grecques* III: Die tonal unbestimmte Melodie

Quel ga - - lant, ga-lant m'est com-pa-ra - ble,  
d'en-tre ceux qu'on voit pas - ser ? — Dis, da-me Vas - si - li - ki ?

Das Klavierzwischenpiel in T. 11-15 steht ebenso wie das notengetreu aufgegriffene Nachspiel in T. 25-29 solide in G-Dur und stellt damit eine befremdliche tonale Wendung dar. Die Passagen sind gekrönt von einer sechstönigen, in den Sechzehntelläufen westlicher Instrumentalmusik verlaufenden Diskantgirlande und unterstrichen von einer synkopisch rhythmisierten Bordunquint mit Leittonvorschlag zum Quintton. Der Rahmen des Liedes aus Eröffnungstakt und identischem Schlusstakt präsentiert sich als Konzentration der instrumentalen Passagen. Keine dieser Komponenten ist laut Serge Gut Teil des folkloristischen Materials. Vielmehr schreibt Gut sie dem Herausgeber Matsa zu, von dem Ravel sie wohl in gutem Glauben übernommen hat – nicht ahnend, dass es sich um einen editorischen Zusatz handelt, noch dazu einen “im falschen Modus”.<sup>22</sup>

*Cinq mélodies populaires grecques* III: Instrumentale Umrahmung in Dur

**Allegro**

<sup>22</sup>Gut, *op. cit.*, S. 271.

## Chanson des cueilleuses de lentisques

Ô joie de mon âme,  
 Joie de mon cœur,  
 Trésor qui m'est si cher ;  
 Joie de l'âme et du cœur,  
 Toi que j'aime ardemment,  
 Tu es plus beau qu'un ange.

Ô lorsque tu parais,  
 Ange si doux  
 Devant nos yeux,  
 Comme un bel ange blond,  
 Sous le clair soleil,  
 Hélas ! tous nos pauvres cœurs soupirent !<sup>23</sup>

Dieses Lied, das Ravel vom bei Pernot vorgefundenen Es-Dur nach A-Dur transponiert, wechselt zwischen dem lydisch konvexen und dem (jeweils nach einem Terzaufschwung) ionisch absteigenden Tetrachord, d.h. zwischen *dis* und *d* als vierter Stufe. Serge Gut glaubt an Einflüsse aus der byzantinischen Musik auf diese Weise von der vorderasiatischen Insel Chios.<sup>24</sup> Solche lassen sich auch in der ornamentalen Figur erkennen, die das Ende der ersten und der vorletzten Zeile jeder Gesangsstrophe bildet und von Ravel zudem dreimal im Klavierskizzenbuch zitiert wird.<sup>25</sup>

### *Cinq mélodies populaires grecques* IV: Modi und 'byzantinische' Figur

Vokalfigur  
 imitiert im  
 Klavierpart:

Noch häufiger als im zweiten Lied wechselt hier das Metrum. Lässt man den nur mit Nachklang gefüllten Pausentakt am Schluss außer Acht,

<sup>23</sup> Lied der Mastix-Sammlerinnen: O Freude meiner Seele, Freude meines Herzens, Schatz, der mir so lieb ist; Freude der Seele und des Herzens, Du, den ich sehnlichst liebe, Du bist schöner als ein Engel. O, wenn du, Engel so süß, vor unseren Augen erscheinst wie ein schöner blonder Engel unter der klaren Sonne, ach! da seufzen all unsere armen Herzen! (Griechischer Volksliedtext unter [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=111528](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=111528))

<sup>24</sup> Gut, *op. cit.*, S. 273.

<sup>25</sup> Vgl. T. 5-6 und 16-17: Gesang, T. 21-22: Klavier, T. 26-27: Gesang, T. 32-33: Klavier, T. 37-38: Gesang, T. 44-45: Klavier. Im griechischen Volkslied werden diese Figuren wie auch die Triolen und Schleifer als Melismen auf jeweils nur einer Silbe gesungen. Dies erhöht wesentlich ihren Charme, der in der französischen Silbenverteilung Calvocoressis ein wenig verloren geht.

so stehen sich innerhalb des einschließlich der Klaviereinwürfe 46-taktigen Verlaufes genau gleich viele 3/4- und 2/4-Takte gegenüber. Doch weder ist ein Schema zu erkennen, noch sind die Strophen metrisch analog gebaut. Auch hinsichtlich der ornamentalen Gestaltung und Rhythmik der Kontur im Gesangspart entsprechen einander die beiden Strophen weit weniger, als es in den vorausgehenden Liedern der Fall war. Das Notenbeispiel zeigt die Verse der Strophen in Gegenüberstellung, um neben den Analogien die fantasievollen Abweichungen deutlich zu machen.

## Cinq mélodies populaires grecques IV: Die Gesangsstrophen im Vergleich

## 1 Lent

O \_\_\_\_\_ joie de mon â - - - - - me,  
O \_\_\_\_\_ lors-que tu pa-rais, an - ge si doux, \_\_\_\_\_

joie de mon cœur, trés-or qui m'est si cher; \*  
an - ge si \_ doux de-avant nos yeux, \_\_\_\_\_

joie de l'âme et \_\_\_\_ du cœur \_toi que j'aime ar - dem-ment,  
comme un bel an - ge blond clair so - - leil, \_ \*  
sous le

tu es plus beau, plus beau qu'un an - ge. \_\_\_\_\_  
Hé - - las ! tous nos \_\_\_\_\_ pauvres cœurs sou-pi - rent !

Im Klavier dominiert lange die leere Quint *a/e*. In Strophe I ertönt sie meist als vier- oder fünfföniger, oktavierend auf und ab versetzter Anschlag, in Strophe II dagegen als wellenförmiges  $4\frac{1}{2}$ -oktaviges Arpeggio. Harmonisch wird diese ostinate Tonika erstmals am Ende von Strophe I durch eine kadenzierende Akkordfolge abgelöst, in der Ravel interessanterweise die Basstöne *a-e-e-a-e-e-a* beibehält, indem er den Subdominantnonakkord in seiner vierten Umkehrung über *e* verwendet.<sup>26</sup> In Strophe II ist dieselbe Kadenz in eine Folge absteigender Quintenschichtungen eingebettet.<sup>27</sup> Einzig die Zeile über den schönen blonden Engel im hellen Sonnenschein (T. 35-38) belässt Ravel gänzlich ohne Begleitung.

Zusätzlich zu der oben erwähnten ‘byzantinischen’ Ornamentfigur wird das Lied durchzogen von einer rudimentären thematischen Figur in Form einer im Viertelrhythmus aufsteigenden Quint, die dann für zwei oder drei Schläge nachklingt. Die Figur ertönt vierzehnmal, in vier unterschiedlichen Oktavpositionen, als *fis-cis*, darüber hinaus je einmal als *a-e* und als *cis-gis*. (Im Beispiel oben sind die Einsatzpunkte mit \* markiert.) Harmonisch modifiziert die Figur den zugrunde liegenden Tonikaorgelpunkt zum Quintsextakkord *a/cis/e/fis*; in der Textur erzeugt Ravel durch den wechselnden Wiederholungsabstand des Quintaufstiegs eine Art konkurrierende metrische Schicht. Diese alterniert ähnlich wie Gesang und Begleitung, jedoch unabhängig von diesen, zwischen zwei Größen, die als  $4/4$ - und  $3/4$ -Takt gehört werden können. Im relevanten Abschnitt der ersten Strophe sieht dies so aus:

*Cinq mélodies populaires grecques* IV: Wechseltakt in Lied und Quintfigur

T. 7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$

Wie das Schema zeigt, fällt der Einsatzpunkt der Figur in Strophe I nur einmal auf einen Taktanfang; in Strophe II fehlt auch diese Kongruenz. Mit dieser dezenten Betonung unterstreicht Ravels Musik allerdings das entscheidende Wort: “*toi que j’aime ardemment*”. In der Emotionalität seiner ornamentalen Konturen ist dieses Lied das eindrucksvollste des Zyklus. Ravels Klaviersatz unterstreicht dies wirkungsvoll.

<sup>26</sup>T. 17: Tonikaquintsextakkord *a/e* + *fis-cis*, T. 18/19: Subdominantnonakkord *d/fis/a/cis/e* über *e*, T. 20-22: Tonikaquintsextakkord *a/e* + *fis-cis*, Dominantseptakkord mit großer Sept *e/gis/h/dis*, [verkürzter Dominantquartsextakkord *e/a/e/a*], T. 23: Tonikaquint *a/e/a/e*.

<sup>27</sup>Vgl. T. 39-43: *fis-h-e-a*.

**Tout gai !**

Tout gai! gai, Ha, tout gai!  
 Belle jambe, tireli, qui danse;  
 Belle jambe, la vaisselle danse,  
 Tra la la la la !  
 La la la, laïla la la...<sup>28</sup>

Dieses Lied ist ungewöhnlich für das ältere griechische Volksgut, das Pernot sich zu sammeln vorgenommen hatte und das auch Ravel besonders faszinierte, insofern es keine modale Skala verwendet, sondern in reinem As-Dur steht. Pernot erwähnt denn auch in seinem Begleittext, die Melodie sei “erst in jüngster Zeit aus Smyrna importiert worden”. Wie der Genfer Ethnomusikologe und Neogräzist Samuel Baud-Bovy, ein namhafter Forscher der griechische Kirchen- und Volksmusik, in seiner Studie zu Ravels Zyklus schreibt, erfreute sich das Lied großer Beliebtheit, so dass es sich bald in ganz Griechenland verbreitete.<sup>29</sup> Einen beträchtlichen Anteil an der Popularität hat sicherlich der Text, der eine einzige Botschaft vermittelt: uneingeschränkte gute Laune.<sup>30</sup> Die ausschließlich einem nicht-semantischen Trällern vorbehaltene zweite Strophe (T. 23-40) erklingt als eine im Gesang nur wenig, im Klavier mit zusätzlichen Ornamenten ausgeschmückte Variante der ersten Strophe, die den rudimentären Text vertont. Das schnelle 2/4-Metrum im *Allegro* ist nur an vier Stellen durch einen 3/4-Takt unterbrochen, beim letzten Anlass (T. 38-39) allerdings für die Dauer von zwei Takten und einert zusätzlich Verlangsamung durch Fermate und Rallentando.

Ravel setzt die Melodie mit einer Klavierbegleitung, die zwischen Durdreiklängen und Quintenschichtungen alterniert. Über einer ostinaten Bassfigur im Bordunquintorgelpunkt der Tonika (*as/es*), die das dreitaktige Vorspiel sowie die erste achttaktige Phrase durchzieht, erklingt diese Paarung zunächst über der Tonika, dann über der Subdominante.

<sup>28</sup>Ganz froh! froh!, ha, ganz froh! Schönes Bein, tireli, das tanzt; schönes Bein, das Geschirr tanzt, tralalalala ... (Griechischer Volksliedtext unter [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=111529](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=111529))

<sup>29</sup>S. Baud-Bovy, “Les chansons populaires grecques harmonisées par Maurice Ravel”, in Danièle Pistone, *Maurice Ravel au XX<sup>e</sup> siècle. Table ronde internationale, Paris, Cité des Arts, 11/1975* (Paris: Comité national des commémorations musicales, 1976), S. 24-32 [25].

