

Miroirs

Im Jahr 1905, in unmittelbarer Nähe zur *Sonatine*, entstand die fünfteilige Klaviersuite *Miroirs*. Wie Ravel in seinen autobiografischen Skizzen schreibt, erstaunte die darin entwickelte harmonische Sprache selbst die Musiker seines engeren Umkreises, die all seine bisherigen Schritte begleitet hatten, wie die Mitglieder der Künstlergruppe “les Apaches”. Die fünf Sätze der *Miroirs* sind je einem der Apachen-Freunde gewidmet:

- 1 “Noctuelles” dem Dichter Léon-Paul Fargue,
- 2 “Oiseaux tristes” dem Pianisten Ricardo Viñes,
- 3 “Une barque sur l’océan” dem Maler Paul Sordes,
- 4 “Alborada del gracioso” dem Musikkritiker Michel Calvocoressi,
- 5 “La vallée des cloches” dem Komponistenfreund Maurice Delage.

In ihrem Stil und ihrer Absicht einer Malkunst mit musikalischen Mitteln ähneln die *Miroirs* Debussys zwischen 1903 und 1907 entstandenen Klavierzyklen *Images* I+II; in ihrem pianistischen Anspruch orientieren sie sich, wie schon die *Jeux d’eau*, an den Entwicklungen, für die Franz Liszt die Grundlage gelegt hatte. Die Uraufführung am 6. Januar 1906 in einem Konzert der Société Nationale im Érard-Saal spielte Ricardo Viñes. Noch im selben Jahr erschien die Erstausgabe bei Demets.

Zwei der fünf Stücke hat Ravel selbst orchestriert: An “Une barque sur l’océan” machte er sich schon kurz nach der Fertigstellung des Originals. Die Orchesterfassung dieses Stückes erklang erstmals am 3. Februar 1907 in den Concerts Colonne unter Gabriel Pierné. 20 Jahre später versuchte sich Ravel an einer Überarbeitung, die auch am 30. Oktober 1926 unter Albert Wolff aufgeführt, aber nie gedruckt wurde. Doch noch immer war der Komponist nicht wirklich zufrieden, und letztlich zog er die Orchesterfassung ganz zurück. Besser erging es “Alborada del gracioso”, das Ravel 1918 orchestrierte. Die wunderbar farbige Transkription erklang erstmals am 17. Mai 1919 mit dem Orchestre Padeloup unter Rhené-Baton, und es folgten viele weitere, begeistert aufgenommene Aufführungen. Die Partitur erschien 1923 beim Musikverlag Eschig.

Das Titelwort des Zyklus, im umgangssprachlichen Gebrauch der Plural von “Spiegel”, wurde um die Jahrhundertwende allgemein vor allem mit den Bildern assoziiert, in denen impressionistische Maler um Claude Monet den verschiedenen Wasserspiegelungen nachspürten.

Claude Monet, *Flut in Giverny* (1896)
Schweizer Privatsammlung



Claude Monet, *Vétheuil* (1901)
Puschkin Museum Moskau



Ravel selbst spricht allerdings von einer anderen Assoziation. Wie er in einem zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Anhang zu seinen autografischen Skizzen schreibt:¹

Das Wort Spiegel sollte nicht zu der Vermutung verleiten, dass ich hier eine subjektivistische Kunsttheorie vertrete. Ein Satz von Shakespeare hat mir dazu verholfen, eine ganz gegenteilige Position zu formulieren. In Szene 2 des Dramas *Julius Caesar* sagt Brutus: “. . . das Auge sieht sich nur durch Widerspiegelung, durch gewisse andere Dinge.”

Diese Aussage mag im Zusammenhang mit Ravel überraschen. Eine Erklärung liefern einige Zeilen aus Shakespeares Replik des Cassius:

Deshalb, guter Brutus, hört mir bereitwillig zu. Und da Ihr wisst, dass Ihr Euch selber nicht besser als durch Widerspiegelung sehen könnt, will ich als Euer Spiegelglas bescheiden Euch selber das in Euch enthüllen, wovon Ihr noch nichts wisst.²

In seinen fünf “Widerspiegelungen” geht es Ravel offenbar darum, mit musikalischen Mitteln anzudeuten, dass es zur Selbsterkenntnis ein Gegenüber braucht, in dem die gespiegelten Wesen und Dinge sich allererst sehen und eine Wahrheit erfahren, die sie von sich selbst nicht wissen und nicht wissen können.

¹Orenstein et al., *Lettres, écrits, entretiens*, S. 35.

²William Shakespeare, *Julius Caesar*. Englisch mit deutscher Prosaübersetzung, Kommentaren und einem Nachwort von Dietrich Klos (Stuttgart: Reclam, 1976), S. 15.

Noctuelles

Widmungsträger des Stückes, das den Reigen der *Miroirs* eröffnet, ist der Dichter Léon-Paul Fargue. Zwischen ihm und Ravel bestand ein tiefes, oft wortloses gegenseitiges Verständnis. In dem Aufsatz “Ravel’s Poetics” zitiert Steven Huebner eine Bekannte der beiden, die es so zusammenfasste: “Einer von ihnen hörte das Unhörbare, der andere sah das Unsichtbare.”³ Und der Musikkritiker Émile Vuillermoz, einer der Apachenfreunde der beiden, betont in seinem Nachruf auf Léon-Paul Fargue den bedeutenden geistigen Einfluss des Dichters auf den Komponisten, der Fargue durchaus einen Platz in der Geschichte der zeitgenössischen Musik gesichert habe.⁴ Ravel fand in dem von chronischer Schlaflosigkeit geplagten Freund einen idealen Partner für seine nächtlichen Streifzüge, die oft erst endeten, wenn die Bäckereien schon wieder öffneten. Dabei waren die Einsichten der beiden offenbar recht verschieden: Fargue ließ sich von den bei diesen Nachtschwärmereien empfangenen Eindrücken zu zahlreichen Gedichten inspirieren, in denen er sowohl die Tristesse als auch das Potential der industrialisierten Großstadt in den Vordergrund rückt, während Ravel weniger an der Realität als an der möglichen (Be)deutung des Erlebten interessiert war.

Die titelgebenden “Noctuelles” sind ganz prosaische Nachtfalter – Wesen, die nur im Dunkeln aktiv werden, sich dabei aber von jeder Lichtquelle angezogen fühlen und oftmals in dem Verlangen, dem Licht nahe zu kommen, abrupte Zusammenstöße erleben oder auch verbrennen. Fargue selbst hatte in seinem zeitgleich mit Ravels *Miroirs* im Jahr 1905 entstandenen Prosagedicht “La petite gare aux ombres courtes” das typische Verhalten dieser Falter lyrisch beschrieben: “Les noctuelles des hangars partent, d’un vol gauche, cravater d’autres poutres” (Die Nachtfalter der Lagerschuppen fliegen linkisch los, um sich wie Krawatten um andere Balken zu winden.) Es braucht nicht viel Fantasie, um in dieser Charakterisierung der von jedem Lichtschimmer angezogenen Flatterwesen ein Porträt der menschlichen Nachtschwärmer Ravel und Fargue zu erkennen.

Die Spezies
der Noctuidae
(Eulenfalter)



³ Steven Huebner, “Ravel’s Poetics: Literary Currents, Classical Takes”, in Peter Kaminsky, Hrsg., *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011), S. 9-40 [19].

⁴ Dieser Nachruf erschien zuerst am 9. Dezember 1947 im *Spectateur*. Nachdruck unter dem Titel “Un grand musicien” in *Ludions: Bulletin de la Société des Lecteurs de Léon-Paul Fargue* 8 (2002-3), S. 273.

Ravel übersetzt dieses Umherflattern und Anstoßen in polyrhythmische Gegenüberstellungen und schrille Dissonanzen. Die explosionsartigen Ausbrüche in T. 23 und 26, wo die Dynamik innerhalb von nur drei Achteln von *pp* zum *f* anschwellen soll, legen nahe, sich Zusammenstöße einer plumpen Motte mit einem Gegenstand im Raum oder aber den genervten Abwehrschlag eines menschlichen Mitbewohners vorzustellen.

Die Musik bewegt sich in höchst komplexen Rhythmen sowie ständig wechselnden, oft mehrdeutigen metrischen Mustern und liefert dabei ein faszinierendes Spiel mit der Tonalität, das rein äußerlich in den konventionellen Bauplan einer dreiteiligen Form mit Coda gekleidet ist. Wie schon in einigen Finalsätzen aus Beethovens frühen Klaviersonaten (z.B. op. 2/1 und op. 2/3) enthalten die Kontrastabschnitte durchführungsartige Elemente, und die Rahmenabschnitte können hinsichtlich ihres Materials und ihrer harmonischen Beziehungen als Exposition und Reprise gehört werden. Auf lokaler Ebene spielen Wiederholungen eine wesentliche Rolle. Sie beeinflussen die Wahrnehmung sowohl des metrischen Pulses als auch die der Größe und Form der musikalischen Bausteine.

