

## Bedeutende frühe Werke

### *Sérénade grotesque*

1893 vollendete der damals 18-jährige Student Ravel ein 158-taktiges Klavierstück, dem er den Titel *Sérénade* gab. Zu diesem Zeitpunkt war er am Pariser Conservatoire de Musique noch mit dem Ziel einer Pianistenlaufbahn immatrikuliert. Im Nebenfach besuchte er den Harmonielehrekurs von Émile Pessard, betrachtete die von diesem vermittelten Regeln jedoch schon bald lediglich als Basis. Noch keinerlei Einfluss auf Technik und Stil hatten der Kompositionsunterricht von Gabriel Fauré, dessen Klasse er erst fünf Jahre später beirat, und sein späterer Mentor und Freund André Gedalge, dem auch Jacques Ibert, Arthur Honegger und Darius Milhaud ihre soliden Kenntnisse in Kontrapunkt und Orchestration verdanken.

Die *Sérénade grotesque* entstand vielmehr unter dem Einfluss eines Komponisten, der nicht zu den Lehrern am Conservatoire gehörte, sondern als musikalischer Autodidakt große Aufmerksamkeit genoss. Emmanuel Chabrier (1841-1894), ein Freund des Dichters Paul Verlaine und des Malers Édouard Manet, hatte als studierter Jurist zunächst im Innenministerium gearbeitet, bis er sich mit fast 40 Jahren ganz der Musik widmete. Im Frühjahr 1893 hatten Ravel und Viñes Gelegenheit erhalten, ihm vorzuspielen. Tief beeindruckt von seinem großzügigen und uneitlen Interesse an ihren Vorhaben studierten die beiden jungen Männer daraufhin eine Weile eifrig Chabriers Kompositionen. In seiner autobiografischen Skizze schrieb Ravel später: „Meine ersten, unveröffentlicht gebliebenen Werke stammen aus der Zeit um 1893. [...] Die *Sérénade grotesque* war deutlich von Emmanuel Chabrier beeinflusst.“ Für die Idee der musikalisch ausgedrückten Ironie stand möglicherweise Chabriers *Bourée fantasque* aus dem Jahr 1891 Pate.

Die *fortissimo pizzicatissimo* markieren Arpeggienklänge in den ersten zehn Takten des Stückes evozieren, besonders in Kombination mit der Anfangsbezeichnung „très rude“ (sehr grob), das Bild eines Gitarristen, der mit wenig subtilem Anschlag ein Ständchen ankündigt. Absicht und Ausführungsdetails dieses Rahmenabschnitts weisen auf das zwölf Jahre später als Teil der *Miroirs* entstandene „Morgenständchen des Narren“ voraus. Die *Sérénade* wurde damals allerdings weder veröffentlicht noch auch nur aufgeführt.

Als Ravel sich das Klavierstück 1928, im Abstand von 35 Jahren, noch einmal vornahm, fügte er dem Titel das Attribut "grotesk" hinzu, das tatsächlich sehr passend erscheint. Die Drucklegung des Werkes beim Pariser Musikverlag Salabert und die Erstaufführung unter dem erweiterten Titel erfolgten erst posthum im Jahr von Ravels 100. Geburtstag durch den amerikanischen Pianisten und Ravelforscher Arbie Orenstein. Die Premiere erklang am 23. Februar 1975 im Charles S. Colden Auditorium des Queens College in New York City, das mit seinen über 2000 Plätzen zahlreichen Hörern Zugang zu diesem lange vernachlässigten Frühwerk eines großen Komponisten ermöglichte.

Das Adjektiv "grotesk" charakterisiert mindestens drei unterschiedliche Aspekte des Werkes: den Kontrast zwischen den leicht schmachtenden Melodiefetzen und den abgerissenen Gitarrenarpeggien im Mittelteil, die ungewöhnlich dichte Folge von Tempomodifikationen (auch dies ein Vorgeschmack auf "Alborada del gracioso") und die fast durchgehende Verwendung von quintlosen Septakkorden in der dritten Umkehrung, d.h. mit der Sept unter dem Grundton. Was Orenstein im Zusammenhang mit der *Habanera* für zwei Klaviere schreibt, die Ravel zwei Jahre später seiner schon in Teenagertagen begründeten und lebenslang fortdauernden Freundschaft mit dem Pianisten Ricardo Viñes widmete, fand ganz offensichtlich schon hier seinen Niederschlag:

Den 15. August 1892 verbrachten die jungen Pianisten ohne Unterbrechung am Klavier, "mit neuen Akkorden experimentierend". Die Ergebnisse dieser und anderer Entdeckungen kamen später in der *Habanera* für zwei Klaviere ans Licht, worin Ravel seine Vorliebe für raffinierte, komplizierte Harmonien kühn zum Ausdruck brachte.<sup>1</sup>

Der Aufbau der Komposition ist schlicht. Im Zentrum ertönen ein Hauptabschnitt, der vier kontrastierende Segmente umfasst, und dessen nur leicht variierte Wiederholung. Sie sind umgeben von auszugsweise korrespondierenden Rahmenabschnitten. Die Eröffnung beginnt unter der Überschrift "sehr groß" mit einem wiederholten Viertakter gefolgt von einer ebenfalls wiederholten eintaktigen Ergänzung. Die parallel verschobenen quintlosen Septakkorde auf den Stufen V, IV und III von fis-Moll beziehen all ihre Töne aus der Ganztonleiter auf *cis*, zu der auch der Zielton im Bass, das in fis-Moll ganz fremde *g*, gehört. Die anschließende Überleitung zum Hauptabschnitt entfaltet sich stark verlangsamt über einem halbtönigen Basstremolo unter *g* mit Akkorden, in denen Ravel den quintlosen

<sup>1</sup>Orenstein, *op. cit.* (deutsch 1978), S. 20.

Tonikaseptakkord mit einem G-Dur-Dreiklang verschmilzt. Der Schlussabschnitt in T. 151-158 zitiert zunächst die “groben” Arpeggien von T. 1-3 bzw. T. 5-7 über einem *g-a*-Tremolo, dann die letzten drei Takte der verlangsamenden Überleitung, und fügt schließlich in *tempo primo* einen zweiktigen “Rausschmiss” hinzu, mit dem das Stück in einem Fis-Dur-Quintsextakkord endet.

