

Daphnis et Chloé

Daphnis et Chloé ist ein knapp einstündiger Ballett-Einakter in drei “Bildern”. Ravel arbeitete von 1909 bis 1912 parallel an der vollständigen Ballettmusik und an zwei Orchestertriptychen aus sinfonischen Exzerpten. Die Uraufführung des Balletts unter der Leitung von Pierre Monteux mit Vaslav Nijinsky als Daphnis, Tamara Karsavina als Chloé und den Ballets Russes in einer Choreografie von Michel Fokine zu einem Bühnenbild von Léon Bakst fand am 8. Juni 1912 im Pariser Théâtre du Châtelet statt. Ravels Instrumentation sieht ein großes und vielfarbiges Orchester vor,¹ das mit drei Besonderheiten Aufsehen erregte: Die Piccoloflöte und die Es-Klarinette spielen vorübergehend auf der Bühne, ein Horn und eine Trompete zeitweilig in der Kulisse, und ein wortloser Chor fungiert als zusätzliche Klangfarbe.

Entscheidend für Idee und Konzeption des Ballettprojektes war der russische Kunstsammler und Impresario Sergej Diaghilew. Drei Jahre älter als Ravel, hatte er schon früh die Idee einer gegenseitigen Bereicherung der verschiedenen Künste entwickelt. Bereits mit 27 Jahren gründete er eine Kunstzeitschrift und inszenierte als künstlerischer Berater des Moskauer Theaters erstmals einige Opern und Ballette. 1906 zog er nach Paris, wo er u.a. eine viel beachtete Ausstellung russischer Ikonen kuratierte und Konzerte mit Werken russischer Komponisten wie Glinka, Borodin, Mussorgski, Tschaikowski, Rimski-Korsakow und Skrjabin organisierte. 1909 gründete er mit den besten Tänzerinnen und Tänzern der Petersburger und Moskauer Bühnen das Ensemble “Les Ballets Russes”.

Mit diesem Ensemble veranstaltete er in Paris zwischen 1910 und seinem Tod im Jahr 1929 alljährlich ein Ballettfestival. Dafür bestellte er neue Werke zeitgenössischer Komponisten, so dass nicht nur die Choreografie, sondern auch die Musik als Uraufführung gefeiert werden konnte. Besonders innig war seine Zusammenarbeit mit Igor Strawinsky. Schon die noch in die erste Pariser Spielzeit der Ballets Russes fallende Premiere

¹Das Orchester verlangt 15 Holzbläser (mit Piccolo- und Altflöte, Englischhorn, Es- und Bassklarinette sowie Kontrafagott), 12 Blechbläser, Streicher in bis zu 10 Stimmen sowie ein fünfteiliges gestimmtes und ein zehnteiliges ungestimmtes Schlagzeug (Pauken, Celesta, Glockenspiel und 2 Harfen; kleine Trommel, Militärtrommel, große Trommel, Tamburin, Triangel, Kastagnetten, antike Zimbeln, Becken, Tamtam und Windmaschine.)

von dessen Ballettmusik *Der Feuervogel* erwies sich als für beide dauerhaft prägend; ähnliches gilt für *Petruschka* (1911) und *Le sacre du printemps* (1913). Auch nach dem Weltkrieg griff Diaghilew wiederholt auf Musik von Strawinsky zurück, wie die Pariser Premieren von *Pulcinella* (1920), *Le chant du rossignol* (1920), *Le renard* (1922), *Les noces* (1923) und *Apollon musagète* (1928) zeigen. Auch nichtrussische Komponisten bezog Diaghilew ein, so Reynaldo Hahn (*Le Dieu bleu*, 1912), Claude Debussy (*Jeux*, 1913), Richard Strauss (*Josephs-Legende*, 1914), Eric Satie (*Parade*, 1917), Ottorino Respighi (*La boutique fantasque*, 1918), Manuel de Falla (*Der Dreispitz*, 1919), Francis Poulenc (*Les biches*, 1923), Darius Milhaud (*Le train bleu*, 1924) und Georges Auric (*Pastorale*, 1926).

Die Koordination von Bühnenbild und Ausstattung lag in den Händen des für seine üppigen Szenerien und oft exzentrischen Kostüme bekannten Léon Bakst (ursprünglich Leib-Chaim Israilewitsch Rosenberg, 1866-1924), doch verpflichtete Diaghilew bald zusätzlich international renommierte Künstler wie Georges Braque, Jean Cocteau, Giorgio de Chirico, André Derain, Max Ernst, Juan Gris, Henri Matisse, Joan Miró, Pablo Picasso, Georges Rouault und Maurice Utrillo. So trug er als Kunstkennner und Impresario maßgeblich dazu bei, das russische Ballett auch außerhalb seines Heimatlandes bekannt zu machen und schließlich zu Weltruhm zu führen. Seine Aufführungspraxis schuf eine choreographisch und szenisch ganz neue Form, die in der Arbeit von Michel Fokine, Vaslav Nijinsky und George Balanchine den Neoklassizismus im Ballett begründete und die Ballettkunst des 20. Jahrhunderts prägte.

Fokine, den Diaghilew beauftragt hatte, in Zusammenarbeit mit Ravel ein Ballettszenario nach dem vom antiken Dichter Longos überlieferten Roman um den Ziegenhirten Daphnis und die Schäferin Chloé zu entwickeln, hatte gute musikalische Kenntnisse und hohe Ansprüche an die Ästhetik zeitgemäßer Ballette. Diese sollten nicht mehr wie in der Vergangenheit aus "Nummern" bestehen, sondern eine künstlerische Einheit anstreben. Nie dürfe die Handlung unterbrochen werden, um dem Applaus des Publikums für die Primaballerina Raum zu geben. Musik und Tanz sollten als gleichwertige Partner korrespondieren.² All dem stimmte Ravel gern zu. Wie seine autobiografische Skizze zeigt, strebte er nach einem "großen musikalischen Fresko, weniger besorgt um Archaismen als um die Treue zum Griechenland meiner Träume, wie es sich die französischen Künstler des späten 18. Jahrhunderts vorgestellt haben."

²Zu Fokines Ballettreform vgl. Cyril W. Beaumont, *Michel Fokine and His Ballets* (London: Dance Books, 1935), insbesondere S. 135-147.

Trotz dieser guten Voraussetzungen erwies sich die Zusammenarbeit als schwierig, da die beiden Männer keine gemeinsame Sprache hatten: Fokine sprach kein Französisch und Ravel kein Russisch. Letztlich fiel es Ravel zu, den choreografischen Entwurf, mit dem Fokine im Interesse dramaturgischer Attraktivität z. T. deutlich von Longos' Romanerzählung abwich, musikalisch auszudeuten.³ In welcher Detailgetreue ihm dies gelingt, soll in der folgenden Analyse dargelegt werden.

Im Ballett treten neben den Titelfiguren Daphnis und Chloé drei Solisten und vier Gruppen auf: der Rinderhirte Dorcon, die Schleiertänzerin Lycéion⁴ und der Seeräuberhauptmann Bryaxis sowie drei Nymphen, allerlei junge Hirtinnen und Hirten, die wilde Gruppe der Piraten und die sie im Auftrag Pans bekämpfenden Satyrn. Das Szenario in den drei "Tableaux" entfaltet sich in jeweils mehreren Segmenten:

- I Introduction et danse religieuse, Danse générale, Danse grotesque de Dorcon, Danse légère et gracieuse de Daphnis, Danse de Lycéion, Nocturne: Danse lente et mystérieuse des nymphes;
- II Interlude, Danse guerrière, Danse suppliante de Chloé;
- III Lever du jour, Pantomime ("Les amours de Pan et Syrinx"), Danse générale ("Bacchanale").

Musik und Tanz zeichnen das Entstehen der zarten Liebesbeziehung zwischen den beiden Jugendlichen in einem religiös geprägten Raum nach. Chloé muss sich eines zudringlichen Verehrers erwehren, Daphnis angesichts einer erotisch lockenden Schleiertänzerin Standhaftigkeit beweisen. Kaum haben die beiden diese ersten Prüfungen bestanden, als Chloé von Seeräubern in deren Lager entführt und von ihrem Anführer begehrt wird. Als Daphnis sie nicht befreien kann, kommt Pan mit Satyrn und anderen magischen Wesen zu Hilfe und schlägt die Seeräuber in die Flucht. Am folgenden Morgen erinnern sich die beiden Liebenden dieser Rettung. Voll Dankbarkeit mimen sie tanzend die berühmte Liebesgeschichte von Pan und der in ein Schilfrohr verwandelten Nymphe Syrinx. Danach dürfen sie, zum Jubel der Hirtinnen und Hirten, sich zu ihrer Liebe bekennen.

Fokines Choreografie besticht nicht zuletzt durch ihre starken Gegensatzpaare. Mit dem ruhig-heiteren religiösen Tanz der Hirtinnen und Hirten vor dem Nymphenaltar kontrastiert der grob stampfende Tanz der Piraten, mit dem anmutigen Tanz des noblen Daphnis der grotesk-tölpische Tanz

³Zum Umfang der Änderungen an der antiken Textvorlage vgl. Scott Goddard, "Some Notes on Maurice Ravel's Ballet *Daphnis et Chloé*", in *Music & Letters* 7/3 (1926), S. 209-220.

⁴Die Schleiertänzerin "Lyceion" oder "Lycéion" heißt bei Longos *Lykenion*; ihr fällt dort die Aufgabe zu, den Jugendlichen die erotische Liebe zu erklären.

des Rinderhirten Dorcon und mit Lycéions lasziver Versuchung des Daphnis der zarte Tanz, mit dem Chloé den Piratenhauptmann um Schonung anfleht. Wie Deborah Mawer darlegt, loten Tanz und Musik in *Daphnis et Chloé* darüber hinaus Beziehungen auf verschiedenen Ebenen aus, „zwischen der realen Welt und einer träumerischen Vorstellungswelt, zwischen den Verwicklungen der Sterblichen und der unsterblichen Welt der Götter und zwischen dem Natürlichen und dem Übernatürlichen“.⁵

Ravels eindrucksvoller vokalisierender Chor wurde bei der Uraufführung als eine Fortschreibung des Gesangs der „Sirenen“ im Finalsatz von Debussys 1899 vollendetem Orchesterwerk *Nocturnes* begrüßt. Tatsächlich wurde wortloser menschlicher Gesang schon in der griechischen Antike als eine Stimme verstanden, die der spirituellen Schicht der Erfahrungswelt Ausdruck verleiht. Jean-David Jumeau-Lafond sieht darin einen „Heiligenschein, der das Werk umhüllt und ihm eine pantheistische Dimension verleiht.“ Die mal fern, mal näher klingenden, mal mit offenem Mund auf „a–“, mal mit geschlossenen Lippen summend ausgeführten Laute verkörpern „eine kollektive Kraft, die Menschen, Götter und Naturwesen vereint“ und damit die Orchestermusik durchlässig macht für ihren „Anspruch, einen lebenspendenden Fluss ohne Grenzen zu besingen.“⁶

Für diesen Einsatz des Chores fand Ravel bedeutende Vorbilder sowohl in der russischen als auch in der französischen Musik seiner Zeit.

