

## Lied ohne Worte, Chor ohne Begleitung

Neben den beiden Hauptkategorien seines Vokalwerkes, den Liedern und Opern, schuf Ravel je ein Werk, das einen der Aspekte ausspart, die für Kompositionen mit Singstimmen sonst wesentlich erscheinen. In der *Vocalise-étude (en forme de habanera)* für Gesang und Klavier gibt es keinen Text und damit keinen semantischen Inhalt, der Kontur, Rhythmus und Emotion bestimmen könnte. Diese dienen daher weder nachdenklicher Ausdeutung noch ironischer Darstellung poetisch vorgegebener Charaktere oder Situationen. Da auch der Klaviersatz äußerst schlicht und weitgehend auf die Charakteristika der Tanzgattung Habanera beschränkt ist, scheint es allein um ein Stimmungsspektrum zu gehen. Umgekehrt gibt es in den *Trois chansons pour chœur mixte* keinerlei Begleitinstrumente. Dies ist nicht an sich bemerkenswert, wohl aber für einen Komponisten, der dafür bekannt ist, die Thematik in seinen Gesangswerken vorrangig den nicht-vokalen Partnern der Singstimmen anzuvertrauen.


Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet beleuchten die zwei Werke, ähnlich wie die beiden vollendeten Opern, Ravels inhaltliche Neigungen:

- Wie *L'heure espagnole* verbindet die *Vocalise-étude* das ihm von Jugend an vertraute und oft beschworene spanische Ambiente mit seiner Freude an rhythmisch charakteristischen Tanzgenres. Bereits als 20-Jähriger hatte Ravel eine erste Habanera für zwei Klaviere geschrieben; zwölf Jahre später integrierte er deren orchestrierte Fassung als dritten Satz in seine *Rapsodie espagnole*. Kurz darauf entstand die Oper, in der der junge Schwärmer und Mächtgernliebhaber Gonzalve durch eine Habanera charakterisiert wird.
- Wie *L'enfant et les sortilèges* wenden sich die *Trois chansons* der Welt der Kinder und Märchen zu, weisen dabei aber zugleich sowohl in Ravels selbst geschriebenen Texten als auch in der musikalischen Stilistik auf seine lebenslange Liebe zu zeitloser Volksliedkunst einerseits und frühbarocker Gestik und Modalität andererseits. Einen gleichfalls die Welt der Kinder betreffenden eigenen Text hatte Ravel bereits 1905 in seinem Klavierlied *Noël des jouets* vertont; sein Interesse am Volksgut umfasst neben seinen 25 Bearbeitungen auch die Vertonung der 'unechten' *Chansons madécasses*; und seine Liebe zur Alten Musik durchzieht alle Kategorien seines vokalen und instrumentalen Œuvre.

## Vocalise-étude (en forme de habanera)

Separate Musikstücke, in denen ein Gesangssolist nur auf Vokale singt, gibt es seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. An diese Tradition knüpfte der Gesangslehrer am Pariser Conservatoire Amédée-Louis Hettich (1856-1937) an, als er in den Jahren ab 1906 zahlreiche Komponisten seines Umfeldes um Beiträge für eine Sammlung wortloser aber künstlerisch anspruchsvoller Vokalkompositionen bat, anhand derer sich die Studierenden im Singen 'moderner' Musik üben könnten.<sup>1</sup> Der erste Band der Reihe *Répertoire moderne de vocalises-études*, die ab 1909 bei Alphonse Leduc erschien, enthielt 27 Beiträge u.a. von Gabriel Fauré, Charles Koechlin, Florent Schmitt, Louis Vierne, Émile Vuillermoz, Paul Dukas, Reynaldo Hahn, Vincent d'Indy und Maurice Ravel.<sup>2</sup>

Diese "Vokalise-Studien" sollten virtuose Skalenläufe, Portamento-Effekte, Triller und Staccatopassagen in die Form einer ansprechenden musikalischen Miniatur kleiden. Sie erwiesen sich als so publikumswirksam, dass viele der für Gesang und Klavier geschriebenen Stücke bald von Bläsern und Streichern für ihr Instrument adaptiert wurden. Insbesondere Ravel's Beitrag wurde im Laufe der Jahre für zahlreiche Orchesterinstrumente mit Klavier und sogar für Kammermusik-Ensembles transkribiert.<sup>3</sup>

Ravel's *Vocalise-étude* umfasst 59 Takte unter dem Vortragshinweis *Presque lent et avec indolence*. Sie beginnt in T. 1-27 über der zwischen Moll und Dur changierenden Dominante von f-Moll, bevor sie in T. 38-59 nach anfänglich erneutem Dur-Moll-Wechsel über der Tonika f schließlich in reinem F-Dur endet. Über beiden Ankertönen spielt das Klavier den Habanera-Rhythmus  überwiegend in dreioktaviger Brechung (T. 1-10,

<sup>1</sup>Allerdings suchte Hettich, wie die Liste der Komponisten zeigt, ausschließlich Beiträge, die im Bereich der tonalen Harmonie verankert waren; "Atonalisten" waren nicht eingeladen.

<sup>2</sup>Die Sammlung wurde in den Folgejahren auf 10 Bände erweitert und enthält neben Vokalsen der Franzosen Darius Milhaud, Francis Poulenc, Albert Roussel, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre und Olivier Messiaen auch internationale Beiträge, so von Alexander Gretschaninow, Alexander Tscherepnin, Karol Szymanowski, Bohuslav Martinů, Carl Nielsen, Ildebrando Pizzetti, Mario Castelnuovo-Tedesco, Gian Francesco Malipiero, Hector Villa-Lobos und Aaron Copland. (Auch Rachmaninows 1912 in Moskau verlegte *Vocalise* cis-Moll op. 34/14 für Gesang und Orchester gehört in den Umkreis des Projektes.)