Der im 6/8-Metrum angelegte wiederholte Hauptabschnitt – T. 83-150 unterscheidet sich von T. 15-82 nur durch hinzugefügte Ornamente oder Oktavierungen – durchläuft vier Segmente mit vielen hörerfreundlichen Wiederholungen. Im *Presto* von T. 15-40 stellt Ravel den (hier nachschlagenden) Gitarrenklängen der Rechten zwei kurze melodische Motive der Linken gegenüber, kurz vor Ende des Segmentes unterbrochen durch *vivace* markierte, hemiolisch als 3/4-Takte wahrgenommene Einschübe mit einer gitarrentypischen Überleitung, einem Wechselschlag mit der reinen Quint.

*Sérénade grotesque*: Die Thematik im ersten Prestosegment

Das zweite Segment in T. 41-56 wechselt zwischen einem *Più lento* mit vier von *pp* zu *fff* crescendoierenden Varianten eines höchst expressiven Taktes im zweifachen Tritonusaufstieg<sup>2</sup> und der Rückkehr zu den – diesmal leise und “sehr trocken” gewünschten – abgerissenen Gitarrenklängen in *Tempo primo*. Der neuerliche *vivace*-Einschub beginnt unvermittelt im *ff*, verklingt jedoch im Verlauf der hier auf zwei Takte verlängerten Form wieder zum *pp*. Der dynamische und agogische Ablauf wiederholt sich sodann in einer Quinttransposition der beiden Viertakter.

Im dritten Segment (T. 57-74, *Poco più lento*, später *Più lento*) konterkariert Ravel eine lyrische Phrase des Diskants, die er *très sentimental* gespielt wissen möchte, mit Staccatoklängen der Linken, wobei er den Dreiachtelgruppen des Metrums jeweils Duolen gegenüberstellt. Nach der Hälfte und erneut am Ende erklingen wieder die *vivace*-Einschübe, hier eingeleitet durch explizite 3/4-Takte, die den Eindruck verstärken, dass der Darbringer dieses Ständchens mit instabiler Metrik zu kämpfen hat.

<sup>2</sup>Vgl. die Septakkordfolge auf Cis-Dur / G-Dur (T. 41-42) und Fis-Dur / C-Dur (T. 43-44).

*Sérénade grotesque*: Die lyrische Phrase im dritten Prestosegment

## Poco più lento

57 *très sentimental*

*cédez* *vivace*

Den Abschluss des wiederholten Hauptabschnittes bildet ein Achtakter, in dem die beiden Eröffnungsarpeggien aus T. 1, die dritten Umkehrungen der quintlosen Dominantsept- und Subdominantseptakkorde von fis-Moll, mit einer akkordisch ausgesetzten Variante des *vivace*-Einschubs alterieren und in einem ganz offensichtlich schon vom 18-jährigen Ravel entdeckten ‘doppelten Leittonklang’ enden: dem Ganztonklang aus dem quintlosen Dominantseptakkord *cis/eis/h* über einem *g-a*-Basstremolo, dessen Rahmentöne, das *g* im Bass und das *eis* in der Oberstimme (mit seiner Verdopplung im Mittelbereich) chromatisch auseinanderstrebend in das tonikale *fis* münden.

Das vierminütige Stück ist für Pianisten und Hörer gleichermaßen lohnend, besonders, wenn man Ravels Metronomangaben wörtlich nimmt und der Ironie dieser Groteske die Zeit lässt, sich zu entfalten.<sup>3</sup>

<sup>3</sup>Vgl. hierzu die Aufnahme aus einem Klavierabend, den der junge Pianist Nikita Krilov in St. Martin in the Fields gegeben hat: <https://www.youtube.com/watch?v=h3oSrXrsQmU> (abgerufen am 13. Juli 2020).

**Menuet antique**

Mit dem 1895 komponierten “antiken Menuett”, seinem ersten veröffentlichten Werk, trat der damals zwanzigjährige Ravel ins Licht einer größeren Öffentlichkeit. Er edierte nicht nur den Notensatz der 1898 bei Enoch Cie. in Paris verlegten Partitur, sondern nahm sogar selbst Einfluss auf die Deckblattgestaltung: Angeblich geht sowohl die originale Illustration mit einem Aulos blasenden griechischen Hirten als auch die für den Titel gewählte, an altrömische Inschriften erinnernde Schrifttype – *MENVET ANTIQVE* – auf seinen Wunsch zurück.<sup>4</sup> Natürlich wusste Ravel sehr wohl,



dass weder die Griechen noch die Römer der “Antike” etwas dem im Frankreich des späten 17. Jahrhunderts als höfischer Gesellschaftstanz entwickelten Menuett Vergleichbares gekannt haben. Schon die Titelgebung dieses als ungenanntes “Opus 1” anzusehenden Werkes<sup>5</sup> verrät Ravels Vergnügen am Paradox, das so viele seiner späteren Kompositionen charakterisieren sollte. Am 18. April 1898 spielte der Widmungsträger, Ravels Freund Ricardo Viñes, der sich inzwischen als Pianist einen Namen gemacht hatte, die Uraufführung. Erst mehr als dreißig Jahre später orchestrierte Ravel das Klavierstück. Im Januar 1930 dirigierte er selbst die Erstaufführung mit dem Orchestre des concerts Lamoureux, und noch im selben Jahr druckte Enoch die Partitur.

*Menuet antique*: Titelblatt 1898

<sup>4</sup>Siegfried Schmalzriedt, *Ravels Klaviermusik: Ein musikalischer Werkführer* (München: C. H. Beck, 2006), S. 38.

<sup>5</sup>Ravel selbst hat seinen Werken keine Opuszahlen gegeben. Im Werkkatalog von Marcel Marnat trägt das *Menuet antique* die Nummer 7.

Ist auch die Ironie in der äußeren Aufmachung der Partitur so dezent, dass sie übersehen werden kann, so äußert sie sich in der Musik selbst unmissverständlich: Ravel verbindet die strukturellen Vorgaben der barocken Form mit einer eigenwilligen rhythmischen und melodischen Gestaltung. Die Großanlage nach dem auch ohne gliedernde Zwischenüberschriften offensichtlichen Bauplan Menuett – Trio – Menuett besteht aus

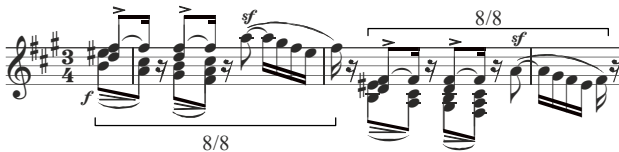
A	T. 0-45	fis-Moll, <i>majestueusement</i>
B	T. 46-77	Fis-Dur, <i>doux</i>
A da capo	T. 77-122	fis-Moll ( <i>majestueusement</i> nur implizit)