- Nikolai Rimski-Korsakows Ballettoper *Mlada* von 1892 enthält einen wortlosen „Geisterchor“ und einen gesumnten „Höllenchor“.
- In Vincent d’Indys Oper *Fervaal* (1895), die im 5. Jhd. zur Zeit der Sarazenenangriffe auf die Kelten spielt, ertönen zu Beginn von Akt III Einwüfe eines vokalisierend auf „a–“ singenden Ensembles aus „mystischen Stimmen“. Erst als der Heerführer der Kelten in den letzten Minuten der Handlung begreift, dass ihn in diesem Gesang „die Stimme des neuen Gottes“ zum Frieden ruft, nehmen sie für ihn (und für das Publikum) sprachliche Ausdrucksform an.
- Am Ende des ersten Aktes der Oper *Ariane et Barbe-bleue*, die Paul Dukas 1907 nach Maurice Maeterlincks gleichnamigen Drama schrieb, wird der mörderische Herzog Blaubart nicht nur durch die mit griechisch-antikem Spürsinn ausgezeichnete Ariadne-Verkörperung, sondern in der Folge auch durch den wortlosen Gesang der

⁵Übersetzt nach Deborah Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation* (Aldershot, England: Ashgate, 2006), S. 80.

⁶Übersetzt nach Jean-David Jumeau-Lafond, „Le chœur sans paroles ou les voix du sublime,“ in *Revue de musicologie* 83/2 (1997), S. 263-280 [275].

die Burg umzingelnden Menge angeklagt, um in Akt III von demselben namen- und sprachlosen Volk als Vertreter einer höheren moralischen Macht in schauerlichen, mächtig anschwellenden Tritonusschichtungen verurteilt zu werden.

- Florent Schmitts Balletteinakter *La Tragédie de Salomé*, ebenfalls 1907 entstanden, kann als ein noch direkterer Vorläufer von Ravels “choreografischer Sinfonie” angesehen werden. Hier ist es die Natur, die in der fünften von sieben Szenen mit Orkan, Donner und Blitz in das Geschehen im Heiligen Land eingreift. Dazu erheben sich hinter der Bühne wortlose Frauenstimmen, die den grauenhaften Mordplan verurteilen und dabei sogar das Orchester zeitweise zum Schweigen bringen.
- Alexander Skrjabin's Tondichtung *Prometheus* schließlich, komponiert etwa gleichzeitig mit Ravels *Daphnis et Chloé*, erreicht ihren emphatischen Höhepunkt mit dem “a–”, “e–” und “o–” des Chores, in dem sich die Verzückerung einer neu geborenen Menschheit Luft macht.⁷

In allen diesen Fällen agiert der vokalisierende Chor als die Klang gewordene Verkörperung einer mythisch-prälinguistischen Autorität, einer spirituell belebten Natur. So wollte es auch Ravel verstanden wissen.

Ravel hat Fokines choreografische und szenische Anweisungen in Partitur und Klavierauszug eingetragen. In der durchkomponierten Musik sind jedoch die genauen Grenzen der drei Tableaux und erst recht die der zwölf Segmente nicht immer eindeutig aus den Überschriften ersichtlich, da Fokines Bezeichnungen nicht zu Beginn des relevanten musikalischen Materials stehen, sondern vielmehr den Beginn des jeweiligen Tanzes markieren. In Ravels Musik bieten die thematischen Komponenten und die Wechsel der Tonartsignaturen die entscheidenden Anhaltspunkte für die Identifikation der musikalischen Schlüsse, Überleitungen und Segmente. Leider wird die Orientierung dadurch etwas erschwert, dass beide Notenausgaben ohne Taktzahlen gedruckt sind und auch die Probenziffern, mit denen die Partitur engmaschig gegliedert ist, nicht in den Klavierauszug übernommen wurden. Die folgende Analyse ist bemüht, Querbeziehungen wo immer möglich durch Kurzangaben nach dem Schema “KA:3/2/1” (für Klavierauszug: Seite 3/System 2/Takt 1) auszuweisen.

⁷Für mehr Details zu Ravels Vorbildern vgl. Simon Morrison, “The Origins of Daphnis et Chloé”, in *19th-Century Music* 28/1 (2004), S. 50-76 [63].

Tableau I

Nach Fokines Szenenanweisungen spielt das erste Bild an einem hellen Frühlingsnachmittag auf einer Wiese am Rand eines heiligen Waldes. Im Vordergrund der Bühne sieht man den Eingang zu einer Grotte, den eine aus dem Stein gehauene archaische Skulptur dreier Nymphen schmückt; weiter hinten steht ein großer Fels, der vage die Gestalt des Gottes Pan ahnen lässt. In der Ferne grasen Schafe. Das die Insel Lesbos umgebende Meer mit seinen Gefahren ist noch nicht Teil der Geschichte. Léon Bakst entwarf dazu dieses Bühnenbild:

Léon Bakst, Bühnenbild der Uraufführung, Tableau I und III
MS Thr 414.4 (9), Harvard Theatre Collection, Houghton Library,
Harvard University, Cambridge, Massachusetts. U.S.A.



Ravel lässt dieses mythische Landschaftsbild musikalisch erstehen aus einem kumulativen Klang, der vom tiefen *a*, dem in Kontrabässen und Pauke orgelpunktartig einsetzenden Grundton des Werkes, durch den halben Quintenzirkel aufsteigt. Den Zielton, den Tritonus *dis*, übernimmt eine solistische Flöte. Sie entwickelt daraus eine zarte Kontur, die sich später als melodisches Emblem der Nymphen erweisen wird.

Daphnis et Chloé I: Der heilige Hain der Nymphen

Die in diesem Quintenaufstieg durchlaufenen Töne bilden den vollständigen lydischen Modus auf *a*, die Skala mit der charakteristischen erhöhten vierten Stufe (*a-h-cis-dis-e-fis-gis-a*), die Ravel wie zahlreiche andere Komponisten seiner Zeit gern für Anspielungen auf das sogenannte Morgenland verwendet.

Ein Trio gestopfter Hörner bildet in T. 5-7 aus der Umkehrung zweier Ausschnitte des Aufstiegs Quartenschichtungen und reiht diese zu einem punktierten Sekundpendel. Dieses Motiv wird in T. 7-9 von den Sopranen, Alten und Tenören des Chores tongetreu aufgegriffen und danach im Wechsel von Blechbläsern und Singstimmen variiert.

Daphnis et Chloé I: Die Stimmen der mythisch belebten Natur

Horntrio (imitiert vom wortlosen Chor)

Während Paukenwirbel und Kontrabässe den Grundton noch kurz weiterklingen lassen, ändert sich mit dem Schlusston von Flötenkontur und Chorimitation die Harmonie der Landschaftsschilderung. Ein ungedämpftes Horn setzt mit einem Thema ein, dessen erster Takt sich im zweiten frei spiegelt – metaphorisch für die Beziehung zwischen den Protagonisten. Ergänzend schreitet die Kontur ruhig dem Grundton *a* entgegen.

Daphnis et Chloé I: Das Daphnis und Chloé verbindende Liebsthema

Horn solo

Mit seinem Tongerüst aus prominenten Quinten verortet sich dieses Thema im Umfeld des heiligen Hains. Zugleich umspielen seine Synkopen das rhythmische Muster . Beim erneuten

Erreichen des Grundtones verlassen alle Komponenten einschließlich des Orgelpunktes ihre Ankerung, und der Hain erwacht mit der Flötenkontur der Nymphen, den Stimmen der mythisch belebten Natur und dem Liebsthema zu vielfarbigem Leben.

Während die Musik über acht Takte beschleunigt, tragen etliche Jünglinge und Mädchen Gaben für den Nymphenaltar herbei. Dazu entwirft Ravel ein aus der Tiefe aufsteigendes triolisches Streichermurmeln über einem als  rhythmisierten Dreitonfall einiger Bläser und Streicher, dem er Varianten des punktierten Pendelmotivs der Chorsänger unterlegt. Bei Ziffer 4 hat die Musik das Tempo *Trés modéré* und die Lautstärke *f* erreicht; drei Takte später, als sich die jungen Hirtinnen und Hirten vor dem Nymphenaltar verbeugen, erstrahlt ein erster *ff*-Höhepunkt. Der in der Partitur mit "Introduction" gekennzeichnete Abschnitt endet mit einer Polyphonie, die das Streichermurmeln und den synkopierten Dreitonfall mit dem Chormotiv vereint, gekrönt vom Nymphenthema, das hier in vielstimmiger Parallele ertönt. Gemeinsam verklingend münden alle Schichten in den Anfang der "Danse religieuse".

Ravel hat diese "Introduction" tonal schlüssig gestaltet, indem er den tiefsten Stimmen einen schrittweisen Abstieg durch die vollständige Ganztonskala unterlegt, der auf dem ersten Schlag des darauf folgenden Tanzes den Kreis zum Ausgangston *a* schließt.⁸

Die "Danse religieuse" umfasst 76 Takte. Sie ist szenisch nach 35 Takten durch das kurze Hinzu- und wieder Abtreten von Daphnis und Chloé gegliedert. In der ersten Hälfte führt Ravel eine Konstellation ein, die er in drei Phrasen variiert und danach weiterspinnt. Jede dieser Phrasen beginnt mit einem wiederholten Takt und setzt sich in einer unterschiedlich langen Ergänzung fort; jede Phrase umspielt den synkopischen -Rhythmus mit mindestens einer, oft zwei Triolen, während eine um einen Molldreiklang kreisende homophone Melodik über einem tonal fremden Grundton schwebt.⁹ Auf dem Höhepunkt der stark crescendierenden dritten Phrase setzt der Chor mit dem punktierten Pendelmotiv der mythisch belebten Natur wieder ein und verklingt dann zusammen mit der neuen Komponente, bevor er eine verkürzte und transponierte Wiederaufnahme der drei Phrasen des Tanzes durchgehend begleitet.

⁸Vgl. *a* = T. 1-14*, *g* = T. 15-18, *f* = T. 19-24, *dis* = T. 25-28, *cis* = T. 29-31**, *h* = T. 32-39. *Achtung: im Klavierauszug sind T. 1-2 zu einem einzigen Takt zusammengezogen; ** im Klavierauszug weicht die Basslinie hier (wohl aus spieltechnischen Gründen) kurz ab.