<sup>3</sup>So gibt es klavierbegleitete Fassungen u.a. für Violine (arrangiert von Georges Catherine), Bratsche (Paul-Louis Neuberth), Cello (Paul Bazelaire), Flöte (Louis Fleury), Oboe oder Englischhorn (Fernand Gillet), Klarinette (Gaston Hamelin), Saxophon (Jules Viard), Fagott (Fernand Oubradous), Trompete (Giovanni Abbiati) und Bassposaune (John G. Mortimer) sowie für Bläserquintett (Clarke S. Kessler), Flötenquartett (Hideo Kamioka) und Klavier mit Orchester (Arthur Hoérée) – alle unter dem Titel *Pièce en forme de habanera*.

39-46, 50-51), ergänzt um Varianten, die die Taktmitte variieren (T. 11-12) oder den Taktbeginn auslassen (T. 13-27, 57-58).

Im Klavierskizzen tritt vor allem ein akkordischer Dreitakter hervor, der das zweite thematische Merkmal einer Habanera, die melodische Verbindung von Triole und Duole, einführt. Er erklingt bereits im Vorspiel, wird in den beiden Zwischenspielen des c-Moll-Abschnitts variiert und dann zur ersten, begleiteten Gesangskadenz rhythmisch prägnant aber sonst frei aufgegriffen. Einstimmige Varianten in unterschiedlicher Länge, ebenfalls vom Habanera-Bass begleitet, erklingen zudem dreimal in der Singstimme.

*Vocalise-étude*: Habanera-Rhythmen in Klaviervorspiel und Gesang

**Presque lent et avec indolence**

Gesangsfigur [a]

Der Gesang kombiniert im ersten Segment (T. 7-13) eine mit Prallern und Läufen ornamentierte Kontur um die Terz von c-Moll mit der ersten [a]-Variante. Im zweiten Segment (T. 18-25) geht ein eigenes Motiv, dessen Zweitakter jeweils mit der charakteristischen umgekehrten Punktierung enden, der zweiten [a]-Variante voraus.

*Vocalise-étude*: Das gesangseigene Motiv [b]

Die nur zart begleiteten Hälften des dritten Segmentes (T. 28-36) beginnen jeweils mit Trillern auf dem Dominantton *c*, ergänzt zuerst mit einem anderthalbaktavigen Legatolauf, dann mit einer Staccatokaskade, die metrisch frei (*rubato*) zur Durterz der Dominante hinab führt. Es folgt im Rallentando ein begleiteter Kadenzschritt zum Tonika-Abschnitt.

Hier ertönt Motiv [b] erneut, eine Oktave tiefer aber sonst notengetreu, im Gesang über veränderten Begleitharmonien, ergänzt von der verkürzten dritten [a]-Variante. Diese mündet in die zweite Gesangskadenz, die aus einem arpeggierten Aufstieg und einer in chromatisch versetzten Triolen fallenden Kaskade besteht. Ein letztes Gesangssegment (T. 52-57) kombiniert Triller auf beiden Oktaven des Tonikatones mit aufsteigenden und später fallenden, oktavüberspannenden Portamenti.<sup>4</sup>

Harmonisch ist diese Miniatur komplexer, als es die schlichte Bassgestaltung über *c* und *f* vermuten lässt. Schon der akkordische Dreitakter des Klaviers ist innerhalb seines motivischen Taktes neuntönig mit den Querständen *g/ges* und *e/es*; dabei stellt Ravel dem Dominantgrundton *c* den übermäßigen Dreiklang auf dem Tritonus *ges* gegenüber. Die zweite Gesangskadenz ruht auf einem Klang, der den Bassanker *f* in den chromatischen Dreitoncluster *eff/ges* einbindet und in Gesang und Klavierdiskant mit dem Ges-Dur-Dreiklang reibt. Im Dur-Moll-Phrasenschluss von T. 21 stehen sich die beiden Ausführenden wie unversöhnt gegenüber (Gesang c-Moll mit *es*, Klavier C-Dur mit *e*).

Das langsame Tempo lässt trotz der von Ravel in der Überschrift insinuierten *indolence* (Trägheit) viele Stimmungsnuancen zu. Die ornamentale Terzumspielung zu Beginn kann innige Freudigkeit ausdrücken, die Triolen-und-Duolen-Thematik eher eine gewisse Melancholie. Die melodischen Girlanden der Kadenzen deuten Jubel an, die zwei Hälften des gesangseigenen Motivs mit ihrer eröffnenden Tonwiederholung dagegen scheinen zu klagen, bis sie im jeweils abschließenden lombardischen Rhythmus zu einer Art trotziger Leichtigkeit zurückfinden. Das allerletzte Segment der Vokalise, das ausschließlich um den getrillerten Tonikagrundton *f* und die Portamento-Brücken seiner Oktavsprünge kreist, lässt die Miniatur verhalten und andeutungsweise selbstreflexiv verklingen.

Es ist diese Kombination von eingängiger Habanera-Rhythmik und -Melodik mit einem Gesangpart, der voller Charme, jedoch tonal und harmonisch anspruchsvoll ist, der Ravels *Vocalise-étude* ihre weltweite Beliebtheit verdankt. In Anspielung auf Ravels Ruf als klangsensibler Orchestrer von Robert Schumanns *Carnaval* und Modest Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* schreibt Orenstein über die Transkriptionen dieses Stückchens für immer wieder andere Instrumentalstimmen amüsiert: “So wurde der meisterliche Bearbeiter fremder Werke mit seinen eigenen Waffen geschlagen.”<sup>5</sup>

<sup>4</sup>Ravel macht keine Angabe zur Vokalfärbung. Üblich ist “a” ohne glottalen Verschlusslaut.