In seiner Untergliederung der beiden Großabschnitte deutet Ravel eine strukturelle Äquivalenz an:

A = a b b' b" a'	: 8 :   6 + 6 + 17 + 8 Takte
B = c d d' d" c'	: 8 :   4 + 4 + 8 + 8 Takte

Gleichzeitig unterläuft Ravel die mit der Gattung Menuett verbundenen Erwartungen. Schon die Vortragsbezeichnung *majestueusement*, das in der Metronomzahl  $\text{♩} = 76$  angedeutete langsame Tempo und der Beginn im *forte* sind untypisch. Auch ist dies kein graziöser Tanz im eindeutigen Dreivierteltakt mit konventioneller Taktgliederung. Vielmehr ist schon der achttaktige Eröffnungsabschnitt gespickt mit Akzenten, *Sforzati* und schier unzähligen Synkopen. Verantwortlich zeichnen vor allem die beiden dominierenden Motive: Das führende Hauptmotiv untergräbt mit seinem 8/8-Umfang und akzentuierten Vorhaltakkorden auf unbetonten Achteln das für Menuette charakteristische Metrum und zieht sich anschließend als kontrapunktische Gegenstimme durch die ganze erste Hälfte des Abschnitts.

*Menuet antique*: Das Hauptmotiv des Menuetts



Im Sekundärmotiv untergräbt eine Kette metrisch versetzter 4/16tel-Gruppen alle Taktschläge. Erst mittels eine Kadenzformel, die in ihrer pedantisch wirkenden Harmoniefolge das traditionelle Genre parodiert, soll die Musik offenbar in die erwartete Ordnung zurückgezwängt werden, doch schließt auch diese Kadenz “auf dem falschen Schlag”, noch dazu eingeleitet von einer antikisierend leittonlosen Molldominante.<sup>6</sup>

<sup>6</sup>Die Tonika der durch Modulation erreichten Dominanttonart Cis-Dur fällt statt auf einen Taktschwerpunkt auf Schlag 2; statt ihrer fällt die Molldominante auf den Anfang von T. 8.

## Menuet antique: Sekundärmotiv und Kadenzformel

Im Kontrastabschnitt treten zwei weitere kleine Motive hinzu, die als quasi polyphone Gegenstimme den Schluss des Hauptmotivs ergänzen, dabei jedoch mit ihrem Umfang von je 7/8 die metrische Konfusion verstärken. Das Hauptmotiv reagiert mit einer zur Hemiole verdichteten Variante.<sup>7</sup> Die verbleibenden Takte des Kontrastabschnittes spielen mit Varianten von Haupt- und Sekundärmotiv. Die Reprise des Eröffnungsabschnitts (ab T. 37<sub>3</sub>) weicht erst in der Transposition des Sekundärmotivs von der Vorlage ab und schließt mit einer Kadenz in Fis-Dur, allerdings erneut mit den entscheidenden harmonischen Schritten auf den “falschen” Taktzeiten. Das *da capo* verläuft bis auf den zu *ff* verstärkten Beginn identisch mit seiner Vorlage in T. 1-45.

Ganz anders gibt sich nach dem verlangsamten und zusätzlich mit einer Fermate verzögerten *ff*-Abschluss des Menuetts das mit der Vortragsbezeichnung *doux* überschriebene Trio. Hier ist die Textur homophon, die fast durchgängig mit pochenden Tonwiederholungen unterlegten melodischen Linien widersetzen sich nirgends dem erwarteten Dreivierteltakt und die Kadenzen – zwei Ganzschlüsse in Fis-Dur am Ende des eröffnenden Achtaktters und seiner Reprise sowie ein Halbschluss in derselben Tonart am Ende des Kontrastabschnitts – weichen weder harmonisch noch metrisch von ihren Vorbildern in barocken und klassischen Menuettkompositionen ab. In der variiert wiederholten [d]-Phrase, die mit *ppp* und der Anweisung *avec la sourdine et sans aucune accentuation* (mit linkem Pedal und ohne jegliche Betonung) markiert ist, harmonisieren hemiolisch gesetzte 4/8-Akkordgruppen das sekundäre Triomotiv zu einem zuerst den Cis-Dur-, dann den cis-Moll-Dreiklang umspielenden Septakkord.

In der gleichfalls achttaktigen Entwicklung dieses Kontrastmaterials schwingen sich auch die pochenden Achtel erstmals zu einem Crescendo auf, das hier sogar *forte* erreicht, doch kehrt die Musik sogleich und abrupt

<sup>7</sup>Motiv 3 T. 9-10/15-16/21-24, Motiv 4 T. 11-12/17-18/25-26, Hemiole aus Hauptmotivvariante T. 12-13/18-20.

zum *doux* zurück. Wenn wenig später der Anfang der Trioreprise mit dem Hauptmotiv des Menuetts kontrapunktiert wird, kündigt sich die Rückkehr zur polyphonen Textur des Rahmenabschnitts an.

Die Zusätze und Änderungen, die Ravel vornahm, als er das *Menuet antique* 34 Jahre nach seiner Entstehung orchestrierte, konzentrieren sich auf das Trio, insbesondere dessen Mittelteil. Während dort in der Klavierfassung wie im vorausgehenden Menuett der eröffnende Achttakter [c] wiederholt wird, umschließt Ravel in der Orchesterfassung die umfangreichere Folge aus [d d' d" c'] mit Wiederholungszeichen. Die Auswirkung dieses Eingriffs ist größer, als es zunächst den Anschein haben mag, durchkreuzt der Komponist damit doch die ursprünglich geschaffene Strukturäquivalenz von Menuett und Trio und ändert auch deren Balance:

statt	Menuett	a a b b' b" a'	53 Takte
	Trio	c c d d' d" c'	32 Takte
	Menuett	a b b' b" a'	53 Takte
erklingt	Menuett	a a b b' b" a'	53 Takte
	Trio	c d d' d" c' d d' d" c'	56 Takte
	Menuett	a b b' b" a'	53 Takte

Die hinzugefügte Wiederholung ornamentiert Ravel mit Einwüfen der Blechbläser: In den zwei Ergänzungstakten der Phrasen [d] und [d'] ertönt je ein Posaunenruf, dessen Staccatoschluss von den gestopften Hörnern aufgegriffen und verlängert wird. Zudem übernehmen die Trompeten die unpräzise Mittelstimmenkontur, die Ravel zunächst dem Solofagott übertragen hatte, und brechen sie mit mehreren Sechzehnteltriofen zu einer Lebendigkeit auf, die an dieser Stelle überrascht. Im großen Crescendo der nachfolgenden Entwicklung ersetzen Posaunenrufe die zuvor gehörte Parallele von Klarinette und tiefen Streichern, vor dem Höhepunkt unterstrichen von einem schmetternden Trompeteneinwurf.