⁹Vgl. besonders die erste Phrase (ab #5, KA: S. 7) beginnend mit *gis*-Moll über *a*, und die dritte Phrase (ab #7, KA: 7/5/1) beginnend mit *e*-Moll über *cis*, sequenziert mit *g*-Moll über *e*.

Als Daphnis im Bühnenhintergrund kurz vorbeizieht, markiert die Musik dies mit einem Einsatz des Liebesthemas in der Oboe. Nach einem kurzen Summen des Chores und einem abgebrochenen Einsatz der ersten Tanzphrase im Horn imitiert die Flöte das Liebesthema, als Chloé kurz zu Daphnis tritt, bevor beide wieder in der Kulisse verschwinden. Danach verschränken sich die Varianten der Tanzphrasen zum nun durchgehend begleitenden Chormotiv, während die Kontrabässe ein Tritonuspendel in Gang setzen, das nach drei Ganztontranspositionen erst kurz vor dem Ende des Tanzes in den konventionelleren Quartwechsel übergeht.¹⁰

Die Szene endet, als Daphnis und Chloé erneut auftreten, diesmal im Vordergrund, und vor der Nymphenskulptur niederknien: In plötzlichem *pp* und verlangsamt Tempo spielen vier hohe Holzbläser eine Oktavparallele des Liebesthemas über Harfenarpeggios und Streichertremoli. Nachdem die Tanzbewegung in einem Rallentando geendet hat, ertönt ganz still noch einmal die Musik des heiligen Hains: in den Kontrabässen der wiedergewonnene Grundton *a*, in den (nun mit geschlossenen Lippen summenden) Chorstimmen der Soprane, Alte und Tenöre das punktierte Sekundependel der mythisch belebten Natur um die originale Quartenschichtung *cis/fis/h* und darüber rahmend die Flötenkontur der Nymphen. Sie steigt diesmal am Ende zum hohen Grundton *a* auf. So lässt Ravel das erste, in Ausdehnung und Thematik bedeutende Segment seiner Ballettmusik nach ca. 8½ Minuten unter der abschließenden Fermate in einem reinen A-Dur-Dreiklang ausklingen.

Mit einem deutlichen Wechsel des Ankertones (*von a zu des*) und des Metrums (vom moderaten $\frac{4}{4}$ zum schnellen $\frac{7}{4}$ -Metrum, zu dem Fokines Truppe schon zwei Jahre zuvor im Finale von Strawinskys *Feuervogel* getanzt hatte) beginnt die eigentliche dramatische Handlung. Zunächst umgarnen die Mädchen Daphnis mit ihrem Tanz. Eine gedämpfte Trompete präsentiert im Staccato einen zarten Anstoß, der von einigen hohen Holzbläsern oktaviert wiederholt und von anderen mit einer Legato-Ergänzung beantwortet wird. Beide Komponenten verbleiben durchwegs im hohen Register und werden vielfach modifiziert und neu kombiniert.

Daphnis et Chloé I: Die Motive der Daphnis umgarnenden Mädchen

#17 *Vif*

Trompete (sordino), oktaviert wiederholt
in 2 Oboen, Englischhorn, Es-Klarinette

#18 *coll'8va*

Flöten/Klarinetten/Fagotte

¹⁰Vgl. #11-13, #14 bzw. KA:12/1/2-15: *e-ais* ..., *fis-c* ..., *gis-d* ..., *b/ais-e* ...; *d-a* ...

Am Ende des 26-taktigen Segmentes zeigt Chloé Anzeichen von Eifersucht. Sofort überbieten sich die Jünglinge darin, sie in ihren Tanz einzubeziehen. Dabei tut sich besonders der Rinderhirte Dorcon hervor. Diese Musik tönt ‘männlich’ im tiefen Register, im Bass begleitet von einem ostinaten zweitaktigen Quintpendel, das im dreioktavigen Umfang zwei rhythmisch ähnliche aber nicht identische Muster kombiniert.¹¹

Daphnis et Chloé I: Der Tanz der Jünglinge um Dorcon



Nach zwei Dritteln dieses musikalischen Segmentes, das mit 28 Takten im gleichbleibenden Tempo ein Gegengewicht zum vorausgehenden Tanz der Mädchen um Daphnis bildet, klingen deren Motive erneut kurz an, bevor Holzbläser und Streicher in einem vieroktavig aufwärts schießenden Achtellauf ein überraschendes *ff* erreichen. Jetzt ist es Daphnis, der sich verdrossen zeigt. Eine diminuierend in die Tiefe fallende Tonwiederholung leitet in die erste *Danse générale* über.

In der Musik für diesen Tanz, den Daphnis und Chloé im Kreis aller Mädchen und Jünglinge tanzen, verbindet Ravel die zunächst getrennt eingeführten thematischen Komponenten in horizontaler und vertikaler Gegenüberstellung. Gleich der Anfang präsentiert sich als polyphone Gesamtschau des Orchestertutti:

Daphnis et Chloé I: Die Polyphonie im gemeinsamen Tanz

Danse générale

#26

Piccoloflöte
Klarinetten
Trompeten
Glockenspiel

Oboen
Englischhorn
Klarinetten
Celesta

höhere Streicher
Hörner, Fagotte

tiefe Streicher
+ Trommel

coll'8va

coll'8va

coll'8va
coll'8va

coll'8va

8⁻⁻⁻7

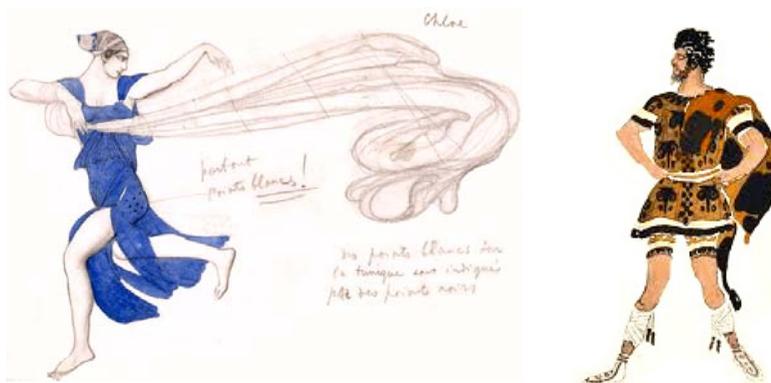
coll'8va

A complex musical score for the 'Danse générale' starting at measure #26. It features four staves: Piccoloflöte/Klarinetten/Trompeten/Glockenspiel; Oboen/Englischhorn/Klarinetten/Celesta; höhere Streicher/Hörner/Fagotte; and tiefe Streicher + Trommel. The key signature has two flats and the time signature is 7/4. The score is marked with *coll'8va* (collage) and includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The music is highly polyphonic, with multiple melodic lines and textures.

¹¹ Vgl. ab #21, KA: 19/1/1 die Staccati der tiefen Streicher ||: 1 - 3 4 - 6 - | 1 - 3 4 - - 7 :||; siehe dazu das zweite Notenbeispiel auf dieser Seite.

Nach nur sechzehn Takten versucht der durch den gemeinsamen Tanz ermutigte Dorcon (zur Wiederaufnahme des originalen Motivs der tanzenden Jünglinge), Chloé zu küssen.

Léon Bakst, Kostümentwürfe für Chloé und Dorcon
Wadsworth Atheneum Museum, Hartford, CT
und L'enfant Gallery, Washington, DC



Als der Zudringliche mit heftigem Stampfen den Kuss der schönen Schäferin zu erzwingen sucht, greift Daphnis ein und drängt den Rivalen zurück. Indem er sich zärtlich Chloé zuwendet, verwandelt Daphnis die Geste von Dorcons dreister Annäherung in eine weiche Walzerphrase. Zur chromatischen Kurve erweitert und mit einer Ergänzung, die in die Höhe aufzuseufzen scheint, ertönt das Emblem seiner noch keuschen Sehnsucht, ausdrucksvoll gespielt in der fahlen Klangfarbe auf dem Griffbrett gestrichener Töne von Solovioline und Solocello.

Daphnis et Chloé I: Dreiste Annäherung, verwandelt in keusche Sehnsucht

Vif **Moins vite**

#29 *f* *p*

Fagotte,
Celli,
Bässe

Solovioline (*espressivo, sur la touche*)
fallende Chromatik mit Solocello (*sur la touche*)

Um Versöhnung bemüht treten die jungen Leute zwischen Dorcon und Daphnis. Sie schlagen einen Tanzwettbewerb der Kontrahenten vor, dessen Sieger als Preis mit Chloés Kuss belohnt werden soll. Ihre Vermittlung ertönt in reinen Drei- und Vierklängen.

Daphnis et Chloé I: Konsonante Harmonien zur Versöhnung

#31 **Plus modéré**

Oboen, Englischhorn, Fagotte Flöten, Klarinetten 2. Geigen, Bratschen, Celli

Der zunächst unschlüssige Daphnis antwortet noch zweimal auf das versöhnliche Motiv mit dem Schlussaufschwung seiner Solovioline. Doch die konsonanten Akkordpaare scheinen eine Entschärfung des Konfliktes zu versprechen, und so beginnt der Wettstreit.

Wie tölpelhaft Dorcon sich beim Tanzen anstellt, zeigt Ravel's Musik. Der undifferenzierte, stark akzentuierte Ostinatorhythmus, den die Pauke zusammen mit den tiefen Streichern, der großen Trommel und anderen später hinzutretenden Schlaginstrumenten vorgibt, scheint vom mangelnden Feingefühl des Rinderhirten zu zeugen – nicht zuletzt dadurch, dass sein Orgelpunktbass die dreistimmig homophon gesetzte melodische Kontur an keiner Stelle stützt. Das zum Bass tonal querständige thematische Material präsentiert ein Fagotttrio, das sich in Klang und Gestik über Dorcon ebenso lustig zu machen scheint wie die Posaunenglissandi am Ende, die trunkenes Taumeln anzudeuten scheinen.

Daphnis et Chloé I: Dorcons grotesker Tanz

#32 **Très modéré**

3 Fagotte
Pauke *mf*
Bässe
Kfag.

Nachdem die Jünglinge und Mädchen den unbeholfenen Dorcon in einem übertrieben behäbigen Orchestertutti ironisch nachgeahmt haben, endet die Musik mit ausgelassenem instrumentalen Gelächter – einem sechzehnfach in *ff* hervorgestoßenen H-Dur-Undezimakkord der hohen Holzbläser und Trompeten, eingeleitet von aufschießenden Harfenglissandi und untermalt mit Streichertremoli.

Zwischen den beiden Beiträgen zum Tanzwettbewerb greift Ravel das Motiv, mit dem die Jünglinge und Mädchen zuvor die Erregung der beiden Konkurrenten zu entschärfen suchten, nach Art eines variierten Refrains auf. Allerdings ist die Musik inzwischen anspruchsvoller geworden: Die anfangs einfachen Drei- und Vierklänge sind erweitert, ihre Mittelstimmen haben Beweglichkeit gewonnen und die Basstöne fallen jeweils über einen Tritonus abwärts auf die Nonakkorde über F-Dur, Es-Dur und schließlich C-Dur. An diesen schließt Daphnis' "graziöser und leichter" Tanz mit seiner Ankerung in F-Dur harmonisch nahtlos an.