<sup>5</sup>Orenstein, *Leben und Werk*, S. 180.

## **Trois chansons**

Text und Musik für sein einziges reifes Chorwerk schrieb Ravel zu Beginn des Ersten Weltkrieges, zwischen November 1914 und Februar 1915. Als erstes entstand das Lied über die drei schönen Paradiesvögel, das er später ins Zentrum des Zyklus setzte. Durand veröffentlichte die Partitur 1916. Die Uraufführung durch ein von Jane Bathori zusammengestelltes Vokalensemble unter der Leitung von Louis Aubert fand am 8. Mai 1917 im Pariser Salle des Agriculteurs statt.<sup>6</sup>

Ravels Gedichttexte können als Reaktion auf den beginnenden Krieg gelesen werden.<sup>7</sup> Diese Deutung wird nicht zuletzt durch die Tatsache bestätigt, dass er die drei Stücke eben den drei Menschen widmet, die sich dafür eingesetzt hatten, dass er letztlich für einige Monate als Armeefahrer einberufen wurde, nachdem er “wegen Untergewichts” mehrfach als nicht kriegstauglich abgelehnt worden war.<sup>8</sup>

Ravels selbst gedichtete Texte beziehen sich in doppelter Weise auf die Erfahrung des bedrohlichen Krieges und den durch ihn gestärkten Patriotismus: Sie sind im Stil der Renaissance-Dichtung von Clément de Marot und Pierre de Ronsard gehalten, die Ravel seit seiner Jugend verehrte und studierte, nun aber als Epitome seines nationalen Erbes betont. Zugleich handeln alle drei Texte inhaltlich von Verlust: dem Verlust der Unschuld in “Nicolette”, dem Verlust eines geliebten Partners in “Trois beaux oiseaux du paradis” und dem Verlust von Geheimnis und Zauber in “Ronde”. Während die drei schönen Vögel mit ihren Farben rot, weiß und blau die französische Nationalflagge symbolisieren und mit ihrer Klage über den in der Schlacht Vermissten unmittelbar auf das angegriffene Heimatland anspielen, thematisiert die verlorene Unschuld die Befürchtung des Künstlers, ökonomischer Nützlichkeit unterworfen zu werden, und der Verlust des Magischen die Sorge der Jugend vor einem gesellschaftlichen Umbruch hin zu einem Diktat konservativen Sicherheitsdenkens.

<sup>6</sup>Die Premiere von Ravels Bearbeitung für Solostimme und Klavier sang Lucy Vuillemin am 3. Juni 1917 in einem der Concerts Art et Liberté in der Comédie des Champs-Élysées.

<sup>7</sup>Vgl. Aaron R. Jackson, “Trois Chansons and World War I” (DMA Dissertation, University of North Carolina at Greensboro, 2014) und Renato Calza, “Ravel e la Grande Guerra: Trois chansons pour chœur (1914-1915)”, in *Musica e Storia* 6/2 (12/1998): 421-461.

<sup>8</sup>Widmungsträger des zentralen zweiten Liedes ist der Minister Paul Painlevé, der letztlich die Entscheidung traf; das erste Lied ist Ravels Freund Tristan Klingsor gewidmet, der sich dank guter Beziehungen zur französischen Armee für Ravels Gesuch einsetzte, das dritte Mme Paul Clémenceau, der Schwägerin des früheren und späteren Premierministers Georges Clémenceau, die Ravel mit Kabinetminister Painlevé bekanntmachte. Vgl. Jackson, *op. cit.*, S. 13-23.

**Nicolette**

Nicolette, à la vesprée,  
 S'allait promener au pré,  
 Cueillir la pâquerette,  
 la jonquille et la muguet,  
     Toute sautillante, toute guillerette,  
     Lorgnant ci, là de tous les côtés.

Rencontra vieux loup grognant,  
 Tout hérissé, l'œil brillant;  
 « Hé là ! ma Nicolette,  
 viens-tu pas chez Mère-Grand ? »  
     A perte d'haleine, s'enfuit Nicolette,  
     Laissant là cornette et socques blancs.

Rencontra page joli,  
 Chausses bleues et pourpoint gris,  
 « Hé là ! ma Nicolette,  
 veux-tu pas d'un doux ami ? »  
     Sage, s'en retourna, très lentement,  
     Le cœur bien marri.

Rencontra seigneur chenu,  
 Tors, laid, puant et ventru,  
 « Hé là ! ma Nicolette,  
 veux-tu pas tous ces écus ? »  
     Vite fut en ses bras, bonne Nicolette  
     Jamais au pré n'est plus revenue.<sup>9</sup>



Das vierstrophige Gedicht um das Mädchen Nicolette erinnert anfangs an das Märchen von Rotkäppchen. Doch entgeht das Mädchen dem Wolf, der sie zur Großmutter locken will, und auch das Freundschaftsangebot des schönen Pagen schlägt sie schweren Herzens aus. Vom Geld des hässlichen Alten aber lässt sie sich verlocken und findet nie mehr auf die Blumenwiese ihrer Jugend zurück. Wie in dieser Märchenallegorie fürchtete Ravel offenbar, Frankreich könnte für materiellen Gewinn seine Seele verlieren.

