

Jeux d'eau

Das Werk, mit dem Ravel 1901 seinen Platz als wegweisender Komponist des Klavier-Repertoires einnahm, ist das erste aus seiner Feder, das ein musikalisches 'Bild' zu erzeugen sucht: das Bild von Wasserspielen. In seiner zehneitigen "autobiografischen Skizze" beschreibt er die *Jeux d'eau* als "inspiriert vom Geräusch des Wassers und den musikalischen Lauten, die bei Springbrunnen, Kaskaden und Bächen zu hören sind".¹ Die Uraufführung durch Ricardo Viñes am 5. April 1902 in einem Konzert der Société Nationale im alten Pleyel-Saal, in dem auch Ravels *Pavane pour une infante défunte* erstmals erklang, war ein rauschender Erfolg und erhob den 27-Jährigen gleichsam über Nacht in den Rang eines der führenden Komponisten Frankreichs. Noch im selben Jahr veröffentlichte Demets die Notenausgabe, die von zeitgenössischen Pariser Pianisten begeistert aufgenommen wurde.

Sowohl in der autobiografischen Skizze als auch in einer Verteidigung gegenüber dem Vorwurf, er sei ein Nachahmer Debussys, verweist Ravel auf die pianistischen Neuerungen in diesem Stück, mit denen er Debussys Klavierwerk zu dieser Zeit tatsächlich deutlich voraus war. Diese "Neuerungen" hatten ein erkennbares Vorbild in den tönenden Wasserkaskaden lisztscher Klavierkompositionen. Neben dem auch im Wortlaut des Titels verwandten *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* aus Band III der *Années de pèlerinage* standen wohl auch *Au bord d'une source* aus Band II derselben Sammlung und möglicherweise sogar die Legende *St. François de Paule marchant sur les flots* Pate für Ravels Bravourstück. Auch die Einbeziehung der extremen Register der Klaviertastatur übernahm Ravel von Liszt: Zahlreiche Takte bewegen sich gänzlich im hohen Register, der Höhepunkt des *crescendo ed accelerando* in T. 44-48 erreicht mit *ais* die dritthöchste Taste, von der am Ende desselben Taktes auch das dramatisch abwärts rauschende Schwarze-Tasten-Glissando seinen Ausgang nimmt. Dieses springt von seinem Zielton *Gis* in zwei Oktavsprüngen weiter abwärts und erreicht am Ende die tiefste Taste der Klaviatur – wobei dieses *A''* wohl das auf der Tastatur nicht vorhandene allertiefste *Gis* ersetzen soll.

¹Übersetzt nach Maurice Ravel, *Esquisse autobiographique* in Arbie Orenstein et. al., *Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens* (Paris: Flammarion, 1989), S. 44.

Als Motto seiner "Wasserspiele" stellt Ravel dem Notensatz eine Zeile aus dem Gedicht "Fête d'eau" des Schriftstellers und Lyrikers Henri de Régnier (1864-1936) voraus: "Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille" (Flussgott, lachend über das Wasser, das ihn kitzelt). Mit dem Verweis auf einen heidnischen Gott scheint er sich auf subtile Weise von der Frömmigkeit des späten Liszt abzugrenzen, der über T. 144-146 seiner Wasserspiele die Bibelworte drucken ließ:

... sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis
in vitam aeternam. (Evang. sec. Joannem 4, 14)²

In seiner autobiografischen Skizze erwähnt Ravel, das Stück sei "nach Art eines Sonatenkopfsatzes gebaut". Dies beschreibt die Struktur von Exposition und Durchführung, verschweigt aber den Anklang an das Genre des Solokonzertes in der Reprise.