Das orchestrale Klangbild ist hier besonders bestechend: Erst eine, dann zwei Oktaven höher als Dorcons Thema ertönt eine dreistimmige Flötenmelodie über einer duolisch im Bass aufsteigenden Linie im Horn, die sich zuletzt mit den Flöten vereint. Die Kontur der führenden Flötenstimme lädt zum Mitsingen ein. Die Kombination wird ergänzt durch eine rasch in die Höhe schießende Geste aus unterschiedlich langen Harfen- und Streicherglissandi. (Ravel soll dieses musikalisierte "Husch!" extra für Nijinskys berühmte Seitwärtssprünge eingefügt haben).

Auch die ABA' Coda-Struktur dieses Tanzsegmentes ist volkstümlich schlicht. Auffällig sind dagegen die zahlreichen agogischen Nuancen. In den Rahmensegmenten A und A' wird das Ende jeder sechstaktigen Phrase verlangsamt und zudem jeder der drei Abschnitte mit einer Fermate abgesetzt. Auch das 15taktige, durch seine steten Wechsel zwischen $\frac{9}{8}$ und $\frac{6}{8}$ -Metrum zusätzlich erweiternde Kontrastsegment endet mit einem mehrtaktigen Rallentando, dem nach einem schwebend verklingenden Halbschluss eine ganztaktige Pause folgt.

Daphnis et Chloé I: Daphnis' Tanz

Assez lent

#43

3 Flöten
Solohorn

Oboe
Englischhorn

Harfe
Streicher

Einen etwas anderen Eindruck erweckt trotz melodischer Verwandtschaft die lebhafteste zehntaktige Coda, die als einziges Segment in Daphnis' Solotanz gänzlich ohne Fermaten und Rallentandi verläuft.¹² Stattdessen beendet Ravel sie mit einem dreifachen V-I-Kadenzschluss, als wollte er den Applaus, den der anmutige Tänzer innerdramaturgisch von den Umstehenden für seine Soloeinlage erwarten darf, gleichsam kompositorisch einbeziehen.

Das Ergebnis des Tanzwettstreites lässt sich an der unterschiedlichen musikalischen Charakterisierung ablesen: Daphnis zeigt sich nachdenklich und gefühlvoll, in deutlichem Gegensatz zu Dorcon, der mit einer großenteils dissonanten Harmonik eher tölpelhaft wirkt. Mit ihrem romanzenthaft schwingenden $\frac{6}{8}$ -Takt charakterisiert Daphnis' Musik ihren Tänzer als einen jungen Mann, der dem verehrten Mädchen zugewandt ist, während Dorcons $\frac{2}{4}$ -Stampfen nur ihn selbst beschreibt.

Als die jungen Leute Daphnis auffordern, die Belohnung für seinen Sieg im Tanzwettbewerb entgegenzunehmen, spielt die Oboe erneut das "Motiv der keuschen Sehnsucht". Unterstützt von einer Motivimitation der Fagotte und Bratschen will Dorcon sich ebenfalls vordrängen, doch wird er mit erneutem lauten (Instrumental-)Gelächter vertrieben. Eine längere Pause beendet den zweiten zusammengesetzten Abschnitt des ersten Bildes.

Zum Kuss der beiden Protagonisten deutet Ravel über dem Tritonus-Orgelpunktton *dis* einen thematischen Neubeginn an. Bei #53 (KA:30/4) kehrt das Tempo zum *Lento* des Anfangs zurück. Der Chor, der zuletzt am Ende der "Danse religieuse" leise summend begleitet hatte, singt als Liegeklänge einen verminderten Septakkord über *dis*, und ein großes Unisono der Streicher ruft zu auf- und abschwingenden Harfenarpeggien das Liebesthema in Erinnerung. Als sich die Jünglinge und Mädchen wenig später mit Chloé zurückziehen und Daphnis allein zurückbleibt, knüpft die Musik mit einer Wiederkehr des aus der Tiefe aufsteigenden triolischen Streichermurmels über synkopierten Dreitonfällen ebenfalls an die Anfangsszene an. Nach einem rauschenden Crescendo – Daphnis steht bewegungslos, *comme en extase* – tritt auch das punktierte Pendelmotiv des Chores erneut hinzu. Während die Schichten gemeinsam verklingen, legt Daphnis sich sinnend ins Gras.

Unter der Tempoangabe *Très libre, presque en cadence* beginnt eine neue Episode. Kaum haben die Bässe den Orgelpunktton ganztönig auf *cis* gesenkt, da tritt Lycéion auf, eine Schleiertänzerin. Ihr Emblem ist ein

¹²Vgl. *Animé* #50, KA: S. 29, Zeile 2-5.

Klarinettenduet, dessen abrupte, mehrfach in synkopischen Überbindungen endende Gesten das ganze rhythmische Spektrum zwischen 32stel-Ketten und verlängerten halben Noten einsetzen. Wie Dorcon, dessen Thematik mit dem begleitenden Orgelpunkt in Widerstreit lag, stellt Ravel auch Lycéion als tonal problematisch dar: Die im konsequenten Großterzabstand verlaufenden Stimmen ihrer beiden Klarinetten repräsentieren unvereinbare Skalen.¹³

Daphnis hatte bei geschlossenen Augen zunächst geglaubt, es sei Chloé, die ihn neckte (eine Solobratsche setzt mit dem Liebsthema ein, bricht aber schon nach einem Takt ab). Als er statt ihrer Lycéion erkennt, spielen drei gedämpfte Trompeten ritardierend den Beginn seines Themas. Doch wird dies von den Klarinetten der Schleiertänzerin übertönt. Deren Oberstimmenton, von einer Soloflöte aufgegriffen, entwickelt sich zum Thema einer sich windenden Kontur, mit der Lycéion den jungen Hirten zu verführen sucht. Dieser Kantilene verleiht Ravel einen Anstrich tonaler Fragwürdigkeit, indem die Tremolobegleitung der 1. Geigen die Kontur der Flöte wiederholt mit tonartfremden Tönen unterlegt.

Daphnis et Chloé I: Lycéions Verführungstanz

Très modéré

Zweimal während ihrer 27-taktigen Einlage lässt Lycéion “wie aus Versehen” einen Schleier fallen; zweimal legt Daphnis ihn ihr zum leisen Trompetenzitat seines Themenkopfes wieder um, jedesmal quittiert von einer neuerlichen Arabeske ihres Klarinettenduetts, die (laut Fokine) ihre Ironie ob seiner erotischen Scheu zum Ausdruck bringt. Schließlich erkennt sie die Vergeblichkeit ihres Verführungsspiels und verlässt fluchtartig die Szene, die mit drei unbegleiteten Flöten leise ausklingt.

¹³Vgl. in den ersten anderthalb Takten die verminderten Sextakkorde *cisis-eis-gis-h* über der (enharmonisch notierten) Transposition *cis-e-g-b*; im darauf folgenden Zweitakter ersetzt durch pentatonisch *c-d-eis-fisis-ais* über *cis-d-fisis-a-h*, etc.

Eine kurze Überleitung, noch langsamer und leiser als das Vorausgegangene, führt ein Akkordpaar aus dem Nonakkord von G-Dur/Moll ein, das Ravel dem Beginn des nächsten Abschnitts zugrunde legt. Hier klingt über einem wie fernes Drohen tönenden Wirbel der großen Trommel der Lärm von Waffen und Kriegsgeschrei in die friedliche Landschaft hinein. Dabei wird der leise $\frac{6}{8}$ -Takt mit seinen Basskonturen unvermittelt von einem polyrhythmisch in *forte* einbrechenden Hornsignal übertönt. Wenig später greift eine Posaune das Signal auf, und über die Bühne fliehende Frauengestalten, denen Piraten nachjagen, lassen einen Überfall vermuten. In wachsender Intensivierung greift zuletzt, nun im *fortissimo*, auch die Trompete das rudimentäre Signal auf und erweitert es zu einem längeren Kriegsruf.

Daphnis et Chloé I: Der Kriegsruf

62 (Modérément animé) Animez un peu

Horn *f* Posaune *f*

p Kontrafagott/Streichertremolo Bassklarinette

$\frac{1}{2}$ Bässe + Pauken-/Trommelwirbel

Trompete *ff*

The image shows a musical score for the 'War Cry' section of 'Daphnis et Chloé I'. It features two systems of staves. The first system includes a Horn part (treble clef, 2/4 time), a Bass Clarinet part (treble clef, 2/4 time), and a Bass part (bass clef, 6/8 time) for Contrabassoon/String Tremolo and Half Basses + Drum/Tom-tom whirl. The second system includes a Trumpet part (treble clef, 2/4 time) and a Bass part (bass clef, 6/8 time). Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The tempo is 'Modérément animé' and 'Animez un peu'.

Zum vervollständigten Kriegsruf der Trompete erkennt Daphnis, dass auch Chloé angesichts der nahenden Piraten in Gefahr ist, und läuft überstürzt davon. In einer wieder leise beginnenden Entwicklung, in der das “Motiv der keuschen Sehnsucht” der beiden Protagonisten in immer dringlicher wirkendem Tempo erklingt, taucht Chloé auf, starr vor Angst. Begleitet von der Klarinettenkontur aus dem Umfeld des Kriegsrufes wirft sie sich vor der Skulptur der Nymphen zu Boden und fleht um deren Schutz. Derweil ist das Orchester zum *fff* angeschwollen. Zum neuerlichen Kriegsruf der Trompete entdeckt eine Horde Piraten die junge Schäferin und verschleppt sie, während einige Holzbläser die absteigende Erweiterung des Kriegsrufes hilflos imitieren und schnell verklingen.

Am Ende bleibt nur das Tremolo der Bassinstrumente, dessen *dis* unter einer Fermate im *pp* weitertönt. Daphnis, der (vom Kopf des Liebesthemas begleitet) auf seiner Suche nach Chloé zum Nymphenaltar zurückkehrt, findet ihre Sandale, die sie bei der Entführung verloren hat. In wilder Verzweiflung verflucht er die Gottheiten, die nicht in der Lage waren, Chloé zu schützen, und bricht auf der Schwelle der Grotte bewusstlos zusammen. Das Orchester unterstreicht die Verzweiflung des Liebenden mit dem plötzlichen, höchst erregten *ff*-Ausbruch des Nymphenthemas im vierstimmig homophonen Satz, erneut gefolgt vom Kopf des Liebesthemas in zwei leisen, in der Tiefe verschwindenden Einsätzen.