<sup>9</sup>Nicolette, zur Vesperzeit, ging auf der Wiese spazieren, Gänseblümchen, Narzisse und Maiglöckchen pflücken; hüpfend, munter, hierher, dahin und nach allen Seiten schauend. / Traf knurrenden alten Wolf, ganz struppig, mit strahlendem Auge: "Hallo! meine Nicolette, kommst du nicht mit zur Großmutter?" Außer Atem rannte Nicolette davon, Haube und weiße Pantinen zurücklassend. / Traf schönen Pagen, blaue Schuhe und graues Wams, "Hallo! meine Nicolette, willst du nicht einen süßen Freund?" Klug drehte sie sich um, sehr langsam, das Herz untröstlich. / Traf weißhaarigen Herrn, verdreht, hässlich, stinkend und dickbäuchig, "Hallo! meine Nicolette, willst du nicht all diese Taler?" Schnell war sie in seinen Armen, die gute Nicolette, ist nie auf die Wiese zurückgekehrt.

Ravel vertont die vier Strophen seines Gedichtes als vier weitgehend analoge 13-taktige Segmente in der Grundtonart a-Moll. Strophe I ist bis auf den letzten Vers streng homophon gesetzt, wobei Soprane und Bässe als Oktavparallele verlaufen. Der vierzeilige Hauptteil der Strophe mit den identischen Zweitakttern für Vers 1 und 2 und dem erweiterten Viertakter für Vers 3 und 4 verbleibt im Mollbereich; Ravel vermeidet hier selbst in den Dominanten die Durterzen.<sup>10</sup> Zur Beschreibung des munter hüpfenden Mädchens ändert sich die Harmonisierung so drastisch, dass man eine Ankündigung des betrüblichen Ausgangs dieser Geschichte zu hören meint: In einer Umkehrung der metrischen Dichte von 3/4 zu 2/4 (T. 9-11/12-13) beginnt Ravel Vers 5 mit einem Abstieg durch teils querständig aufeinander folgende Durdreiklänge, die außer dem a-Moll-Tritonus *dis* alle Halbtöne einbeziehen, bevor die Strophe mit Vers 6 unter alleiniger Führung der Altstimmen kadenzierend schließt.<sup>11</sup>

Strophe II und III unterscheiden sich vor allem in der Textur und im Tempo. Vom Auftritt des Wolfes erzählen die Bässe, von Tenören und Altstimmen abwechselnd mit einem die Unheimlichkeit der Begegnung kommentierenden “Uh!”-Laut begleitet. Die Flucht Nicolettes beginnt in plötzlichem *Vivo* und *forte*, wobei Soprane und Bässe ihre frühere Oktavparallele aufgreifen, während Alte und Tenöre in verdoppelten Notenwerten ein zweitaktiges “||: ta-ka-ta-ka :||” dagegensetzen, abgerundet vom unveränderten Kadenzschluss unter Führung der Altstimmen. Von der Begegnung mit dem schönen Pagen singen sodann diese Altstimmen, nun wieder *Moderato* und *piano*, begleitet von dreistimmigen “Joli”-Einwürfen der anderen Stimmen. Die Einladung des Pagen erklingt in den Tenören, sehr leise und wie einschmeichelnd im über den Sopranen liegenden Falsett. Nicolettes widerwilligen aber “weisen” Rückzug schließlich kommentieren alle Stimmen im Wechsel.

Die vierte Hauptstrophe, die die Verlockung des Geldes schildert, klingt tonal schon zu Beginn ominös. In plötzlichem *Lento* aber bei leicht erhöhter Lautstärke (*mf*) singen die Tenöre die führende Stimme, eingedunkelt mit der erniedrigten zweiten Stufe. Die Bässe setzten jeder Silbe

<sup>10</sup>Vgl. dazu T. 2, 4, 2 und 8. Während Vers 3 wie die vorausgehenden in zwei 2/4-Takten gesungen wird, schreibt Ravel für das Ende der Hauptstrophe in Vers 4 einen Rhythmus, den Hörer zunächst als  hören, den Ravel aber tatsächlich mit einer auskomponierten Verlängerung in Form von zwei 3/4-Takten als  schreibt.

<sup>11</sup>Vgl. die Harmoniefolge in T. 9-10: E-Dur<sup>9</sup>, D-Dur, C-Dur, B-Dur, A-Dur<sup>9</sup>, G-Dur, F-Dur. Der abschließende Kadenzschritt *e-a* im Bass wird von den übrigen Stimmen verschleiert und endet antikisierend mit einer leeren Quint.

ein chromatisches Tonpaar gegenüber, während die Frauenstimmen nur die für den Freier eines jungen Mädchens inakzeptablen körperlichen Eigenschaften “weißhaarig” und “dickbäuchig” unterstreichen. Dabei erzeugt Ravel in der Vertikale seinen chromatischen Cluster,<sup>12</sup> ergänzt zu den Lockworten des hässlichen und stinkenden alten Mannes mit linearer Chromatik in der Parallele der Alte und Tenöre.

*Trois chansons I: Die Begegnung mit dem reichen Alten*

40 Lento

mf

... che - nu,  
... ven - tru,

mf

Hin

mf

Hin

8 Ren - con - tra sei - gneur che - nu,  
Tors, laid, pu - ant et ven - tru,

mf

« Hé là ! ma Nicolet - te, veux - tu pas tous ces é - cus ? »

Das abschließende Verspaar, das vom Verkauf der Unschuld erzählt, beginnt wie der Schluss der Eröffnungstrophe, durchläuft jedoch noch einmal alle Tempo- und Lautstärkennuancen des Liedes: In *Vivo* und *forte* wirft Nicolette sich dem Reichen in die Arme; in plötzlichem *Lento* (mit folgendem *rallentando*) und *piano* (mit Diminuendo zum *pianissimo*) singen die Bässe von der Unmöglichkeit, nach dieser Entscheidung je wieder auf die Blumenwiese zurückzukehren. Die mit Aufwärtssprüngen in der Höhe verklingenden drei oberen Stimmen verleihen dem Schluss, nicht zuletzt durch die picardische Terz des Tonikadreiklanges, das musikalische Äquivalent eines trotz trauriger Moral tröstlich endenden Märchens.