<sup>30</sup>In Cornelia Petersens Dissertation, in der sie, wie sie schreibt, eine deutsche Übersetzung nicht von Calvocoressis französischer Nachdichtung sondern direkt vom Griechischen bietet, gibt Hansjörg Brey, Geschäftsführer der Südosteuropa-Gesellschaft, den Hauptgedanken des Liedes mit “Tamtaram ...” wieder. Vgl. Petersen, *op. cit.*, S. 256.

*Cinq mélodies populaires grecques* V: Ostinato mit Quintenschichtungen

Die folgende achttaktige Phrase, in der die “schönen Beine” besungen werden, und das codetta-artige “Tralala” am Schluss der Strophe setzen das Spiel mit Ableitungen über *es*, *des* und *b* (V, IV und ii) fort, unspektakulär erweitert mit einem Quintsext- und einem Septakkord. In der ersten Phrase von Strophe II unterscheidet sich der Klaviersatz nur durch leichte Verdichtung jedes zweiten Taktes, in der zweiten Phrase dagegen durch eine immer gleiche Verzierungsfigur in der Taktmitte.

*Cinq mélodies populaires grecques* V: Verzierung in der Trällerstrophe

Wie das eröffnende Morgenlied der Braut hat Ravel auch dieses Lied selbst orchestriert.<sup>31</sup> Die ostinate Bassfigur übergibt er in Strophe I den tiefen Streichern, unterlegt mit einer Augmentation in der Pauke und mit den Tönen der Dreiklänge und Quintenschichtungen in den Hörnern. Die Verzierungsfigur erklingt bereits zu den “schönen Beinen” abwechselnd in Oboen und Klarinetten. In Strophe II ist alles ein wenig intensiviert: Pauke und Hörner vereinen sich zum Ostinato, die Verzierungsfigur erklingt in Oboen und Klarinetten verdoppelt und wird zudem jeweils von der Militärtrommel eingeleitet und ab T. 31 mit Beckenschlägen unterstrichen.

In beiden Versionen ist das Lied atmosphärisch äußerst gelungen. Die Fröhlichkeit wirkt ansteckend, wozu Ravels Klaviersatz entscheidend beiträgt. Der vielfarbige Zyklus lässt Zuhörer entspannt lächelnd zurück.

<sup>31</sup>Nota bene: Durands Orchesterpartitur der *Cinq mélodies populaires grecques* enthält alle fünf Lieder, ohne ausdrücklichen Hinweis, dass die Instrumentalpartien der Lieder II, III und IV 1934 von Manuel Rosenthal, Ravels letztem Kompositionsschüler und dem Freund seiner späten Jahre, hinzugefügt worden sind.

**Tripatos**

Tripatos (“Dreischritt”) bezeichnet einen auf den nordägäischen Inseln, zu denen Chios gehört, beliebten Tanz;<sup>32</sup> der Untertitel weist es als *Danse chantée* aus. Ravels Bearbeitung entstand nicht als ein weiteres Beispiel im Reigen der für die verschiedenen ethnologischen Vorträge harmonisierten griechischen Volkslieder, sondern als Dank an die erste Interpretin der *Cinq mélodies populaires grecques*, Marguerite Babaïan. Ravel vollendete es 1909 und überreichte es der Widmungsträgerin, unternahm jedoch offenbar nichts für eine zeitnahe Veröffentlichung. Die Partitur erschien erstmals im Dezember 1938, ein Jahr nach dem Tod des Komponisten, in einem Ravel gewidmeten Sonderband der *Revue musicale*, als offizieller Notendruck jedoch erst 1975 zur Feier von Ravels 100. Geburtstag bei Salabert.

Dem Gesangspart ist in den ersten 17 Takten ein französischer und griechischer Text unterlegt; danach folgt ein 29-taktiger Anhang mit den Silben *tra, li, la* und *lai*, im Französischen ohne Abweichungen vom Griechischen übernommen. Der Textabschnitt lautet:

Mains qui n’ont pas vu le soleil  
 Comment les prennent les médecins.  
 Et l’un avec l’autre disent:  
 Comment se fait-il qu’elle ne soit pas destinée à vivre?<sup>33</sup>

Baud-Bovy vermutete auch im Fall dieser Melodie eine türkische Herkunft, die sich bestätigen sollte:

Die Atmosphäre und der Stil erinnern unweigerlich an das Repertoire tränenreicher Romantik der Salons der Phanarioten [Istanbuler Griechen]. Es bestand somit die Möglichkeit, dass das Lied in der Liedersammlung des Vicomte von Marcellus (1795-1865) enthalten war, aus der Zeit 1815-1820, da dieser als ganz junger Mann Botschaftssekretär in Konstantinopel war. Und dort erscheint es auch tatsächlich.<sup>34</sup>

<sup>32</sup>Die für die Insel Chios typischsten Tänze sind auf der ersten CD in der Reihe *Music of the Aegean Sea / Idioms of Greek Music* zusammengestellt, darunter Syrtos, Kalamoutoutsikos, Pasvantikos, Ballos, Pyrgousikos, Tragouditos und Patounades. Vgl. <https://www.allmusic.com/album/music-of-the-aegean-sea-chios-vol-1-mw0000967513?cmpredirect>.

<sup>33</sup>Hände, welche die Sonne nicht gesehen haben, wie fassen die Ärzte sie an? Und sie sagen miteinander: Wie kann es sein, dass ihr nicht bestimmt ist zu leben? (Griechischer Text online unter [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=18273](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=18273))

<sup>34</sup>Übersetzt nach Baud-Bovy, *op. cit.*, S. 26.



Ravel stützt sich hier, wie in allen fünf aus der Pernot-Sammlung übernommenen Liedern, auf eine Notation, die ihre Probleme hat und zu der u.a. schon Baud-Bovy Bedenken äußert. Da diese im Lied *Tripatos* besonders gravierend sind, möchte ich sie hier kurz ansprechen.

Hubert Pernot, auf dessen Studien die Sammlung beruht, war ein Linguist, Professor für Neogräzistik an der Sorbonne, mit musikalischer Notation jedoch nicht vertraut. Er zeichnete die Volkslieder mit Phonographenwalzen auf. Auf Basis dieser Tonaufnahme erstellte Paul le Flem die Transkriptionen. Er war ein Komponist und guter Musiker, hatte jedoch keinerlei Erfahrung mit osteuropäischer Volksmusik und keine Kenntnisse im modernen Griechisch. 2006, mehr als 100 Jahre nach der ursprünglichen Veröffentlichung Pernots mit le Flems Transkriptionen aus dem Jahr 1903, erschien eine zweisprachig griechisch/englische Neuausgabe der Pernot-Sammlung mit einem Kommentar des (griechischen) Herausgebers M. Ph. Dragoumis.<sup>38</sup> Wie in einer Würdigung der Neuausgabe zu lesen ist,<sup>39</sup> hat der mit den Singgewohnheiten und -eigenarten der Inselgriechen vertraute Dragoumis den Transkriptionen le Flems seine eigenen Vermutungen gegenübergestellt und dabei vor allem Rhythmen und Taktwechsel, die ihm unwahrscheinlich oder untypisch vorkommen, in der Weise notiert, wie es nach seiner Kenntnis dem lokalen Verständnis entspricht.

Dabei ergeben sich einige gravierende Abweichungen. Eine betrifft den Bereich der Ornamente, die le Flem, dem nur jeweils eine Tonaufnahme zu jedem Lied vorlag, in westlicher Notation ausschreibt. Diese wurden jedoch laut Dragoumis improvisiert und klangen daher von Gemeinde zu Gemeinde und von Tag zu Tag verschieden. Eine neutrale Notation mit Ornamentzeichen würde diesen Gepflogenheiten eher gerecht. Verwandt damit sind die Freiheiten bei den Dehnungen entsprechender Silben, die mit Fermaten besser wiedergegeben wären als mit verlängerten Takten. Ein zweiter wesentlicher Bereich ist denn auch der des Metrums. Dragoumis setzt die Taktschwerpunkte in den von Pernot ausgewählten Liedern fast durchgehend anders als le Flem. Zum Vergleich stelle ich hier die Segmente [a] und [b1] des *Tripatos* in le Flems Transkription und in Dragoumis' Vorschlag (auf denselben Grundton transponiert) gegenüber<sup>40</sup>:

<sup>38</sup>Marcos Ph. Dragoumis, *Folk Melodies from Chios*. New Simplified and Corrected Notation (Athen: The Friends of The Musical Ethnological Archive of Melpo Merlier, 2006).

<sup>39</sup>Katy Romanou in *Musicology* 7 (2007), S. 345-348.

<sup>40</sup>Ich gebe den griechischen Text, dessen Silbenverteilung für die rhythmische Deutung entscheidend ist, in der Umschrift nach der Salabert-Ausgabe und die Melodie ohne die durch die französische Singfassung verursachten rhythmischen Abweichungen wieder.



## Chants populaires

Im Jahr 1910 nahm Ravel am zweiten von drei Wettbewerben zur Volksliedvertonung teil, den das in Moskau beheimatete “Maison du Lied” in Paris ausrichtete. Die Veranstalter vergaben in sieben Landeskategorien Melodien mit zugehörigen Texten, für die es galt, künstlerisch anspruchsvolle aber dem Genre angemessene Klavierbegleitungen zu komponieren. Ravel reichte Vorschläge in vier Kategorien ein und gewann damit den jeweiligen Preis.<sup>41</sup> Zusammen mit den preisgekrönten Vertonungen in den drei anderen Kategorien wurden seine vier Lieder im Preisträgerkonzert am 19. Dezember 1910 im Pariser Salle des Agriculteurs von der Organisatorin des Wettbewerbs, der Mezzosopranistin Maria Olenina-d’Alheim, und ihrem Bruder, dem Komponisten und Pianisten Alexandre Olénine, uraufgeführt.<sup>42</sup>

Ziel dieses Wettbewerbes und des mit ihm verbundenen Konzertes war es, das Interesse des Konzertpublikums an alten Liedern zu fördern. Diese sollten in ihrer Originalsprache, oft einem lokalen Dialekt, gesungen werden. So vertonte Ravel sein “Spanisches Lied” in der galicischen Mundart Nordwestspaniens, sein “Französisches Lied” in der Sprache des Limousin. Das “Italienische Lied” ist im *romanesco* gehalten, einem aus dem Toskanischen entwickelten Dialekt, und klingt damit sehr nahe an der heutigen Landessprache. Das “Hebräische Lied” schließlich verwendet einen jiddischen Text mit latinisierten Einsprengseln in Aramäisch und Hebräisch. Diese Originaltexte sind in der 1911 beim deutsch-russischen Verlag P. Jurgenson verlegten Erstpublikation zusammen mit den vom “Maison du Lied” besorgten französischen und russischen Singfassungen dem Gesangspart unterlegt, während der 1925 von Durand veröffentlichte Nachdruck den Text nur in der jeweiligen Originalsprache sowie in der französischen Adaptation wiedergibt.

<sup>41</sup>Vgl. dazu Sindhumi Revuluri, “Maurice Ravel’s *Chants populaires* and the Exotic Within” in Olivia Bloechl et. al., Hrsg., *Rethinking Difference in Music Scholarship* (New York: Cambridge University Press, 2015), S. 237-259, sowie Alexander Tumanov, *The Life and Artistry of Maria Olenina-d’Alheim* [englisch von Christopher Barnes] (Edmonton, Canada: University of Alberta Press, 2000), S. 144-194.