#### *Menuet antique*: Zusätze in der Orchesterfassung

#12 [+ 1], #12 [+ 5]

54b 58b

*Piccolo/Flöte* *pp* *mf* *Posaune + Hörner* *mf* *Trompete*

#13

62b

*Hörner* *p* *mf* *Trompete* *f* *Posaune*



*Sites auriculaires*

Das Diptychon mit dem merkwürdig technisch klingenden Titel – “Sites auriculaires” bedeutet etwa “Ohren-Stätten” oder “hörbare Orte” – ist das einzige Werk Ravels geblieben, das im Original für zwei Klaviere komponiert ist. Dies ist umso erstaunlicher, als Ravel seit seiner Jugend viele Stunden im Duo an einem oder zwei Klavieren mit seinem Freund Ricardo Viñes verbrachte und den erweiterten Klangraum des Klaviers auch immer wieder für Transkriptionen seiner Orchesterwerke schätzte.

Wie Arbie Orenstein herausfand, war dieses Werk ursprünglich als Triptychon geplant: Ravel hatte drei Orte (*sites*) vor Augen, die er durch typische Klänge charakterisieren wollte. Die bereits im November 1895 komponierte “Habanera” weist mit ihrem Titel unmissverständlich nach Spanien. Das zwei Jahre später, im Dezember 1897, hinzugefügte “Entre cloches” mag auf Eindrücke aus Ravels Heimatland zurückgehen, wie es auch von “Vallée des cloches” in den *Miroirs* angenommen wird. Das dritte Stück mit dem geplanten Titel “Nuit en gondoles” sollte offenbar eine venezianische Szene evozieren. Zu diesem Stück scheint Ravel jedoch nicht einmal Skizzen gemacht zu haben.<sup>8</sup> Die Uraufführung des Diptychons fand am 5. März 1898 in einem Konzert der Société Nationale im alten Pleyel-Saal statt, mit Marthe Dron und Ricardo Viñes an einem der um die Jahrhundertwende von der Firma Pleyel propagierten, heute nicht mehr gebräuchlichen “Doppelflügel”.<sup>9</sup> Die Veröffentlichung der Partitur bei Salabert erfolgte erst 1975 anlässlich der Feier zu Ravels 100. Geburtstag.

Der Plan eines Triptychons lokal charakteristischer Klänge zeigt deutliche Parallelen zu Claude Debussys *Images pour orchestre*, deren drei Komponenten ebenfalls auf die Klangwelt dreier Orte anspielen: “I. Gígues” auf England, “II. Ibéria” auf Spanien und “III. Rondes de printemps” auf Frankreich – wobei das Heimatland wie bei Ravel nicht explizit kenntlich gemacht wird.<sup>10</sup> Da Debussys Orchesterwerk jedoch erst 1905-1912 entstand, darf man hier eine vom älteren der beiden großen Komponisten aufgegriffene Anregung des jüngeren vermuten. Laut Orenstein “war Debussy bei der Premiere von *Sites auriculaires* zugegen und immerhin so weit an dem neuen Werk interessiert, dass er Ravel um das Manuskript bat.”<sup>11</sup>

<sup>8</sup>Vgl. hierzu Orenstein, *op. cit.* (1978), S. 23-24.

<sup>9</sup>Mehr zu diesem Kuriosum unter <https://egri-pertis.com/doppelfluegel> (abgerufen 8/2020).

<sup>10</sup>Vgl. dazu S. Bruhn, *Debussys Instrumentalmusik im kulturellen Kontext* (Waldkirch: Gorz, 2019), S. 111-153.

<sup>11</sup>Orenstein, *op. cit.* (1978), S. 38.

## Habanera

Das erste Stück, eine Habanera, erfreute sich von Anfang an großer Beliebtheit. Die Musik basiert wesentlich auf den beiden Rhythmen, die seit der gleichnamigen Arie aus Bizets (vier Tage vor Ravels Geburt uraufgeführter) Oper *Carmen* allen Pariser Musikfreunden vertraut war.

*Sites auriculaires* I: Die typischen Habanera-Rhythmen

### Georges Bizet, *Carmen*, Akt I Nr. 5 Habanera

(Carmen)

L'a-mour est un oi-seau re-bel-le  
Ja, die Lie-be hat bun-te Flü-gel

(Cello)

### Ravel

Rh1:  $\cdot$  oder  $\cdot$  | Rh2: oder

1907 orchestrierte Ravel die Habanera und integrierte sie als dritten Satz in seine *Rapsodie espagnole*. Mit der Eingängigkeit seiner überwältigend oft wiederholten Rhythmen nimmt das Stück den ebenfalls dem spanischen Lebensgefühl huldigenden *Boléro* aus dem Jahr 1928 vorweg; dabei spricht die schmachtende Qualität der Triolen über den Punktierungsgruppen lautmalerisch von Liebesleidenschaft und Sehnsucht.<sup>12</sup>

Dem Notentext geht als Epigramm die Anfangszeile des Gedichtes *À une dame créole* voraus, das Charles Baudelaire nach einem Besuch der Insel Réunion seiner Gastgeberin widmete: “Au pays parfumé que le soleil caresse” (Im duftenden Land, das die Sonne liebkost). Zwar gehört Réunion als Übersee-Département zu Frankreich und die Dame war keine Spanierin, doch assoziierte Ravel mit dem Vers offenbar eine ähnliche Exotik wie mit dem karibischen Kuba, auf das die Rhythmen der Habanera anspielen.

<sup>12</sup>Im Kontext seiner Orchestrierung schuf Ravel ebenfalls 1907 ein thematisch lose verwandtes Werk für tiefe Stimme und Klavier, das im Werkkatalog als *Vocalise-étude (en forme de habanera)* aufgeführt ist. Auch hier sind die Parameter des spanischen Kolorits so attraktiv, dass alle Instrumentalisten das Stück gern in ihr Repertoire aufzunehmen würden. So gibt es heute klavierbegleitete Fassungen für Violine (arrangiert von Georges Catherine), Bratsche (Paul-Louis Neuberth), Cello (Paul Bazelaire), Flöte (Louis Fleury), Oboe oder Englishhorn (Fernand Gillet), Klarinette (Gaston Hamelin), Saxophon (Jules Viard), Fagott (Fernand Oubradous), Trompete (Giovanni Abbiati) oder Bassposaune (John G. Mortimer) sowie für Bläserquintett (Clarke S. Kessler), Flötenquartett (Hideo Kamioka), Klavier und Orchester (Arthur Hoérée) etc. etc. – alle unter dem Titel *Pièce en forme de habanera*.