51 Rall.

pp

re - - ve - - nue.

pp

re - - ve - - nue.

pp

8 re - - ve - - nue.

pp

n'est plus re - ve - nue.

*Trois chansons I: Der verklingende Schluss*

<sup>12</sup>Vgl. T. 40 und 42: *g/gis/a*, T. 41 und 43: *d/dis/e/f*.



### Trois beaux oiseaux du Paradis

Trois beaux oiseaux du Paradis  
(Mon ami z-il est à la guerre)  
Trois beaux oiseaux du Paradis  
Ont passé par ici.

Le premier était plus bleu que ciel,  
(Mon ami z-il est à la guerre)  
Le second était couleur de neige,  
Le troisième rouge vermeil.

« Beaux oiselets du Paradis,  
(Mon ami z-il est à la guerre)  
Beaux oiselets du Paradis,  
Qu'apportez par ici ? »

« J'apporte un regard couleur d'azur  
(Ton ami z-il est à la guerre) »  
« Et moi, sur beau front couleur de neige,  
Un baiser dois mettre, encore plus pur. »

« Oiseau vermeil du Paradis,  
(Mon ami z-il est à la guerre)  
Oiseau vermeil du Paradis,  
Que portez vous ainsi ? »

« Un joli cœur tout cramoisi »  
(Ton ami z-il est à la guerre)  
« Ha ! je sens mon cœur qui froidit...  
Emportez le aussi. »<sup>13</sup>

Das Gedicht über die Botschaften, die drei schöne Paradiesvögel einer im Krieg um ihren Liebsten Bangenden überbringen, besteht aus drei Textebenen: einer eröffnenden Erzählung in Strophe I-II, wechselnden Dialogbeiträgen in Strophe III-VI und einem Binnenrefrain in Vers 2 jeder Strophe. Ravel übergibt den Text wechselnden Solostimmen, die von einer unterschiedlichen Anzahl vokalisierender Chorstimmen begleitet werden.

<sup>13</sup>Drei schöne Paradiesvögel (mein Freund ist im Krieg), drei schöne Paradiesvögel sind hier vorbeigekommen. / Der erste war blauer als der Himmel (mein Freund ist im Krieg), der zweite war schneeweiß, der dritte leuchtend rot. / “Schöne Paradiesvögelchen (mein Freund ist im Krieg), schöne Paradiesvögelchen, was bringt ihr hierher?” / “Ich bringe einen himmelblauen Blick (dein Freund ist im Krieg)”, “und ich soll auf schneeweiße Stirn einen noch reineren Kuss drücken.” / “Zinnoberroter Paradiesvogel (mein Freund ist im Krieg), zinnoberroter Paradiesvogel, was bringt Ihr da?” / “Ein hübsches karmesinrotes Herz (dein Freund ist im Krieg)”, “Ah! ich fühle mein Herz erkalten ... Nehmt es ebenfalls mit.”

So singt eine Sopranistin die Strophen I-III mit der eröffnenden Erzählung und der ersten Anrede der drei Vögel. In Strophe IV antworten ihr nacheinander zwei der Vögel: ein Tenor als blauer Vogel überbringt ihr einen Blick blauer Augen, eine Altistin als weißer Vogel einen Kuss für ihre reine Stirn. Nachdem die Sopranistin in Strophe V auch den roten Vogel befragt hat, bietet ihr ein solistischer Bass ein rotes Herz. Die Bangende liest dies als Zeichen für den Tod ihres Liebsten und beschließt das Lied mit der Bitte, selbst ebenfalls sterben zu dürfen.

Strophe I	a, a'	Aus Sicht der texttragenden Linien basiert das Lied auf zwei Komponenten. Die erste, die sich nur im Schlusstakt von ihrer Variante unterscheidet, bestimmt acht Halbstrophen. Die zweite ertönt seltener, dafür aber in vier deutlicher unterschiedenen Versionen. Auch der im Wortlaut identische Binnenrefrain klingt melodisch viermal ganz verschieden.
Strophe II	b, b'	
Strophe III	a, a'	
Strophe IV	b'', b'''	
Strophe V	a, a'	
Strophe VI	a, a'	

*Trois chansons* II: Die melodieführenden Komponenten

**Moderato**

[a] Trois beaux oiseaux du Paradis, (Mon a - mi z-il est à la guer-re)  
 [a'] Trois beaux oiseaux du Paradis ont pas- sé par i - ci.

[b] Le premier était plus bleu que ciel, (Mon a - mi z-il est à la guer - re)

[b'] Le se-cond é - tait cou-leur de neige, le trois-si-è-me rou-ge ver-meil.

Die Intensität der Begleitstimmen verändert sich im Verlauf des Liedes ebenfalls. Strophe I beginnt mit den Altstimmen als einziger wortloser Untermalung der Sopransolistin; in der zweiten Strophenhälfte (wie auch analog in Strophe III und V) treten die liegende Tonikaquint in den Männerstimmen und eine langsam und synkopisch bewegte Quintparallele der Frauenstimmen hinzu. In den mittleren Strophen changiert die homophone Dichte, wobei die Chorstimmen dem Drei- und Vierviertelmetrum der Solostimmen oft eine abweichende Rhythmisierung gegenüberstellen. In Strophe III und V tönt die Frage der Sopransolistin anfangs von der Oktavparallele der Soprane und Tenöre umschlossen. Zum abschließenden Wunsch, das eigene tief verwundete Herz dahinzugeben, verklingen die Begleitstimmen ins Nichts.