<sup>42</sup>Orenstein schreibt zu Veranstaltungsort und Personen (*Leben und Werk*, S. 297 #34): “Marie Olénine d’Alheims Pariser Debut fand 1896 statt. Mehr als vierzig Jahre sang sie speziell Werke russischer Komponisten, vor allem Mussorgskys, aber auch Volkslieder anderer Nationen. 1908 gründete sie mit ihrem Mann Pierre d’Alheim das ‘Haus des Liedes’. Er war sehr sprachbegabt und übernahm auch viele Übersetzungsaufträge der Organisation.”

Zum Zeitpunkt der Komposition kannte Ravel keine der Regionen, aus denen diese Volkslieder stammen, und schon gar nicht ihre Sprachen. Doch war er zutiefst überzeugt von der Haltung zu fernen Ländern, die sein Freund Tristan Klingsor formuliert hatte, und wäre jederzeit bereit gewesen, die Schlusszeilen von “Le voyage”, einem der 100 Gedichte in dessen Zyklus *Shéhérazade*, zu unterschreiben:

Car le songe est plus doux que la réalité  
 Car les plus beaux pays sont ceux que l'on ignore  
 Et le plus beau voyage est celui fait en rêve<sup>43</sup>

Dass Ravel ein lebhaftes und lebenslanges Interesse an der Volksmusik der baskischen Heimat seiner Mutter und an den von ihr geliebten spanischen Liedern, aber auch am Volksgut anderer Länder hatte, zeigt u.a. seine private Notenbibliothek, deren Bestand heute im Département de musique der Pariser Nationalbibliothek einsehbar ist.<sup>44</sup> Im genannten Bereich erkennt man drei Kategorien: Sammlungen authentischer Volkslieder,<sup>45</sup> zeitgenössische Kompositionen für Gesang und Klavier mit authentisch exotischem oder aber exotisierendem Hintergrund<sup>46</sup> und Instrumentalwerke mit fremdländischem Kolorit.<sup>47</sup>

<sup>43</sup>Denn der Traum ist lieblicher als die Wirklichkeit, denn die schönsten Länder sind die, welche man nicht kennt, und die schönste Reise ist die im Traum unternommene.

<sup>44</sup>Vgl. dazu Petersen, *op. cit.*, “Anhang II: Notenbibliothek Ravels” S. 263-275 sowie den Absatz im Kapitel “Exotismus”, S. 115-116. Petersens Angaben sind hier nach dem Katalog der Bibliothèque nationale de France und anderen Quellen ergänzt. Nota bene: Die BnF listet Ravel als “ancien possesseur” (früherer Besitzer) mehrmals fälschlich unter “Auteurs”.

<sup>45</sup>Darunter sind die *Chansons populaires yougoslaves*, herausgegeben von Austin de Croze und Kosta P. Manojlović (vgl. oben S. 117, 119), die *Guajiras populares* des nordspanischen Dominikaners José María Guervos Hoyos, die *Cantari Euscalduna* des baskischen Dichters und Musikers José María de Isparraguirre Balerdi, die *Vingt chants populaires espagnols* des spanischen Komponisten Joaquín Nin (mit dessen Widmung), die *Cantos mexicanos* von Carlos Chávez Ramírez und das baskische Lied “Lo! Lo! Lo!”.

<sup>46</sup>Die Bände sind: *Collección de aires vascongados*, Klavierlieder des baskischen Komponisten José Antonio Santesteban; *Le Tung-Whang-Fung*, eine von Charles-Louis Domergue de la Chaussée vertonte “Chinoiserie” für Gesang und Klavier des Dichters Louis Bouilhet; sowie *Six poèmes arabes* für Gesang und Klavier von Ravels Studienfreund Louis Aubert, dem Widmungsträger der *Valses nobles et sentimentales*.

<sup>47</sup>*Bailes tradicionales vascongados*, zehn Klavierstücke in baskischen Rhythmen von José Antonio Santesteban; *Recueil factice de contredanses*, eine Sammlung spanischer Tänze; die *Trois danses javanaises* (Drei javanische Tänze) und *Pensées lyriques* (10 holländische und französische Klavierstücke) des holländischen Komponisten Paul Johan Seelig; sowie die *Indische Suite* op. 42b des russischen Komponisten Sergei Nikiforowitsch Wassilenko.

**Chanson espagnole<sup>48</sup>**

Adiós, meu <sup>49</sup> homiño, adiós	Adieu, va, mon homme, adieu
Ja qui te marchas pr'a guerra:	Puisqu'ils t'ont pris pour la guerre
Non t'olvides d'aprendina	Il n'est désormais sur terre,
Quiche qued'a can'a terra.	Las ! pour moi ni ris, ni jeu !
La la la la ...	La la la la ...
Castellanos de Castilla,	Castille prends nos garçons
Tratade ben os gallegos:	Pour faire triompher sa cause,
Cando van, van como rosas,	S'en vont aussi doux que roses,
Cando ven, ven como negros.	Reviennent durs comme chardons.
La la la la ...	La la la la ... <sup>50</sup>

Der Rhythmus des Liedes, das diesen Zyklus eröffnet, bewegt sich im schlichten 6/8-Metrum, das Ravel in den Schlusstakten jeder Periode durch Fermate und Rallentando leicht dramatisierend verlangsamt. Interessant ist die zweideutige Tonalität. Die galicische Weise selbst ankert in *g*. Die Strophe besteht aus einer achttaktigen Periode, nach einem Zwischenspiel ergänzt um deren Wiederholung zu "La la la". Dabei berührt die *g*-Moll-Kontur in jeder Phrase zunächst die natürliche kleine Sept *f*, wechselt am Phrasenende jedoch zum Leitton *fis*. Der Nachsatz wendet sich nach der Auflösung dieses Leittones überraschend nach *d*, indem das *fis* zuerst in einer Art "arabischer" Wendung mit einer übermäßigen Sekunde zum *es* fällt, bevor die Musik mit *f-es-d* in den phrygischen Modus auf *d* einmündet.

Dieser Zielton des Gesanges bestimmt die Tonalität der Klavierumrahmung, die über dem Grundton *d* mit verschiedenen Arpeggien und dem Wechsel zwischen triolischen und nichttriolischen Gruppen auf Gitarrenspiel und Kastagnettenrhythmen anspielt. Die Thematik umfasst drei Komponenten: die Einleitung mit einem rhythmisch charakteristischen, wiederholten Zweitakter, den Ravel vor Strophe II und im Nachspiel aufgreift, eine viertaktige Überleitung, die in den Zwischenspielen vor der

<sup>48</sup>Die Melodie mit dem Text der Strophe I in leicht abweichender Schreibweise findet sich online in der Folkoteca Galega (<https://folkotecagalega.com/pezas/jotas/adios-meu-homino/adios-meu-homino-partitura>).

<sup>49</sup>Das in manchen Publikationen gefundene "men" statt "meu" beruht auf einem Lesefehler.

<sup>50</sup>Übersetzung der französischen Singfassung: Leb wohl, Geliebter, leb wohl, da sie dich für den Krieg genommen haben. Es gibt hinfort auf der Erde für mich, ach! weder Lachen noch Spiel.//Kastilien nimmt unsere Jungen, um sein Vorhaben zum Triumph zu führen; sanft wie Rosen gehen sie fort, hart wie Disteln kehren sie zurück. (Für eine direkte Übersetzung des Galicischen siehe Petersen, *op. cit.*, S. 257-258.)

trällernden Wiederholung auf drei Takte verkürzt ist, sowie einen neutral verklingenden, ganz auf die Tonika und schließlich nur noch deren Quint beschränkten viertaktigen Abschluss.<sup>51</sup>

Der Klavierpart bewegt sich im engen Rahmen der drei Oktaven zwischen *g1* und *a4* und ist für beide Hände durchgehend im Bassschlüssel notiert. Harmonisch traditionelle erste Takthälften werden höchst kreativ ergänzt. So beginnt jeder Takt in der Einleitungskomponente mit einem im "spanischen" Rhythmus arpeggierten 2½-oktavigen Aufschwung durch die Quintenschichtung *d/a/d/a*. In den zweiten Takthälften erklingen septlose Nonakkorde auf den beiden Nachbartönen des Grundtones, wobei *Es*<sup>9</sup> dank seiner Umkehrung den Bassschritt zur Subdominante suggeriert, *C*<sup>9</sup> mit seiner Durterz eine Dominantfunktion:

*Chants populaires* I: Die Einleitungskomponente

Der musikalisch interessanteste Moment der Gesangsstrophen ertönt am Ende jeder Halbstrophe: Ravel unterbricht die Begleitung für zwei halbe Takte, während der Gesang mit Fermate und Rallentando agogisch frei schließt, während die Kontur sich vom fallenden "arabischen" Tetrachord zur phrygischen Skala über *d* wendet. Das Klavier fängt diesen Moment mit einem Arpeggio auf, dessen *g/b/cis/d/es* in Hinblick auf den Zieldreiklang d-Moll als mit dem Neapolitaner verschmolzener und mit *cis* angereicherter Septakkord gelesen werden kann – oder aber als eine Subdominante, die von Ravels 'musikalischem Fingerabdruck', dem chromatischen Dreitoncluster (hier: *cis/d/es*), eingefärbt wird.

*Chants populaires* I: Der Strophenschluss

<sup>51</sup>Vgl. T. 1-2 = 3-4 = 26-27 = 28-29 = 51-52 = 53-54; T. 5-8 = 16-18 = 30-33 = 41-43.

## Chanson française

Janeta ount anirem gardar, Qu'ajam boun tems un'oura? Lan la !	Jeanneton où irons-nous garder, Qu'ayons bon temps une heure ? Lan la !
Aval, aval, al prat barrat; Ia de tan belas oumbas ! Lan la !	Là-bas, là-bas, au pré barré ; Y'a de tant belles ombres ! Lan la !
Lou pastour quita soun mantel, Per far siere Janetan Lan la !	Le pastour quitte son manteau Et fait seoir Jeannette Lan la !
Janeta a talamen jougat, Que se ies oublidado, Lan la !	Jeannette a tellement joué, Que s'y est oubliée, Lan la !

Dieses Lied überrascht durch seine für Ravel ungewöhnliche tonale Einfachheit. Es steht in C-Dur und enthält in seinen gut 100 Takten keinen einzigen außerhalb der C-Dur-Tonleiter liegenden Ton. Die Gesangskontur umfasst den Quartsprung *g-c* (dreimal), die über *c* liegende konvexe Kurve *c-d-f-e-d* in mehreren Varianten sowie die konkave Kurve mit Leitton, *c-h-c-d*. Die rechte Hand des Klavierparts bewegt sich durchwegs dreistimmig, in allen Instrumentalpassagen sowie in den ersten Versen der Strophen fast ausschließlich in Quartsext- und Sextakkorden.