Die Tonart von Ravels Habanera ist fis-Moll und das Metrum der für Habaneras typische 2/4-Takt. Statt einer der üblichen italienischen Tempo-bezeichnungen stellt Ravel der Musik eine Zeile voran, in der er die Stimmung beschreibt, die die zwei Pianisten erzeugen sollen: *en demi-teinte et d'un rythme las* (leicht getrübt und mit müdem Rhythmus).

Die Struktur ist, obwohl ungewöhnlich, gut überschaubar. Auf eine Einleitung folgt ein Hauptteil mit variierten Wiederholung. Die größte Abweichung besteht darin, dass anstelle der viertaktigen Überleitung, die der Codetta am Ende der ersten Werkhälfte vorausgeht, in der zweiten Hälfte sekundäres thematisches Material in Form einer ihrerseits variiert wiederholten achttaktigen Phrase erklingt.

Einleitung T. 1-8

A	a	T. 9-12	A var	a var	T. 31-34
	b, b'	T. 13-16 <sub>1</sub> /16-19 <sub>1</sub>		b, b' var	T. 35-38 <sub>1</sub> /39-41 <sub>1</sub>
Überleitung		T. 19-22	B	c, c var	T. 41-49 <sub>1</sub> /49-57 <sub>1</sub>
Codetta		T. 22 <sub>2+</sub> -30	Coda		T. 56 <sub>2+</sub> -63

Bereits in der Einleitung des 64-taktigen Stückes kleidet Ravel die beiden Habanera-Rhythmen in polytonale Gegenüberstellungen, die somit schon dem Zwanzigjährigen am Herzen lagen: Über die in Rhythmus 2 mit Überbindungen ertönende Tonwiederholung auf dem oktavierten *cis* im zweiten Klavier stellt das erste Klavier Rhythmus 1 in Form arpeggierter sechstöniger Akkorde, die vom (enharmonisch notierten) D-Dur-Septakkord zum G-Dur-Septakkord führen und damit halbtönig über dem Dominantton *cis* und der (bisher noch nicht manifestierten) Tonika *fis* liegen.

*Sites auriculaires* I: Habanera-Rhythmen in polytonaler Gegenüberstellung<sup>13</sup>

Die oben dargestellte zweitaktige Zelle erklingt dreimal, bevor die Einleitung endet, indem Klavier 1 mit einem Cis-Dur-Dreiklang in die Dominantharmonie von Klavier 2 einmündet.

<sup>13</sup>Die Notenbeispiele vereinfachen Ravels Partitur zugunsten leichterer Lesbarkeit: Dort ist der Part beider Klaviere auf zwei Hände verteilt und die Septen erscheinen als *his* bzw. *eis*.

Im thematischen Hauptabschnitt A unterlegt Ravel eine homophon gesetzte viertaktige Melodie auf der Basis von Rhythmus 2 mit nur der zweiten Hälfte von Rhythmus 1, bevor sich beide Instrumente in einem ergänzenden Zweitakter ganz auf diese zweite Hälfte beschränken.<sup>14</sup> Sowohl am Ende von [a] als auch als Zielakkord des melodischen Anfangs von [b] erklingt erstmals in dem Stück die Tonika in ihrer Durvariante. Die im ersten Hauptabschnitt folgende Überleitung kombiniert, zum *mf* leicht hervorgehoben, die Tonwiederholung auf *cis* in Klavier 2 mit zwei unter sich querständigen Akkorden im von Klavier 1 gespielten Rhythmus 1 (dis-Moll<sup>7</sup>, A-Dur), die durch das *cis* in Beziehung gesetzt werden, bevor eine metrisch verschobene und von gegenläufigen Linien geprägte Rh2-Zelle *poco rubato* einen emotionalen Abschluss bildet. Die 4+4-taktige Codetta verlängert die Tonwiederholung auf *cis* in Rhythmus 2 unter dem Schritt von der Moll- zur Dur-Tonika.

Die Varianten des Hauptabschnitts A beschränken sich auf den Tausch der Klavierparts und die Hinzufügung einiger verstärkender Parallelen. Die kurze Überleitung jedoch ersetzt Ravel durch eine wiederholte achttaktige Phrase, in der die Tonwiederholung des Rh2 vorübergehend den Dominantton *cis* zugunsten einer harmonisch fremden Fortschreitung verlässt<sup>15</sup> und dem von Klavier 1 homophon gespielten Rh1 eine nachschlagende Sechzehntel angehängt ist:  $\parallel: \text{♪ ♪ ♯ ♪} \mid \text{♪ ♪ ♯} : \parallel$ . Die drei tonal unvereinbaren Schichten – der oktavierte Melodiefragmente in fis-Moll, die zwischen *his/dis* und *h/d* wechselnde Terz im Inneren der Klavier-1-Textur und die ausgewichene Tonwiederholung – finden erst am Ende der beiden Halbphrasen zum A-Dur- bzw. Fis-Dur-Dreiklang zusammen. In der variierten Wiederholung der Phrase ergänzt Klavier 2 den zuvor verlängerten Rhythmus 1 durch einen Anschlag im allerhöchsten Register, so dass die Gegenüberstellung der Rh2-Triole mit vier Sechzehnteln nun vollständig ist. Die Coda entspricht der Codetta, lässt aber deren Schlusstakt aus.

Die Habanera war Ravels erstes von vielen Werken im spanischen Idiom. Ihre Attraktivität beruht nicht zuletzt auf der mutigen Verschmelzung volkstümlicher Schlichtheit mit anspruchsvollster Harmonik.

<sup>14</sup>Die Struktur sieht eine Kombination von 4 + 3 + 3 Takten vor. Allerdings fügt Ravel im letzten Takt der beiden Dreitakter die Bemerkung “bis ad lib.” hinzu. Möglicherweise wollte er angesichts all seiner tonalen Freiheit anbieten, wenigstens der traditionell erwarteten Phrasenlänge genüge zu tun.

<sup>15</sup>Vgl. in Abschnitt B die oktavierte Tonwiederholung in T. 41-43 auf *e*, gefolgt in T. 44 von dem durch Septfall erreichten *f* und abgerundet mit der Quint *a/e*, in die sich das kurz wieder erstehende *cis* als Durterz einfügt. Korrespondierend damit ertönt am Ende der zweiten Phrasenhälfte (T. 48) *d – fis/cis*.

