

## Die zwei Orchestersuiten

Neben der durchkomponierten Musik für die getanzte Bühnenhandlung schuf Ravel zwei symphonische Auszüge in Form von Konzertsuiten, die er unabhängig vom Ballett bei Durand veröffentlichte und in Konzerten aufführen ließ. Schon am 2. April 1911 spielte das Orchestre Colonne unter seinem Chefdirigenten Gabriel Pierné die Uraufführung der ersten Suite unter dem Titel *Daphnis et Chloé: fragments symphoniques*. In dem durchkomponierten Werk mit den Abschnitten “Nocturne”, “Interlude” und “Danse guerrière” kombiniert Ravel den Schluss von Tableau I der Balletthandlung mit der ersten Hälfte von Tableau II zu einem Orchesterpoem von ca. 12 Minuten Spieldauer.

Der ca. 5-minütige Eröffnungsabschnitt besteht bezüglich Tempo und Metrum aus einer 19-taktigen Einleitung im  $\frac{4}{4}$ -Takt (*Modéré*,  $\text{♩} = 72$ ), einem Hauptteil (*Plus lent*,  $\text{♩} = 60$ ), dessen Achtel im Zentrum durch tänzerische Triolen ersetzt sind (*Lent et très souple de mesure*,  $\frac{6}{8}$ -Takt  $\text{♩} = 40$ ), und einem zehntaktigen Schluss, der noch langsamer beginnt ( $\text{♩} = 50$ ) und mit einer Generalpause endet. Ein Streichertremolo, durchgehend sordiniert auf dem Griffbrett gespielt, beginnt über *gis* und berührt schon im ersten Taktpaar alle Halbtöne, während ein ganztöniger Bassabfall den Abschnitt gleichsam einklammert.<sup>26</sup> Rhythmisch sehr frei über dem flirrenden Unterbau erhebt sich im fünften Takt der erste von drei Einsätzen eines Themas, das zwei Ankertöne umspielt: Flöte (*eis + d*), Horn (*c + a*) und Klarinette (*cis + b*) steigen eng verzahnt doch mit unterschiedlichem Schlussglied dem zentralen Segment des Nocturne mit dem Tanz der Nymphen entgegen.

### *Daphnis et Chloé*, Suite I: Das Thema des Nocturne

Très libre

*p* quasi cadenza

Den Tanz umrahmend (T. 20-24, 59-62) intonieren die Bläser Ravels musikalisches Symbol für die mythisch belebte Natur: einen punktierten Akkordwechsel, der hier über spukhaft an- und ab-schwellenden Windböen durch mehrere Oktaven fällt und dann verklingt. Im zentralen Segment rufen Oboe und Klarinetten das Nocturnethema mit einem dreistimmigen Einsatz in Erinnerung. Der geheimnisumwobene

*coll'8va*

Bläser, 3x in Oktaven absteigend (dim.)

*coll'8va*

Eoliphon

<sup>26</sup>Vgl. T. 1-19: *gis-fis-e*, T. 20-24: *d*, T. 63-72: *c*.

Beschwörungstanz klingt bitonal: Über einem Des-Dur-Septakkord der Hörner, Harfen und tiefen Streicher erhebt sich das Thema in Dreiklängen, die um g-Moll und e-Moll kreisen.<sup>27</sup> Bald darauf stellt ein zweites Zitat in Flöten und Harfenflageolets die einstimmige Form und den ursprünglichen tonalen Kontext des Themas wieder her. Bevor das Mittelsegment in das abrundende Rahmenglied einmündet, ertönt als langsamer Einschub das “Liebesthema”.

*Daphnis et Chloé*, Suite I: Das Liebesthema  
Plus lent

Klarinette/Bratschen

Im Endsegment steigen über dem von einem Tamtamschlag angestoßenen und vom Wirbel der großen Trommel unterstrichenen Liegeton Streichertremoli in die Höhe. Beim Erreichen der fünften Oktave werden sie vom musikalischen Auftritt Pans gekrönt, dessen Motiv in den tiefen Holz- und Blechblasinstrumenten ertönt. Seine Ausgangsoktave *ges* setzt Ravel bald auch separat als musikalische Signatur des Gottes ein..