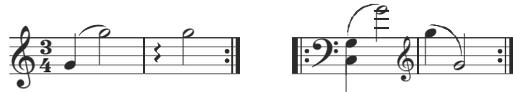
Der regionale Hintergrund des Volksliedes ist das Limousin, eine im nordwestlichen Zentralmassiv gelegene, sehr dünn besiedelte Region. Die historische Sprache dieses Landesteiles ist eine Form des Okzitanischen, verwandt dem Dialekt, in dem die Lyrik der Troubadoure überliefert ist. Deren Lieder wurden von Violen, Volksharfe oder Drehleier begleitet, und an Letzterer – dem Gegenstück zum Dudelsack in der Familie der Saiteninstrumente – scheint Ravel sich orientiert zu haben. Auf diesem seit dem Mittelalter bekannten, äußerlich einer plumpen Laute ähnelnden mechanisierten Streichinstrument werden Saiten von einem mit einer Kurbel gedrehten Rad gestrichen und die Tonhöhen mit Tasten gewählt. Dazu ertönt auf einer der außerhalb der Tastatur liegenden Saiten ein Bordun.

Drehleier, moderne Nachbildung



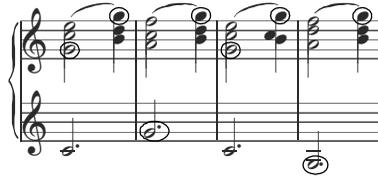
Bei Ravel durchklingt die Quint *g* beinahe das ganze Lied, wenn auch in unterschiedlichen Oktaven. Im Vorspiel ist die linke Hand ganz auf *g* beschränkt, das synkopisch den zweiten Schlag jedes 3/4-Taktes betont, in jedem zweiten Takt mit einem Oktavsprung eingeleitet. In den ebenfalls synkopisch rhythmisierten Zwischenspielbegleitungen springt das *g* über drei Oktaven, an jedem zweiten Taktanfang mit *c* verdoppelt.

*Chants populaires II:*  
Bordunmuster in Vorspiel  
und Zwischenspielen



Auch die vier identisch vertonten Strophen werden von dem Bordun durchklungen. In den ersten acht Takten bildet Ravel den (hier nicht mehr synkopischen) Oktavwechsel aus Tönen beider Hände.

*Chants populaires II:*  
Bordunmuster in  
Vers 1 jeder Strophe



Für die ersten sieben Takte des zweiten Verses jeder Strophe wechselt der Bordun schließlich zum betonten ganztaktigen Anschlag in der oberen Oktave. Einzig in den Schlusstakten der Strophen und Zwischenspiele wird das *g* zum unbetonten Bestandteil eines C-Dur-Dreiklages.

Im Nachspiel fehlt der bisher herrschende Bordun schließlich ganz. In dessen erster Hälfte setzt die Linke unter die nicht transponierte Rechte von Vor- und Zwischenspielen eine Transposition der Zwischenspielbegleitung um eine Quint tiefer, mit wiederholtem *c* über zweimaligem *f*, ergänzt um den die Schlusskadenz initiiierenden Basston *d*.

*Chants populaires II:* Von den Zwischenspielen zum Nachspiel

Mit dieser kurz vor dem Abschluss nachgeholt, im wahrsten Sinne des Wortes "halb"-herzigen Andeutung einer Subdominante scheint Ravel die idyllische Einfachheit des Liedes sanft zu ironisieren.

## Chanson italienne

M'affaccio alla finestra  
e vedo l'onde,  
Vedo le mie miserie  
che sò granne!  
Chiamo l'amòre mio,  
nun m'arrisponde!

Penchée à ma fenêtre,  
j'écoute l'onde,  
J'écoute ma misère,  
si profonde !  
Je clame mon amour,  
nul qui réponde !<sup>52</sup>

Dieses melodramatische Lied von Schwermut und unerwiderter Liebe scheint nach Puccini zu verlangen, und so setzt Ravel es auch. Die aus zwei jeweils wiederholten Phrasen bestehende Gesangskontur ist durch Vorschläge (\*), Vorhalte (+) und Synkopen (>) charakterisiert:

## Chants populaires III: Operndramatik im italienischen Lied



Ravel übernimmt den charakteristischen Schleifer *es-d-c* aus der ersten Gesangsphrase gleich sechsmal in seinen Klavierpart, als Oktavparallele in wechselndem Register, harmonisch eingebettet zunächst in einen c-Moll-Dreiklang, in der zweiten Liedhälfte dann als Teil der Mediant e-A-Dur. Auch den emotionalen Fall über den Leitton *c-h-g* imitiert der Klaviersolist in der ersten Vokalphrase rahmend je zweimal; zudem zitiert Ravel dessen Variante *c-h-f-e* zum Beginn der zweiten Phrase, in der die Melodie den Leitton nicht berührt. Die Synkopen wiederum finden sich, augmentiert, in der ersten Liedhälfte dreimal im Bass, zur zweiten Phrase jeweils als Dreierkette im Diskant. Überraschend ist im Klavier einzig das aufschießende Arpeggio vor der Wiederholung der zweiten Phrase.

Man kann diese Bearbeitung mit Revuluri als Karikatur der typisch italienischen Operndramatik hören oder sogar mit Nichols als Verdichtung einer ganzen Opernszene zur vergeblichen Liebe in ein 22-taktiges Lied.<sup>53</sup>

<sup>52</sup>Übersetzung der französischen Singfassung: Aus meinem Fenster gelehnt lausche ich den Wellen, ich lausche meinem Elend, das so tief ist. Ich beteure laut meine Liebe, doch niemand antwortet. (Im Romanesco-Originaltext *sieht* das lyrische Ich die Wellen und das Elend, statt beides zu *hören*.)

<sup>53</sup>Revuluri, *op. cit.*, S. 248; Roger Nichols im Begleitheft zur CD *Songs by Ravel* mit Gerald Finley, Bariton und Julius Drake, Klavier (Hyperion CDA67728, 2009), S. 2-3.

## Chanson hébraïque

Dieses Lied präsentiert ein Lehrgespräch zwischen einem Vater als Lehrer und seinem Sohn als geprüftem Schüler. Der Sohn trägt den Vornamen Meier mit der Koseform “Meierke”. Der Vater spricht Jiddisch, der Sohn antwortet mit Zitaten aus der Bibel und dem Gebetbuch in Hebräisch, teils auch Aramäisch, mit aschkenasischer Aussprache.<sup>54</sup>

Mejerke, main Suhn, . . .	Mayerke, mon fils . . .
Zi weiss tu, var wemen du steihst?	Devant qui te trouves-tu là ?
– “Lifnei Melech Malchei hamlochim”,	– “Devant lui, Rois des Rois,
Tatunju. <sup>55</sup>	et seul Roi”, père mien.

Mejerke, main Suhn, . . .	Mayerke, mon fils . . .
Wos ze westu bai Ihm bet’n?	Et que lui demandes-tu là ?
– Bonej, chajei, M’sunei	– Des enfants, longue vie
Tatunju.	et mon pain, père mien.

Mejerke, main Suhn, . . .	Mayerke, mon fils . . .
Oif wos darfs tu Bonei?	Mais me dis, pourquoi des enfants ?
– “Bonim eiskim batoiroh”,	– “Aux enfants on apprend
Tatunju.	la Thora”, père mien.

Mejerke, main Suhn, . . .	Mayerke, mon fils . . .
Oif wos darfs tu chajei?	Mais me dis, pourquoi longue vie ?
– “Kol chai joiducho”,	– “Ce qui vit chante gloire
Tatunju.	au Seigneur”, père mien.

Mejerke, main Suhn, . . .	Mayerke, mon fils . . .
Oif wos darfs tu M’sunei?	Mais tu veux encore du pain ?
– “W’ochalto w’sowoto uweirachto”,	– “Prends ce pain, nourris-toi,
Tatunju. <sup>56</sup>	bénis-le”, père mien.

<sup>54</sup>Die Hintergrundinformationen zu diesem Text verdanke ich Ruben Frankenstein, Dozent für hebräische Sprache am Orientalischen Seminar der Universität Freiburg.

<sup>55</sup>Meierke, mein Sohn, weißt du, vor wem du stehst? – “Vor dem König über alle Könige”, lieber Vater (Mischna, Sprüche der Väter III,1). – Das originale Volkslied kennt eine dieser Strophe vorausgehende, in der Vertonung ausgelassene Eröffnung, in der der Vater fragt: Meierke, mein Sohn, weißt du, wer du bist, und der Sohn (mit einem Zitat aus dem Gebetbuch zum Neujahrs- und Versöhnungstag) antwortet: “Ich bin ein an Taten Armer.”

<sup>56</sup>Meierke, mein Sohn, um was wirst du ihn bitten? – Um Söhne, (langes) Leben und Speise, lieber Vater. / Meierke, mein Sohn, wozu bedarfst du der Söhne? – “Söhne widmen sich der Thora”, lieber Vater (Segen der Söhne am Vorabend des Sabbats und an Feiertagen). / Meierke, mein Sohn, wozu bedarfst du des Lebens? – “Alle Lebenden danken dir”, lieber Vater (Morgen-, Mittags- und Abendgebet am Sabbat) / Meierke, mein Sohn, wozu bedarfst du der Speise? – “Du wirst essen und du wirst satt werden, und du wirst IHN preisen”, lieber Vater (Segensspruch nach dem Essen laut 5. Buch Mose, 8,1).

Die Gattung des “Gesprächsliedes” entstand Ende des 12. Jahrhunderts in der ersten Hochphase des Minnesangs und hat sich im jiddischen Volksgut erhalten. In seiner Besonderheit als Prüfungsgespräch zu Fragen der religiösen Einstellung geht dieses Lied auf den chassidischen Rabbiner Levi Jizchak von Berditschew (1740-1809) zurück, der für seine gesungenen Gebete bekannt war und es komponiert haben soll oder dem es zumindest zugeschrieben wird. Es findet sich in der Sammlung jiddischer Lieder von Menachem Kipnis.<sup>57</sup>

Neben dem Wechsel der Sprache zwischen Vers 1-2 und Vers 3, vom Jiddischen des Vaters zum Hebräisch-Aramäischen des Sohnes, erkennt man einen Wechsel der Melodiegestaltung, der die zärtlich-besorgte und immer identische Anrede in Vers 1 von dem jeweils unterschiedlichen Austausch mit Frage und Antwort in Vers 2-3 unterscheidet. Der Vater singt seine Anrede im und um den e-Moll-Dreiklang, die Tonika des Liedes, rhythmisch schlicht in Achteln mit verlängertem Zielton.

*Chants populaires IV: Die tonikale Anrede zu Beginn jeder Strophe*

Mejerke, main Suhn, Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,

In der für jede Strophe spezifischen Frage klingt die Melodielinie des Vaters mit Synkopengruppe und Triole rhythmisch anspruchsvoller. Der Sohn greift die beiden rhythmischen Figuren auf, sequenziert sie mit minimalen Varianten zweimal abwärts und unterlegt zum Schluss das *c-h-a*, *h-a-g*, *a-g-e* der Kette, als *c-h-a-g-e* zusammengezogen, der emphatischen dritten Anrede des Vaters.

(+ verzierte Wiederholung)

Zi weiss tu, var wemen du steihst?

**Più lento**  
*mf quasi recitativo*

“Lifnei Melech Malchei hamlo - - chim,” Tatanju,

“Lifnei Melech Malchei hamlo - - chim,” Tatanju,

*Chants populaires IV: Der eigentliche Dialog*

“Lifnei Melech Malchei hamlo - - chim,” Ta - - tu-nju.