Daraufhin wird die Landschaft in ein unwirkliches Licht getaucht, klanglich untermalt von einem insgesamt 19-taktigen Streichertremolo. Die drei Nymphen aus der Skulptur am Eingang der Grotte erwachen zum Leben und steigen nacheinander von ihrem Sockel herab, musikalisch symbolisiert im Nymphenthema, das erst in einer Flöte, dann in einem gedämpften Horn und zuletzt in einer Klarinette erklingt. Während nun die Holzbläser in wechselnden Kombinationen mit gedämpften Hörnern und Trompeten das punktierte Pendel der “mythisch belebten Natur” aus der “Introduction” anstimmen, beraten die Nymphen miteinander, was zu tun sei. Schließlich beginnen sie zu Arpeggieren und Flageolets der Harfen “einen langsamen und geheimnisvollen Tanz”, in dessen Verlauf erst Oboe und Klarinetten, dann Flöten und Harfen das Nymphenthema in besonders langsamer und zarter Form in Erinnerung rufen.

Ravel übersetzt die traumhafte Atmosphäre des Nymphentanzes in eine wie verzaubert wirkende Polytonalität. Hörner und tiefe Streicher beginnen mit einem Des-Dur-Septakkord, den die Harfen in langsamen Arpeggien und einzelnen Flageolets verdoppeln. Am Ende des 14-taktigen Segmentes, das auf diesem Orgelpunktklang ruht, erhebt sich bei #75 (KA: 38/3/3) das Nymphenthema im dreistimmigen Holzbläsersatz – in Dreiklängen, die fern von Des-Dur um g-Moll/e-Moll kreisen.

Daphnis et Chloé I: Die Polytonalität der unwirklichen Welt

#75 Klarinetten, Oboe *pp*

Bratschen *ppp*

Hörner + Celli (+ Harfenarpeggio)

Die darauf folgende kurze Überleitung unterstreicht Ravel mit einem Einsatz der Windmaschine. Der noch langsamere zweite Abschnitt des Nymphantanzes beginnt mit einem sechstaktigen Orgelpunktton *es*, der in einigen tiefen Holzbläsern und Streichern als Liegeton durchklingt und von den Harfen in Oktavsprungarpeggien verdoppelt wird. Darüber spielen die höheren Streicher im achtstimmigen Satz einen Zweitakter mit Entwicklung und Auflösung, dessen Harmonien sämtlich als Dur/Moll-Zwitter mit Sept entworfen sind, in ihrer horizontalen Folge fast durchgehend querständig aufeinander folgen (siehe das in den Mittelstimmen oktaviert verlaufende *ges-g / gis-g / gis-g*) und dabei mit dem darunter liegenden Ankerton in keinem Augenblick verwandt sind.

Daphnis et Chloé I: Eine Harmoniefolge als Symbol des Unwirklichen

The image shows a musical score for measures 77-80 of 'Daphnis et Chloé I'. The score is for Violins (Geigen), Violas (Bratschen), Clarinets (Klarinetten), and Cellos/Basses (Celli/Bässe). It features a complex harmonic structure with a six-note organ point (es) and a double arpeggio by harps. The dynamics range from ppp to mf.

Als die Nymphen bald darauf den ohnmächtigen Daphnis bemerken und bekümmert umringen, wird auch der erneute Einsatz ihres Themas von den Schwellern der Windmaschine untermalt.¹⁴ Darauf intonieren Klarinette und Bratschen die beiden frei gespiegelten Segmente des Liebethemas, wie um einen guten Ausgang anzudeuten. Holzbläser und Hörner lenken sodann mit dem punktierten Pendelmotiv die Aufmerksamkeit von den Menschen zurück auf den heiligen Hain, und die Nymphen rufen den Gott Pan um Hilfe an. Im Verlauf eines kumulierend aufsteigenden fahlen Streicher-tremolos wird der Gott als geheimnisvoller Schemen sichtbar und gewinnt zuletzt mit einem Motiv auch hörbare Präsenz. Kurz bevor der Nymphantanz mit einem Tamtamschlag und einem langen Wirbel der großen Trommel in einem oktatonischen Klang über dem Orgelpunkt *c* verklingt und auf der Bühne alles Licht erlischt,¹⁵ wirft der aus seiner Ohnmacht erwachte Daphnis sich flehend vor der Erscheinung des Gottes nieder.

¹⁴Vgl. die Einsätze des Eoliphons jeweils zu Beginn von #76, #78 und #80.

¹⁵Vgl. die Oktatonik in #82, KA:40/4/1-4: *c-des-es-e-fis-g-a-b*.

Ravel symbolisiert den Gott der Hirten und des “panischen Er-schreckens” nicht nur mit einem eigenen Motiv, sondern zudem mit einem Ton als prägnanter musikalischer Signatur. Dieser Ton, *ges* oder *fis*, bildet hier wie auch später noch mehrfach den Tritonusgegenpol zum Orgelpunktton *c*. Tritoni ertönen zudem horizontal im Übergang vom zweiten zum dritten Akkord sowie vertikal im vierten Klang selbst. Im Rhythmus ist das Motiv palindromisch (lang - kurz | kurz - lang), wie um anzudeuten, dass der Gott in Vergangenheit und Zukunft identisch, also nicht der irdischen Zeitbedingtheit unterworfen ist.

Daphnis et Chloé I: Pans ominöse Erscheinung

#82

3 Posaunen
2 Fagotte
+ Bassklarinette
Harfe

p

Tableau II

Das zweite Tableau beginnt in tiefer Dunkelheit. In den ersten zwei Minuten hört man nichts als den hinter der Bühne unbegleitet summenden Chor. Die an- und abschwellenden Linien der vier Stimmen kombinieren homophone Segmente unter der Führung chromatischer Gänge, die den palindromischen Rhythmus von Pans Motiv aufgreifen und ergänzen, mit synkopisch nachschlagenden Ganztonpendeln.

Daphnis et Chloé II: Das geheimnisvoll summende Dunkel

#83 (♩ = 50)

Nach 32 Takten stößt ein weit entfernt klingendes Horn, beantwortet von der Trompete mit einer ritardierenden Tonwiederholung, erneut den Kriegruf aus, der vor dem Nymphentanz beim Überfall der Piraten auf die

friedliche bukolische Gesellschaft erklingen war. Zugleich greifen die Celli das tiefe *c* vom Ende des ersten Bildes auf; es wird die verbleibenden 17 Takte dieses “Interludiums” als Orgelpunkt durchklingen. Den zweiten Einsatz der (dabei die Rollen tauschenden) Blechbläser markiert Ravel als “etwas näher”.

Daphnis et Chloé II: Erneute Kriegsrufe

The image shows a musical score for the piece "Daphnis et Chloé II: Erneute Kriegsrufe". It features four staves: Horn, Trompete (Trumpet), Chor (Chorus), and Celli (Cello). The Horn part starts at measure #88 with a dynamic marking of *f* and a sixteenth-note figure. The Trompete part also starts at measure #88 with a dynamic marking of *f* and a sixteenth-note figure. The Chor part is marked *mp* and consists of sustained chords. The Celli part is marked *mp* and consists of sustained notes. The score includes dynamic markings such as *f*, *etc.*, and *mp*, and includes a sixteenth-note figure in the Horn and Trompete parts.

Ganz allmählich erhebt sich ein fahler Lichtschein. Zum 14-taktigen chromatischen Aufstieg in den Chorstimmen,¹⁶ der hier drohend klingt, spielen Horn und Trompete nacheinander den Kriegsruf – jetzt “sehr nah”, wie es in der Partitur heißt. Fokines Szenenanweisung beschreibt, was das Publikum sieht, während die Musik unter hektischen chromatischen Kurven der Streicher über einem langen Wirbel der großen Trommel dramatisch anschwillt:

Der Schauplatz ist das Seeräuberlager an einer zerklüfteten Küste; im Hintergrund das Meer, darauf ein Dreiruderer. Rechts und links schroffe Felsen, einige Zypressen. Man sieht die Seeräuber, welche Beute tragend hin und her laufen. Fackeln werden gebracht, die die Szene schlaglichtartig erleuchten.

Auch für dieses Tableau existiert ein Bühnenbildentwurf, den Léon Bakst für die Pariser Uraufführung anfertigte:

¹⁶Vgl. ab 1 Takt vor #89 (KA: 44/2/3): chromatischer Aufstieg in Legato-Vierteln über 3½ Oktaven, Bässe: *fis-g-gis-a-b-h-c-cis-d-es-e-f-fis-g-gis-a* (zuletzt mit Oberterzverdopplung) – Tenöre: *a-b-h-c-cis-cis-dis* (größtenteils mit Oberterzverdopplung) – Soprane: *dis-[e]-eis-fis-[g]-gis-a-ais-h-his-cis-cis-dis-e-eis-fis-g-as-a-ais-h* (verdoppelt zuerst von einer Flöte, dann von zweien, zuletzt von einer immer größeren Anzahl Holzbläser).

Léon Bakst, Bühnenbild für Tableau II im Ballett *Daphnis et Chloé*



Nachdem die Steigerung des schnell anschwellenden Orchesters einen von Pauke, Tamtam und Becken unterstrichenen *ff*-Tuttischlag erreicht hat, beginnt der wilde Tanz der Piraten, der in der Partitur als *danse guerrière* gekennzeichnet und entsprechend *animé et très rude* (lebhaft und sehr grob) klingen soll. Mit insgesamt 290 Takten und einer Spieldauer von fast 4½ Minuten ist der Kriegstanz nach dem religiösen Tanz der Hirtinnen und Hirten vor dem Nymphenaltar am Anfang von Tableau I und dem Tanz der Nymphen selbst an dessen Ende der dritte längere Gruppentanz, der die dramatische Handlung als rein musikalisch-choreografische Passage unterbricht.

Dieser Tanz besteht aus mehreren Segmenten. Die ersten 86 Takte (#92-103) sind mit Bezug auf h-Moll als A A' A" strukturiert. Sie werden dominiert von einem ostinaten Zweitakter, der zunächst in den Bassinstrumenten als eine Folge von Tritoni ertönt, später in den hohen Holzbläsern tonaler und leiser aufgegriffen, jedoch auch dort bald wieder von Trompeten und Geigen verstärkt wird. Als Brücke zwischen beiden erklingt in Fagotten und Blechbläsern eine punktierte Kontur im selbstgewissen *ff*, die erneut mit einem Tritonus endet.