Miroirs I: Wiederholungen und Analogien im Bauplan der "Noctuelles"

	Exposition		Reprise
A	T. 1 = 2		
	T. ½ 3 = ½ 3		
	T. 4 = 5		
	T. 6-7 _____		90-91
	T. 8-9 _____		92-93
A'	T. 10 = 11 _____		94 = 95
	T. ½ 12 = ½ 12 = 13 _____		½ 96 = ½ 96 = 97
	T. 14 = 15 _____		98
	T. 16-18 _____		100-102
	T. 19-20 _____		103-104
A''	T. 21-23 = 24-26 _____		105-107 = 108-110
	T. 27 = 28 _____		111 = 112
	T. 29-30 _____		113-114
	T. 31 = 32 _____		115-116
	T. 33-34 ₁ = 34 ₂ -35 _____		117-118 ₁ = 118 ₂ -119
	T. 36 _____		120
	Kontrast/Durchführung		
	B	B'	B''
	T. 37 ≈ 61-62		Coda
	T. 38-40 ≈ 51-52/53-54		T. 121-125
	T. 46-50 ≈ 56-60	T. 63-89	T. 126-131

Im Bereich der tonalen Organisation haben Ganz- und Halbtonketten weit mehr Gewicht als diatonische Fortschreitungen. So erklingen die beiden alternativen Ganztonskalen z.B. im Part der linken Hand in T. 1-2 (*ges-as-b-c-d-fes*) und in T. 8-9 (*des-es-f-g-a[h]*). Halbtöne treten in dreierlei Gewand auf: als fast-simultane Vorschläge, vertikal als bitonale Gegenüberstellungen, und horizontal als chromatische Linien. Um einige Beispiele zu geben:

1. In zahlreichen Takten erklingen tonale Dreiklänge, denen auf dem betonten Taktschlag natürliche oder künstliche Leittöne vorausgehen, die die erwartete Harmonie gleichsam verunreinigen. Dies geschieht im melodischen Kontext wie in Akkordbrechungen:



So werden die Töne des Es-Dur-Dreiklanges in der eröffnenden Figur der rechten Hand durch *a* und *f* hinausgezögert, und der Es-Dur-Nonakkord in T. 6-7 enthält die Leittöne *fis*, *a* und, später, *d*. Eine solche

Häufung von Leittönen kommt dem Effekt von Bitonalität nahe, insofern die harmoniefremden Töne in T. 6-7 als D-Dur-Dreiklang gehört werden können, der sich gegen den Es-Dur-Klang stemmt.

2. An anderen Stellen ist die Bitonalität noch offensichtlicher; vgl. dazu die Arpeggien in T. 18-19 und 52-53 mit ihrer Gegenüberstellung von Fis-Dur-Nonakkord und G-Dur im ersten, Ges-Dur und F-Dur im zweiten Fall, sowie das es-Moll gegen F-Dur setzende Tremolo in T. 36 und die Quinten in T. 51 und 53 (rechts: *fes/ces*, links: *es/b*). Jedes dieser Paare besteht vorwiegend aus Halbtonreibungen.
3. Chromatische Linien ertönen in unterschiedlichen Rhythmen und Texturschichten. Halbtonreihungen in Sechzehnteln finden sich schon in den zweiten Hälften von T. 1 und 2. Ebenfalls in Zweitstimmen, aber doch deutlicher klingen die chromatischen Kurven in parallelen Terzen in T. 47-50, 57-60 etc. Doch auch in die führenden Stimmen mischen sich chromatische Linien, z. T. sogar zweistimmig mit Parallele oder Gegenbewegung (vgl. T. 21-23: *g-fis-f*, *c-ces-b* mit nachschlagender Quart- und Oktavparallele, über links *gis-a* / *d-dis*, *h-c*, *f-fis-g*). Hier ergeben sich zusätzlich Halbtonreibungen (vgl. T. 21₁: *g/gis* und T. 23₁: *c/des*).

In der Tabelle auf der vorausgehenden Seite werden Wiederholungen und Varianten gleichermaßen als strukturelle Entsprechungen behandelt und mit dem Zeichen = zueinander in Beziehung gesetzt. Kursive Taktzahlen markieren die Transposition eine Quint abwärts.

In diesem auffällig hohen Grad an Halbtonsaturation fängt Ravel etwas von dem aufgeregten Flattern der Falter ein, die wie magisch angezogen auf jede Lichtquelle zuschwirren. Da sie aufgrund der sehr raschen Bewegung ihrer dünnen Flügel oft größer wirken, als sie tatsächlich sind, scheinen sie wie mit verschwommenen Rändern über ihren eigentlichen Körper hinaus in den Raum um sie hineinzureichen. Diese Ambivalenz ihrer Form zeichnet die Musik durch allgegenwärtige Halbtonreibungen und bitonale Gegenüberstellungen nach.

Die zeitliche Organisation der Musik trägt eine weitere Dimension von Unschärfe bei. Im grundlegenden Taktpaar zu Beginn ist jeder Viertelschlag polyrhythmisch als 4 : 3 unterteilt. Gleichzeitig ergibt sich eine polymetrische Diskrepanz: Während das vorgezeichnete 3/4-Metrum vom Part der linken Hand mit drei Achteltriolen unterstrichen wird, wird der Part der Rechten als aus zwei Hälften von je 6/16-Länge bestehend gehört. T. 3 folgt mit einer auf den ersten Blick einfachen Gegenüberstellung von 6 : 3 in jedem Schlag, wobei die metrische Organisation die Aufteilung in zwei Hälften weiterführt. Allerdings wird dabei das vorgegebene 3/4-Metrum in der Rechten gänzlich unterlaufen zugunsten einer wiederholten Gruppierung von neun Triolensechzehnteln, während der Rhythmus der Linken, wollte man ihn gesondert hören, schwer fassbar ist. In dieser subtilen Weise vermitteln schon die Muster in T. 1 und 3 der "Noctuelles" vielfältige Botschaften: Trotz der vertrauenerweckenden Wiederholungen in T. 1-2 und den beiden Hälften von T. 3 wirken die multiplen metrischen Teilungen zutiefst verstörend.

Miroirs I: Tonale, rhythmische und metrische Ambiguitäten

The musical score illustrates the complex rhythmic structure described in the text. It shows two staves of music. The right hand (RH) has a complex rhythmic pattern with groupings of 6, 6, 9, and 9 notes. The left hand (LH) has a simpler pattern with groupings of 3, 3, and 3 notes. The score is marked with 'pp' and 'mf' dynamics. The time signature is 3/4. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Ähnliche Vielschichtigkeiten setzen sich durch einen Großteil des Stückes fort. So enthält z.B. die Gruppe in T. 33-35, für die das Metrum zum 6/8-Takt wechselt, eine 9/8-Figur gefolgt von ihrer Wiederholung in der höheren Oktave. Dagegen stellt die Linke ein Muster, in dem die 18/16

nicht wie in der Rechten in drei gleiche Gruppen geteilt sind, sondern als $4 + 4 + 4 + 6$ eine alternative Realität dagegenstellen – wobei jeder Gruppenbeginn durch einen Akzent zusätzlich hervorgehoben werden soll.

Stellenweise infiziert die metrische Zweideutigkeit auch die Melodiestimme. So zeichnet Ravel für das Taktpaar 14-15 ein $5/8$ -Metrum vor. Die ersten drei Achtel sind in sich triolisch unterteilt, während die Unterstimme in den verbleibenden zwei Achteln je fünf Noten spielt. Derweil führt die Dreitongruppe, die Ravel aus diesen Achteln als Oberstimme hervorhebt, ein sich überstürzendes Accelerando aus, im Vergleich zu dem die komponierte Beschleunigung in T. 6-7 geradezu zahm wirkt.

Auch die Phrasenstruktur ist einer betonten Irregularität unterworfen. Beispiele dafür sind zahlreich; ich wähle eins aus dem dritten Segment der Exposition: T. 21-23 und 24-26 umfassen je elf Achtel, die als $4 + 4 + 3$ gruppiert sind; in T. 27-30 folgen neunzehn Achtel, zusammengesetzt aus $5 + 5 + \{5 + 4\}$. Der damit erzielte Eindruck ist der einer wiederholten unvollständigen $12/8$ -Phrase und ihrer Ergänzung durch eine über ihre Grenzen hinaus gedehnte $15/8$ -Phrase. Die mit T. 31 beginnende variierte Sequenz dieser Ergänzungssphrase ufert dann zusätzlich aus in die oben beschriebene polymetrische Gegenüberstellung von T. 33-35.