<sup>57</sup>Menachem Kipnis, *Hundert folks-lider* (Buenos Aires: Tzentral-Farband fun Poiliše Jidn in Argentine, 1949).

Ravel unterscheidet die beiden Gesprächspartner vor allem durch die musikalische Konzeption des jeweiligen Klavierparts. Der Beginn jeder Strophe mit den Worten des Vaters wird getragen von einem Ostinato, das Tonikagrundton und -quint als  rhythmisiert. Dazu treten im Diskant Terz und Quint (die damit den e-Moll-Dreiklang betonen), eingeleitet von einem Vorschlag in Form der diese beiden Töne ergänzenden Quint, der sie zu einem konkurrierenden Dreiklang ergänzt. Zur dritten Wiederholung der väterlichen Anrede löst sich die Diskantfigur ganz aus der Harmonie zugunsten einer dezenten chromatischen Sekundärkontur und erreicht die Tonika erst wieder zum Ende der Frage des Vaters:

*Chants populaires IV: Der zärtlich bewegte Vater*

Die langsamer, aber auch um einiges kräftiger gesungene Antwort des Sohnes begleitet das Klavier dagegen, entsprechend dem Hinweis *quasi recitativo*, in freier Metrik mit siebenstimmig arpeggierten Dreiklängen, die die Eckpunkte der dreiteiligen Gesangslinie nachzeichnen. Auch das Register wechselt hier: Während das Klavier zu den Versen des Vaters in den tiefen Oktaven um und unter dem mittleren *c* verbleibt, erhebt es sich zu den Antworten des Sohnes in die mittlere Lage und beschließt das Lied im verlängernden Schlusstakt sogar mit dem leisen Anschlag einer dreifachen *e/h*-Quintenschichtung eine weitere Oktave höher.

*Chants populaires IV:  
Der religiös gebildete  
Sohn*

So vereinen Ravels *Chants populaires* eine ganze Skala der Gefühle und Stimmungen: ein angesichts des Kriegsthemas trotzig-ausgelassenes spanisches, ein lieblich-naives französisches, ein melodramatisches italienisches und ein religiös-ernstes hebräisches Lied.<sup>58</sup>

<sup>58</sup>Ravel hat das Lied 1924 in sehr einfacher Form orchestriert. Diese Fassung ist jedoch nie gedruckt worden. Die von Durand 1957 herausgegebene Orchesterbearbeitung des Liedes stammt nicht von Ravel, sondern von seinem Schüler und Freund Maurice Delage.

## Chanson écossaise

Angesichts Ravels großer Freude an Volksliedbearbeitungen wird dieses "Schottische Lied" häufig der entsprechenden Rubrik zugeordnet.<sup>59</sup> Tatsächlich unterscheidet sich die Herkunft von Vers und Melodie jedoch von üblichen Volksliedern. Bei dem Text handelt es sich um ein im volkstümlichen Sprachduktus gehaltenes originales Gedicht des schottischen Dichters Robert Burns (1759-1796). In der frühen Gesamtausgabe von Burns' Werken lautete der Titel "The Banks of Doon", wozu der Herausgeber erläutert, am Ufer des Doon stünden, nahe beieinander, sowohl das Haus, in dem der Dichter geboren wurde, als auch die Ruinen einer alten Kirche, in der es spuken soll.<sup>60</sup>

Ye banks and braes o' bonnie Doon,  
 How can ye bloom sae fresh and fair?  
 How can ye chaunt, ye little birds,  
 And I'm sae weary fu' o' care?  
 Ye'll break my heart, ye warbling bird,  
 That warbles on the flowry thorn,  
 Ye mind me o' departed joys.  
 Departed never to return.

Oft hae I rov'd by bonnie Doon,  
 By morning and by evening shine  
 To hear the birds sing o' their loves  
 As fondly I sang o' mine.  
 Wi' lightsome heart I stretch'd my hand  
 And pu'd a rosebud from the tree.  
 But my fause lover stole the rose,  
 And ah, she left the thorn wi' me.<sup>61</sup>

<sup>59</sup>So u.a. in Durands 2015 herausgegebener Zusammenstellung im Band *Maurice Ravel: 46 Mélodies / 46 Songs (voix élevée / high voice)*, wo es den vier *Chants populaires* mit der (in Anbetracht der fehlenden V und VI unerklärt bleibenden) Nummer VII zugeordnet ist.

<sup>60</sup>Vgl. "the ruins of 'Alloway's auld haunted Kirk'," in *The Complete Poetical Works of Robert Burns, with explanatory and glossarial notes by James Currie* (New York: Appleton, 1855), S. 304. Der Doon ist ein Flüsschen im Südwesten Schottlands.

<sup>61</sup>Ihr Hügel dort am schönen Doon, wie könnt ihr nur so üppig blühen? Wie könnt ihr singen, Vögelein, da Sorgen mir im Busen glühen? // Vernehm' ich euren muntern Sang, durchbebt es meine wunde Brust; und flattert ihr durch grünes Laub, denk' ich vergangner süßer Lust. // An deinem Ufer streift' ich, Doon; Waldreb' und Rose freuten mich, von Liebe sang das Vögelein, von meiner Liebe sang auch ich. // Und eine Rose, frisch erblüht in Lenzesmilde, pflückt' ich hier; mein Liebster stahl das Röslein roth, und ach! die Dornen ließ er mir. (Wilhelm Gerhard, *Robert Burns' Gedichte* [Leipzig: J.A. Barth, 1841], S. 191.)

Burns schrieb das Gedicht 1791. Bei der Suche nach einer volkstümlichen Melodie, zu der es gesungen werden könnte, stieß er auf das Lied “The Caledonian Hunt’s Delight” und passte seine Silbenzahl der Melodie an. 1792 erschien dieses “schottische Lied” in Band IV der Liedersammlung *Scots Musical Museum* des Musikverlegers James Johnson.

Mit der ‘Volkstümlichkeit’ dieser Melodie hatte es jedoch ebenfalls eine besondere Bewandnis. Im November 1794, zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung, schrieb Burns in einem Brief an seinen Verleger George Thomson, was er inzwischen über die angeblich von einem “Mr. Miller aus Edinburgh” komponierte Weise erfahren hatte:

Vor etlichen Jahren erwähnte ein gewisser Mr. James Miller in einem Gespräch über schottische Musik mit unserem Freund Stephen Clarke (einem Organisten), wie sehr er sich wünsche, ein schottisches Lied zu komponieren. Clarke erwiderte, teils im Scherz, er solle sich einfach auf die schwarzen Tasten des Cembalos beschränken und irgendeinen Rhythmus beibehalten, so würde er unfehlbar eine schottische Weise schaffen. Und tatsächlich lieferte Mr. Miller in wenigen Tagen die Grundlage einer Melodie, die Mr. Clarke mit wenigen Verbesserungen zu der vorliegenden Version formte. [...] Doch um Ihnen zu zeigen, wie schwierig es ist, die Herkunft unserer Melodien festzustellen: Mir wurde mehrfach versichert, dies sei eine irische Weise; ja ich traf sogar einmal einen irischen Herrn, der bestätigte, er habe sie in Irland von alten Frauen gesungen gehört. Auf der anderen Seite informierte mich eine hochstehende Dame, mindestens eine Gräfin, dass die erste Person, die diese Melodie in unser Land eingeführt habe, eine Baronin aus ihrem Bekanntenkreis sei, die ihrerseits die Noten von einem Wanderpfeifer der Isle of Man niedergeschrieben habe. Wie schwierig ist es doch, die Wahrheit bezüglich unserer Dichtung und Musik zu ermitteln. Ich selbst hörte kürzlich ein paar Balladen, die in den Straßen von Dumfries gesungen und mir als Autor zugeschrieben wurden, obwohl ich sie noch nie vorher gesehen hatte.<sup>62</sup>

Tatsächlich hat James Miller den launischen Rat des befreundeten Organisten befolgt und eine ganz auf die pentatonische Skala beschränkte Melodie erfunden, die er noch dazu in ihrer intervallsymmetrischen Form (*e-fis—a-h-cis—e-fis*) verwendet. Auch die Struktur ist volkstümlich eingängig: die vier Zweizeiler erklingen melodisch als [a, a', b, a']:

<sup>62</sup>Übersetzt nach dem Zitat des Briefes in James Currie, Hrsg., *The Complete Life and Works of Robert Burns*, (Aberdeen: George Clark, 1848), S. 534-535.

## Chanson écossaise: Die ‘Volkslied’-Melodie

The image shows a musical score for a Scottish song. It consists of two staves, labeled 'a, a\'' and 'b'. Both staves are in G major (one sharp) and 6/8 time. Staff 'a' is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. It features a melody with eighth and quarter notes, and two endings marked '1.' and '2.'. Staff 'b' is the piano accompaniment, starting with a bass clef. It features a bass line with a triplet of eighth notes and a ritardando ('Rit.') marking at the end.

Die Tatsache, dass Burns in Frankreichs literarischen Zirkeln als subversiv und gefährlich galt, insofern er eine Brücke zwischen populärer und elitärer Literatur schlug,<sup>63</sup> dürfte Ravel besonders gefallen haben. Wie Hirsbrunner vermutet, schrieb Ravel sein “schottisches Lied” möglicherweise bereits im Februar 1909, also ein Jahr vor den vier für den Wettbewerb des *Maison du Lied* bestimmten *Chants populaires*.<sup>64</sup> Da inzwischen bekannt ist, dass es sich bei der ursprünglich in Durands Ausgabe von 1925 unter diesem Titel Ravel zugeschriebenen Vertonung um eine Arbeit des Pariser Musikpädagogen, Organisten und Komponisten Alexandre Georges (1850-1938) handelt, und da diese im Klaviersatz erstaunlich viele Übereinstimmungen mit Ravels eigener Fassung aufweist,<sup>65</sup> erscheint eine gleichzeitige Komposition und Einreichung eher unwahrscheinlich. Allerdings hat Ravel es bei einer Skizze belassen, die Arbie Orenstein erst 1975 für eine posthume Publikation bei Salabert/A.R.I.M.A. rekonstruiert und zusammen mit der Sopranistin Sheila Schonbrun am 23.2.1975 im Charles S. Colden Auditorium des Queens College in New York uraufgeführt hat.

Ravel harmonisiert die beiden Strophen des Liedes identisch. Der Bordun *e* durchzieht alle Zweizeiler. Anfangs (in [a] und [a']) erklingt er als wiederholter zweitaktiger Orgelpunktton im mittleren Register, ergänzt um in der Höhe wechselnde Oktavanschläge in jeder Taktmitte. Dazu spielt die linke Hand eine Dreiklangsparallele, die in A-Dur ankert. Zur Kontrastphrase [b] wechselt der Bordun in der Unterstimme zur taktweise

<sup>63</sup>Dominique Delmaire, “The Aesthetization of Robert Burns in Nineteenth-Century French Literature”, in Murray Pittock, Hrsg., *Robert Burns in Global Culture* (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2011), S. 108-122 [108].

<sup>64</sup>Hirsbrunner, *op. cit.*, S. 316.