## Ronde

*Les vieilles :*

N'allez pas au bois d'Ormonde, jeunes filles, n'allez pas au bois :  
 Il y a plein de satyres, de centaures, de malins sorciers,  
 Des farfadets et des incubes,  
 Des ogres, des lutins,  
 Des faunes, des follets, des lamies,  
 Diables, diablots, diabolins,  
 Des chèvre-pieds, des gnomes, des démons,  
 Des loups-garous, des elfes, des myrmidons,  
 Des enchanteurs et des mages, des striges, des sylphes,  
 des moines-bourrus, des cyclopes, des djinns,  
 gobelins, korrigans, nécromans, kobolds...  
 Ah ! / N'allez pas au bois d'Ormonde.

*Les vieux :*

N'allez pas au bois d'Ormonde, / N'allez pas au bois  
 jeunes garçons, n'allez pas au bois : / N'allez pas au bois  
 Il y a plein de faunesses, / N'allez pas au bois  
 de bacchantes et de males fées, / N'allez pas au bois  
 Des satyresses, des ogresses,  
 Et des babaïagas,  
 Des centaures et des diabesses,  
 Goules sortant du sabbat,  
 Des farfadettes et des démons,  
 Des larves, des nymphes, des myrmidones,  
 Hamadryades, dryades, naïades, ménades,  
 thyades, follettes, lémures, gnomides,  
 succubes, gorgones, gobelines...  
 Ah ! N'allez pas au bois d'Ormonde.<sup>14</sup>

<sup>14</sup>Rundgesang: *Die alten Frauen*: Geht nicht in den Wald von Ormonde, ihr Mädchen, geht nicht in den Wald: Dort gibt es unzählige Satyrn, Zentauren, böswillige Zauberer, Kobolde und Incubi, Menschenfresser, Poltergeister, Faune, Irrlichter, Nachtgespenster, Teufel mit Gesellen und Teufelchen, Bocksfüßige, Gnome, Dämonen, Werwölfe, Elfen, Myrmidonen, Zauberer und Magier, Hexen, Sylphen, Kinderschrecke, Zyklopen, böse Geister, böse Feen, Kobolde, Spukgestalten, Totenbeschwörer, Wichte ... Ah! Geht nicht in den Wald von Ormonde, geht nicht in den Wald.

*Die alten Männer*: Geht nicht in den Wald von Ormonde, ihr Knaben, geht nicht in den Wald: Dort gibt es unzählige Fauninnen, Bacchantinnen und böse Feen, Satyrinnen, Menschenfresserinnen und Baba Jagas, Zentaurinnen und TeufInnen, Ghulas, die vom Sabbatfest kommen, Irrwische und Dämoninnen, Larven, Nymphen, Myrmidoninnen, Hamadryaden, Dryaden, Najaden, Mänaden, Thyaden, Irrlichter, Lemuren, Gnominnen, Nachtmahren, Gorgonen, Gobelinen. Ah! Geht nicht in den Wald von Ormonde, geht nicht in den Wald.

*Les filles / Les garçons :*

N'irons plus au bois d'Ormonde,

Hélas ! plus jamais n'irons au bois.

Il n'y a plus de satyres, plus de nymphes ni de males fées.

Plus de farfadets, plus d'incubes,

Plus d'ogres, de lutins,

Plus d'ogresses,

De faunes, de follets, de lamies,

Diabes, diablots, diablottins, / De satyresses, non /.

De chèvre-pieds, de gnomes, de démons, / Plus de faunesses, non ! /

De loups-garous, ni d'elfes, de myrmidons /

Plus d'enchanteurs ni de mages, de striges,

de sylphes, de moines-bourrus, de cyclopes,

de djinns, de diabloteaux, d'éfrits, d'ægypans,

de sylvains, gobelins, korrigans, nécromans, kobolds ...

/ De centaureses, de naïades, de thyades,

Ni de ménades, d'hamadryades, dryades, follettes,

lémures, gnomides, succubes, gorgones, gobelines /

Ah ! N'allez pas au bois d'Ormonde, N'allez pas au bois.

Les malavisées vieilles,

Les malavisés vieux

les ont effarouchés — Ah !<sup>15</sup>

In der Vertonung dieses Textes verbindet Ravel ein dreistrophiges Lied mit der aus der Instrumentalmusik vertrauten Form A B A' + Coda. Letzteres zeigt sich vor allem in der harmonischen Anlage: Während die Strophe der alten Frauen von der Tonika A-Dur über verwandte Stufen bald zur Dominante E-Dur führt, die parallele Ermahnung der alten Männer dasselbe harmonische Ziel dagegen über eine größere Anzahl von Schritten erst auf dem letzten Schlag der Strophe erreicht, ist die Antwort der Jugend als Reprise konzipiert, die wie Strophe I beginnt, in den letzten zwölf Takten jedoch zur Tonika zurückzuführen scheint, die abschließende Kadenz aber letztlich der Coda mit ihrem vorwurfsvollen Resümee vorbehält.