Besonders auffällig sind diese Ambiguitäten im Kontrastabschnitt von T. 37-62. Die Taktangabe wechselt hier achtmal, meist zwischen $5/4$ und $3/4$, unterbrochen von einem einzigen $4/4$ -Takt. Um die Unstetigkeit dieser Passage ganz zu würdigen, ist es hilfreich, sich den akkordisch gesetzten Strang der Rechten als eine rhythmisch verzerrte thematische Kontur im $3/4$ -Takt vorzustellen. In deren metrisch 'regulärer' Fassung wären die Punkte der angenommenen 'ungeduldigen Kontraktionen' – die Halbenoten und punktierten Halben auf dem zweiten Schlag von T. 38, 41, 51 und 53 sowie auf dem ersten Schlag von T. 45 – jeweils um eine Viertel länger.⁵ Vor diesem gedanklichen Hintergrund wird es umso deutlicher, mit welcher Unerbittlichkeit das gleichmäßige Pochen der Orgelpunkt-oktave das metrische Torkeln dieser Passage offenlegt.

Man kann nur spekulieren, auf welche Eigenschaften seiner so häufig mit dem Freund unternommenen Ausflüge durch das nächtliche Paris Ravel mit dieser musikalischen Darstellung des linkischen Nachtfalterfluges anspielen wollte.

⁵Die fiktive Ausgangsbasis dieser metrisch "zurecht gehörten" Kontur würde anstelle der vier genannten $5/4$ -Takte jeweils zwei $3/4$ -Takte zeigen und damit stetig pulsieren. Im als $4/4$ notierten T. 52 deutet Ravels Fermate über dem letzten (Pausen-)Achtel ein ähnliches metrisches Zurechtrücken an – und erst recht in dessen $5/4$ -Variante in T. 54 .

Oiseaux tristes

Das zweite Stück in der endgültigen Anordnung der *Miroirs*, Ravels katalanischem Freund Ricardo Viñes gewidmet, entstand als erstes. Es galt dem Komponisten selbst auch rückblickend als das aussagekräftigste. Die Protagonisten der Musik beschreibt er in seiner autobiografischen Skizze als “des oiseaux perdus dans la torpeur d’une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l’été” – Vögel, verloren in der Benommenheit eines sehr dunklen Waldes in den heißesten Stunden des Sommers. Ein anderer Apachenfreund, Émile Vuillermoz, glaubt, dass Ravel die Idee zu dieser Musik aus dem Wald von Fontainebleau mitbrachte, wo er während einer bei Freunden verbrachten Sommerfrische frühmorgens voller Genuss einer Amsel gelauscht hatte.⁶

Die Musik, die der begeisterte Morgenspaziergänger hier aufzeichnet, hat drei klar erkennbare Solisten: Zur Amsel gesellt sich bald ein Kuckuck sowie ein monoton gurrender Vogel. Dazu treten zuweilen weitere zarte Vogelstimmen, die jedoch nicht als Individuen unterscheidbar werden. Noch andere Komponenten malen den Hintergrund, vielleicht den in der Hitze apathisch daliegenden Wald.

Dass jeder der drei solistisch singenden Vögel durch einen ganz eigenen Rhythmus typisiert ist, drückt Ravel in einer komplizierten Notation aus. Diese umfasst schon im neuntaktigen Eröffnungsabschnitt

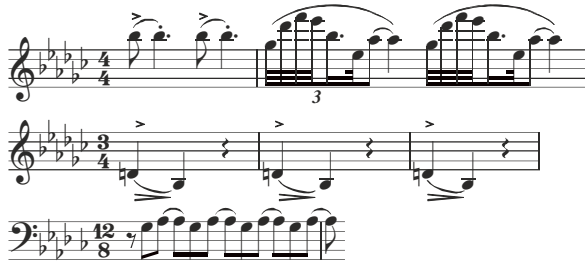
- einen einfachen 4/4-Takt (T. 1),
- einen 4/4-Takt mit Triolenunterteilung (T. 2),
- eine 3/4-Signatur für (genau genommen) einen 6/8-Ruf (T. 3),
- eine Gegenüberstellung von 4/4 in der Rechten über 12/8 in der Linken (T. 4 und 5),
- einen alle Stimmen vereinigenden 12/8-Takt (T. 6),
- eine Mittelstimme im 12/8-Takt in Gegenüberstellung mit Komponenten im 4/4-Takt in den zwei Außenstimmen,
- einen Takt mit 12/8 in Ober- und Mittelstimme über 4/4 (T. 8) und
- eine Mittelstimme im 6/8-Takt in Gegenüberstellung mit einem 2/4-Takt in den beiden Außenstimmen (T. 9).

Von T. 8 an wechseln triolische und duolische Unterteilungen der Viertel, ohne dass diese weiterhin im Notentext identifiziert werden.

⁶“Les *Oiseaux tristes* sont une libéralité de la forêt de Fontainebleau. En villégiature chez des amis, le musicien entendit, un matin, un merle qui sifflait [...]” Émile Vuillermoz, “L’Œuvre de Maurice Ravel”, in ders. et al. *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers* (Paris: Éditions du Tambourinaire, 1939), S. 34.

Schreibt man die drei Vogelrufe in dem ihnen natürlichsten Metrum, so erkennt man, dass jeder Sänger ‘in seiner eigenen musikalischen Welt’ lebt und singt. Kein Wunder also, dass die Gleichzeitigkeit dieser drei Vogelrufe komplexe polymetrische Gegenüberstellungen verlangt. Gemeinsam ist allen die ein- oder mehrmalige Wiederholung jeder Komponente:

Miroirs II: Die drei solistischen Vogelrufe



Zu Beginn hört man die Amsel allein. Die zwei Komponenten ihres Rufes erscheinen sehr unterschiedlich, ähneln sich jedoch in der Stimmung. Die erste wirkt wie ein Seufzer: Die Tonwiederholung ist charakterisiert durch eine besonders enge Verbindung (vgl. die *portamento*-Artikulation), große Emotionalität (ein akzentverstärkter Ton auf betontem Taktschlag wird zwischen den Taktschlägen ergänzt durch ein Echo, das – wie der Staccatopunkt über dem längeren Notenwert andeutet – ganz gewichtlos sein soll) und einen durch das Nachklingen auf einer unbetonten Synkope wehmütig wirkenden Rhythmus. Die zweite Komponente dieses Vogelrufes beginnt mit einem sehr lebhaften Zwitschern, das ebenfalls in einer unbetont weiterklingenden Synkope endet. In Ravels Notation sind die beiden ausklingenden Synkopen genau genommen nicht exakt gleich lang. Auch soll Ravel dem Pianisten Vlado Perlemuter, der all seine Klavierstücke einstudiert und dem Komponisten vorgespielt hat, in die Noten geschrieben haben, “Die Arabeske des ‘traurigen Vogels’ nicht genau im Takt spielen, sondern etwas kürzer”.⁷ Was Ravel offenbar nicht ausdrücklich erklärt hat: Infolge dieses kleinen Rubatos erhalten die nachklingenden Synkopen in T. 2 dieselbe Länge wie die in T. 1. Es sind diese jeder Emphase beraubten Nachklänge, die besonders dem ersten Vogelruf in Ravels Partitur eine so desolante Eindringlichkeit verleihen.

⁷Vlado Perlemuter in Hélène Jourdan-Morhange et al., *Ravel d'après Ravel* (Aix-en-Provence: Alinea, 1989), S. 25.

Im Verlauf des Stückes werden die beiden Komponenten des Amselrufes variiert; zudem werden sie nicht nur gemeinsam, sondern auch einzeln aufgegriffen. Die zweitaktige Einheit erklingt erneut in T. 7-8 und, einen Halbton tiefer transponiert, in T. 21-22. In beiden Fällen ist das Zwitschern metrisch verschoben, so dass der lange ausklingende Schlusston, unter dem zusammenfassenden Bogen weiterhin als passiv erkennbar, nun auf den Taktschwerpunkt fällt.

Der 'Seufzer' allein durchzieht das ganze Stück. Unmittelbar nach der Einführung des Rufes ertönt er transponiert und metrisch verkürzt in T. 3-5 und auf derselben (enharmonisch umgedeuteten) Stufe im wieder originalen Rhythmus in T. 10, außerdem nach der reprisesartigen Wiederaufnahme des gesamten Rufes in T. 23-24 und erweitert zu fünffacher Wiederholung, dabei aber getrennt durch stark verlängerte Pausen, in T. 26-32. Auf die arabeskenartige zweite Hälfte des Rufes dagegen greift Ravel ausschließlich in der zweiten Hälfte der *presque ad libitum* markierten Kadenz in T. 25 noch einmal zurück. Von den drei späten Echos sind die ersten beiden intervallisch stark verändert; das dritte büßt zudem seinen charakteristischen Rhythmus ein.