<sup>65</sup>Wie bei Ravel erklingt auch in Georges’ Klavierpart die erste Hälfte von Strophe I über einem mehroktavigen Orgelpunkt, in dem ein zweitaktig wiederholtes *e4* jeweils in der Taktmitte von einem höheren *e* ergänzt wird (bei Ravel als Oktave, bei Georges als mordentverzerrter Einzelton). Auch die Vorschlagsverzerrung dieses Quinttones mit dem künstlichen Leitton *dis*, die bei Ravel Vor-, Zwischen- und Nachspiel sowie die kontrastierende Liedphrase charakterisiert, findet sich bei Georges, wo sie die ganze erste Strophe einschließlich ihrer kurzen Einleitung bestimmt.

angeschlagenen Tonikaquint *a/e* nach einem Vorschlag mit *dis* als künstlichem Leitton zur Quint. Auch die Ergänzung des Diskants in der Taktmitte ist zum vollen A-Dur-Dreiklang erweitert, dem ebenfalls der künstliche Leitton *dis* vorausgeht, wenn auch als Sechzehntel ausgeschrieben und in einen H-Dur-Dreiklang eingebettet. Zu Vers 4 schließlich erklingt das Bordun-*e*, wieder zweitaktig angeschlagen, in der tieferen Oktave, während die Dreiklangsparrallele – nun in Form von Quartsextakkorden – in die Rechte verlegt ist.

Im Gegensatz zur Harmonisierung von Vers 1, 2 und 4 mit ihren Dreiklangsparrallelen ist der Klaviersatz zur Kontrastphrase [b] vollkommen statisch: Die einzige Abweichung von der taktweisen Wiederholung ergibt sich auf dem letzten, nach einem Ritardando mit Fermate hervorgehobenen Wort, zu dem Ravel den Tonikabass aufgibt und die Harmonie auf eine echte Dominante erhebt.

Diesen statischen Viertakter mit der um eine Oktave höher verlegten Melodiekontur aus [b] aber ohne den halbkadenzierenden Schlussakkord legt Ravel auch dem Beginn seines Vorspiels sowie seinem Zwischen- und Nachspiel zugrunde. Im Vorspiel fügt er sogar noch einen fünften, verklingenden Takt hinzu, als müsse er überlegen, wie er weiter verfahren wolle.

Die verbleibenden zehn Takte des Klaviervorspiels, T. 6-16, bieten die eigentliche Überraschung in dieser Komposition. Hier transponiert Ravel über einem weiterhin wiederholten Bordun die um den fallen Dreiklang spielende Melodiekontur aus der Kontrastphrase [b] von A-Dur zum tonal fernen C-Dur, harmonisiert mit einem C-Dur-Nonakkord. Bevor der vierte Takt, der im Lied die Phrase beschließt, erreicht ist, setzt eine zweite Transposition ein. Sie ertönt eine kleine Non tiefer in B-Dur und damit noch weiter von der Tonika A-Dur entfernt und steht in bitonaler Spannung sowohl zu dem nun je drei Oktaven überspannenden Bordun *e* als auch zum harmonisierenden E-Dur-Nonakkord. Wieder fehlt der Abschlusstakt der Phrase. Die verbleibenden vier Takte sind der Rückführung aus der Bitonalität der diametral entgegengesetzten Durdreiklänge auf *e* und *b* zur Tonika A-Dur vorbehalten. Ravel sequenziert dafür – nach wie vor vertikal umrahmt vom mehrfachen *e* – eine aufsteigende Mittelstimme (*f-g-gis, b-c-d*) vor dem Hintergrund einer Akkordfortschreitung vom E-Dur-Nonakkord mit verminderter Quint zur A-Dur-Tonika beim Einsatz des Gesanges.

Diese höchst anspruchsvolle harmonische Entwicklung des Vorspiels über einem durchgängigen Bordun *e*, die in musikalischer Symbolik auf die der Liebsten verbleibenden Dornen hinzuweisen scheint, macht das “schottische Lied” zu einem ravelschen Kleinod.

## Deux mélodies hébraïques

Im Jahr 1908 gründete eine Gruppe aus Absolventen des Petersburger Konservatoriums und einigen schon etablierten Komponisten eine “Gesellschaft für jüdische Volksmusik”, die sich der künstlerischen Pflege und Verbreitung dieses Repertoires verschrieb. Bald darauf erhielt Ravel von der Petersburger Sopranistin Alvina Alvi einen Auftrag zur Vertonung von zwei jüdischen Liedern, “Kaddisch” und “Die alte Casche”. Ravel vollendete die Fassung für Sopran und Klavier im Mai 1914 und brachte sie zusammen mit der Auftraggeberin und Widmungsträgerin am 3. Juni 1914 in einem Konzert der Société musicale indépendante im Pariser Malakoff-Saal zur Uraufführung. Die Partitur in der Fassung mit Klavier erschien im Jahr 1915 bei Durand. 1919-1920 orchestrierte Ravel seine Vertonung. Die Uraufführung dieser Fassung am 17. April 1920 im Cirque d’hiver sang Madeleine Grey mit dem Pariser Padeloup-Orchester unter der Leitung von Rhené-Baton. Die Partitur mit Orchester erschien noch im selben Jahr bei Durand.

Die zwei Lieder repräsentieren gleichsam die Endpunkte des für jüdisch-religiöse Gesänge charakteristischen Spektrums, das vom feierlich Emphatischen zum Humorvollen reicht. David Ewen, langjähriger Musikredakteur der *New York Times*, der Ravel am 1924 für das altehrwürdige jüdisch-amerikanische *Bnai Brith Magazine* interviewte, erhielt auf die Frage, was ihn an diesem Repertoire reizte, folgende Antwort:

Ich fand mich von der fremden und eindringlichen Schönheit der hebräischen Musik angezogen. Als ich Gelegenheit hatte, einige authentische hebräische Melodien zu hören, fühlte ich mich fast, als wäre ich in eine neue musikalische Welt eingetreten. Ich war von der geheimnisvollen Farbe und dem exotischen Charme dieser Melodien so verzaubert, dass ich diese Musik wochenlang nicht mehr aus dem Kopf bekam. Dann wurde meine Phantasie in Flammen gesetzt. [...] Schließlich beschloss ich, meine Gedanken zu Papier zu bringen. Das Ergebnis waren meine hebräischen Melodien; sie wurden, wenn ich so sagen darf, in einem einzigen Inspirationsschub geschrieben.<sup>66</sup>

Für Roger Nichols hat Ravel in diesen für westliche Hörer auf den ersten Blick gegensätzlichen Liedern “das starke Element des Fatalismus in der jüdischen Seele” gut getroffen.<sup>67</sup>

<sup>66</sup>David Ewen, “Maurice Ravel on Jewish Music”, *Bnai Brith Magazine* 24.4.1936, S. 27.

<sup>67</sup>Nichols, *op. cit.*, S. 91.

## Kaddisch

Das *Kaddisch* ist eines der wichtigsten Gebete im Judentum. Der Text und auch das Titelwort sind Aramäisch; „kaddisch“ bedeutet „heilig“ oder „Heiligung“. Das Gebet ist ein Lobpreis Gottes und seines Namens; es strukturiert den Gottesdienst und verbindet die unterschiedlichen Teile der Liturgie. Im Wortlauf zeigt es viele Analogien zum christlichen *Vaterunser*. In heutiger Zeit wird das *Kaddisch* vor allem im Kontext von Tod und Trauer gebetet, obgleich der Text selbst diese Zuordnung nicht vorgibt. Im traditionellen Judentum betet der erstgeborene Sohn oder der nächste männliche Angehörige das *Kaddisch*, stellvertretend für den Verstorbenen, elf Monate lang täglich sowie am Jahrestag des Todes, in Gegenwart von mindestens zehn erwachsenen jüdischen Männern.

Yithgaddal weyithkaddash  
scheméh rabba  
be’olmâ diverà ‘khire’ outhé  
veyamli’kl mal’khouaté’  
behayyé’khôn, ouvezome’khôn  
ouve’hayyé de’khol beth yisraël  
ba’agalâ ouvizman qariw  
weimrou. Amen.

Yithbara’kh.  
Weyischtaba’h  
weyith paêr weyithroman,  
weyithnassé weyithhaddar,  
weyith’allé weyithhallal  
scheméh dequoudschâ beri’kh hou,

le’êla ule’êla min kol bir’khatha  
weschi’ratha  
touschbehata wene’hamathâ  
daamirân ah! Be’olma  
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!  
Weïmrou. Amen.<sup>68</sup>

Que ta gloire, ô Roi des Rois,  
soit exaltée ;  
ô toi qui dois renouveler le monde  
et ressusciter les trépassés.  
Ton règne, Adonaï,  
soit proclamé par nous, fils d’Israël,  
aujourd’hui, demain, à jamais.  
Disons tous : Amen.

Qu’il soit aimé,  
qu’il soit chéri,  
qu’il soit loué, glorifié,  
ton nom radieux. Qu’il soit béni,  
sanctifié, qu’il soit adoré,  
ton nom qui plane sur les cieux,

sur nos louanges, sur nos hymnes,  
sur toutes nos bénédictions,  
que le ciel clément nous accorde  
la vie calme, la paix, le bonheur.  
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!  
Disons tous : Amen.

<sup>68</sup>Aramäische Transkription zitiert nach der Durand-Ausgabe. Deutsche Übersetzung nach <https://de.wikipedia.org/wiki/Kaddisch>:

Erhoben und geheiligt werde sein großer Name / auf der Welt, die nach seinem Willen von Ihm erschaffen wurde; / sein Reich erstehe / in eurem Leben in euren Tagen und im Leben des ganzen Hauses Israel, / schnell und in nächster Zeit. Spricht: Amen! // [...] In Ewigkeit / Gepriesen und gerühmt, verherrlicht, / erhoben, erhöht, gefeiert, / hochehoben und gepriesen sei der Name des Heiligen, gelobt sei er, hoch über jedem Lob und Gesang, / jeder Verherrlichung und Trostverheißung, die je in der Welt gesprochen wurde. Spricht: Amen!

Die Melodie des *Kaddisch* gehört wie die des ebenfalls aramäischsprachigen *Kol Nidre* zum “Missinai”, d. h. zu den gesungenen Gebeten, die der Legende nach auf die Zeit zurückgehen, da Moses vom Berg Sinai herabstieg, und die seither unverändert überliefert werden. Tatsächlich entstanden sie wohl wesentlich später, vermutlich im 11. oder 12. Jahrhundert unserer Zeitrechnung.<sup>69</sup> Das Gebet existiert in unterschiedlichen Formen, die bestimmten jüdischen Feiertagen zugeordnet sind. Die von Ravel verwendete Version umfasst mit ihren zwei Abschnitten etwa die Hälfte der längsten Form des Gebetes und wurde nur während der zehn Tage zwischen dem jüdischen Neujahrsfest Rosch ha-Schana und dem hohen Feiertag Yom Kippur gebetet.<sup>70</sup>

Der Verlauf des Liedes zeigt eine allmähliche Zunahme an Intensität, die Ravel zunächst durch die Wahl des Registers, die rhythmische Dichte sowie die Platzierung im Metrum und erst zuletzt auch dynamisch erzeugt.