Jeux d'eau: "Nach Art eines Sonatensatzes gebaut"

'Exposition' T. 1-37

- T. 1-8 Hauptmotivgruppe
- T. 9-18 Hauptmotiv-Fortspinnung
- T. 19-28 Sekundärmotivgruppe
- T. 29-37 Sekundärmotiv-Fortspinnung mit Varianten und Entwicklungen

'Durchführung' T. 38-61

- T. 38-47 Gruppe um das zweitaktige Motiv M3
- T. 48-50 crescendoierende Arpeggien zu Höhepunkt, Akkordtriller *fff*
- T. 51-61 Rückleitung über Orgelpunkt *gis* mit Sekundärmotivvariante 3

'Reprise' T. 62-81

mit thematischen Komponenten, toccatenartigen Takten und einer virtuosen Passage nach Art einer Solokadenz

'Coda' T. 82-85

Während die Charakteristika der beiden in Ravels Klavierwerk vorausgehenden Tänze, das Spiel mit Synkopen und anderen Abweichungen vom gewählten Metrum, hier keine Rolle spielen, treten Texturvarianten und besonders eine außergewöhnlich reiche Harmonik in den Vordergrund. Für die Textur lässt sich schon im ersten Abschnitt eine allmähliche Vereinfachung beobachten: Unterscheidet man in T. 1-8 noch drei Stränge – eine Melodiestimme auf Basis des Rhythmus ♩. ♩. ♩ | ♩ ♩ |, ihre virtuose Umspielung in 16teln und 32steln und ihre Begleitung in Achteln –,

²Der Vers stammt aus Jesu "Gespräch am Jakobsbrunnen" mit einer Samariterin. Er lautet in der deutschen Einheitsübersetzung der Bibel: "... vielmehr wird das Wasser, das ich ihm gebe, in ihm zur sprudelnden Quelle werden, deren Wasser ewiges Leben schenkt".

so stehen demselben Umspielungsmuster schon in T. 9-10 eine melodische Fortschreitung in gleichmäßigen Vierteln und eine Begleitung in ebenfalls zu Vierteln gepaarten Quinten und Quartan gegenüber, bevor die Melodiestimme vorübergehend ganz wegfällt und sich erst in T. 15-16 vor einem weniger komplexen Hintergrund neu emanzipiert. Danach herrscht über lange Strecken ein quasi monodischer Satz, in dem die melodisch führende Stimme jedoch wiederholt aussetzt.

Umso abwechslungsreicher ist die tonale und harmonische Gestaltung. Sie beginnt in den Rahmenphrasen der Hauptmotivgruppe (T. 1-2, 7-8) mit konventionell verwandten Sept- und Nonakkorden, durchwebt diese aber schon in der variierten Transposition von T. 3-4 mit Ganztonakkorden auf den melodischen Achteln, bis sie in T. 5-6 ausschließlich Ganztonklänge aneinanderreicht.³ In der zehntaktigen Hauptmotiv-Fortspinnung gehen den jetzt auf die unbetonten Taktteile verschobenen Sept- und Undezimenakkorden in den ersten vier Takten Klänge aus leeren Quinten voraus, die sodann die Herrschaft übernehmen und schließlich der Heraufkunft einer pentatonischen Mittelstimme als Rahmen dienen.⁴ Im zentralen Zweitakter des Abschnitts steigert sich die Musik recht plötzlich zum *ff*, fällt beim Auftreten der Mittelstimme jedoch von *f* in eine mit Dämpfer zu spielende Stille zurück, aus der sich nur die abschließende, auf die herrschende Quint reduzierte Überleitung noch einmal kurz zum *mf* erhebt.

Die folgenden zehn Takte präsentieren das sekundäre thematische Material und dessen Fortspinnung:

- ein eintaktiges Motiv in Oktaven, das für sich gehört die vorausgehende Pentatonik aufzugreifen scheint, im Zusammenspiel mit seiner wechselnden Begleitung aber mit Bezug auf cis-Moll harmonisiert ist, gefolgt von einer ersten leiseren Wiederholung und einer zweiten, die melodisch durch Binnenquarten, rhythmisch durch eine beschleunigte Begleitung und dynamisch durch eine Schwellung (< >) intensiviert ist;
- eine tonal anschließende Figur in drei rhythmischen Varianten, deren großes Crescendo durch *pp subito* abgebrochen wird;
- einen vierfach versetzten und leicht variierten Halbakter, der aus diesem *pp subito* crescendo zum *ff* führt;