Daphnis et Chloé II: Das musikalische Material zu Beginn des Piratentanzes

#92

3 Fagotte, Celli
Tuba,
Kontrafagott, Bässe

ff coll'8va

#94

3 Fagotte +
3 Posaunen

ff

3

im Flageolett greifen, entsteht ein spukartiges Flirren. Dabei ist ihr Part im $\frac{6}{8}$ -Takt notiert, im Gegensatz zum $\frac{2}{4}$ -Metrum des übrigen Orchesters. Die später hinzutretenden gedämpften Trompeten (im $\frac{6}{8}$) und Bratschen (im $\frac{2}{4}$) ergänzen die zuvor leeren Quinten mit dem taktweise fallenden Tonpaar *dis-cis* zu einem Klangkissen im lydischen Modus auf *a*, der ganze 26 Takte durchzieht.

Daphnis et Chloé II: Das unwirklich tönende Klangkissen

The musical score shows three staves starting at measure #104. The top staff is for Trompete (sordino) in 6/8 time, marked with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic of *p*. It features a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes. The middle staff is for Bratschen (pizz.) in 2/4 time, also marked with a key signature of one sharp and a dynamic of *p*. It plays a simple rhythmic pattern. The bottom staff is for Geigen (pizz.) in 6/8 time, marked with a key signature of one sharp and a dynamic of *p*. It plays a complex rhythmic pattern with many notes. The score includes a [3x] marking and an *etc.* ending.

Über diesem Klangkissen erhebt sich als dritte neue Komponente eine solistische Flötenkontur, der Ravel mittels einer künstlichen sechstönigen Skala eine exotische Färbung verleiht.¹⁷

Daphnis et Chloé II: Die exotische Kontur

The musical score shows a single staff for Flöte starting at measure #105. It is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes that form a six-note scale. The scale is marked with a slur and a fermata.

Nachdem die Flötenkontur insgesamt dreimal erklingen ist, zuletzt unterlegt mit einem gewaltigen An- und Abswellen des Orchesters, wird diese Thematik von einem achttaktigen Einschub unterbrochen, in dem nur die jetzt homophon vierstimmig gesetzten fallenden Tonpaare für Kontinuität sorgen. Die übrigen Komponenten sind verdrängt durch den ostinaten Zweitakter mit den Tritonussprüngen aus dem ersten Segment des Kriegstanzes – dem Emblem der stampfenden Piraten. Dieser Zweitakter wird nun auf *a* unter mächtigem Crescendo von den Bassinstrumenten an immer höhere Stimmen weitergereicht und zuletzt von den Hörnern mit dem Kopf des Kriegsrufes gekrönt.

¹⁷Über dem weitertönenden Klangkissen in A-Lydisch ankert die Flötenkontur in *g*, wobei Ravel den äolischen Modus (*g-a-b-c-d-es-f-g*) verfremdet, indem er die 4. und 5. Stufe gemeinsam durch den zwischen ihnen liegenden Tritonus ersetzt (*g-a-b-cis-es-f-g*).

Bei #108 (KA:52/5/3) beginnt im erneuten *pp* eine Variante der soeben gehörten Kombination. Hier sind die Quint des Klangkissens und das fallende Tonpaar um eine kleine Terz abwärts transponiert, wo sie den lydischen Modus auf *fis* etablieren könnten – wäre da nicht der Ton *f*, auf dem die Hörner den Kopf des Kriegsrufes beendet haben. Dieses *f* klingt in den folgenden acht Takten ununterbrochen weiter und reibt sich dabei als Halbtonnachbar mit dem *fis* des Klangkissens. Unmittelbar anschließend setzt untransponiert die exotische Kontur der Flöte ein, deren Grundton *g* das *fis* des Klangkissens in den folgenden 14 Takten zusätzlich mit seinem anderen Halbtonnachbarn in Frage stellt. Diese langgezogenen Halbtonreibungen vermitteln eindrucksvoll, dass die düsteren Angreifer sich ganz und gar neben und außerhalb der lydisch wohlklingenden Natur befinden. Im Einschub mit dem crescendierend aufsteigenden ostinaten Zweitakter und der Krönung durch den Kopf des Kriegsrufes entsteht ein oktatonsches Klangbild.

Wie das erste Segment des Piratentanzes gipfelt auch das zweite in einer klangmächtigen horizontalen Durchmischung und vertikalen Gegenüberstellung der zuletzt erklungenen Komponenten. Sie beginnt *ppp* in reduziertem Tempo (*Un peu moins animé*) und erstreckt sich insgesamt über 75 Takte, gestützt von einem durchgehenden Bassorgelpunkt auf *c*. Die letzten 20 Takte streben accelerierend auf einen Tuttischlag im *ff* zu.

Für Piraten jedoch ist dieser eine Abschluss nicht spektakulär genug. Eine kurze Brückenpassage kontrastiert den im *ff* vielstimmigen ostinaten Rhythmus zweimal effektiv mit leise beginnenden, aber sogleich mächtig anschwellenden chromatischen Trillerketten, die nach einer schlagzeugverstärkten Steigerung im erneut unverhohlenen drohenden Kriegsruf der vereinten Trompeten und Posaunen gipfeln. Eine letzte Steigerung unter Beteiligung der wortlosen Männerstimmen und des gesamten Schlagzeugs fasst die restlichen 38 Takte zu einem einzigen Crescendo-Accelerando zusammen. Den Abschluss bilden zehn polyphone Takte, in denen sich der tritonusspringende ostinate Zweitakter in den tiefen Instrumenten, das fallende Tonpaar in den mittleren Bläsern, Streichern, Harfen und Sängern und die exotische Kontur in den hohen Stimmen gegenüberstehen, gekrönt von einem zweistimmigen Kanon des Kriegsrufes in den Trompeten. Diese Passage ankert tonal wieder in *h*, der Tonika, in der die Szene begonnen hatte. An ihrem Ende fallen die Piraten auf der Bühne trunken zu Boden.

Als Bassklarinette, Fagotte und Kontrabässe nach dem mit Fermate verlängerten Schlusstakt noch ein weiteres Mal mit dem ostinaten Zweitakter ansetzen wollen, werden sie durch eine chromatisch aufsteigende Linie

verdrängt. Diese entpuppt sich als Emblem des Seeräuberhauptmannes Bryaxis, der jetzt seine Gefangene vorführen lässt. Als diese gefesselt zu ihm gebracht wird, intonieren Geigen, Bratschen und Altflöte über dem neuen Ankerton *dis* das Motiv der “keuschen Sehnsucht”, die Chloé mit Daphnis verbindet. Mit einem längeren, diesmal als Klangfarbenmelodie angelegten chromatischen Aufstieg tritt jedoch Bryaxis erneut in den Vordergrund und befiehlt Chloé, für ihn zu tanzen.

Die ungewöhnlich dichten agogischen Wechsel in der Musik dieses Tanzes sprechen von Chloés Gemütsaufruhr. Ravel notiert in Partitur und Klavierauszug ausdrücklich: “♩ = 100 für den ersten Takt, ♩ = 72 für den zweiten, und ebenso während des gesamten Tanzes”.¹⁸ Der Klang ist fahl und klagend: Alle Streicher spielen zunächst mit Dämpfer, später auf dem Griffbrett, wobei die Bratschen und Celli ihre synkopisch fallenden Intervalle wie schluchzend durch Glissandi verbinden. Zur Wiederholung erklingt im Englischhorn eine ausdrucksvolle Kantilene.

Daphnis et Chloé II: Flehen und Klagen in Chloés Tanz vor Bryaxis

#133 *Modéré* *Ralenti* *au Mouvt* *Ralenti*

VI/III
1/2 Vla *p*

Vc + 1/2 Vla

Englischhorn
très expressif
p *rubato*

Nach drei Varianten und Transpositionen der beiden Komponenten verklingt der erste Abschnitt von Chloés Tanz in einer Codetta, deren Ende sie als Gelegenheit zu einem Fluchtversuch nutzt, wie ein plötzlich stark beschleunigtes, zweistimmig aufschießendes Arpeggio der Harfe und Bläser anzeigt. Doch wird sie sofort gefasst und gewaltsam zurückgebracht: Die stampfend fallenden Tritoni der Fagotte und tiefen Streicher zeugen von der Grobheit der Seeräuber, als diese sie erneut vor Bryaxis zerrén. Sie werden von Chloés Englischhorn mit einer klagenden Tonrepetition beantwortet.

¹⁸Übersetzt nach Ballettpartitur S. 153; ähnlich im Klavierauszug S. 62 unten.

Im zweiten Segment des Tanzes fehlt Chloés Englischhornkontur. Stattdessen weitet sich die zuvor den Streichern vorbehaltenen Schicht auf das ganze Orchester aus und erreicht in den synkopisch fallenden Schluchzern leidenschaftliche Intensität, bevor auch Chloés zweiter Fluchtversuch durch die Piraten vereitelt wird. Mit der Wiederaufnahme ihrer diesmal schmerzlich unbegleitet erklingenden Kantilene beginnt eine kurze Coda, in der Chloé den geistigen Kontakt zu Daphnis sucht: Ihr Englischhorn spielt ganz langsam den Beginn des Liebesthemas, imitiert von einer Klarinette. Danach rufen Flöte und Fagott den Kopf des Motivs der Sehnsucht in Erinnerung – rhythmisch stark gedehnt und intervallisch verbogen wie unter dem Einfluss schwindender Hoffnung.

Bryaxis jedoch will die erbeutete Schäferin ungeachtet ihres Flehens für sich behalten. Stampfende Basstritoni begleiten jeden Schritt des gewalttätigen Mannes. Als er Chloé schließlich triumphierend davonträgt, ertönt ein machtvolles Crescendo, gekrönt von einem Unisono der vier Trompeten mit dem Kriegsruf.

Was die Szenenanweisungen in Ballettpartitur und Klavierauszug nicht verraten: Während Chloés Erlebnis im Piratenlager liegt Daphnis auf der Schwelle der Nymphengrotte vor der schemenhaften Erscheinung Pans, den er um Hilfe für Chloé angefleht hat. Dieses Flehen wird nun erhört. Der zum *ff* gesteigerte Kriegsruf des Bryaxis wird abrupt abgedämpft durch ein szenisch und musikalisch gegensätzliches Geschehen. Fokine erläutert, wie man sich Bühne und Tanz vorzustellen hat:

Plötzlich scheint die Atmosphäre mit seltsamen Elementen geladen zu sein. Von unsichtbaren Händen angesteckt leuchten an verschiedenen Stellen kleine Flammen auf. Phantastische Wesen springen herum, und das ganze Lager wird nach und nach vom Schrecken ergriffen. Satyrn tauchen von überall her auf und umzingeln die Seeräuber.