<sup>15</sup>*Die Mädchen/Die Knaben:* Wir gehen nicht mehr in den Wald von Ormonde, ach, nie mehr gehen wir in den Wald. Es gibt dort keine Satyrn mehr, keine Nymphen oder bösen Feen. Keine Kobolde, Incubi, Menschenfresser, Poltergeister, Menschenfresserinnen, Faune, Irrlichter, Nachtgespenster mehr, keine Teufel mit Gesellen und Teufelchen, Satyrinnen, Bockfüßige, Gnomen, Dämonen, Fauninnen, Werwölfe, Elfen, Myrmidonen, Sylphen, auch keine Zauberer, Magier, Hexen, Sylphen, Kinderschrecke, Zyklopen, bösen Geister, bösen Feen, Kobolde, Spukgestalten, Totenbeschwörer, Wichte / Zentaurinnen, Najaden, Thyaden, noch gibt es Mänaden, Hamadryaden, Dryaden, weibliche Irrlichter, Lemuren, Gnominnen, Nachtmahren, Gorgonen, Gobelinen. Ah! Geht nicht in den Wald von Ormonde, geht nicht in den Wald. // Die schlecht beratenden alten Frauen und Männer haben sie verscheucht. – Ah!

Die Binnenstruktur der drei Strophen ist analog. Die ersten acht Takte mit den eröffnenden Versen präsentieren das Hauptthema des Liedes, das aus vier ähnlichen Teilphrasen nach dem Schema [a, a', a, a"] besteht:

*Trois chansons* III: Das Hauptthema

*p* N'allez pas au bois d'Ormonde, Jeunes filles, n'allez pas au bois;  
*mf* Il y a plein de sa-ty-res, de centaures, de malins sorciers,  
 \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

Tonal basiert das Thema auf dem um eine große Sept erweiterten Tonikadreibklang (*a/cis/e/gis*) und einer Kontur ohne den Grundton aber mit *dis* als vierter Stufe. In Strophe I singen die Soprane das Thema, von den übrigen Stimmen an den durch \* markierten Stellen mit einem homorhythmischen, als  $A^7-E^9-A^7$  harmonisiertem "la-la-la" unterstrichen. Diese Untermalung betont zugleich die metrisch vagierende 9/4-Ausdehnung der Phrasen, die der Musik zusammen mit dem lydischen Modus einen antikiierenden Anstrich verleiht. In Strophe II mit den melodisch führenden Tenören ist das "la-la-la" durch Sechzehnteleinwürfe mit "N'allez pas au bois" ersetzt und zudem modulierend gestaltet; in Strophe III konzipiert Ravel das Thema selbst zweistimmig als Quart-Terz-Parallele, die von den Frauen- und den Männerstimmen im Wechsel gesungen wird.

Im Zentrum jeder Strophe entwickelt sich die Aufzählung der vielen mythologischen Kreaturen des Waldes in allmählicher Loslösung vom Hauptthema, wobei die melodischen Achtelketten zunehmend mit Triolen durchsetzt sind, während sich die metrischen Eigenheiten zugunsten immer größerer Einfachheit verlieren: Tongruppenwiederholungen umfassen erst 7/4, dann 4/4, danach 2/4 und schließlich nur noch zwei Triolenachtel. Gleichzeitig verdichtet sich der melodisch und textlich aktive Anteil des Satzes: Im Zentrum von Strophe I treten die Alte zu den Sopranen in parallelen Terzen (T. 9-14) bzw. Quartan (T. 15-24). In Strophe II stellen die drei oberen Stimmen der in die Bässe übergehenden Melodie einen homophonen Kontrapunkt mit Fragmenten des Textes gegenüber. In Strophe III wird die Sopran/Alt-Parallele von Tenören und Bässen untermalt, die mit ihren Textfragmenten anfangs quasi-polyphon agieren, bevor sie nach kurzer Tritonusparallele (T. 74-78) in eigene Terz-Quart-Parallelen einmünden. Dabei verstärkt Ravel die Klage über den Verlust des Zaubers, indem er Mädchen und Jünglinge kontrapunktisch die Abwesenheit der Wesen, die erotische Versuchung und Schreckgespenster zugleich sind, bedauern lässt.

Jede Strophe endet mit einer Codetta, die von den Sopranen mit einem langgezogenen, im Verlauf des Liedes höher geschraubten Seufzer “Ah!” gekrönt ist (vgl. T. 25-28: *e5*, T. 53-56: *fis5*, T. 83-86: *a5*, verlängert). Dazu singen die Altstimmen reprisenartig die jeweils zwei Transpositionen der Teilphrase [a], von den Männerstimmen in direkten oder indirekten Parallelen teils mit “la-la-la”, teils mit identischem Text verstärkt.

In der sechstaktigen Coda zieht die junge Generation Bilanz: Die Alten haben die Magie, die das belebende Element der Natur war, zerstört, indem sie alles, was sie nicht beherrschen können, verscheucht haben. Während sich die drei tieferen Stimmen auf “Les vieilles” bzw. “Les vieux” beschränken, konkretisieren die Soprane den Ursprung dieser Entwicklung mit dem abfälligen Adjektiv “malavisé”: Die Alten waren “falsch beraten” – von ihrer Angst, vielleicht aber auch vom Neid: Da sie sich nicht mehr selbst in den Wald der Abenteuer und Gelüste trauen, verteufeln sie ihn für die Jungen. Diese werfen ihren Enttäuschungsschrei im *forte portamento* gemeinsam in die Höhe.

### Trois chansons III: Die Coda

89 *mp* Les mal-a-vi-sées viel-les, *fp* Les mal-a-vi-sés vieux les *f* ont ef-fa-rou-chés Ah!

Die trügerisch einfache Harmonisierung – die Bässe suggerieren eine authentische V–I-Kadenz, deren Stufen aber tatsächlich unabhängige Dreiklänge gegenüberstehen – ermuntert rückblickend zur Entdeckung von bitonalen Klängen auch in den vorausgehenden Strophen.<sup>16</sup> Dass diese Gegenüberstellung unterschiedlicher Harmoniedeutungen gerade in diesem Lied besonders stark in den Vordergrund tritt, kann als subtile Übertragung des poetischen Inhalts in die Musik verstanden werden: Dem dreistrophigen Dialog über den Wald von Ormonde liegt eine diametral gegensätzliche Einschätzung der vermuteten magischen und mythologischen Bewohner zugrunde.