³T. 1-2 und 7-8: E⁹ A⁷ E⁹ A⁷ E⁹; T. 3-4: A⁷ C^G (= Ganztonskala über c) A⁷ C^G A⁷ D¹¹ + Arpeggiokurven aus C^G Cis^G C^G Cis^G; T. 5-6: C^G Cis^G C^G Cis^G C^G + C^G C^G C^G Cis^G.

⁴T. 9-10: dreimal Quint e/h, fis-Moll⁷ + D¹¹; T. 11-12: Quint cis/gis + D¹¹ + Quint cis/gis; T. 13-14 Quint cis/gis mit Nachbarquinten d/a + h/fis; T. 15-18: ♯ h-gis-fis-gis-h-gis-fis / cis vor Hintergrund cis/gis.

- den ersten Höhepunkt des Stückes: ein Doppelgriffremolo mit der Diskantquint *g/d* über der Bassquint *es/b*, mit Oktavversetzungen über zwei weitere Takte diminuierend und ritardierend verlängert;
- und, wieder im *pp* und *a tempo*, eine fallende Kette mehrfach unterbrochener und zunehmend verkürzter Ableitungen aus dem Sekundärmotiv.

Jeux d'eau: Sekundärmotiv mit Fortspinnungsfigur und Ableitungen

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Jeux d'eau'. The first staff, starting at measure 19, shows a melodic line with a triplet of eighth notes marked '3x'. It includes dynamic markings 'pp coll'octava' and 'pp subito'. The second staff, starting at measure 29, features a dense, arpeggiated texture with multiple voices. The third staff, starting at measure 33, continues this texture with dynamic markings '15' and '7'.

Im 24-taktigen Mittelabschnitt seiner “Wasserspiele” setzt Ravel die Anlehnung an die Sonatensatzform mit einer charakteristisch dreiteiligen Durchführung fort. Die ersten zehn Takte sind thematisch bestimmt durch ein neues Motiv, dessen Transpositionen sich crescendoierend in die Höhe schwingen.⁵ Im virtuoson zweiten Abschnitt ertönt der zweite Höhepunkt des Stückes, ein durch aufsteigende pentatonische Arpeggien vorbereiteter langer Akkordtriller in *fff* gefolgt von dem schon erwähnten, fünftaktigen fallenden Schwarze-Tasten-Glissando und einer allmählichen Entspannung. Diese setzt die Schwarze-Tasten-Pentatonik in Arpeggiowellen fort, wobei das *gis*, das dem Durchführungszentrum als Orgelpunkt dient, durch fünf Oktavpositionen springt, um schließlich anstelle des auf der Klaviertastatur nicht vorhandenen Subkontra-*gis* auf dessen Halbtonnachbarn, dem tiefen *a*, auszuklingen. Der dritte Abschnitt, wieder im Ausgangstempo und *p una corda*, bringt die Rückleitung mit weiteren Varianten des Sekundärmotivs und deren Ableitungen.⁶ Der Orgelpunkt verbleibt grundsätzlich auf *gis*, in der Subkontra-Oktave zwei weitere Male ersetzt durch das tiefste *a*.

⁵Vgl. Motiv 3 erstmals vollständig in T. 39-40 nach Antizipation M3a in T. 38 (von *d'''*); T. 41-42 = M3a+b von *g'''*, T. 43-44 = M3a+b von *his'''*, T. 45 = M3b von *d''''*; T. 46-47 = viermal $\frac{1}{2}$ M3b von *gis''''*.

⁶Vgl. die stufenweise ansteigenden Varianten des Sekundärmotivs in T. 51-52, 56 und 60.