Der zweite Vogelruf ist der eines Kuckucks, der im vorgeschriebenen *Très lent* allerdings ungewöhnlich melancholisch klingt. Die fallende große Terz soll gebunden und mit einem starken Intensitätsabfall gespielt werden, wie die Kombination aus Akzent und Diminuendogabel zeigt. Wie im obigen Notenbeispiel dargelegt ist die originale metrische Grundlage dieses Rufes mit seiner anschließenden Pause der 3/4-Takt. Ravel entwickelt das Motiv von dieser Grundform weg und später zu ihr zurückkehrend:

- T. 6 dieselben Töne (trotz Enharmonik) im 3/8-Rhythmus, als Lang-kurz-Muster ohne abschließende Pause;
- T. 7 Transposition der großen Terz bei metrischer Verschiebung auf eine schwache Taktposition, Umkehrung des Rhythmus und Verzicht auf die dynamische Charakterisierung;
- ab T. 8 in derselben Metrik und Rhythmik zuerst eingeschoben, in T. 10 (tiefer) durchgehend: Intervall verengt zur kleinen Terz, ab T. 11 gespreizt zum Tritonus.

An diesem Punkt scheint die Position innerhalb des Klaviersatzes anzudeuten, dass der Kuckucksruf mit dem Gesamtklang der Vogelwelt verschmilzt. So verwundert es nicht, dass er eine Weile nicht herauszuhören ist.

- T. 20 Rückkehr, in der zuletzt gehörten Metrik und Rhythmik, als *a-fis* – im Notentext weniger suggestiv als im Hörerlebnis;
- T. 21-22 Wiederherstellung des ursprünglichen Großterzintervalls;
- T. 29-31 Wiederherstellung des Lang-kurz-Rhythmus.

Der dritte solistische Vogelruf ist der nuancenärmste. Als eine Kette wiederholter steigender Tonpaare im ametrischen Kurz-lang-Rhythmus ohne jeglichen natürlichen oder hinzugefügten Akzent durchklingt dieser gurrende Beitrag einen Großteil des Stückes. In dem Augenblick, wo der Kuckucksruf mit den vielen Geräuschen des belebten Waldes verschmilzt, gibt auch dieser dritte Vogelruf seine rhythmische Charakteristik zugunsten einer durchgehenden Wechselbewegung auf und setzt dann während des dreitaktigen Höhepunkt-Einschubes ganz aus. In T. 17 erhebt er sich erneut, zuerst als steigender Halbtonschritt *g-gis*, der sich auf nachschlagenden Sechzehnteln allmählich aus dem Auflösungsprozess herauskristallisiert, und erklingt dann bald auch wieder in seiner ursprünglichen metrischen Position. Während der *presque ad libitum*-Kadenz tönen die durch mehrere Oktaven aufsteigenden Halbtonpaare *a-b* und *d-es* prominent als führende Stimme unter dem Oberstimmenarpeggio, bevor sie erneut in eine durchgehende Wechselbewegung übergehen. Erst in der *Encore plus lent* überschriebenen Schlusszeile, mit der die Musik zum ursprünglichen es-Moll zurückkehrt, revidiert Ravel auch das Intervall des Vogelrufes zum steigenden Ganzton, der nun, abwechselnd über und unter *ges*, mit seiner anfänglichen Kurz-lang-Rhythmisierung erstmals auf die Taktschläge selbst fällt.

Die einzige konstante Komponente neben den Rufen der drei Vögel ist eine Folge reiner Quinten im Bassregister. Auch diese durchziehen das Stück mit nur kurzen Unterbrechungen:

Miroirs II: Quinten im Bassregister von "Oiseaux tristes"

T. 4-5	5-6	7-9	10-12	17-18	20	21-23	24-25	26-28	29-31
<i>b</i>	<i>fis</i>	<i>es-f</i>	<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>g</i>	<i>d-f-b</i>	<i>es</i>	<i>h-gis-e</i>	<i>b-as-b</i>
<i>es</i>	<i>h</i>	<i>as-b</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>g-b-es</i>	<i>as</i>	<i>e-cis-a</i>	<i>es-des-es</i>

Bezeichnenderweise gibt es genau im Zentrum – in T. 15-16 des 32-Takte umfassenden Stückes – ein Segment, in dem die Vogelrufe ebenso wie die stützenden Bassquinten schweigen. Stattdessen hört man, als eine Art rauschendes Bild eines von zahlreichen Gesängen durchwobenen Waldes, eine fragmentarische Linie aus lauter Durdreiklängen mit tonal reibenden übermäßigen Oktaven, in einer Steigerung vom bisherigen *pp* über *mf* zum *f* mit gleichzeitiger Beschleunigung und der rhythmischen Intensivierung durch ununterbrochene 32stel.

In diesem ganz der Vogelwelt gewidmeten Stück scheint die Natur sich selber zu feiern. Menschen, wenn sie überhaupt gegenwärtig sind, stehen nicht im Fokus, weder als Quelle eigener Laute noch als Zuhörer. Die Homogenität der musikalisch suggerierten Protagonisten erzeugt eine ganz einzigartige Atmosphäre.

Une barque sur l’océan

Das zentrale Stück der *Miroirs* ist weit stärker als die anderen Sätze bildlich suggestiv. Besonders die Rufe der “traurigen Vögel” in Nr. 2, das Morgenständchen des *Gracioso* in Nr. 4 und die Glockenklänge in Nr. 5 rufen rein musikalische Assoziationen hervor. Dagegen evoziert die Titelseite “Ein Boot auf dem Meer” eine visuelle Darstellung. So erscheint es stimmig, dass Ravel dieses Stück als einziges unter den fünf einen Maler widmete: dem zwei Jahre jüngeren, zum Kreis der Apachen gehörenden Freund Paul Sordes.

Die rauschenden Arpeggien beschwören die Weite eines Ozeans, auf dem ein bedenklich kleines Gefährt schaukelt – *une barque*, nicht *un bateau*. Es ist verlockend, sich bei diesem Titel ein kleines Drama vorzustellen, in dem die Menschen an Bord des Bootes dem wechselnden Wetter ausgesetzt sind. Wie sie sich darin behaupten oder aber darin scheitern ist in dem Augenblick, da wir mittels der Musik zu Zeugen ihres Schicksals werden, noch ganz ungewiss. Ravels Klavierstück lässt uns als Hörer diese beunruhigende Unvorhersehbarkeit von Moment zu Moment miterleben.

Die zeitgenössische Kritik reagierte mit Skepsis auf Ravels musikalische Vertonung dieser Unvorhersehbarkeit. Wie Gaston Carraud, der Musikkritiker der Pariser Abendzeitung *La Liberté*, am 5. 2. 1907 über die Uraufführung der Orchesterfassung schrieb: “Leider wechselt der Anblick jeden Augenblick. Es ist ein verwirrendes Kaleidoskop und man kann nicht einmal sagen, welches Wetter über diesem Meer herrscht.”⁸ Das ist sicher Absicht. Vieles andere allerdings lässt sich sehr wohl beobachten.

Im Hauptteil bildet eine ausladende Wellenbewegung den Hintergrund für eine unscheinbare, durch ihren leicht verspäteten aber betonten Einsatz wehmütig wirkende Zweitonfigur sowie deren Wiederholung und Erweiterung. Nicht zuletzt in Erinnerung an “*Sirènes*”, das dritte Stück in Debussys Orchestertriptychon *Nocturnes*, könnte man hier einen mythischen Gesang zu hören glauben, der aus den Tiefen des in Fis⁹-Arpeggien polymetrisch bewegten Meeres heraufklingt.⁹

Miroirs III: Der Gesang aus dem Wasser



⁸Übersetzt nach Roger Nichols, *Ravel* (London: Dent, 1977), S. 44.

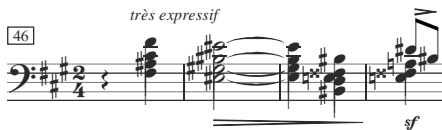
⁹Zur Polymetrik vgl. die zweiten Takthälften von T. 1-10: 3/8 in der zweistimmigen Kontur gegen 12/32 in den Arpeggien über 2/8 im Orgelpunktton *fis*.

Im dreitaktigen Ergänzungssegment lassen plötzliche Änderungen in der Höhe und Bewegtheit der Wellen an die Launenhaftigkeit des Meeres denken.¹⁰ Eine verkürzte Wiederaufnahme der Takte 1-10 und eine nach Dur aufgehellte und verlängerte Transposition des Ergänzungssegmentes runden den ersten Abschnitt ab.

Nach einem ersten kontrastierenden Segment (dazu später mehr) ertönt in T. 38-43 die zweite thematische Komponente. Hier ist die Musik weniger durch Töne und Rhythmen als durch ihre Dynamik charakterisiert. Das sechstaktige Segment besteht aus gewaltigen Ausbrüchen, die ein im höchsten Register angesiedeltes Tremolo über einem sechsoktavig aufwärts rauschenden Wellen-Arpeggio innerhalb von nur drei Vierteln von *pp* nach *ff* steigern und in den folgenden vier Vierteln in absteigend versetzten 18/64-Wellen wieder verklingen lassen. Die erste Wiederholung verläuft identisch, doch die zweite ist auf 4/4 + 5/4 verlängert und in ihrem Höhepunkt zum *fff* verstärkt. Die im Medium musikalischer Intensität angedeutete lässt auf eine Zuspitzung schließen – sei es im Zustand des sturmgepeitschten Ozeans selbst oder im Kampf des kleinen Gefährtes mit den Wellen.