*Daphnis et Chloé*, Suite I: Der Gott Pan

3 Posaunen  
2 Fagotte  
+ Bassklarinette  
Harfe

#82

*p*

Nach einer Generalpause, in der die Natur den Atem anzuhalten scheint, adaptieren wortlose Männerstimmen unter chromatisch fallenden Terzen Pans Rhythmus. Quasi aus der Zeitlosigkeit heraustretend, ergänzen sie Pans rhythmisches Palindrom mit einem fünften Klang, dem eine der Frauenstimmen durchgehend synkopiert den Sekundwechsel der mythisch belebten Natur gegenüberstellt.<sup>28</sup>

*Daphnis et Chloé*, Suite I: Der wortlose Beginn des “Interlude”

Même mouvt

Soprane

Tenöre

Bässe

*p*

*pp*

<sup>27</sup>Zu dieser Polytonalität vgl. die Notenbeispiele auf Seite 43 oben.

<sup>28</sup>Für Konzerte ohne Chorbudget bietet Ravel Alternativen für Orgel oder Bläserstimmen.

Nach 32 Takten hört man ein (hinter der Bühne spielendes) Horn mit einem Motiv, das in den verbleibenden Takten des “Interlude” zunehmend in den Vordergrund tritt, bevor es sich als zentrale thematische Komponente des dritten sinfonischen Satzes, der “Danse guerrière”, zu erkennen gibt. Diesem “Kriegsruf” antwortet hier, quasi beschwichtigend, eine Trompete mit einer Tonwiederholung im auskomponierten Ritardando.

*Daphnis et Chloé*, Suite I: Der Kriegsruf, zunächst mit Beschwichtigung

The image shows a musical score for two instruments: Horn (von fern) and Trompete (von fern). The Horn part is written in bass clef with a 7/8 time signature. It begins with a sixteenth-note triplet (marked '6') and continues with a melodic line. The Trompete part is written in treble clef with a 7/8 time signature. It begins with a triplet of eighth notes (marked '3') and continues with a melodic line. The key signature has one sharp (F#).

Zugleich setzen die Celli zu einem Orgelpunkt auf dem tiefen *c* ein und knüpfen damit an den Basston an, mit dem das Nocturne geendet hat. Im vokalisierenden Chor ertönt noch einmal die von Pans Rhythmus abgeleitete Figur, bevor der wortlose Gesang, fast durchgehend chromatisch, in die höchste Höhe steigt und zusammen mit dem von Pauke, Tamtam und Becken unterstrichenen Orchester einen *ff*-Tuttischlag erreicht.

Nun beginnt ein wildes Gestampfe – in der Balletthandlung der Siegestanz der Seeräuber nach ihrem Beutezug unter den Schäfern. Wie das “Interlude” besteht auch dieser Abschnitt aus zwei in ihrem Material unterschiedlichen Hälften, in denen die Musik zudem mehrmals neu leise ansetzt, um sich dann jeweils zu einer großen Steigerung aufzuschwingen. Die erste Hälfte bestimmt ein auf Tritonussprüngen basierender Zweitakter der Bassinstrumente, der zweimal in einem schmetternd punktierten Motiv (Notenbeispiel s.o. Seite 48) gipfelt und schließlich von der Wiederaufnahme des Kriegrufes im siebenstimmigen Blechbläserunisono gekrönt wird. In der zweiten Satzhälfte unterliegen verschiedene orgelpunktartige Klangkissen großangelegten Steigerungen, in denen sich ein ostinat fallendes Tonpaar und eine aus punktiertem Aufstieg und Arabeskenkurve zusammengesetzte melodische Kontur in ‘exotischem’ Modus abwechselnd oder gemeinsam erheben (Notenbeispiel s.o. Seite 49). Am Ende jeder Steigerung treten erneut der Zweitakter aus stampfenden Tritonussprüngen und der Kriegsruf hinzu.