Ravel komponiert für dieses letzte Segment im zweiten Tableau eine Musik, in der das Gespenstische aus einem Nebel aufzusteigen scheint. Die ersten 34 Takte ruhen durchgehend auf einem schimmernden Gewebe aus vielstimmigen, leisen und fahlen Streichertremoli. In diese Atmosphäre hinein gewinnt Pan hörbare Präsenz. Dies geschieht zunächst durch seinen Signaturton: Schon bevor ein aufschießend verklingendes Harfenglissando das hohe *fis* erreicht, setzen die Hörner zu einem oktavierten *ges* an, das sie acht langsame Takte durchklingen lassen. Ein zweites aufschießend verklingendes Harfenglissando führt zu taktweise in Tritonusprüngen fallenden Terzen bzw. Sekunden der Holzbläser und Celesta, unterbrochen

von spukhaften Pizzicatoschlägen und Staccatokonturen sowie einem durchgehenden tiefen Grummeln, in dem Halbtonpendel der Kontrabässe und lange Wirbel der großen Trommel wechseln.

Dass die hin und her springenden “fantastischen Wesen”, die das Piratenlager ab #147 (KA:68/4/2) in Schrecken versetzten, die Begleiter des Gottes Pan sind, wird schon bei ihren ersten Staccatohüpfen deutlich: In deren Hintergrund ertönt im Unisono von Klarinetten und Celli eine rhythmisch modifizierte Version von Pans Motiv.

Daphnis et Chloé II: Pans Gegenwart in den “fantastischen Wesen”



Beim Auftritt der Satyrn verstummen die bisher durchgehenden Streichertremoli. Die Musik wird laut und drohend, beherrscht vom Klang schmetternder Trompeten mit einer Parallele im Xylophon. Immer mehr Instrumente beteiligen sich an der großen Steigerung und Beschleunigung, deren von Piccoloflöten und allen Blechbläsern dominierter Höhepunkt von weiterhin crescendierenden Wirbeln auf dem Tamburin und Becken untermalt wird, um dann erneut abrupt abzubrechen:

Die Erde öffnet sich. Furchterregend zeichnet sich auf den Hügeln im Hintergrund mit drohender Geste der Schatten von Pan ab. Alle fliehen entsetzt.

Für diesen Effekt lässt Ravel im wieder mäßigeren Tempo die Basstremoli und Glissandi vom Beginn der gespenstischen Szene erneut einsetzen. Über einem drohenden Grummeln der großen Trommel schwillt das hier tonal und rhythmisch original zitierte Motiv Pans, das unter der Führung von Posaunen und Tuba alle tiefen Orchesterinstrumente vereint, zum *fff* an, beantwortet von weiteren wilden Glissandi.

Mit der Erscheinung des Gottes bahnt sich der Übergang zum dritten Tableau an. Die Streicher greifen erneut zu den Dämpfern. Dreimal, jedesmal leiser, erklingt ein hoch aufschießendes Harfenglissando. Pans Signaturton, von den Trompeten im Anschluss an sein Motiv als *ff*-Oktave initiiert und bald an die Hörner übergeben, durchklingt die verbleibenden sechs Takte. Auf der nun leeren Bühne steht Chloé, “unbeweglich, während ihr eine leuchtende Krone aufs Haupt gesetzt wird”.¹⁹

¹⁹Fokine erläutert die Bedeutung dieser Krone nicht, doch Daphnis scheint sie zu verstehen, wie sich später zeigen wird.

Tableau III

Pans passiv nachklingendes *fis* geht von den Hörnern schließlich in die Stimmen des hinter der Bühne positionierten Chores und diminuierend von diesen in die Bratschen über. Dort wird der Ton zur alterierten Oberstimme eines C-Dur-Tredezimakkordes, der in einem langen Rallentando, in Tremoli und Glissandi vibrierend, leise verklingend in seine unorthodoxe harmonische Auflösung einmündet.²⁰

Mit dem Anbruch des Tages nach Pans nächtlicher Vertreibung der Piraten und Chloés Befreiung kehrt die Handlung zur Nymphengrotte im heiligen Hain und damit zum Bühnenbild von Tableau I zurück. In den Bassinstrumenten ertönt zunächst wieder *a*, der Grundton des Werkes, allerdings hier als Dominante des in der Tonartsignatur vorgegebenen D-Dur und im chromatisch vollzogenen Wechsel mit *fis*. Über beiden Tönen errichten die übrigen Streicher Auszüge aus dem D-Dur-Tredezimakkord, dem Ravel in den jeweils gut eine Sekunde durchlaufenden Glissandokurven der Harfen und den zweistimmigen Arabesken der hohen Holzbläser pentatonische Skalen gegenüberstellt.²¹ Fokines Szenenanweisung lautet: „Kein Laut außer dem Rieseln des von den Felsen herabrinnenden Taus. Daphnis liegt noch immer vor der Grotte der Nymphen.“

Daphnis et Chloé III: Rieselder Morgentau im heiligen Hain

#155 **Lent**

Flöten 1,2

Klarinetten 1,2

Harfe 1, glissando

Harfe 2, glissando

²⁰ Ballettpartitur und Klavierauszug notieren den Szenenwechsel zu Tableau III beim Einsatz der Chorstimmen (#153, KA 71/3/1), d.h. mitten im Orgelpunktton *c* und Pans *fis*. Ein musikalischer Neuanfang ist jedoch erst bei #155, KA 72/1/3 gegeben. Dort löst sich der 17-taktige Klang *c/e/[g]/b/d/fis* in ein Arabeskenespinst um den a-Moll-Dreiklang auf.

²¹ Vgl. den D-Dur-Tredezimakkord ab #155, KA:72/1/3. Die Polymetrik der Harfenglissandi und Holzbläserarabesken wiederholt sich in jedem der vom 4/4 bald zum 3/4 wechselnden Takte auf jedem Schlag in einem Tempo, das Ravel mit $\text{♩} = 50$ angibt. Dabei erklingt über dem Basston *a* die Pentatonik *c-d-e-fis-a*, über dem Basston *fis* die Pentatonik *c-d-e-g-b*, im Harfenglissando ermöglicht durch enharmonische Verdopplung (*c/his, ges/fis, fes/e, b/ais*).

Sobald die Musik den Basston *d* erreicht, erklingt zu Vogelzwitschern in Violinen und Piccoloflöte ein Zweitakter, der bei wachsender Stimmenzahl crescendoierend durch drei Oktaven aufsteigt. Am Höhepunkt erwächst daraus der aus der “Introduction” von Tableau I bekannte synkopische Dreitonfall, der diminuierend durch alle Oktaven wieder abfällt. Erst dann erhebt sich im Unisono aus Klarinette und Bratschen das Thema dieser bukolischen Morgenstimmung. Dazu schweigt das Zwitschern der Vögel und das Rieseln des Taus; nur die Einwüfe zweier Hirteninstrumente überstrahlen kurz die ruhige Linie.

Daphnis et Chloé III: Das bukolische Thema, vorbereitet durch Kurzmotive

#156

3.15va
2.8va

2.8va

pp f

#158 Klarinette/Bratschen (Einwurf kl. Flöte)

coll'8va (Einwurf kl. Klarinette) etc.

Das bukolische Thema kreist um die drei Töne *h*, *fis* und *e* über einem Bass, dessen Tonfolge *d–a–e–h* den Quintaufstieg vom Beginn der “Introduction” zu Tableau I aufgreift. Von zwei Schäfern, die mit ihrer Herde nacheinander im Hintergrund der Bühne vorbeiziehen und damit das Ambiente unterstreichen, erklingt jeweils eine Art virtuoser ‘Schalmeien’-Einwurf – im ersten Fall im A-Dorisch des Piccolo, im zweiten Fall im es-Moll der kleinen Klarinette. Damit ruft die Musik den Tritonus *a–dis* aus den Anfangstakten des Werkes in Erinnerung.

Unmittelbar anschließend wiederholen die Violinen im hohen Register das zweiteilige bukolische Thema mit leicht verändertem Schluss. Dazu zitieren die wortlos singenden Alte, Tenöre und Bässe des Chores aus der Eröffnungspassage der Ballettmusik das punktierte Sekundpendel, dessen Quartenschichtung hier der veränderten Harmonik entsprechend auf *fis/h/e* transponiert ist. Während dieser musikalischen Reprise betreten einige Hirten die Bühne auf der Suche nach den beiden Protagonisten. Sie wecken den am Nymphenaltar schlafenden Daphnis, und bald gesellt sich auch die von Pan aus der Gefangenschaft der Piraten befreite Chloé hinzu, umgeben von anderen Schäferinnen. Als Daphnis und Chloé einander erleichtert in

die Arme sinken, ertönt strahlend in mehroktaviger Parallele der Flöten, Fagotte und Streicher das Liebesthema, untermalt von vielstimmigen Arabesken der Holzbläser.

Erst als dessen Verlängerung verklungen ist, entdeckt Daphnis die Krone auf Chloés Haupt. Dass sie von ihrer Rettung durch den Gott zeugt, bestätigen Altflöte und 1. Geigen mit Pans Motiv. Wie um die idyllische Rettungsszene auch musikalisch zu umkränzen, zitieren Holzbläser und Streicher die zu Beginn der Szene erklungene vieloktavige Kurve aus aufsteigendem Zweitakter und wieder fallendem synkopischen Dreitonfall, vom Chor erneut mit dem punktierten Sekundpendel gekrönt.

Schließlich verklängen nacheinander die ausladenden Glissandi der zwei Harfen und bald auch die zuletzt im tiefen Register auslaufenden Arabesken, während mehrere Echos des Dreitonfalles eine Überleitung initiieren. In ihr erläutert ein alter Hirte zum Pastoralmotiv einer Oboe:

Daphnis et Chloé III:
Das Pastoralmotiv



Dass der Gott Pan Chloé gerettet hat, geschah in Erinnerung an die Nymphe Syrinx, in die er einst unrettbar verliebt war. (Auch diese Erwähnung des Gottes bekräftigt Ravel leise mit Pans Motiv, das parallel zu einigen Geigen erst im *p* der Altflöte, dann im *pp* der Piccoloflöte erklingt.) Daphnis und Chloé beschließen, das Liebesabenteuer des Gottes zu seinen Ehren im Tanz zu evozieren. So beginnt zur Augmentation des Pastoralmotivs über Pans oktaviertem Signaturton *fis* die “Pantomime”.

Die vier Segmente dieser Tanzeinlage zeigen (1) die Nymphe Syrinx, die die erotischen Avancen Pans abwehrt, auch nach dessen Insistieren auf ihrer Keuschheit beharrt und sich schließlich im Schilf verbirgt; (2) Pans melancholisches Spiel auf einer Flöte, die – wie Chloés Tanz allegorisch andeutet – die in Schilfrohr verwandelte Syrinx repräsentiert; (3) die ausgelassene Neckerei von Daphnis/Pan und Chloé/Syrinx, die zunehmend an Tempo und Intensität gewinnt; und (4) die (von Pans Geschichte abweichende) emotionale Vereinigung, als Chloé in Daphnis’ Arme fällt.

Jedes dieser Segmente hat seine eigenen thematischen Komponenten. Besonders anrührend klingt das dreistimmige Oboenthema, das über leisen Liegetönen die Rahmenabschnitte von Segment 1 bestimmt.