## Entre cloches

Das zwei Jahre nach Vollendung des ersten hinzugefügte zweite Stück der *Sites auriculaires* erreichte nie annähernd ähnliche Beliebtheit. Ravel hat hier die Idee eines Ortes, an dem Glockenklang der alles entscheidende akustische Eindruck wäre, in vielleicht allzu wörtlicher Weise umgesetzt.

Die *Allègrement* markierten Rahmenabschnitte des zweieinhalbminütigen Stückes beginnen jeweils mit einer halben Minute in *fff* akzentuierten Achteln. Die 10/8-Takte und ihre im ostinaten ersten Klavier ungleiche Unterteilung<sup>16</sup> sollen vielleicht das unplanbare Klangerlebnis des "Zusammenschlagens" von Kirchenglocken imitieren, riskieren jedoch, die Hörer in ihrer Lautstärke zu überwältigen. Sowohl der Part des fast durchwegs in einer mit Quart oder Quint gefüllten Oktavparallele verlaufenden Ostinatos als auch der des moderat melodischen zweiten Klaviers sind zu Beginn als *trés marqué* bezeichnet, was die Orientierung für Hörer zusätzlich erschwert. In T. 5-8<sub>1</sub> betraut Ravel das zweite Klavier mit dem, was er im Notentext als *chant* charakterisiert. Hier soll das erste Klavier mit *mf subitement* in den Hintergrund treten. Da das zum "Singen" aufgeforderte zweite Klavier jedoch sowohl die überwältigende Klangfülle des *fff* als auch die vorherrschende Quartensharmonik beibehält, ist der Kontrast zum Vorherigen für Pianisten nur schwer zu erzeugen.

*Sites auriculaires* II: Der mächtige "Gesang" der Glocken

Der Ausklang des Gesangsabschnitts in T. 8-10 – das erste Klavier kehrt zum Schema der ersten Takte und zu *fff* zurück, das zweite stellt gepaarte quintlose Septakkorde

dagegen – mündet in einer Überleitung, die erstmals die Tonika (As-Dur als Quintsextakkord) erreicht und dann im Zuge der Beruhigung einen als Subdominant-Nonakkord gehörten Klang verlangsamend zum C-Dur-Septakkord auflöst, in dem das zentrale *Lent* beginnt.

<sup>16</sup>In T. 1-10 spielt das 1. Klavier eine Abfolge von 3 + 3 + 2 + 2 Achteln, außer in T. 7 in jeweils notengetreuer Wiederholung; in T. 29-36 dagegen erklingen 2 + 2 + 2 + 2 + 2 Sechzehntelpaare.

Im 16-taktigen Mittelabschnitt, dessen Spielzeit etwa eine Minute beträgt, übernimmt das zweite Klavier den ostinaten Part, der die Andeutung eines Dominantseptklangs zur sekundären Tonika f-Moll mit erneuten Quartenschichtungen verbindet. Der dynamische Kontrast zu den Rahmenabschnitten könnte nicht größer sein: für beide Klaviere gibt Ravel *pp* vor, mit *très lointain* für das begleitende zweite und *très doux* für das melodisch führende erste Klavier; in der zweiten Teilphrase sogar *ppp*. Die ganz aus Quartschritten und großen Sekunden gebildete Melodie erhebt sich hier einstimmig über den im ersten Klavier unterlegten Orgelpunktönen *c*, *es* und wieder *c*.

*Sites auriculaires* II: Die zarte Glockenmelodie im Mittelabschnitt



Auch im Anschluss an das gliedernde Rallentando im Zentrum des *Lento* heißt es wieder *ppp* für beide Instrumente, wenn auch *très expressif* für die Melodie. Sie ertönt hier kurz oktaviert und beendet den Abschnitt schließlich mit einem neuerlichen Rallentando in f-Moll – nach Ravels Angabe *le plus doux possible* wohl noch leiser als zuletzt.

Der mit *subitement fff* ins Ausgangstempo zurückkehrende dritte Abschnitt ersetzt in T. 29-32 die Parallele aus akzentuierten Achteln durch ebenfalls akzentuierte Sechzehntelpaare. In T. 33-36<sub>1</sub> folgt analog zum Anfang der *chant* aus T. 5-8<sub>1</sub>, eine Quart höher transponiert aber wie zuvor mit auf *mf* gedämpftem Begleitpart. Die verbleibenden acht Takte, harmonisch über einem nur kurz unterbrochenen Orgelpunkt auf *as* ausgespannt, fungieren als Coda. Der Tonikagrundton ist in T. 38 kurz durch den Schritt *f-es-as* (VI-V<sup>9</sup>-I), in T. 41-42 dann durch eine dreiteilige Tonwiederholung auf *des* unterbrochen, so dass die Schlussharmonie, wie am Ende des ersten Rahmenabschnitts ein As-Dur-Quintsextakkord, im Bass plagal von der Subdominante aus erreicht wird. Das erste Klavier allerdings schwingt sich schon ab T. 38 auf die Dominante Es-Dur ein. Mit der auskomponierten Verlangsamung der Anschläge in Kombination mit dem Schlussritardando und einem *dim. jusqu'à la fin* ruft Ravel glaubhaft das allmähliche und unregelmäßige Verstummen eines Glockengeläutes in Erinnerung.

### *Pavane pour une infante défunte*

Die Pavane, ein feierlicher Schreittanz im 4/4-Takt, hat ihren Ursprung im Südeuropa des 16. Jahrhunderts und verbreitete sich von dort über den ganzen Kontinent. Ravels mütterlich baskische Herkunft, seine durch diese begründete Liebe zu Spanien und die Titulierung der Verstorbenen, deren Gedenken die Musik vorgeblich gilt, als "Infantin" legen somit bei diesem 1899 entstandenen Klavierstück einen Bezug zum iberischen Königshof nahe. Der vermutete italienische Pate der Tanzgattung, die Stadt Padua, kommt daher für Ravels Stück weniger in Frage als die Ableitung vom spanischen Wort *pava* für Pfau.

Auf die Frage nach dem Hintergrund der Widmung im Titel gab der Komponist selbst zwei ganz unterschiedliche Erklärungen. Mal verwies er auf seine an Mallarmé orientierte Freude an Assonanzen (-fante /-funte), ein anderes Mal auf das berühmte Gemälde *Las Meninas*, eines der Bilder, die Diego Velázquez vom spanischen Hofleben malte. Im Mittelpunkt der Szene steht die fünfjährige Tochter von König Felipe IV., die Infantin Margarita. Ravel will sich vorgestellt haben, dass das inzwischen längst verstorbene Königstöchterchen sich in ihrem formellen und reichen Kleid für einen feierlichen Tanz hergerichtet glaubte.