Den Abschluss des Satzes bildet ein Crescendo-Accelerando, das – nun unter Beteiligung der Männerstimmen des wortlosen Chores und des gesamten Schlagzeugs – in zehn polyphonen Takten gipfelt. Hier kontrapunktiert Ravel alle thematischen Komponenten mit einem zweistimmigen Kanon des Kriegsrufes in den Trompeten. Die Musik der Suite endet ohne vorbereitendes Ritardando mit einem kurzen Tuttischlag.

Die zweite Suite wurde erst im Jahr nach der Uraufführung des Balletts gedruckt und am 29. März 1914 unter der Leitung von Camille Chevillard im Rahmen der Lamoureux-Konzerte erstmals aufgeführt. Anders als die erste entspricht sie mit ihren Abschnitten „Lever du jour“, „Pantomime“ und „Danse générale“ exakt einem für die Ballettaufführung entworfenen Bild, dem Tableau III. Die einzige Abweichung von der im Theater erklingenden Musik ist auch hier Ravels Kompromissangebot, dass der Beitrag des wortlosen Chores in der Eröffnungsszene bei Tagesanbruch und am Schluss der „Danse générale“ im Falle eines knappen Aufführungsbudgets durch Blasinstrumente ersetzt werden kann.

Hinsichtlich ihres durchkomponiert dreiteiligen Aufbaus ähnelt die zweite Konzertsuite der ersten. Sie beginnt wie diese (und wie die Ballettmusik als ganze im „heiligen Hain“ der antiken Handlung) mit schimmern den Darstellungen einer mythisch belebten Natur. Die Bewegung ist vorherrschend langsam und teils frei, die Dynamik überwiegend zart. Der zweite, zentrale Abschnitt wird in beiden Suiten als Fortsetzung des ersten Abschnitts gehört. (Dies markiert Ravel in der ersten Suite explizit, wo die Musik nach Generalpause und Fermate „im selben Tempo“ einsetzt. In der zweiten Suite ist die Weiterführung eher implizit, indem *Lent* ♩ = 50 in *Lent* ♩ = 104 weitergeführt wird). In beiden Suiten ist der dritte Abschnitt als schneller, lauter und orgiastischer Tanz den beiden vorausgehenden deutlich kontrastierend gegenübergestellt.

Die zweite Suite ist mit einer Spielzeit von 15 bis 17 Minuten länger als die erste und im Gegensatz zu dieser tonal gerundet: Während die erste zwölftönig über *gis* einsetzt und mit der in *h* ankernden „Danse guerrière“ endet, beginnt und schließt die zweite Suite über dem Ankerton *a*, dem Grundton der vollständigen Ballettmusik.

Gerd Sannemüller betont zu Recht die „meisterhaft nuancierte Instrumentation“ in Ravels Schilderung des Tagesanbruchs im „heiligen Hain“:

Sie setzt auf einer klanglichen Grundierung charakteristische Farbwerte einzelner Instrumentengruppen und Soli ein, kombiniert sordinierte Streicher mit ungedämpften wie in den Anfangstakten, erzielt Auflichtungen, indem Sordinierungen pulstweise aufgehoben werden, und intensiviert Farben dadurch, dass sich hohe mit tiefen Lagen und schnelle, kleinstufige Bewegungen mit ruhig schwingenden Linien verbinden.<sup>29</sup>

<sup>29</sup>Gerd Sannemüller, *Maurice Ravel: Daphnis und Chloé, 1. und 2. Suite* [Meisterwerke der Musik: Werkmonographien zur Musikgeschichte (München: Wilhelm Fink, 1983), S. 28.