Die Reprise, die nach kurzem Nachgeben zunächst das Tempo und das *pp una corda* des Anfangs aufgreift, beginnt mit einem Zitat der Takte 1-3, nun über einem *gis*-Orgelpunkt. Auch das Spiel mit den leeren Quinten tönt noch durch *gis* geerdet, bevor es in T. 67 dem *fis* als neuem Ankerton weicht. Zwei Takte lang fallen bitonale Arpeggien, zuerst paarweise in Ganztonschritten, dann einzeln in kleinen Terzen, bevor sie über einem durch die Oktaven absteigenden *fis* des Basses ins *ppp* ausklingen.

Unter Aufhebung des Dämpfers setzt die *très rapide* markierte, ohne Taktstriche notierte virtuose Kadenz ein, deren aus tritonal gegenpoligen Fis-Dur- und C-Dur-Dreiklängen zusammengesetzte Arpeggien sich in einem sechs Oktaven durchheilenden Aufstieg vom *ppp* zum *fff* steigern und von dort sehr allmählich wieder einer Entspannung entgegenstreben. Ein Zweitakter, der die erste Variante des Sekundärmotivs in Erinnerung ruft, beendet diese virtuose Einlage in der Reprise in leicht verlangsamtem Tempo mit zusätzlichem Rallentando und einer kurzen Pause. Eine neue Variante des Sekundärmotivs, nun ausdrücklich langsam und sehr ausdrucksvoll, endet zum letzten Mal auf dem alternativen Orgelpunkt. Unter einer neuerlichen Fermate schält sich ein *his* als Spitzenton des übermäßigen Undezimenakkordes heraus. Dieser mutiert jetzt zum Leitton des Kommenden.

Im weiterhin verlangsamten Tempo setzt sich die Reprise fort mit einer untransponierten Wiederaufnahme der Expositionstakte 19-20 und 22-23, in denen Ravel die ursprüngliche, pentatonische Version seines Sekundärmotivs und dessen Fortspinnungsfigur eingeführt hatte. Die zuvor in 16tel-Sextolen begleitenden Doppelgriffarpeggien sind auf das Doppelte beschleunigt, während die Begleitung der Fortspinnungsfigur zusätzlich verdickt ertönt über einer Basslinie, die nach einem anderthalbtaktigen *A* diatonisch zu *E*, dem Grundton des Expositionsbeginns, absteigt.

Für die anschließende Coda wünscht Ravel den Effekt eines Klangaufbaus bei durchgehendem Pedal. Die Musik besteht aus einer halbtaktig wiederholten melodischen Figur, die mit einem in 64steln arpeggierten E-Dur-Quintsextakkord verschmilzt. Die musikalischen Wasserspiele enden – *sans ralentir* – auf der Gegenüberstellung der beiden leeren Quinten *e/h* und *gis/dis*. So bekräftigt Ravel zuletzt noch einmal dezent die beiden zentralen Ankertöne des Stückes, *e* und *gis*.

Mit diesem ca. fünfminütigen Meisterwerk, "meinem lieben Lehrer Gabriel Fauré" gewidmet, begründet Ravel seinen ureigensten Klavierstil. Die in die Reprise eingeschobene, metrisch freie Kadenz weist die Struktur als eine Verbindung aus den Kopfsatzformen von Sonate und Solokonzert

aus. Während die thematischen Komponenten ausnahmslos einfach und sehr eingängig sind, ist die mit pentatonischen Linien, Ganztonklängen und bitonalen Gegenüberstellungen durchsetzte Harmonik sowohl punktuell als auch in ihrer tonalen Entwicklung unverwechselbar. Dabei erweitert Ravel die schon in Liszts Werken höchst anspruchsvolle Klaviertechnik um weitere Feinheiten wie z.B. die durch Querstellung des Daumens und großflächige Handgelenkdrehung ermöglichten weit gespannten Arpeggien, Akkordtremoli und -triller, das Schwarze-Tasten-Glissando sowie die Verschränkung der Hände bei zwei im selben Register gespielten Strängen.