Die dritte thematische Komponente schließlich scheint in melodisch und auch dynamisch von einer menschlichen Präsenz in der Szene zu zeugen. Während alle Notenwerte, die schnell genug wären, Wellen oder auch nur Kräuselungen abzubilden, pausieren, erklingt ein akkordisch getragenes, als *très expressif* markiertes Melodiefragment. Ein Fis-Dur-Auftakt führt zu einem anderthalbtaktigen eis-Moll-Klang, der diminuierend eine Quart abwärts auf einen (enharmonisch verfremdet notierten) C-Dur-Dreiklang fällt. Doch mit einem plötzlichen *sf*-Akzent folgt ein Zusatz, der wie ein in großer Not ausgestoßener Ruf klingt. Insgesamt meint man einen verzweifelten Aufschrei zu hören.

Miroirs III: Der verzweifelte Aufschrei



¹⁰So sind in T. 11 und 12 die Arpeggios im zweiten Viertel nur halb so rasch und halb so hoch aufschwellend wie die im ersten; im dritten Viertel ist die Anzahl der Töne identisch, doch sind diese durch den Gegensatz von Vorschlaggruppe und nicht triolischer Fortsetzung ganz anders verteilt. In der ersten Hälfte von T. 13 ist die Bewegung um ein Drittel langsamer (8/32 statt zuvor 12/32), in der zweiten Takthälfte dann plötzlich dem Oberstimmrhythmus angepasst.

Jede dieser drei thematischen Komponenten macht in der Folge eine Entwicklung durch. Die erste – der Wellengang mit der Stimme aus dem Wasser – tritt im Verlauf des Stückes immer mehr in den Hintergrund. Seine erstes Auftreten zog sich über 27 Takte hin. In der Mitte des Stückes ist das Grundmuster auf sieben Takte verkürzt (T. 61-67), und in der Coda ertönen nur noch Fragmente vor dem leisen Rauschen des Ozeans.

Im Gegensatz dazu nimmt das menschliche Element, repräsentiert durch den verzweifelten Aufschrei, zunehmend mehr Raum ein und zieht damit die Aufmerksamkeit der Hörer auf sich. Die ursprünglich dreieinhalbtaktige Geste wird ab T. 76 verlängert, indem der abschließende Seufzer (in der Transposition von T. 79: *eis-d*) in T. 80 in dynamisch und rhythmisch sanfterer Form wiederholt wird. Noch leiser und eine Oktave höher versetzt ertönt er noch einmal in T. 83 (nun enharmonisch als *f-d*), um in der Folge von dieser fallenden Terz aus seine eigene Phrase zu entwickeln.¹¹ Wenn der Aufschrei zum letzten Mal erklingt, ist er in beide Richtungen hin erweitert. Die Begleitfigur und der Akkord, der das erste *g* in T. 121 trägt, werden bereits in T. 119-120 vorausgenommen (wenn auch mit einem *h* anstelle des späteren *b*). Noch früher bereiten schon die Arpeggien in T. 117-118 denselben Akkord vor. Ähnliches geschieht am anderen Ende: der abschließende Seufzer (hier *e-cis*) wird in T. 126 wiederholt, während der Schlusston einschließlich der Mittelstimmen, die ihn harmonisch einbetten, noch die Takte 128-131 durchklingt.

Die zweite Komponente dagegen, das klangliche Abbild der dramatischen Situation, die für das kleine Boot im weiten Meer durch Sturmböen entsteht, ist auf je ein lokales Ereignis beschränkt. Dabei ist der dreiteilige Ablauf des Ausbruches immer gleich; vgl. T. 38-39, 40-41 und 42-43, intensiviert in T. 68-69, 70-71 und 72-73, schließlich besänftigt in T. 111-112, 113-114 und 115-116.

¹¹Ein Strukturaspekt dieser sekundären Phrase offenbart eine wichtige Facette ravelischer Kompositionstechnik: Ihre Entwicklung entspricht der des ersten thematischen Motivs:

Wellengang mit mythischem Gesang		/		Phrase aus dem Seufzer	
T. 1-3	Einführung der Begleitfigur	T. 81-82	Einführung der Begleitfigur	T. 81-82	Einführung der Begleitfigur
T. 4-5, 6-7	Zweitonaufstieg	T. 83	Zweitonfall	T. 83	Zweitonfall
T. 8-10	fünftönige Erweiterung	T. 84-85	fünftönige Erweiterung	T. 84-85	fünftönige Erweiterung
T. 11-13	Kontrastsegment	T. 86-88	Kontrastsegment	T. 86-88	Kontrastsegment
T. 14-15	Einführung der Begleitfigur	T. 88-89	Einführung der Begleitfigur	T. 88-89	Einführung der Begleitfigur
T. 16-17	Zweitonaufstieg	–	(Zweitonfall fehlt)	–	(Zweitonfall fehlt)
T. 18-20	fünftönige Erweiterung	T. 90-91	fünftönige Erweiterung	T. 90-91	fünftönige Erweiterung
T. 21-23-27	Kontrast, transponiert + erweitert	T. 92-94-97	Kontrast, erweitert	T. 92-94-97	Kontrast, erweitert

Die Passagen mit den drei thematischen Komponenten und ihren Entwicklungen werden verbunden durch zwei kontrastierende Segmente. Das erste (T. 28-37) verbindet das anfängliche Bild des Wellenganges mit dem ersten Erklingen des 'dramatischen Ausbruchs'. Die strukturelle Gliederung ist mit einem Wechsel des Orgelpunktes zu *b* klar angezeigt. Der neue Basston wird im Eröffnungstakt des Kontrastsegmentes, T. 28, eingeführt und durchklingt die tiefste Texturschicht in T. 29-35. Die zweitoberste Schicht enthält die Arpeggien des Wellenganges, der damit wie eingehegt und unter eine gewisse Kontrolle gebracht klingt. Beiderseits dieser Wellen, d. h. oberhalb der Orgelpunktöne sowie im höchsten Register, ziehen sich zwei Melodielinien hin, die aufgrund ihrer gegenläufigen Bewegung auffallen. Während die Kontur der oberen Spitzentöne in Schritten absteigt, die eine Ganztonleiter mit nur einem als Durchgangston fungierenden Halbtonschritt unterbrechen, steigt die mit Akkorden unterlegte Linie aus dem Tenor zunächst in chromatischen Schritten auf, vergrößert aber dann ihre Intervalle. Die beiden Linien kreuzen sich, wie es Wasserschichten beim Übergang von Wellenkämmen zu Wellentälern oft tun – ein treffendes musikalisches Bild für ein tumultuöses Geschehen an der Meeresoberfläche – und verklingen in derselben Ganztonleiter.

Miroirs III: Überkreuzung im ersten Kontrastsegment

mp cre - scen - do - poco - a - poco *f* ————— *ff* ————— *mp*

29	30	31	32	33	34	35	36	37
<i>b as</i>	<i>fis e</i>	<i>d c ces</i>	<i>b as</i>	<i>cis d</i>	<i>e f gis</i>	<i>h c d</i>	<i>e fis gis</i>	<i>b c d</i>
<i>h c</i>	<i>cis d</i>	<i>e f as</i>	<i>h c</i>	<i>fis e</i>	<i>d c h</i>	<i>b as</i>	<i>fis e</i>	<i>d c b</i>

Das zweite, wesentlich umfangreichere Kontrastsegment (T. 81-110) erklingt als Einschub vor der letzten Wiederkehr aller drei thematischen Komponenten. Seine Begleitfigur erwächst aus der oszillierenden Figur, die den vorausgehenden Ausklang des verzweifelten Aufschreis ergänzt.¹² Die mittlere Texturschicht verbindet bereits vertraute melodische Komponenten¹³

¹²Vgl. ab T. 79 die mehroktavige Terz *fis-a*, die ab T. 98 die Form eines unter Oktavierungen wiederholten Mordentes *a-g-a* annimmt, unterbrochen von verschiedenen ebenfalls oktavieretzten Dreiklängen: *d/g/a* in T. 98-99, *des/es/a* in T. 100-102. Letzterer wird gehört als Leittonklang, der jeweils auf dem vierten Schlag nach *c/e/a* aufgelöst wird.

¹³Der nachschlagend einsetzende Quinaufstieg in T. 98 erinnert an den Quartaufstieg aus dem ersten Motiv (T. 4), während die Gruppe aus drei Akkorden in der zweiten Takhälfte sowohl rhythmisch als auch melodisch an die erste Hälfte des verzweifelten Aufschreis anknüpft (vgl. die Oberstimmen in T. 46-48: *fis-eis-his* und T. 98: *g-f-c*).

mit einer Struktur, die die oben dargelegte parallele Entwicklung des mythischen Gesanges aus den Wellen und der Phrase aus dem Seufzer umkehrt.¹⁴ Das Segment vermittelt somit zwischen den beiden eindrucklichsten Bildern dieses Stückes: dem im weiten Ozean prekär den Elementen ausgesetzten kleinen Boot und der einen verzweifelten Ruf ausstoßenden menschlichen Stimme.

