

## Einleitung

Aus Anlass von Ravels 100. Geburtstag im Jahr 1975 entstanden zwei wegweisende Würdigungen. Noch im Jubiläumsjahr selbst erschien das Porträt *Ravel: Man and Musician* des amerikanischen Ravelforschers und Pianisten Arbie Orenstein; wenige Monate später folgte mit *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk* die Darstellung des deutschen Musikwissenschaftlers Hans Heinz Stuckenschmidt.<sup>1</sup> Dieser hatte bereits in einer früheren Studie eine aufsehenerregende Skizze dieses in so vieler Hinsicht enigmatischen Komponisten entworfen:

Es gibt keine rätselhaftere Figur in der Galerie der neueren Komponisten als die Maurice Ravels. Jeder Versuch, zwischen seiner Musik, dieser raffinierten, bald aufpeitschenden, bald dämonischen, bald sinnlich-kitzelnden Nervenkunst und den bekannten Tatsache seines Lebens eine Verbindung herzustellen, mündet in Ratlosigkeit. Je mehr man das Phänomen beobachtet, je gründlicher man die Studien liest, die Freunde und Schüler über ihn veröffentlicht haben, desto fester wird man in der Überzeugung, das Wesentliche an diesem Mann entziehe sich dem Licht.<sup>2</sup>

Als Ravel in den frühen 90er-Jahren zu komponieren begann, war der überwältigende Einfluss Wagners auf das französische Musikleben bereits abgeflaut. Schon um die Zeit seiner Geburt hatte der Deutsch-Französische Krieg und das damit einhergehende Ende des zweiten französischen Kaiserreiches dem kreativen Geist der Franzosen neuen Schwung gegeben. Französische Kunst, Literatur und Musik befreiten sich aus der schon länger als lähmend empfundenen Dominanz durch deutsche Komponisten, vor allem Wagner. Die bewusst gesuchte Begegnung von Vertretern der bildenden Kunst mit Literaten und Komponisten führte zu einer neuen Integration der schöpferischen Künste, Paris wurde zur Kulturhauptstadt Europas und Frankreich übernahm eine führende Rolle in der Musikwelt.

<sup>1</sup>Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician* (New York, NY: Columbia University Press, 1975); Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk* (Frankfurt: Suhrkamp, 1976).

<sup>2</sup>Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schöpfer der neuen Musik: Portraits und Studien* (Frankfurt: Suhrkamp, 1958), S. 52.

Um die Jahrhundertwende bildete sich in der Pariser Kunstszene eine Gruppe, die sich “Les Apaches” nannte. Ihre Mitglieder empfanden das künstlerische Establishment mit seinen Akademien und Wettbewerbsauflagen ebenso wie die konservativen Vorlieben eines allzu lange eingelullten Publikums als jeder freien Entwicklung abträglich. Sie bekannten sich leidenschaftlich zu Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* und besuchten als treue Unterstützer die Aufführungen zeitgenössischer Musik, die Dichterlesungen und die Ausstellungen zeitgenössischer Künstler. Bei ihren regelmäßigen Treffen, die sich noch bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges fortsetzten, wurde über Malerei diskutiert, Poesie rezitiert und neue Musik gespielt.

Durch seinen Freund Ricardo Viñes, der ein Gründungsmitglied der Apachen war und auch den Namen der Gruppe angeregt hatte, gehörte Ravel von Anbeginn dazu. Da die Jahre, in denen die Apachen aktiv waren, die Zeit seines 25.-39. Lebensjahres umspannte, erwies sich ihr Einfluss auf seine Entwicklung als wesentlich. Hier traf er viele der Gleichgesinnten, mit denen er in der Folge zusammenarbeiten würde und mit denen ihn zum Teil eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte.<sup>3</sup>

Der empfindungsbetonten Subjektivität der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts stellten die Pariser Komponisten des *fin de siècle* eine Klangsprache gegenüber, die um ihrer selbst willen und nicht als Vehikel für das Ausdrucksbedürfnis ihres Komponisten eingesetzt wurde. Ravel teilte die Überzeugungen seiner Generation, insofern auch er glaubte, dass ein optimales Beherrschen des Kompositionshandwerks wichtiger ist als die Darstellung individueller Gefühle. Auch vertrat er die Auffassung, dass Inspiration aus der unermüdlichen Auseinandersetzung mit technischen Problemstellungen erwächst. Das hinderte ihn allerdings nicht daran, den Zusammenhang von guter Musik und Authentizität zu betonen. “Große Musik muss stets aus dem Herzen kommen. Musik, die nur von Technik und Gehirn geschaffen wird, ist das Papier nicht wert, auf das man sie schreibt.”<sup>4</sup> Dies drückt sich auch in seiner zögernden Stellungnahme zur Frage seiner Ästhetik aus:

<sup>3</sup>Prominente Apachen waren die Dichter Tristan Klingsor und Léon-Paul Fargue, die Maler Paul Sordes und Édouard Bénédictus, der Bühnenbildner Georges Mouveau, die Komponisten André Caplet, Maurice Delage, Manuel de Falla, Lucien Garban, Paul Ladmirault, Florent Schmitt und Déodat de Séverac, die Kritiker Michel-Dimitri Calvocoressi, Magnus Synnestvedt und Émile Vuillermoz sowie der Pianist Marcel Chardeigne und der Dirigent Désiré-Émile Inghelbrecht, aber auch ein Abbé, ein Mathematiker und ein Pilot.