- Phrase 1 (T. 1-6) verläuft unbegleitet, eingerahmt von den Oktaven  $g3/g4$  und  $g5/g6$ .
- Phrase 2 (T. 6-14) wird getragen von ungleich langen, alle Taktschwerpunkte und Melodietöne vermeidenden Anschlägen der Oktave  $g5/g6$ , die einen Skalenabstieg als Binnenstimmenkontur umrahmen.
- Zu Phrase 3 (T. 14-19) erklingt das wiederholte  $g$  dreioktavig als  $g4/g5/g6$ , auch die Binnenstimme ist oktaviert und der Abstand der Anschläge, die erstmals (T. 18-19) auch auf betonte Melodietöne treffen, ist verdichtet.
- Phrase 4 (T. 20-23) ist sechsstimmig unterlegt; eine dritte Oktave der bisherigen Binnenstimme verläuft unter dem orgelpunkartigen  $g4/g5/g6$ .
- In Phrase 5 (T. 24-30) erklingt der Orgelpunktton als  $g3$  akzentuiert zu Beginn jedes Taktes im regelmäßigen  $4/4$ -Metrum und fällt dabei mit den melodischen Akzenten zusammen. Phrase 6 (T. 31-37) wiederholt dies leicht variiert eine Oktave tiefer, über  $g2$ .
- In Phrase 7 (T. 37-45) liegt der Skalenabstieg, nun zu  $g1$ , unter sechsstimmigen Akkordbrechungen und -Anschlägen in den drei tiefen Oktaven. Sie betonen die ersten und zweiten Taktschläge und zentrale Melodietöne.
- Die Coda (T. 46-53) ankert in  $c1/es1+c3/es3$ , nachschlagend ergänzt erst von der Oktave  $g3/g4$ , dann von je einem Akkord mit sechs, später acht, schließlich neun weiteren Tönen, die zu einem mehr als fünf Oktaven spannenden Klang anwachsen. Dessen Kern ist der c-Moll-Dreiklang mit dem chromatischen Dreitoncluster um die Quint,  $fis/g/as$ . Da auch die Gesangsmelismen hier besonders dicht sind und die Singstimme über dem einzigen Crescendo des Liedes (im Klavier bis zum *ff*) mit  $g5$  ihren höchsten Ton erreicht, stellt die Coda den Höhepunkt der Intensität dar.

<sup>69</sup>Kay Greenwald in <https://reformjudaism.org/why-music-different-during-high-holidays>.

<sup>70</sup>Petersen, *op. cit.*, S. 134.

Das melodische Zentrum des Gesanges ist *g*. Dabei handelt es sich um einen Rezitationston, der erst am Ende jedes Abschnitts in den Anker *c* einmündet.<sup>71</sup> Die Gesangskontur ist stark melismatisch geprägt; eine Silbe kann über 2, 3, 4 und mehr Noten gedehnt werden, ja sogar wie in T. 13 zu “ton rè-gne” den Ton *g* zu einer rhythmisierten Girlande aus elf Tönen dehnen oder wie in T. 49 zu “ah!” in vier ornamentalen Triolen über insgesamt 12 Noten absteigen. In der dem Gesang zugrunde liegenden Skala wechseln die beiden Töne über *g* zwischen *as* und *a* sowie zwischen *b* und *h*, so dass (wie schon in T. 3 am Ende des ersten Melismas) durch die übermäßige Sekunde *h-as* ein ‘orientalischer’ Eindruck entsteht.

Ravel harmonisiert die Melodie entsprechend der Ambivalenz von Ankerton und Grundton in *c*-Moll mit starker Betonung des *g*. Sein Klavierpart verbindet die Phrasen 2-4 des Hauptabschnittes sowie Phrase 7 im dritten Abschnitt mittels der analogen Sekundärstimme, die in T. 6-14 als *f-es-d-c-b-as-g* ertönt, in T. 14-19 mit *a* statt *as* und in T. 20-24 sowie T. 37-45 in zwei Hälften als *f-es-d-c—, b-as-g*. Die erste Hälfte des ersten unterteilten Skalenabstieges markiert das Ende des aus Phrase 1-4 bestehenden Hauptabschnittes. Hier gipfelt der Gesang, in freier Symmetrie zur unbegleiteten Phrase 1, mit der ersten Aufforderung zum gemeinsamen “Amen” über einem passiv verlängerten Klavierklang aus der Quintenschichtung *c/g/c/g/c/g*.

Interessanterweise verschleiert Ravel diese eingängige Struktur seiner Klavieruntermalung mit zwei Überschneidungen. Am Ende des Hauptabschnittes, wo in T. 23 das “Amen” auf der schlichten Tonwiederholung *c-c* ausklingen will, beginnt – gleichsam um einen halben Takt verfrüht – die Ergänzung des Skalenabstieges im Bass durch *b* und *as*, als Überleitung zum *g3* unter der neuen Begleitfigur, die Phrase 5 und 6 bestimmt. Der Abstieg im tiefen Bassregister der Phrase 7 beginnt sogar um einen ganzen Takt verfrüht, indem in T. 37 unter der Quintenschichtung *c/g/c/g* zum abschließenden *c* des Gesanges bereits ein tiefes *f* überrascht.

Der im Gesang und Klavier kontrastierende Abschnitt mit Phrase 5 und 6 präsentiert eine Periode mit identisch beginnendem, je siebentaktigem Vorder- und Nachsatz. Anders als in den rahmenden Abschnitten wird der Text hier bis kurz vor dem Ende ohne längere Melismen gesungen. Dies nimmt Ravel zum Anlass, den ersten Schlag jedes Taktes im Klavierpart mit einer virtuosen zweioktavigen Girlande zu ornamentieren.

<sup>71</sup>Die drei Hauptabschnitte in T. 1-23, T. 24-37 und T. 38-45 enden im Gesang alle auf *c*. Zudem gibt es (Teil-)Phrasenabschlüsse auf *c* in T. 6, (12), 14, 19, (21); 29; 40 und 45.

## Deux mélodies hébraïques I: Klavierornamente statt Melismen

24

yith - - - - - ba - - - - - ra'kh. Wey

Anker und Krönung dieser ausgeschriebenen Verzierungen ist *g*. Die Binnentöne sorgen für eine Harmoniefortschreitung, die im Vordersatz über *As-Dur* und *Es-Dur* zu *g* zurück führt, am Schluss des Nachsatzes zum im Gesang abrundenden *c* dagegen mit der erwähnten ambivalenten Quintenschichtung *f/c/g* endet. Die Verschleierung dieses Struktureinschnitts setzt sich im Klavierpart fort, indem in der Begleitfigur der ersten zwei Takte eine stark verlangsamte Variante der Girlande aus dem vorausgehenden Abschnitt ertönt. Nachdem diese in T. 40 zum Halbphrasenschluss des Gesanges auf *c* mit einem *c-Moll-Quintsextakkord* ausgeklungen ist, fügt Ravel in den folgenden Takten, einer Variante der Gesangsphrase 3, den dortigen Klaviersdiskant als dritte Schicht hinzu.<sup>72</sup>

Für das fünffache melismatische “Ah!”, dessen Zieltöne sich im Gesang von *g4* über *es5*, *f5* zum *g5* erheben, bevor sie zum ursprünglichen *g4* zurück fallen, und für die abschließende zweite Aufforderung zum gemeinsamen “Amen” konzipiert Ravel eine achttaktige Coda. Sie ruht durchgehend im *c-Moll-Dreiklang*, der jeden der acht Takte mit einem identischen Beginn verankert, während die anwachsenden Klänge der dritten Schicht aus dem Bassregister in die mittlere und zuletzt in die höchste Oktave springen und dabei zum abschließenden “ah ! Disons tous: Amen” dem vielfachen Abstieg der vorausgegangenen Phrasen in der Diskantlinie *g5-as5-b5-h5-...-d6 (!)* einen tröstlichen Aufstieg entgegensetzt.

Deux mélodies hébraïques I:  
Der Anker der Coda

46

y

10

10

8

8

<sup>72</sup>Vgl. Gesang T. 40-45 mit T. 15-21; dazu Diskant T. 41-44 analog in T. 16-18.

Nach dem Ende des Krieges und dem ihn zutiefst erschütternden Tod seiner Mutter machte Ravel sich 1919 an die Orchestrierung des Liedes. Man geht sicher nicht fehl, darin auch eine Art persönliches "Kaddisch" für die Verstorbene zu sehen. Diese Orchesterfassung ist noch um einiges eindrucksvoller als das Original mit Klavier. Das liegt z. T. daran, dass die absteigende Sekundärstimme in langen Werten ohne Tonwiederholung fortschreitet und auch die Orgelpunktoktaven von Bläsern oder Streichern als lange Liegeklänge gehalten werden können und nicht periodisch neu angeschlagen werden müssen. Dazu kommt, dass der kontrastierende Abschnitt mit Phrase 5 und 6 durch den Wechsel der Instrumentenfamilien klanglich besonders deutlich abgesetzt ist.

Phrase 1 verläuft nun nicht mehr unbegleitet zwischen *g*-Oktaven in verschiedenem Register; vielmehr setzt die Begleitschicht stark betont mit der Oktave *g3/g4* in Harfe (*ff*) und Hörnern (*fp*) ein und verklingt dann. Nur T. 5 ist unbegleitet. Die Fortsetzung der Orgelpunktoktave spielen in Phrase 2-4 die 1. Geigen in durchgehendem Flageolet, ergänzt in Phrase 3-4 durch den Flageolettiegeton der Bratschen eine Oktave tiefer. Den Skalenabstieg übernehmen, normal gestrichen aber *pianissimo*, in Phrase 2 einstimmig und in Phrase 3 oktaviert die 2. Geigen, in Phrase 4 eine Oktave tiefer verdoppelt durch eine Hälfte der Bratschen. Erst den Klang über dem von Celli und Bratschen mit Dämpfern hinzugefügten *c* vor der Aufforderung zum "Amen" setzen alle Streicher gemeinsam neu an, wobei die gemeinsame Verlagerung der Bogenposition auf das Griffbrett die Bedeutung dieses Textsegmentes hervorhebt.

Der Kontrastabschnitt tönt mit Harfenarpeggios über der Flageolet-Oktave der Kontrabässe klanglich deutlich abgesetzt; dazu treten auf dem zweiten Taktschlag Akkorde der Holzbläser und Hörner sowie Pizzicatoarpeggios der Streicher. In Phrase 7 behandelt Ravel sowohl *g* als auch *c* als (klanglich wechselnden) Orgelpunkt im Hintergrund des Skalenabstiegs der tiefen Streicher.

In der Coda erzeugt Ravel ein wieder anderes Klangbild. Ganztaktig wiederholte Tamtamschläge unterstreichen das dynamische Schwellen und Verklingen, während die paarweise hinzutretenden Bläser (nacheinander bis zum Höhepunkt in T. 49: Fagotte, Hörner, Klarinetten, Oboen, Flöten) den Raum ins hohe Register ausweiten. Danach verklingen Gesang und Orchester allmählich. Auf das abschließende Amen folgt, in angedeuteter Symmetrie zum Liedanfang, der *g3/g4*-Orgelpunkt als Liegeoktave der Hörner und Flageolet der Streicher. Den Schlusstakt markieren Harfe und Celli sowie ein letzter Tamtamschlag.