Der harmonische Unterbau der wellenartigen Zweiunddreißigstelbewegungen, die in unterbrochenem Fluss den ganzen ersten Abschnitt durchlaufen, wird vom Quintsextakkord bestimmt, der – in Dur oder Moll, in Grundstellung oder einer Umkehrung – wiederholt neu gebildet wird. Nach dem a-Moll-Quintsextakkord in den sieben einleitenden Takten erklingt eine Umkehrungsvariante erstmals, als das kreiselnde Klanggeschehen von Vogelrufen in der Piccoloflöte und mehreren Soloviolen belebt wird, während sich im Unisono von Klarinette und Bratschen das erste der zwei Kurzmotive erhebt, das die Ruhe und Heiterkeit dieser frühmorgendlichen Landschaftsstimmung unterstreicht. Weitere sieben Takte später erstrahlt das Orchester zum ersten *f*-Höhepunkt im D-Dur-Quintsextakkord. Ravel soll in einem Gespräch mit Roland-Manuel darauf hingewiesen haben, dass er den mit der Sexte erweiterten D-Dur-Dreiklang als klangliches Symbol der aufgehenden Sonne verstand.<sup>30</sup>

Das Thema der Morgenstimmung ist auffallend schlicht: Es kreist innerhalb eines sehr begrenzten Tonraumes um drei Töne. Zarte Dynamik erzeugt vor dem Hintergrund von Harfenarpeggien den Eindruck einer bukolischen Naturszene, den kurze solistische Einwürfe zweier hoher Holzbläser – im Ballett die ‘Schalmeienrufe’ vorbeiziehender Hirten – malerisch ergänzen. Zur Themavariante in neuer Instrumentierung tritt der vokalisierende Chor mit seinen punktierten Akkordpendeln. Alle melodischen Gesten ertönen im Unisono von Bläser- und Streicherstimmen; die dynamische Intensität erhebt sich nur in den Rahmenabschnitten je einmal über das sonst herrschende *piano* bis zum *forte*. Dabei zeigt die Struktur des Abschnitts einen palindromischen Bogen mit zwei Einschüben:

Kurzmotive – Thema – Themavariante + x – Kurzmotive + y

Die beiden Einschübe x und y platziert Ravel an Stellen, die denen im Eröffnungsabschnitt der ersten Suite entsprechen. Er verwendet dafür sogar dieselben thematischen Komponenten, wenn auch in neuer Beleuchtung und modifizierter psychologischer Deutung.

- Wie dort erklingt auch hier vor der Einmündung ins abschließende Rahmensegment das Liebesthema, diesmal in strahlend heller, dreioktaviger Parallele.

*Daphnis et Chloé*, Suite II:  
Das Liebesthema im  
emphatischen Unisono

*f* très expressif

Piccolo  
/Violinen  
Bratschen  
Fagotte  
/Celli

<sup>30</sup>Vgl. Orenstein, *op. cit.* (1978), S. 132

- Wie dort endet der musikalische Abschnitt auch hier mit Pans Motiv. Es ertönt diesmal als Oktavparallele ohne Mittelstimme, im hellen Klang von Flöten und Violinen mit noch leiserem Echo. Der Rhythmus ist unverändert lang – kurz | kurz – lang, doch die melodische Kontur ist in ihrer Intervallik gänzlich entschärft<sup>31</sup> und losgelöst von Pans Signaturton *fis*, der erst als nachträglicher Liegeton einsetzt.

*Daphnis et Chloé*, Suite II: Pans Motiv in besänftigter Form



Dieser Signaturton bildet daraufhin die Basis für den Beginn der “Pantomime”: den Abschnitt, in dem Daphnis und Chloé das Liebesabenteuer des Gottes Pan und der Nymphe Syrinx tanzend vergegenwärtigen. Auch Pans schmachtende Flötenarabeske, die er dem Mythos zufolge auf dem Schilfrohr bläst, in das die vor ihm flüchtende Nymphe verwandelt worden ist, ankert in *fis*. Nach einem kurzen, sehr lebhaften und mehrmals beschleunigenden Segment kehrt die Musik ganz plötzlich zum langsamen Tempo zurück. Hier erklingt viermal das “Liebesthema”, mit dem Daphnis und Chloé die Geschichte von Pan und Syrinx verlassen und einander selig in die Arme fallen. Nach mehrfachem Wechsel aus Beschleunigung, Ritardando und Fermate – einer Agogik, die die emotionale Intensität dieses Moments abbildet – mündet der Satz mit Tremoli und Glissandi in einen ganz leisen H-Dur-Akkord.