<sup>4</sup>Zitiert nach Stuckenschmidt, *Ravel*, S. 275.

Ich habe nie die Notwendigkeit verspürt, meine ästhetischen Grundsätze zu formulieren, weder für andere noch für mich. Würde man mich dazu auffordern, so würde ich darum bitten, mich mit den einfachen Bemerkungen begnügen zu dürfen, wie sie Mozart zu diesem Thema gemacht hat. Er beschränkte sich auf die Feststellung, dass es nichts gebe, was die Musik nicht versuchen, wagen oder darstellen könnte, vorausgesetzt sie höre nicht auf zu bezaubern und bleibe stets Musik.<sup>5</sup>

Zugleich war Ravel überzeugt, dass wahre künstlerische Kreativität sich notwendigerweise von allen Vorgaben lösen muss, auch und vielleicht vor allem von denen wohlmeinender Mentoren. In diesem Sinne lautete auch der Rat, den er jüngeren Komponisten gab:

Wenn Sie nichts zu sagen haben, dann ist es für Sie viel besser, das Komponieren überhaupt aufzugeben, als etwas zu wiederholen, was schon gesagt worden ist. Wenn Sie aber etwas zu sagen haben, wird dieses Etwas nur dann deutlich hervortreten, wenn Sie Ihrem Vorbild, ohne es zu wissen, untreu werden.<sup>6</sup>

Ravel vermittelt seine musikalischen Vorstellungen nicht nur durch tonale oder modale Linienführung, eingängige Rhythmen und harmonische Kühnheiten, sondern ganz entscheidend auch durch Formen und Farben. Fasziniert von den klanglichen Möglichkeiten des Klaviers experimentierte er mit besonderen Effekten, die er oft durch ausgedehnte Orgelpunkte unter stark vagierenden Oberflächen und durch subtile Modifikationen seiner Texturen erzeugte.

Ein eher kurioses Charakteristikum seiner Klaviermusik verdankt sich seiner Physiognomie: Ravel, insgesamt eher klein gewachsen, hatte vergleichsweise große Hände mit ungewöhnlich breiten Daumen, mit denen er sehr bequem jeweils zwei weiße Tasten zugleich anschlagen konnte. Dies erlaubte ihm nicht nur, sechstönige Akkorde anzuschlagen, sondern sogar, sechstönige Arpeggien ohne Unter- oder Übersetzen auszuführen. Überhaupt sind Arpeggien ein essentieller Bestandteil seines Stils. Sie können eine Melodie einbetten, verzieren oder begleiten. Dies ist besonders charakteristisch für seine musikalischen Bilder zu Wasser- und Luftbewegungen:

<sup>5</sup>Übersetzt nach Roland-Manuel, "Lettres de Maurice Ravel et documents inédits", in *Revue de Musicologie* 38 (7/1956), S. 53.

<sup>6</sup>Übersetzt nach Émile Vuillermoz et al., *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers* (Paris: Éditions du Tambourinaire, 1939), S. 145.

*Jeux d'eau*, “Ondine” aus *Gaspard de la nuit*, “Une barque sur l’océan” aus *Miroirs* sowie “Oiseaux tristes” und “Noctuelles” aus demselben Zyklus.

Unter den Gattungen, zu denen seine Klaviermusik immer wieder zurückkehrte, nehmen Tänze eine hervorragende Stellung ein. Dabei inspirierten ihn die Rhythmen, die einst die anmutigen Bewegungen der höfischen Gesellschaft seiner Heimat bestimmt hatten, ebenso wie der Walzer als musikalisches Emblem der Stadt Wien und die Volkstänze anderer Länder, insbesondere solche, die zum Ausdruck des spanischen Lebensgefühls geworden waren. Darin verband er mühelos die durch seine Geburt im Baskenland begründete Liebe für alles Spanische mit seiner Verehrung für die Clavecinisten des französischen Barock. Stilisierte Figuren begeisterten ihn, und so schätzte er die typisch spanischen Ostinati ebenso wie die anmutigen Gesten von Menuett und Walzer, nicht zuletzt um deren Dreivierteltakt dann zuweilen raffiniert unterlaufen zu können. 1906 schrieb er im Zusammenhang mit der Entstehung von *La Valse* an den Musikkritiker Jean Marnold: “Sie kennen meine tiefe Sympathie für diese wunderbaren Rhythmen, und Sie wissen, dass ich die im Tanz sich ausdrückende Lebensfreude weit höher schätze als den franckschen Puritanismus.”<sup>7</sup>