Diego Velázquez,  
*Las Meninas* (1656)  
Madrid: Prado

Ravel widmete das Stück der Musikmäzenin Winnaretta Singer, einer Erbin des amerikanischen Nähmaschinenfabrikanten Isaac Merritt Singer, die in Paris den aus altem Adel stammenden Komponisten Edmond de Polignac geheiratet hatte und in deren Salon, der von Pariser Künstlern wie Marcel Proust, Jean Cocteau und Claude Monet frequentiert wurde, Ravel Stammgast war. Er scheint das Stück, in dem von ihm bevorzugten extrem langsamen Tempo, dort wiederholt vorgetragen zu haben, und schon im Jahr 1900 erfolgte die Drucklegung durch den Verlag Eugène Demets. Ihren Siegeszug begann die Pavane im Anschluss an die öffentliche Uraufführung durch Ricardo Viñes am 5. April 1902 in einem Konzert der Société im alten Pleyel-Saal. Dank ihrer melodischen Eingängigkeit wurde sie schnell populär und Ravel über Nacht zu einem Star der Pariser Künstlerszene. Zehn Jahre nach der originalen Klavierfassung erschien, ebenfalls bei Demets, Ravels Orchesterfassung, die am 27. Februar 1911 im englischen Manchester unter der Leitung von Sir Henry Wood erstmals aufgeführt wurde. Die Pariser Premiere der Orchesterfassung folgte erst am 25. Dezember 1911.

Die Musik bewegt sich über einem feierlichen Achtelpuls. Ravel verschmilzt die in der Renaissance vorherrschende Struktur aus drei wiederholten Abschnitten – A A B B C C – mit dem Aufbau eines Rondos und erzeugt so den Bauplan A1 A1' – B1 B2 – A2 A2' – C1 C2 – A3 A3', wobei die (durch Zähler unterschiedenen) Wiederaufnahmen als Variation mit wenigen harmonischen Verdichtungen konzipiert sind, während die zweiten Hälften der 'Refrain'-Abschnitte tonal und strukturell von den ersten abweichen.

Wie im *Menuet antique* gibt sich somit auch die *Pavane pour une infante défunte* äußerlich konventionell. Und gleichfalls wie im Menuett erzeugt sie ihre Eingängigkeit durch wenige, den jeweiligen Abschnitt dicht durchdringende Motive. Schließlich zeigt sie auch in Hinsicht auf ihre metrische, dynamische und agogische Gestaltung Ähnlichkeiten mit der vom jungen Ravel so geliebten Tanzform: Die drei Motive sind, in zunehmendem Maße von A über B bis C, von Synkopen bestimmt, und während die melodischen Phrasen leise bis sehr leise klingen sollen, schreibt Ravel für die kadenzierenden Schlüsse der Abschnitte plötzliche Lautstärke und deutliche Verlangsamungen vor – dramatische Kontraste, die er teilweise in der späteren Orchesterfassung abmildert. Im Gegensatz zum Vorgängerstück entwirft Ravel auch den Umfang der Phrasen abweichend von traditionellen Normen, was er häufig durch verselbständigte Teilwiederholungen erreicht.



Der refrainartige Abschnitt A, markiert mit der Vortragsbezeichnung *Assez doux, mais d'une sonorité large*, besteht aus zwei Phrasen im Umfang von 5½ und gut 3 Takten, die jeweils in reinem h-Moll enden. Die Motivik ist von kleinen Tonschritten und wiederkehrenden Rhythmen geprägt, wobei sich die wenigen Synkopen auf die Taktmitte beschränken:

*Pavane pour une infante défunte*: Die Grundform des Refrains

*Assez doux, mais d'une sonorité large*

Durch ihre unterschiedlichen Abschlusskomponenten widersetzen sich die zwei ungleichen Phrasen zusätzlich einer klassischen Struktur. Die erste, elf Achtel umfassende Brücke ist mit *cédez* vom vorausgehenden gleichmäßigen Pulsieren und durch *mf* vom bisherigen *piano* abgehoben. Sie endet nach Aussetzung des Achtelpulses mit einem die zweite Phrase einleitenden Arpeggio. Die knapp zweitaktige Wendung am Schluss der zweiten Phrase folgt schon auf den dritten Phrasentakt, der mit *un peu retenu* und *pp* zurückgenommen ist. Sie besteht aus einer erneut elf Achtel umfassenden Komponente, die mit einem plötzlichen “*En élargissant*” im *forte* die Wucht der ersten Brücke noch übertrifft. Dann leiten, als wäre nichts gewesen, vier leise getupfte Achtel in Tempo I in den *très lointain* überschriebenen Abschnitt B über.

Dessen Hälften sind mit 6½ + 8 Takten ebenfalls unregelmäßig gebaut. Die zweite Phrase, von *pp* zu *ppp* abgedämpft, gleicht der ersten bis fast zum Schluss im Part der rechten Hand, während die Linke den zuvor viertaktigen Orgelpunkt auf *h* durch Quartengänge ersetzt, die die Bassgänge der Schlusskomponenten mit ihren quartversetzten leeren Quinten aufgreifen.<sup>17</sup> Im dominierenden Motiv, das zweimal absteigend sequenziert wird, erhöht Ravel die Häufigkeit der Synkopen gegenüber Abschnitt A:

<sup>17</sup>Vgl. T. 20-24: *h-e-a-d-g* mit T. 18-19: *e-a-d-a-e-a-d*, T. 24<sub>4</sub>-26<sub>2</sub>: *h-e-a-d-a-e-a-d* und T. 27: *g-d*.

Die Abschlüsse sind hier aus dem Phrasenmaterial selbst entwickelt, wobei die einfache Teilwiederholung am Ende von B1 (T. 18-19, sieben Achtel *mf très soutenu*) am Ende von B2 durch Verdopplung, Einschub von zwei Akkorden ohne Achtelhintergrund und *f un peu plus lent* übertroffen wird. Während die Harmonik in den Phrasen selbst klassisch bleibt, setzt Ravel die Abschlusskomponenten mit Sept- und Nonakkorden, die kurz vor dem Abschnitende sogar fünfstimmig parallel verlaufen.

Nach einer gliedernden Fermate erklingt die mit Oktavierungen und arpeggierten Akkorden verdichtete erste Variante des Abschnitts A. Hier ist die Schlusskomponente mit den Anweisungen *Large* und *ff* gegenüber dem ersten Refrainabschnitt noch einmal wesentlich verstärkt.