Das abschließende “Bacchanale” beginnt mit einer Einleitung, in der das Orchester eine im H-Dur-Dreiklang ankernde Erinnerung an das punktierte Sekundpendel der mythisch belebten Natur spielt, überstrahlt von einem Zitat des Nocturne-Themas, das kraftvoll in den Trompeten einsetzt, bevor es diminuierend an die Hörner weitergereicht wird und schließlich in den Fagotten leise verklingt. Im Verlauf des von hier an orgiastisch intensiven Tanzes stellt Ravel zunächst ein ‘weibliches’, chromatisch kreisendes und ein ‘männliches’, ganztönig ausladendes Motiv auf, kombiniert das erste und ein drittes dann in polytonaler Reibung mit einem Bassostinato und fügt schließlich ein schmetternd triumphierendes viertes Thema hinzu.

<sup>31</sup>Vgl. die Intervalle in der Hauptstimme des originalen Motivs (*ges-es-h-b*) und in dieser Variante (*e-c-g-b*): kleine Terz–Tritonus–große Sept vs. große Terz–Quint–große Sext. Allerdings bildet die Variante den C-Dur-Septakkord, als Tritonus-Gegenpol zu Pans *fis*.

Verstärkt vom nun euphorisch aufseufzenden Chor strebt die Musik in der Vereinigung der Liebenden einem hymnischen Höhepunkt im reinen A-Dur-Dreiklang zu.

Igor Strawinsky schreibt in seiner Autobiografie:

In Paris, wohin ich zu den Aufführungen von Diaghilew gefahren war, hörte ich unter anderem die prachtvolle Musik von Maurice Ravel zu *Daphnis und Chloé*. Ich kannte sie schon, denn der Komponist hatte sie mir auf dem Klavier vorgespielt. Es ist bestimmt nicht nur eines der schönsten Werke von Ravel, sondern überhaupt eines der schönsten Erzeugnisse, die die französische Musik hervorgebracht hat.<sup>32</sup>

Tatsächlich ist die Partitur in der Klangfülle ihrer Orchestrierung eine der farbigsten, die je entworfen wurden, dabei überall durchsichtig, aufs sorgfältigste schattiert und nie überladen. Schon nach der Uraufführung der ersten Suite bewunderte Louis Laloy, der Musikkritiker der *Grande revue*, Ravels außerordentlichen, für damalige Hörer fast beängstigend wagemutigen Klangsinn:

Als Entdeckungsreisender in der Welt der Klänge liebt Ravel nichts so sehr, wie ihre Grenzen zu testen; man folgt ihm mit gleichzeitiger Angst und Freude und zittert jeden Moment, er könnte sie durchbrechen. Und er durchbricht sie tatsächlich, wenn auch nur, um sich die verbotenen Regionen, die jenseits liegen, anzueignen und sie für die Welt der Harmonie zu gewinnen. Diese Akkorde, die in den Händen jedes anderen einen Angriff auf das Ohr darstellen würden, weiß er dank einer an Magie grenzenden Fähigkeit so zu besänftigen und zu zähmen, dass sie das seltsamste Entzücken hervorrufen.<sup>33</sup>

<sup>32</sup>Igor Strawinsky, *Erinnerungen* (Zürich: Atlantis-Verlag, 1937), S. 49-50. Übersetzung von Richard Tüngel nach *Chroniques de ma vie* (Paris: Denoël-Gonthier, 1935).

<sup>33</sup>Übersetzt nach Louis Laloy (*La Grande revue*, 25.4.1911), zitiert in Christian Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914* (Genf: Slatkine, 1984), S. 405.