In seiner Virtuosität orientierte Ravel sich an der Klaviertradition, die in einer Linie von Chopin und Liszt zu Saint-Saëns führte. Auch seinen Platz in der Entwicklung der Musik sah er in ihrer Nachfolge; er betrachtete sich keineswegs als einen bahnbrechenden Neuerer. Während seiner Zwanzig-Städte-Tournee durch die Vereinigten Staaten im Jahr 1928 bekannte er in einem Interview gegenüber David Ewen, dem Musikredakteur der Zeitschrift *Étude*:

Ich bin kein moderner Komponist im strengsten Sinne des Wortes, weil meine Musik keine Revolution, sondern eher eine Evolution ist. Obwohl ich neuen Ideen in der Musik immer zugänglich war, habe ich niemals versucht, die Gesetze der Harmonie und Komposition über den Haufen zu werfen. Im Gegenteil, ich [...] habe niemals aufgehört, Mozart zu studieren, und meine Musik ist zum größten Teil auf den Traditionen der Vergangenheit aufgebaut und aus ihnen erwachsen.<sup>8</sup>

<sup>7</sup>Deutsch zitiert nach Arbie Orenstein, *Maurice Ravel: Leben und Werk*, übersetzt von Dietrich Klose (Stuttgart: Reclam, 1978), S. 144. César Franck (1822-1890) repräsentierte als Organist und Komponist eine stark polyphoniebetonte, eher konservative Musikästhetik.

<sup>8</sup>Zitiert nach Stuckenschmidt, *Ravel*, S. 275.

Auch hinsichtlich der Ausführung seiner Kompositionen hatte Ravel eine eher klassische Auffassung. Nichts fürchtete er mehr als eigenwillige Ritardandi in der gefühlsbetonten romantischen Tradition. Um diese zu verhindern, schrieb er an allen eventuell gefährdeten Stellen *sans ralentir* in den Notentext. Die von ausführenden Musikern vielfach eingeforderte "Freiheit" war ihm suspekt. Er hielt es mit einem seiner berühmten Zeitgenossen, dem Schriftsteller André Gide, der in einem 1904 in Brüssel gehaltenen, für seine dramaturgischen Überlegungen wichtigen Vortrag "De l'évolution du théâtre" betont hatte: "Die Kunst ist aus dem Zwang geboren, lebt vom Kampfe und stirbt an der Freiheit."<sup>9</sup>

Wie die vier großen Klavierzyklen zeigen, stellte Ravel sich mit jedem Werk eine neue Aufgabe: Auf die musikalische Darstellung imaginerter Bilder in *Miroirs* folgt die klingende Übersetzung von Gedichten in *Gaspard de la nuit*, auf seine Adaptation schubertscher Walzer eine Neubelebung verschiedener Gattungen der barocken Cembalomusik. Orenstein bezeichnet Ravels Entwicklung denn auch als "metamorphisch":

Bei jedem neuen Unternehmen pflegte er sich Neuland zu erobern, indem er sehr unterschiedlichen Techniken und Idiomen den Stempel seiner Persönlichkeit aufprägte.<sup>10</sup>

Ravel leugnete seine Affinität zur Tradition auf keinem Gebiet. Seine Erkundung harmonischen und tonalen Neulands geschah in Schritten, die das in seiner Jugend bereits Bekannte in logischer Weise, wenn auch besonders schnell und kühn, weiterentwickelten. Seine Sprache wurzelt bis zuletzt in einer Mischung aus Tonalität und Modalität, in der bitonale Passagen zwar ihren Platz finden, jedoch in ihrer Ausdehnung stets beschränkt bleiben.<sup>11</sup> Lebenslang blieb er dem französischen Ideal einer Synthese von Klarheit und Eleganz verpflichtet.

<sup>9</sup>Der Vortrag erschien deutsch in André Gide, *Gesammelte Werke XI* (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1999), S. 262-274. Gide führt im Folgenden aus, was er mit "Zwang" versus "Freiheit" meint: "Die Kunst ist immer das Resultat eines Zwanges. Glauben, dass sie sich umso höher erhebe je freier sie sei, das ist zu glauben, das was den Papierdrachen am Steigen verhindere, sei die Schnur. Aber ohne Schnur könnte er sich nicht erheben. [...] Daher das Sonett, aus der üppigen Renaissance heraus, bei Shakespeare, bei Ronsard, Petrarca, selbst Michelangelo; die Verwendung der Terzine durch Dante; die Liebe zur Fuge bei Bach ...."

<sup>10</sup>Orenstein, *op. cit.* (deutsch 1978), S. 140.

<sup>11</sup>Dies trifft im weitesten Sinne sogar für sein ansonsten der Atonalität nahe stehendes *Fontispice* zu, in dem hinter allen Terzerweiterungen und Alterationen eine tonale Basis auszumachen ist.



Maurice Ravel, 1912