<sup>16</sup>Vgl. T. 89 + 91: Bässe = *e* (für Dominante), S/A/T = *fis/cis* für Tonikaparallele; ähnlich T. 90 + 92: Bässe = *a* (für Tonika), S/A/T = *h/dis/fis/a* (für Doppeldominantsept). Diese Lesart ist ebenfalls stimmig im Hauptthema, wo den Bässen (*a-e-a*) in den drei höheren Stimmen ein Wechsel von cis-Moll und H-Dur gegenübersteht.

In seinem Buch über Ravel nimmt Hans Heinz Stuckenschmidt dieses Chorwerk zum Anlass, die ästhetischen Entscheidungen des Komponisten in diesem ersten Werk der Kriegsjahre und seine psychologische Befindlichkeit in der Periode zwischen Entwurf und Vollendung in Beziehung zu setzen.

Ravel wurde dabei zum Dichter, der sich für seine Madrigale die Texte selbst schrieb. Drei Stücke nur, in dem knappen, saftigen Französisch des Rabelais formuliert, meisterlich in der Kunst, die Poesie des 16. Jahrhunderts als Tonfall und Syntax nachzuformen, ohne dabei die hintergründige Ironie zu vergessen.

Der Archaismus ist psychologisch gut begründet. Ravel leidet unter der Gegenwart, unter ihrem Ernst, ihrer Drohung, ihrem falschen Heroismus. Was er schöpferisch treibt, ist Zuflucht, ist Selbstflucht, ist Regression in eine bessere und heitere Welt. Die zurückliegende Epoche wird zum künstlichen Unterstand, zum rettenden Dach gegen den Alltag eines sinnlosen Krieges. [...] Und diese völlig zeitfremden, nur kurz an kriegerische Bilder streifenden Verse vertonte Ravel mit der Strenge und der harmonischen Phantasie eines italienischen oder englischen Madrigalisten.<sup>17</sup>

Mit seiner Thematik, die den aktuellen Krieg und die mit ihm verbundenen künstlerischen Sorgen allegorisch umkreist, seiner dem Volkston nachempfundenen Poesie und seinem sowohl sprachlichen als auch musikalischen Rückbezug auf eine viel frühere Zeit kann dieses Triptychon für unbegleiteten Chor als Ravels in jeder Hinsicht autobiografischstes Werk angesehen werden.

<sup>17</sup>Stuckenschmidt, *op. cit.*, S. 204-205.

## Pflichtkompositionen für den Prix de Rome: Werke mit Gesang und Orchester

In der Vorrunde des berüchtigten Kompositionswettbewerbs mussten die Kandidaten binnen einer Woche eine vierstimmige Fuge sowie die Vertonung eines Textes für Chor und Orchester schreiben; in der Endrunde galt es, in einmonatiger Klausur im Schloss von Compiègne eine Kantate auf einen vorgegebenen Text zu komponieren. 1900 schied Ravel schon in der Vorrunde aus. 1905 führte die neuerliche Ablehnung eines Komponisten, der sich inzwischen mit *Jeux d'eau*, *Shéhérazade* und einem Streichquartett einen Namen gemacht hatte, zu einem Skandal, der hohe Wellen schlug. In den Jahren 1901-1903 erreichte Ravel jeweils die Endrunde, jedoch nie den Hauptpreis. So wurde er zu einem Glied in der Kette der berühmten Nicht-Gewinner des Rompreises, zwischen Camille Saint-Saëns und Paul Dukas vor ihm und Olivier Messiaen nach ihm. Insgesamt schrieb Ravel für den Wettbewerb die folgenden Vokalwerke<sup>18</sup>:

- 1900 Vorrunde: *Les Bayadères* für Sopran, Chor und Orchester
- 1901 Vorrunde: *Tout est lumière* für Sopran, Chor und Orchester
- Endrunde: *Myrrha* für Sopran, Tenor, Bariton und Orchester,  
Text: Fernand Beissier, französische Nachdichtung  
von Lord Byrons Drama *Sardanapalus*
- 1902 Vorrunde: *La nuit* für Sopran, Chor und Orchester
- Endrunde: *Alcyone* für Sopran, Alt, Tenor und Orchester,  
Text: Eugène und Edouard Adenis nach einer  
Episode aus Ovids Metamorphosen
- 1903 Vorrunde: *Matinée en Provence* für Sopran, Chor und Orchester
- 1903 Endrunde: *Alyssa* für Sopran, Tenor, Bariton und Orchester,  
Text: Marguerite Coiffier nach einer irischen Legende
- 1905 Vorrunde *L'Aurore* für Tenor, Chor und Orchester

Erst anlässlich des 50. Todestages verlegte Durand das erste Werk; Salabert folgte nach und nach mit den übrigen.<sup>19</sup> Neben einzelnen Einspielungen entstanden zwei Gesamtaufnahmen.<sup>20</sup>

<sup>18</sup>Für eine kritische Beurteilung dieser Versuche des jungen Ravel, eine stilistisch konservative Jury zu befriedigen, vgl. Orenstein, *Leben und Werk*, S. 165-169.

<sup>19</sup>Vgl. Katalog Durand • Salabert • Eschig, S. 32-33.

<sup>20</sup>*Caplet, Debussy, Ravel: Prix de Rome Cantatas*, Chor und Orchester der Sorbonne unter Jacques Grimbert (Naxos 8.5507641995, 1994) und *Maurice Ravel – The Complete Works* (Warner Classics 9029528326, September 2020), CD 15 in der 21-CD-Box.