## L'énigme éternelle

Frägt die Velt die alte Cashe, Tra la la la ...  
 Entfernt men, Tra la la la ...  
 Un as men will kenne sagen Tra la la la ...  
 Frägt die Velt die alte Cashe, Tra la la la ...<sup>73</sup>

Das Lied über “die alte Frage” (oder, in Ravels französischer Version, das “ewige Rätsel”) erschien 1911 in einer Publikationen der Gesellschaft für jüdische Volksmusik. Der jiddische Text spricht von der Unergründlichkeit der Welt in ironisch philosophierender Weise, indem sowohl die Frage selbst als auch die mögliche Antwort als “Tralala” charakterisiert und, in Alternative zu dieser Antwort, auf die ursprüngliche Frage zurück und damit in ein zirkuläres Denkmuster geführt wird.

Graziella DiMauro weist darauf hin, dass die Melodie des Liedes auf dem in westlicher Musik unbekanntem *Ahavah Rabbah*-Modus basiert.<sup>74</sup> Er gehört zum musikalischen *nusach*, dem traditionellen Stil, in dem Gebetrezitationen gesungen werden. Dieser Modus ist benannt nach dem Segen, der im aschkenasischen Judentum jeden Morgen dem “Höre Israel” vorausgeht. Er zeichnet sich durch die erniedrigte zweite Stufe aus, die beim Aufstieg zur Terz eine übermäßige Sekunde bildet.<sup>75</sup> Er steht hier auf *fis* und hat dank seiner alle Stufen außer dem Grundton und der Oktave verbindenden Halbtonschrittpaare *fis-g*, *ais-h* und *cis-d* eine ganz eigene Farbe.

Der Musikforscher und Kantor Abraham Z. Idelsohn kritisierte Ravels Vertonung als “ultra-modern”.<sup>76</sup> Sein Vorwurf, die Harmonisierung zeige keinen Bezug zum Modus des Liedes, ist insofern gerechtfertigt, als die Begleitung in einer Variante des dorischen Modus auf *e* mit erhöhter vierter Stufe ruht. Allerdings verwendet Ravels Klaviersatz den Ton *ais* eben nicht leittonartig aufwärts zur Quint führend, sondern ebenso wie die Melodie mittels einer übermäßigen Sekunde absteigend zur Terz. Erst bei der Ankündigung einer Antwort in Vers 2 steigt das *ais* erstmals (in Gesang und Klavier) zum *h* auf. Gleichzeitig bereitet der Gesang in den Dreiklangstönen *fis-ais-cis* die Modulation zum *h* vor, in dessen Folge in

<sup>73</sup> Alle Welt stellt die alte Frage: Tra la la ..., Man antwortet: Tra la la .... Und wenn man will, kann man sagen: Tra la la .... Alle Welt stellt die alte Frage: Tra la la ....

<sup>74</sup> Vgl. Graziella DiMauro, “Maurice Ravel’s Accompaniment to three Hebrew Melodies: Archaic or Ultra-Modern?” in *Journal of Jewish Music and Liturgy* 10 (1986), S. 6-17 [14].

<sup>75</sup> Mehr zur Verwendung dieses Modus im jüdischen Leben unter [https://en.wikipedia.org/wiki/Nusach\\_\(Jewish\\_music\)#Ahavah\\_Rabbah\\_mode](https://en.wikipedia.org/wiki/Nusach_(Jewish_music)#Ahavah_Rabbah_mode).

<sup>76</sup> Abraham Z. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development* (New York: Henry Holt, 1929), S. 463.

T. 24 und dem folgenden Vers 3 vorübergehend die Dominante erreicht wird. Zur Wiederaufnahme der ursprünglichen Frage kehren dann Gesang wie Begleitung zur anfänglichen modalen Ambivalenz zurück.

Für die Klavierbegleitung entwirft Ravel, dem zugleich schlichten und spitzfindigen Inhalt des Textes entsprechend, unter der Tempoangabe *Tranquilo* ein täuschend einfaches Muster, dessen dunkler Klang nur in Vers 3 und dem Schluss der Coda aufgehellt wird. Ganze 33 der 48 Takte zeigen dieselbe Kombination aus paarweise gebundenen zweistimmigen Vierteln im Diskant über einem Bass, der im Rhythmus  durch meist große Intervalle aufsteigt.<sup>77</sup> Harmonisch übernimmt Ravel dabei Charakteristika der Liedmelodie, so den wiederholten Abstieg der übermäßigen Sekunde *ais-g*, der zusammen mit der Oberstimme *dis-cis* zu einer Quart-Tritonus-Folge über dem Quintenaufstieg *e-h-fis* des Basses erklingt. Der aus diesem Zusammenspiel resultierende Akkord kann im westlichen Harmonieverständnis als eine zum Tredezimakkord erweiterte Tonika gelesen werden; er bestimmt mit zwei kleinen Abweichungen den ganzen ersten und letzten Vers des Liedes einschließlich der Coda.<sup>78</sup>

Eine ähnliche modale Ambiguität herrscht auch in Vers 3, dessen Gesangskontur sich nach einem Beginn im A-Dur-Dreiklang nach *h* wendet und dort, zuletzt unter Einbindung des *a* als 7. Stufe im *Ahavah Rabbah*-Modus auf *h*, verbleibt. Ravel harmonisiert dies mit einer Folge aus G-Dur-Nonakkord (mit einem *a*, das dem hier noch beibehaltenen *ais* der Melodie querständig entgegensteht) und einer zum "Tralala" wiederholten Wendung des D-Dur-Quintsextakkordes zum in Ravels Grundtonart dominantischen H-Dur-Septakkord. So erfolgt der Übergang zur 'Reprise' im Klaviersatz westlich authentisch, im Gesang modal gerückt vom *a* nach *ais*.

Mit seinen großen Septimen, kleinen Nonen und Tritoni und zwei im Sekundabstand konkurrierenden Grundtönen ist Ravels harmonische Sprache in diesem Lied fast so weit von klassischen Erwartungen entfernt wie im dritten seiner Mallarmé-Lieder, "Surgi de la croup et du bond". Der Effekt der ungewöhnlich repetitiven Begleitung ist in der Fassung mit Klavier denn auch vor allem rhythmisch.

<sup>77</sup>Zweimal im ersten "Tralala" erklingt darüber eine zusätzliche, betonte Oberstimme; in der Überlegung zu einer alternativen Antwort imitiert der Diskant die in Achteln aufsteigende Bewegung des Basses und wandelt beides zum "Tralala" kurz gänzlich ab; und die Coda endet rhythmisch verlangsamt mit einem Akkordaufbau bis ins hohe Register.

<sup>78</sup>Die Abweichungen sind minimal: In T. 9-10 und 13-14 senkt Ravel die Tredezime von *cis* zu *c*, in T. 11-12 und 15-16 ersetzt er zudem die zuvor große Sept *dis* durch die kleine Sept *d*. Diese zweite Variante bestimmt auch die Coda.

Dies ändert sich entscheidend in Ravels fünf Jahre später entstandener Orchesterfassung. Kleine klangliche Zusätze zeigen emotionale Effekte. So werden Vers 1 und 4 mit der Erwähnung der “alten Frage” nach dem Sinn des Lebens von einem durchgehenden *g-ais*-Tremolo der 2. Geigen untermalt, das die mit der Unergründlichkeit der Welt verbundene Besorgnis auszudrücken scheint. Bei der Auflösung der Frage in ein triviales Tralala unterbricht sich das Tremolo zunächst, verschiebt dann seinen Klang aufs Griffbrett und zieht sich schließlich ganz zurück. Der beim Zielton des ersten “Tralala” hinzutretende Oberstimmenton *d*, im Klavier trotz seines Akzentes wenig auffällig, wird nun *fp* von einem gestopften Horn gespielt und diminuierend in den im Grundmuster regulären Oberstimmenton *dis* aufgelöst. Der plötzliche Bläserakzent gibt dem “Tralala” als unangebracht erscheinender Formulierung der alten Frage einen deutlich ironischen Beiklang. Das nachschlagend synkopierte *fis* einer Klarinette kündigt weiteres Hinterfragen des schulterzuckenden “Tralala” an und entwickelt sich in Vers 2, in dem der Gesang auch die mögliche Antwort ad absurdum führt, zu einer im Klaviersatz nicht angelegten Figur.

Deux mélodies hébraïques II: Ironische Bläserwürfe

9

gest. Horn  
Klarinette

19

Klarinette

Wenn der Text in Vers 3 die Möglichkeit einer auch ganz anderen Antwort andeutet – um diese wiederum lediglich mit einem “Tralala” zu umschreiben – beteiligen sich schließlich alle Bläser. Die Dynamik, die Ravel in der Klavierfassung vom anfänglichen *pp* nur auf *p* verstärkt, schwillt hier im Gesang zu *mf* mit Akzenten auf den Spitzentönen des “Tralala” an. Die Bläser springen mit kurz gestoßenen Vierteln von einer

Oktavposition zur anderen, homophon verdoppelt von den jetzt Pizzicato spielenden Streichern. Aus diesem Satz erheben sich einzig die Achtelauflüge der Klarinette und gezupften Bratschen alternierend mit der Oboe und den 1. Geigen. Dadurch weicht der Höreindruck hier besonders stark von dem des Klavierliedes ab, dessen *p legato* das Klangbild der Verse 1 und 2 in Vers 3 nur unauffällig kontrastiert. Im dritten "Tralala" differenziert Ravel die Komplementärrhythmik und die im Klaviersatz kaum hervortretenden Synkopen mit orchestralen Klangfarben und präsentiert diesen Vers damit als Höhepunkt des Liedes.

In der Reprise mit ihrem Neubeginn der zirkulären Fragestellung kehren alle Streicher zum *arco*-Spiel zurück. Die 2. Geigen nehmen ihr Tremolo wieder auf, alternierend mit einem fahl auf dem Griffbrett gestrichenen identischen Bratschentremolo, verlängert bis kurz vor dem Ende wie der Einschub von Horn und Klarinette.

Der aus dieser Verlängerung erwachsende Abschluss zeigt Ravel als Meister der Orchestrierungskunst. Was im Klaviersatz nichts weiter als die langsam aufwärts gebrochene Version des Tredezimakkordes über e-Moll ist, in dem die melodisch charakteristischen Töne *ais* und *g* in drei verschiedenen Oktaven ertönen, wird im Orchester zum subtilen Klangfest in Miniatur. Während der motivische Quintenaufstieg im Bass in Celli und Bässen verbleibt, verschmelzen in den übrigen fünf Tönen die verklingenden Laute von Klarinette und gestopftem Horn mit diversen gestrichenen und gezupften Tönen sowie Harfenflageolets und Streichern zu derart unergründlichen Farbnuancen, als wollte Ravel mit musikalischen Mitteln zeigen, dass die alte Frage nach dem Sinn von Leben und Welt alles menschliche Verständnis übersteigt.

45

*pp perdendosi*

*Deux mélodies hébraïques II:*  
Klangwechsel im dritten "Tralala"

29

Flöten  
Klarinetten  
Fagott  
Horn  
V.I. pizz.  
V.II pizz.  
Vla pizz.  
Vc pizz.

*Deux mélodies hébraïques II:*  
Der orchestrale Schlussklang,  
geheimnisvoll instrumentiert