Wieder in Tempo I und einer Lautstärke nahe *pp* (*subitement très doux et très lié*) setzt Abschnitt C ein. In diesem Abschnitt erhöht Ravel die Dichte der Synkopen erneut: Im Hintergrund der hier nicht auf ein einziges Motiv beschränkten Oberstimme erklingen fast durchgehende Anschläge auf den unbetonten Achteln des Taktes. Zudem verdoppelt Ravel das Spiel mit Entsprechung und Variation: Schon die zehntaktige erste Hälfte besteht aus einem in d-Moll/G-Dur ankernden Viertakter und seiner Transposition auf *c*, mit einer um zwei Takte verlängerten Schluss-erweiterung, die im Tempo stark reduziert ist.

*Pavane pour une infante défunte*: Der Diskant des großen Couplets C

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 39 and is marked 'subitement très doux et très lié'. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff begins at measure 43 and is marked 'Très grave'. It features a piano introduction (*pp*), followed by a triplet of eighth notes, a forte (*f*) dynamic, and a fortissimo (*ff*) dynamic. The music is characterized by syncopation and complex rhythmic patterns.

Schon vor dieser Schlusserweiterung sind die analogen Gesten erneut dynamisch und agogisch vom Vorausgehenden abgesetzt: Während am Ende des ersten Viertaktters nur eine leichte Steigerung erklingt, führt dieselbe Tongruppe in der Transposition zu einem mit Keil akzentuierten *forte*-Akkord gefolgt von einem Crescendo, das von *ff* ausgehen und noch darüber hinausführen soll. Im verlängerten Schlussglied sinken absteigende Linien ins *piano* zurück, ergänzt durch vier feierliche Akkorde ohne Achtelpuls, die Ravel mit *Très grave* markiert, dem langsamsten der in diesem Stück verlangten Tempi. Die Komponenten dieses Abschnitts

unterlaufen mit ihrem Umfang von 13 + 9 + 6 + 4, 13 + 9 + 6 + 9 + 8 Achteln durchgehend das die Pavane charakterisierende 4/4-Metrum. C2, die Variante des Abschnitts, unterscheidet sich von C vor allem durch vier ornamentierend eingefügte Arpeggien. Wie Abschnitt B endet auch Abschnitt C mit einer Fermate.

Die zweite Variante des Refrains übernimmt von der ersten die Oktavierungen und Arpeggien, spaltet jedoch den pochenden Achtelhintergrund in Akkordbrechungen aus gestoßenen Sechzehnteln auf. Aus dem ins *pianissimo* abgedämpften A3' bricht die letzte Abschlusskomponente sodann noch einmal in plötzlichem *forte* hervor, das sich mit akzentuierten Arpeggioklängen, die bald um eine Oktave ins hohe Register erweitert sind, zu einem letzten *fortissimo* steigert und mit einem viereinhalb Oktaven überspannenden Akkord aus offenen Quinten endet (*g/g/d/g/d/d/g/d*) – einem Schlussakzent von unerwartet explosiv geäußerter Trostlosigkeit und Trauer.

Insofern die Pavane mit ihrem Grundgestus des feierlichen Schreitens ihre emotionale Nähe zum Trauermarsch nicht verleugnet, mutet dieser triumphale Schluss tatsächlich befremdlich an. Das scheint auch Ravel selbst empfunden zu haben, als er elf Jahre nach Vollendung des Werkes daran ging, das inzwischen so populäre Klavierstück zu orchestrieren. Statt des in der Originalfassung unerwartet klangmächtigen *f*–*ff* beschränkt er das Crescendo im abschließenden *En élargissant beaucoup* jetzt auf ein kurzes *mf* < *f* von Schlag 2 zu Schlag 3 des drittletzten Taktes. Darauf folgt, in ausdrücklichem Gegensatz zur früheren Vorstellung, ein Diminuendo bis zum Ausklang, dem er wie zur Bestätigung seines geänderten Gestaltungswillens noch das Wort *perdendosi* hinzufügt.

Darüber hinaus reduziert Ravel in der Orchesterfassung die Anzahl der Temporeduktionen<sup>18</sup>; auch schwächt er die in der Klavierfassung sehr abrupt wirkenden unvorbereiteten Ausbrüche in den Schlusskomponenten der Segmente sowohl durch crescendierende Hinführungen als auch durch verminderte Ziellautstärken ab.<sup>19</sup>

<sup>18</sup>So bleibt die homophone Brücke zwischen B1 und B2 im Klavierstück *très soutenu*, im Tempo, der Abschnitt schließt ohne Fermate. und auch in der Schlusskomponente von Abschnitt C steht nun nicht mehr *Très grave*.

<sup>19</sup>Am Schluss des ersten Refrainabschnitts steht unter *En élargissant* statt *f* nur *mp* < *mf* >, an entsprechender Stelle am Schluss des zweiten Refrains statt *ff* ebenfalls *mp* < *mf* >, und auch in Abschnitt C wird nirgends *ff* erreicht, sondern einzig ein melodisch eingebundenes *f*, das nicht plötzlich ausbricht, sondern stets durch Crescendi eingeleitet wird.

Ein überraschender neuer Zusatz findet sich in Abschnitt B. Hier destilliert Ravel aus der im dichten Akkordsatz des Klaviers nur fragmentarisch hervortretenden Zweitstimmenmelodik ein echtes Duett, das er in B1 zwei Holzbläsern (Oboe und Fagott, beide in der Partitur als *solo* hervorgehoben), in B2 den 1. Geigen und Celli übergibt – wobei er hier zum Schluss sogar noch einen chromatischen Übergang einwebt:

*Pavane pour une infante défunte*: Das Duett in der Orchesterfassung

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Pavane pour une infante défunte'. The top staff begins at measure 13 and the bottom staff at measure 20. Both staves contain intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and chromatic passages. Dynamic markings include 'mp expressif' at the beginning of the top staff, 'mp' at the beginning of the bottom staff, and 'mf' at the end of both staves.

Die Tatsache, dass Ravel im Abstand von zehn oder zwölf (im Fall der *Pavane* und der *Habanera*) bzw. 34 oder 35 Jahren (*Menuet antique*, *Sérénade grotesque*) beschloss, diesen frühen Kompositionen ein zweites Leben im Orchesterrepertoire zu ermöglichen, spricht dafür, dass er sich auch als reifer Komponist noch zu dem Charme und dem künstlerischen Wert der Werke bekannte.