Bei der Frage, welche emotionale Botschaft Ravel mit dieser ersten Verknüpfung der verschiedenen thematischen und strukturellen Elemente mit metaphorischen Bedeutungen verbinden mag, hilft der Blick auf die tonale Sprache in diesem Stück. Dabei muss die Horizontale ebenso wie die Vertikale berücksichtigt werden; es gilt sowohl zu erkennen, wie tonale Bezüge sich in den Verlauf einzelner Abschnitte oder des ganzen Stückes einordnen, als auch, wie jede thematische Komponente sich in ihrer vertikalen Verwirklichung darstellt.

Auf den ersten Blick erscheint "Une barque sur l'Océan" tonal recht traditionell angelegt. Dieser Eindruck resultiert nicht zuletzt daraus, dass Ravel den Grundton *fis* auf vielen Ebenen bekräftigt:

- Die Tonartsignatur mit drei Kreuzvorzeichen und der dazugehörige Orgelpunkt zu Beginn (T. 1-10, 14-20) und am Ende (T. 132-138) des Stückes präsentieren *fis* als Grundton einer Molltonart.
- In T. 1-10 und 14-20 erklingen ausschließlich Töne des *fis*-Moll-Nonakkordes.
- In T. 81-97 erklingt der Grundton mit seiner Mollterz zudem als indirekter Orgelpunkt im Part der rechten Hand.

Während die Transposition der ersten thematischen Komponente auf die Dominante (vgl. den *cis*-Moll-Nonakkord in T. 61-67) ganz konventionell ist, wählt Ravel als sekundären Ankerton des Werkes weder dieses *cis* noch das subdominantische *h*, sondern *b*. Dieser Ton, der vor allem als Bassorgelpunkt ins Bewusstsein dringt, ist nicht nur hinsichtlich der großen Anzahl der von ihm beherrschten Takte wesentlich, sondern auch dadurch, dass er die beiden umfangreichen Kontrastsegmente bestimmt. Als Orgelpunkt ertönt er in drei Passagen von insgesamt 29 Takten. im Falle der beiden ersten erzeugt sein Eintritt einen plötzlichen, gänzlich unvorbereiteten tonalen Kontrast. In T. 28 folgt der Basston *b* auf einen ausgedehnten G-Dur-Dreiklang, in T. 68 auf einen *cis*-Moll-Nonakkord. Beide Klänge enthalten ein *h*, so dass durch den sekundären Ankerton ein

¹⁴Vgl. die das Segment eröffnende 5-Ton-Figur in T. 98-99 mit der 5tönigen Enderweiterung in T. 8-10; den Zweitonaufstieg in T. 102-103 mit T. 4-5, und die Enderweiterung der Wellenbewegung in T. 103-106 mit der Einführung des Wellenganges in T. 1-3.

Querstand entsteht. In ihm drückt sich ein tiefsitzendes Unbehagen an der thematischen Suggestion dieser Kontrastsegmente aus – an der Beziehung zwischen dem aus dem Wellengang herauftönenden mythischen Gesang und den dramatischen Ausbrüchen im ersten Fall, der Gesang aus dem Wasser und dem verzweifelten menschlichen Aufschrei im zweiten. Einzig im dritten Fall, wo der Orgelpunkt *b* unter verschiedenen Umkehrungen eines langgezogenen Es-Dur-Undezimenakkordes erklingt, fehlt der Querstand mit seiner Schockwirkung. Wenn derselbe Akkord in T. 100 durch Alteration aus dem g-Moll-Septakkord erwächst, dient er als Subdominante des sekundären Ankers *b*. Seine sanfte Vorbereitung des zuvor stets unvermutet unterbrechenden Basstones kann als Bemühung um Integration der herrschenden Kräfte gedeutet werden, als Besänftigung nach viel innerem Kampf.

Die folgende Tabelle zeigt die Struktur des Stückes einschließlich der die Komponenten jeweils bestimmenden harmonischen Ausrichtung. Sie zeigt sehr deutlich die Gegenüberstellung der beiden Haupt-Ankertöne:

Miroirs III: Struktur und Orgelpunkte in “Une barque sur l'océan”

	T.			Orgelpunkt
I	1-22	A	<i>1. thematische Komponente</i> mit Ergänzung T. 11-13 und 21-23 erweitert bis T. 27	fis
	28-37	B	erstes Kontrastsegment	b
	38-43	C	<i>2. thematische Komponente</i>	<i>gis</i>
	44-45		Überleitung	
	46-49	D	<i>3. thematische Komponente</i>	
	49-60		lange Überleitungspassage	<i>cis, gis</i>
II	61-67	A'	<i>1. thematische Komponente</i> verkürzt. Quart tiefer, ohne Ergänzung	<i>cis</i>
	68-75	C'	<i>2. thematische Komponente</i> (neu harmonisiert)	b
	76-79	D'	<i>3. thematische Komponente</i>	b
			(transponiert auf verminderte Terz)	b
	95-97		verlängert und entwickelt Überleitung	b fis
III	111-116	C''	<i>2. thematische Komponente</i>	<i>a</i>
	117-120		sekundäre Einleitung	
	121-124	D''	<i>3. thematische Komponente</i>	<i>a</i>
	125-131		Enderweiterung	
132-139	A''	<i>1. thematische Komponente</i> , Fragment	fis	

Neben diesen beiden tonalen Zentren umfasst das Stück drei charakteristische vertikale Gebilde. Während der Mollakkord mit erweiternden Terzen (d.h. mit Septe, None und zuweilen auch Undezime) ein typischer Baustein in Ravels Harmonik ist und daher nicht überinterpretiert werden darf, verdienen die Abweichungen von seiner Grundform Aufmerksamkeit. So ist der Akkord in der ersten thematischen Komponente von “Une barque sur l’océan” immer wieder mit einer *sixte ajoutée* eingefärbt, die hier also nicht dem Dreiklang aufgesetzt, sondern in den Nonakkord eingefügt wird.

Miroirs III: Akkorde mit *sixte ajoutée*

T. 1-10	11-13	14-20	21-22	23, 25	24, 26-27
<i>g</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	(<i>h</i>) <i>fis</i>	<i>fis</i>
<i>e</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>gis</i>	<i>d</i>
<i>cis</i>	<i>h + c</i>	<i>a + h</i>	<i>cis</i>	<i>e + fis</i>	<i>h + cis</i>
<i>a</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>a</i>	<i>cis</i>	<i>g</i>
<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	(<i>e</i>)

Die so entstehenden diatonischen Cluster – der Nonakkord mit *sixte ajoutée* auf *e* z.B. enthält mit den Tönen *h*, *c*, *d*, *e*, *fis* und *g* eine fast komplette phrygische Skala – verleihen der Musik dieses Abschnitts eine ganz eigene Farbe. Korrespondierend dazu aber doch farblich abgesetzt beruht die zweite thematische Komponente harmonisch auf einfachen Quintsextakkorden ohne Sept und Non: *gis/h/dis/eis* (in T. 38, 40 und 42), *h/d/fis/gis* (in T. 39 und 41) sowie *fis/ais/cis/dis* (in T. 43).

An anderen Stellen schöpft Ravels tonale Sprache alle Nuancen der Bitonalität und Querständigkeit aus. Dies zeigt sich besonders in der dritten thematischen Komponente, die ich oben als Aufschrei einer menschlichen Stimme gedeutet habe. Als Beispiel dient hier T. 46-49, die Stelle, an der das Motiv erstmals gehört wird. Im Bass erklingt durch drei Takte ein *gis* als vieroktaviger Orgelpunkt. Darüber stellt Ravel Akkorde, die – der leichteren Lesbarkeit wegen hier enharmonisch vereinfacht – von Fis-Dur über F-Dur nach C-Dur führen. Auf diese binäre Gegenüberstellung folgt der abschließende ‘Seufzer’ mit drei in sich polytonalen, querständigen Schichten: Da sind zunächst das im tiefen Register vieroktavig angeschlagene *gis* sowie ein enharmonischer C-Dur-Quintsextakkord im mittleren Register (vgl. die Töne *e/fisis/a + his*). Darüber erklingt ein melodischer Terzfall, der mit Bezug auf das tiefe *gis* als dessen Quint-Terz-Fall *dis-his*, mit Bezug auf den über *c* errichteten Klang in der Mittelschicht aber als *es-c*, d.h. als Bestätigung des zweiten Grundtones mit dessen Mollterz, gehört wird. Und gegen all dies setzt Ravel zudem ein *cis* als am Taktanfang kurz unterbrechenden neuen Basston.