Daphnis et Chloé III: Syrinx

#172 **Lent**

2 Oboen +
Englischhorn

Im zweiten Segment herrscht die Liebessehnsucht des enttäuschten Gottes und durchläuft in 33 Takten zahlreiche Facetten und Stimmungen.

Daphnis et Chloé III: Pans schmachtende Rohrflötenmusik²²

Die Streicher spielen eine Pizzicato-Begleitung, die in den ersten 21 Takten ein Ostinato wiederholt, dessen Grundton *fis* von der Mollterz *a* und dem chromatischen Dreitoncluster *his/cis/d* anstelle der Quint ergänzt wird. Die Flötenkantilene kreist für jeweils mehrere Takte um Zentraltöne.²³ Erst als Pan beim Neuansatz statt des ursprünglichen Zentraltones *gis* dessen Tritonus *d* umspielt, fällt das Ostinato weg und setzt auch bei der Rückkehr der Flöte zu ausgedehnten Trillern auf *dis* nicht wieder ein.

Nach der lebhaften Tändelei von Daphnis und Chloé im dritten Segment verlangsamt sich die Musik stark. Umwoben von allerlei Glissandi intoniert erst die Altflöte, dann ein Unisono aus Holzbläsern und Streichern den Kopf des Liebesthemas. Wie schon in den Passagen von Tableau I, in denen die Liebe zwischen Daphnis und Chloé im Vordergrund stand, zeigt die Musik auch hier eine besondere Dichte an agogischen Schwankungen.²⁴ Nach einem viertaktigen Schimmern aus Streichertremoli, Wellen der hohen Holzbläser und gegenläufigen Glissandi der beiden Harfen endet die Pantomime in einem leisen H-Dur-Dreiklang.

Der krönende Abschnitt des Balletts, den Fokine “Bacchanale” überschreibt,²⁵ beginnt mit einer mehrgliedrigen Einleitung. Sie umfasst Daphnis’ Treueschwur am Nymphenaltar (5 Takte $\frac{4}{4}$, *Lent*) und die Ankunft der Mädchen im Kostüm von Bacchantinnen (4 Takte $\frac{5}{4}$, *Animé*), gefolgt von der zärtlichen Umarmung der Liebenden (1 Takt $\frac{4}{4}$, *Lent*) und dem Auftritt der Jünglinge als Bacchanten (15 Takte $\frac{5}{4}$ und $\frac{2}{4}$, *Animé*), bevor sie in

²²Bei * zeigt die Orchesterpartitur *d-e*, der Klavierauszug *dis-eis*, die Flötenstimme *dis-e*. Angesichts des ♯ vor *e* im Folgetakt aller Ausgaben ist *dis-eis* am wahrscheinlichsten.

²³Umspielung von *gis* (3 Takte), *cis* (5 Takte), *h* (5 Takte), *dis* (2 Takte) und *ais* (3 Takte).

²⁴Vgl. ab #188, KA:90/3/2 innerhalb von 24 Takten: *Très lent* – *Pressez* – *Cédez un peu* – *Pressez* – *Plus lent* – *au Mouvt.* – *Cédez un peu* – *Pressez* – *Plus lent* – *Retenez* – *au Mouvt.*

²⁵Fokine stützt sich hier darauf, dass Daphnis und Chloé in Longos’ Darstellung bei einem Fest zu Ehren des Gottes Dionysos erstmals von erotischer Erfüllung hören.

einem “fröhlichen Tumult” endet. Beim Treueschwur vor dem Nymphenaltar kehrt die Musik zum Orgelpunkt auf *a* zurück, doch kann sich der Grundton vertikal wieder nicht durchsetzen und verklingt bald – als wollte Ravel andeuten, dass die Krönung der Liebesgeschichte hier zwar ihren Anfang nimmt, jedoch noch allerlei durchlebt werden muss.

Thematisch wird das kurze *Lento* bestimmt von einer im H-Dur-Dreiklang ankernden Tutti-Erinnerung an das punktierte Sekundpendel der mythisch belebten Natur und einem Zitat des Nymphenthemas, das kraftvoll in den Trompeten einsetzt, diminuierend an die Hörner weitergereicht wird und schließlich in den Fagotten leise verklingt. Beim Auftritt der Bacchantinnen geht die Musik ins $\frac{5}{4}$ -Metrum über. Angestoßen von Harfenglissandi spielen hohe Holzbläser eine chromatisch kreisende, triolische Terzenparallele mit Wiederholung, crescendierender Zusammenziehung und abschließend fallender Skala. Diese mündet in die kurze Wiederaufnahme des *Lento* mit dem Kopf des Liebethemas. Im sogleich wiederhergestellten *Animé* greifen die hohen Holzbläser das Bacchantinnenmotiv auf. Es wird in Klarinetten und Bratschen jedoch bald von einem Motiv über rhythmisch klopfender Begleitung verdrängt, das den Jünglingen als Bacchanten zugeordnet ist. Das triolische $\frac{5}{4}$ -Metrum wird im Folgenden jeweils nur kurz unterbrochen; es durchzieht ganze 100 der insgesamt 165 Takte des Bacchanals.

Daphnis et Chloé III: Die Motive der Bacchantinnen und Bacchanten

#194 *mf*

Flöten

#196 *pp*

Klarinette +
Bratschen

Bassklar. +
Fagotte

Kontrabässe +
kl. Trommel

Das Thema der Jünglinge beginnt mit einem ganztönigen Klang (*cis/dis/f/g/[a]/h*), der bald chromatisch angereichert wird, bevor die Kontur nach einer Steigerung zum *ff* mit der vom Ende des Bacchantinnen-themas übernommenen chromatisch fallenden Terzenparallele endet. Sie durchläuft hier insgesamt zweieinhalb Oktaven und bereitet dann mit einer leisen Akkordwiederholung den Beginn des gemeinsamen Tanzes vor.

Diese Akkordwiederholung – in den Blechbläsern als b-Moll, in den anschließenden Holzbläsern als ais-Moll notiert – steht in deutlicher Spannung zu dem wieder neu ansetzenden Grundton *a*, der als Bassostinato mit Pauken die folgende, insgesamt 26-taktige Passage untermalt. In dieser Passage führt Ravel zwei neue Motive ein. Das erste, durchwegs begleitet vom nun in die Geigen versetzten Motiv der Bacchantinnen, wird von der kleinen Klarinette eingeführt, die schon im “Lever du jour” prominent als ‘Schalmeien’-Ruf eines der vorbeiziehenden Hirten auf der Bühne erklang. Die erste Hälfte des Motivs ankert in *gis*, einem Ton, der dem Ostinato auf *a* ebenso halbtönig reibend gegenübersteht wie die um ais-Moll kreisende Variante des Bacchantinnenmotivs.

Daphnis et Chloé III: Halbtonreibung zu Beginn des Bacchanals

Nach vielfacher Wiederholung – einmal in Verdopplung mit einer sordinierten Trompete, zuletzt variiert im *forte* aller höheren Holzbläser – setzt das Motiv schließlich aus. An seiner Stelle vereinen sich Bläser und Streicher mit Schlagzeugunterstützung zu einem triumphal klingenden Viertakter, der endlich das A-Dur des Ostinatos bestätigt.

Daphnis et Chloé III: Das Triumphthema

Am Ende dreier Ergänzungstakte führt ein chromatischer Abstieg der vier Trompeten diminuierend durch parallele Durakkorde zum Beginn des Mittelabschnitts in diesem Bacchanal. Im neuerlichen *p* ertönt eine Variante des Bacchantinnenmotivs in C-Dur über dem Bassostinato auf *fis*.

Der zentrale Abschnitt entwickelt sich über einem chromatisch von *fis* nach *cis* absteigenden Bass. Dabei wird die Bühnenhandlung untermalt von Durchführungen der bereits bekannten thematischen Komponenten: Ab #204 (KA:98/2/2) begleiten einzelne Streicher- und Holzbläserstimmen den *pas de deux* von Daphnis und Chloé über *fis* mit einer Variante des Sehnsuchtsmotivs. Die Hintergrundharmonie beginnt mit dem in C-Dur ankernden Bacchantinnenmotiv über dem Ostinato in *fis*, endet aber in erweitertem *fis*-Moll. Nach einer halbtaktigen Modulation über dem Bass-ton *f* tanzt Dorcon erst über *e* (zum erneut einen Tritonus entfernten Bacchantinnenmotiv in B-Dur), dann über *es* ein neues Solo, musikalisch begleitet von einem kurzen, im tiefen Register liegenden Motiv, das die chromatische Kurve von Daphnis' Sehnsuchtsmotiv in schlichterer Form aufgreift. Am Ende wird Dorcon vom Bacchantinnenmotiv in mehreren bis zum *ff* gesteigerten Crescendi übertönt.

Als sich bei #209 (KA:101/3/2) die Solisten mit dem *Corps de ballet* vereinen, setzt die Musik über dem Basston *cis* neu an, in *p subito* und mit einem Wechsel zum $\frac{3}{4}$ -Metrum. Eine drängende Bacchantinnenmotiv-Variante aller hohen Instrumente schraubt sich in einer von Pauken- und Beckenwirbel unterstrichenen Steigerung zu einem *fff*-Höhepunkt empor, von dem aus das Tutti über acht Takte nur sehr allmählich in die Tiefe und Stille zurückfällt.

Danach mutiert der bisherige Liegeton *cis* zu dem für die Bacchanten typischen triolischen $\frac{5}{4}$ -Begleitrhythmus in Bässen und kleiner Trommel. Bald setzen Bassklarinette und Celli mit dem wiederholten Anfangstakt des Bacchantenmotivs ein, von den Hörnern ergänzt mit dem ebenfalls wiederholten Anfangstakt des Triumphthemas. Die Kombination wird dann, aufwärts steigend und an Intensität zunehmend, an Klarinette mit Bratschen und zuletzt an Trompete mit Geigen weitergegeben. Mit dem Wiedereinsatz der wortlosen Chorstimmen geht die Musik in die Apotheose dieser *Danse générale* über, in der die Instrumente mit den vier zuletzt eingeführten Motiven und der Chor mit strahlenden *ff*-Einwürfen das Werk in mehreren großen Steigerungen zu einem hymnischen Höhepunkt führen.

Die Ballettmusik *Daphnis et Chloé* und die daraus exzerpierten Orchestersuiten werden bis heute geliebt und bewundert (mehr dazu S. 67). Dankenswerterweise ist die vollständige Komposition online zu erleben in einer Aufzeichnung der konzertanten Aufführung vom 19. Februar 2016 aus der Kölner Philharmonie mit dem Sinfonieorchester und Rundfunkchor des WDR unter der Leitung von Jukka-Pekka Saraste.²⁶

²⁶Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=O4lzPz3NnI0> (abgerufen 12/2021).