Miroirs III: Querständigkeit im verzweifelten Aufschrei

notiert als

très expressif

46

klingend als

46

sf

Der Versuch einer Deutung der tonalen Metaphern in diesem Stück könnte etwa so aussehen: Der anhaltend hohe Wellengang dient sowohl in seiner anfänglichen Ausgeglichenheit als auch in seinen dramatischen Ausbrüchen als romantisches Symbol für die Weite und Unbeherrschbarkeit der uns umgebenden Natur; die zugehörigen musikalischen Komponenten basieren auf konsonanten Intervallen, im ruhigeren ersten Fall sogar großenteils auf einer vertikalisierten diatonischen Skala. Die als menschlicher Verzweiflungsschrei gedeutete Komponente dagegen ist tonal zerrissen und sowohl melodisch-horizontal als auch akkordisch-vertikal von Ambivalenz und Unvereinbarkeit gezeichnet.

Wenn diese Deutung zutrifft, und sie ist natürlich nicht die einzig mögliche, so trifft Ravels Musik damit eindrucksvoll das Bild von der Gefährdung des Menschen inmitten der von ihm nicht beherrschbaren Natur – hier metaphorisch eindringlich gezeichnet als Schiffer in einem kleinen, nur allzu zerbrechlichen Kahn inmitten des weiten Meeres, “une barque sur l’océan”.

Alborada del gracioso

Der spanische Titel dieses Stückes verdient eine kurze Erläuterung. Eine *alborada* ist das Gegenstück zu einer *serenada*. Der zweite Begriff, abgeleitet vom italienischen Wort *la sera* (der Abend), beschreibt ein musikalisches Ständchen, das am Ende des Tages im Freien unter dem Fenster einer geliebten oder zu ehrenden Person dargebracht wird. Ähnlich liefert das spanische Wort für Morgenrauen, *el alba*, die Wurzel für ein ähnlich motiviertes Ständchen, das bei Tagesanbruch für ein umworbene Mädchen, für eine Braut am Morgen ihrer Hochzeit oder für einen herausragenden Menschen am Tag seiner offiziellen Ehrung gespielt wird.

Das Adjektiv *gracioso* wird im heutigen Sprachgebrauch mit “lustig, erheiternd” gleichgesetzt. Verwandt damit ist *el gracioso*, die Figur des Narren in der spanischen Komödie. Ihm erlaubte die Gesellschaft, sofern er gewitzt war und sich mit meist überzogen gespielter Dummheit selbst ironisierte, die lächerlichen Gewohnheiten und zweifelhaften Ansichten der feinen oder auch bürgerlichen Kreise bloßzustellen. Er hatte somit eine ähnliche Funktion wie die Hofnarren der absolutistischen Fürsten. So wird das Morgenständchen eines solchen *gracioso* zum Akt der Ironie auf gleich mehreren Ebenen.

Wie die traditionelle italienische Serenade mit ihrer typischen Tempofolge *Allegro* (oder *Moderato*) – *Menuett* – *Adagio* – *Menuett* – *Allegro* enthielt auch die spanische Alborada einen langsamen, höchst expressiven Mittelabschnitt, der von lebhafteren Passagen gerahmt wird. Anthologien belegen, dass ein volkstümliches Hochzeitsständchen im 15.-17. Jahrhundert mit einem *saludo* (Begrüßung) in mäßigem 3/4-Takt begann und mit einer *despedida* (Verabschiedung) in einem raschen binären Metrum endete.¹⁵

Die Grundfarbe in Ravels “Alborada del gracioso” unterscheidet sich deutlich von den eher sanften Ausgangsnuancen der anderen vier *Miroirs*. Die Spielanweisungen im Eröffnungstakt – *sec[,] les arpèges très serrés* (trocken, die Arpeggien sehr dicht) – verraten, dass das Klavier Gitarren und Kastagnetten imitiert, die prototypischen Vertreter der spanischen Folklore. Dabei ist es faszinierend zu sehen, wie Ravels Narr alle überkommenen Regeln unterläuft: Die im 6/8-Takt notierten Rahmenabschnitte wechseln zwischen duolischem und triolischem Metrum, 9/8-Einschübe sorgen für Verwirrung, und die feierliche Gesangseinlage im Mittelabschnitt trieft vor Ironie, die sich als Tollpatschigkeit des Narren maskiert.

Der Zentralton des Stückes ist *d*. Wie die Tonartsignatur anzeigt und die linke Hand besonders in T. 1-11 bekräftigt, ist *d*-Moll die Grundtonart im Eröffnungsabschnitt; *D*-Dur dagegen herrscht von T. 62 an bis zum Beginn der langsamen Kantilene und erneut in der Coda (T. 219-229). Diese Tonarten werden jedoch ständig ‘verunreinigt’, indem Ravel fast jeden Akkord mit verminderter Oktave schreibt.¹⁶

Ein anderes überzeugendes Mittel, einem Narren, der oftmals die richtigen Töne verpasst, musikalische Gestalt zu verleihen, ist der Einschub mehrfacher Vorhalte, die spät oder auch gar nicht aufgelöst werden:

¹⁵Vgl. Antonio Martínez Hernández, *Antología musical de cantos populares españoles y un suplemento de cantos populares portugueses* (Barcelona: Isart Durán, 1930).

¹⁶Spielt man in T. 1-5 alle dem rechten Daumen anvertrauten Töne einen Halbton tiefer, so erklingen ausschließlich reine Durdreiklänge.

- In der zweiten Hälfte von T. 12 und T. 13 wird das Oberstimmeng des c-Moll-Nonakkordes durch *a* und *f*is hinausgezögert;
- unter dem Akzent in T. 31-32 erklingen gleichzeitig fünf Leittöne (ein dreifaches *f*is und ein doppeltes *h*), die sich in Quart-/Quintparallele zum c-Moll-Dreiklang auflösen;
- die Läufe in T. 44 und 46 nehmen ihren Ausgang von einem Zweiklang, der im harmonischen Kontext wie ein verpatztes *gis* wirkt;
- in T. 105-118 und 133-147 spielt die rechte Hand einen oktavierten Zweiklang aus den beidseitigen Leittönen zu *f*is.
- Auch die Tatsache, dass das pianistisch ohnehin höchst anspruchsvolle Terzenglissando anfangs mit dem ‘falschen’ Intervallabstand einer Quart ausgeführt werden soll, kann derselben Absicht einer musikalisch abgebildeten Tollpatschigkeit zugerechnet werden.

Wie bereits angedeutet, erzeugt die metrische Organisation einen ähnlichen Effekt. Oftmals klingt eine Stimme wie ein Dreiertakt, wird dabei jedoch von einer anderen in Frage gestellt, vielleicht sogar im folgenden Takt gleichsam korrigiert. So entsteht der Eindruck, dass der Narr ‘mit dem Takt auf Kriegsfuß steht’.

Miroirs IV: Das schwankende Metrum

Assez vif

1 - 2 - 3 - | 1 - - 2 - -

1 - - 2

Dieser Eindruck verstärkt sich im Folgenden noch. Nach einem Paar im Hörerlebnis zweigeteilter Takte (T. 26-27), zwei dreigeteilten Takten (T. 28-29) und einem 3/8-Takt (der die Zweiteilung des 6/8-Metrums zu bekräftigen scheint) erklingen vier merkwürdig verlängerte Takte. Die Partitur weist sie als 9/8-Metrum aus, doch wirkt gleich der erste, T. 31, für unvorbereitete Ohren wie eine verkürzte Variante des Zweitakters in T. 14-15. Doch während hier der Sekundärakzent der Linken noch einmal an die ursprünglichen 3/8-Unterteilungen erinnert, fällt diese minimale metrische Stütze in den Folgetakten weg, so dass die Takte 35-36 schließlich wie ein aus allen Nähten geplatzt metrisches Ungetüm aus sechs 2/8-Gruppen und einer 3/8-Ergänzung klingen:

Miroirs IV: Clowneske Dehnungen

T. 14-15 1 (2) 1 (2 3 4 5) 1 (2 3 4 5) | T. 31, 32 1 (2) 1 (2 3 4 5) 1 (2) |

T. 35-36

Im *p subito* einsetzenden zweiten Abschnitt des Stückes (T. 43-57) tritt dieser Wechsel aus miteinander wettstreitenden metrischen Schemata momentan in den Hintergrund zugunsten einer fließenderen Darbietung. Muster wie das im eröffnenden T. 43 können als zwei- oder dreiteilig gehört werden, eine beabsichtigte Ambivalenz, die durch keinerlei Akzent in die eine oder andere Richtung entschieden wird. Das musikalische Material aus schnellen Tonwiederholungen und virtuosen Doppelkurven verbannt die zuvor dominierende Gitarre in eine Begleitfunktion, während die tonale Orientierung rund um *gis* dem ursprünglichen Ankerton *d* als Tritonus polar gegenübergestellt ist. Erst die letzten sechs Takte des Abschnitts, in denen der Kastagnettenrhythmus auf die rhythmische Komponente aus dem ersten Abschnitt trifft, lassen die metrischen Spielchen des Narren wieder zart durchscheinen.

Umso verblüffender sind die Überraschungen hinsichtlich Metrum, Tempo und Klangfarbe im lyrischen Abschnitt der *Alborada*. Die zentrale Kantilene mit ihrem Grundmuster aus strukturell analogen Phrasen, die man einem imaginären Text glaubt zuordnen zu können, wird rhythmisch derart oft und drastisch durchbrochen, dass sie wie eine *ad libitum*-Passage wirkt und in den gleichsam schelmisch eingestreuten Unterbrechungen auch entsprechend frei und *rubato* gespielt werden darf.

Darüber hinaus enthält der Gesang selbst drei Kontraste, die das *plus lent*-Tempo des leidenschaftlichen Unisonos verlassen und auf das Tempo des Rahmenabschnitts zurückgreifen. Der erste dieser internen Kontraste besteht aus Einschüben eines wiederholten, sehr leisen Septakkordes (vgl. z.B. in T. 75-79: *h/d/fis/a/cis*), der nachschlagend zu jambisch gepaarten Bassoktaven erklingt. Der zweite interne Kontrast begleitet und verbindet das wiederholte Schlusszeilenpaar des Gesanges mit pochenden oktavierten Sekunden (vgl. T. 105-118/119-124 und 133-148/148-155). Das zweimal ertönende dritte Kontrastsegment schließlich beginnt *ff très expressif* im hohen Register mit einem Motiv, das mit emphatisch arpeggierten Klängen unterlegt und in dreifacher Weise intensiviert ist: emotional durch reibende

Zusatztöne, metrisch durch versetzte Melodieakzente und harmonisch durch einen statischen, durchgehend oktavversetzt springenden Bassorgelpunkt (vgl. T. 126-129 und 157-160). Dabei büßt das Motiv im Verlauf dreier absteigender Transpositionen alle anfängliche Strahlkraft ein.

Das folgende Notenbeispiel zeigt die Kantilene ohne alle Einschübe und Kontraste. Wie mit Klammern markiert, beginnen oder enden je sieben der acht Zeilen analog. Die Wiederaufnahme der Zeilenabschlusstöne zu Beginn jedes folgenden Fragmentes unterstreicht den melodischen Faden. Die Intensität des unbegleiteten Gesanges ist stets mit *mf* angegeben und das Tempo kehrt nach jedem Einschub zu *plus lent* zurück.

Miroirs IV: Der schmachtdende Gesang ohne die launigen Unterbrechungen

T. 71-75

T. 79-81

T. 85-88

T. 91-96

coll'8va

T. 107-110

coll'8va

T. 114-119

coll'8va

ra - - - len - - - tir - - - 1^{er} Mouvement

T. 137-140

coll'8va

T. 144-150

coll'8va

ra - - - len - - - tir - - - 1^{er} Mouvement

The image displays a musical score for a vocal line, likely a cantilena, from the piece 'Alborada del gracioso'. The score is organized into eight systems, each representing a different transposition of the same melodic motif. The systems are labeled with measure numbers: T. 71-75, T. 79-81, T. 85-88, T. 91-96, T. 107-110, T. 114-119, T. 137-140, and T. 144-150. The first four systems (T. 71-88) are in the treble clef, while the last four (T. 91-150) are in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain triplets, indicated by a '3' above the notes. Brackets are used to group notes across measures, suggesting phrasing or structural relationships. The systems T. 107-110, T. 114-119, and T. 144-150 are marked with *coll'8va*, indicating an octave transposition. The systems T. 114-119 and T. 144-150 include the lyrics 'ra - - - len - - - tir - - -' and '1^{er} Mouvement' below the notes. The overall structure shows a series of related melodic fragments, each beginning or ending with a similar motif, creating a sense of continuity through transposition.

Der Form nach handelt es sich bei diesem Ständchen um ein fantasievolles Rondo mit allerlei Schabernack: Der Refrain wird im Verlauf des Stückes stark variiert und in der auf das erste Couplet folgenden Wiederaufnahme sogar frei entwickelt, bleibt aber dank seiner rhythmischen

Charakteristika immer gut erkennbar. Das in Rondos oft eigenständige zweite Couplet – hier die Gesangseinlage – bildet durch den Wechsel zwischen der fragmentierten *plus lent*-Kantilene [c1 + c2] einerseits und den Unterbrechungen [d] und Kontrastmotiven [e] eine Art Miniatur-Rondo.

Miroirs IV: Ein Ständchen in Rondoform

Refrain	T. 1-21	[a] = T. 1-11, [b] = T. 12-21
Refrain, Variante 1	T. 22-42	[a'] = T. 22-30, [b'] = T. 31-42
1. Couplet	T. 43-57	[c] = T. 43-51, [c'+a''] = T. 12-21
Refrain, entwickelt	T. 58-70	[b''] = T. 58-61, [a'''] = T. 62-70

2. Couplet	T. 71-165	[c1] = T. 71-74 [+ d], T. 79-81 [+ d] T. 85-88 [+ d], T. 91-96 [+ d] [c2] = T. 105-124, [e1] = T. 124-132 [c2] = T. 133-155, [e2] = T. 155-160 Codetta T. 161-165

Refrain, Variante 2	T. 166-173	vgl. mit [b'] (T. 31-42)
1. Couplet, variiert	T. 174-190	vgl. mit [c], [c'+a] (T. 43-57)
Refrain, entwickelt	T. 191-195	vgl. mit [b''] (T. 58-61)

Durchführung	T. 196-218	
Coda	T. 219-229	

Wie die Tabelle zeigt, ertönt unmittelbar vor der in triumphalem *ff* gehaltenen Coda unerwartet eine 23-taktige Durchführung in wiederholt zu dramatischem *ff* ausbrechender, aber immer wieder zu *p subito* abgedämpfter Dynamik.¹⁷ Wie schon beim dritten Refrain, der als Entwicklung angelegt ist, entsteht der Eindruck, als wollte Ravel seinem Narren die Möglichkeit geben zu beweisen, dass er sich auch mit Sonatensatzformen auskennt. So zeigt sich, dass der *Gracioso* nicht nur tonal und metrisch, sondern auch in der strukturellen Anlage seines Ständchens sein Möglichstes tut, die konventionellen Erwartungen seiner Hörer zu bedienen, um sie dann mit spürbarem Vergnügen zu unterlaufen.

¹⁷Die Fragmente dieser Durchführung entwickeln folgende Komponenten: T. 196-199 sowie 202-208 (rechts): [a] (erkennbar aus dem Refrain, aber mit neuer Harmonisierung einschließlich übermäßiger Dreiklänge), T. 200-201, 209-211 und 213-217: [b]. In Gegenüberstellung damit erklingt in T. 202-205, 210 und 212 eine Mittelstimme, die an das wiederholte Zeilenpaar am Schluss der Kantilene erinnert.

Die Orchestrierung des Stückes ist, besonders wo die Klavierimitation der Gitarre durch Harfen + Schlagzeug ersetzt wird, zarter und gleichsam leichtfüßiger; die Darbietung wirkt damit eher verschmitzt als tollpatschig. Einige zusätzliche Taktunterteilungen verdeutlichen den strukturellen Ablauf; Verlängerungen und neue Wiederholungen erhöhen die Spannung.¹⁸

Wesentliche melodische Akteure sind die Holzbläser. Im Refrain führt das Fagott über einer Begleitung aus Harfen und höheren Streichern die noch relativ tief liegende ornamentierte Figur in T. 6-9 ein, die in der Folge von Oboe, Englischhorn und Klarinette imitiert wird und schließlich, am Höhepunkt der Variante, alle hohen Holzbläser vereint. Die begleitenden und überleitenden rhythmisierten Tonwiederholungen beginnen dabei in den Streichern, werden aber in der Refrain-Variante von Hörnern verstärkt und im ersten Couplet dann ganz der Solotrompete überlassen.

Die Schlagzeugschicht ist gleichfalls vielfarbig. Pauken, Trommeln, Tambourin und Becken melden sich erstmals zum plötzlich auf 9/8 gedehnten *ff*-Takt des Tutti in der 1. Refrain-Variante, in der Erweiterung gefolgt von überleitenden Takten über einem Kastagnettenmuster:

Miroirs IV: Spanisches Kolorit in der orchestrierten Refrain-Variante

7 Holzbläser + Geigen/Bratschen *ff*

Pauke *ff*

Triangel *ff*

Tambourin *ff*

kl. Trommel *ff*

Becken *f*

gr. Trommel *ff*

p Kastagnetten *etc.*

Eindrucksvoll ist auch Ravel's Orchestrierung der zentralen Kantilene. Die ersten vier Segmente, die in der Originalfassung als Fragmente einer unbegleiteten Linie konzipiert waren, übernimmt das solistische Fagott; in

¹⁸Der im Klavierstück mit 9/8 übermäßig lang wirkende T. 36 ist in der Partitur dem Hörerlebnis entsprechend aufgespalten in 6/8 + 3/8; die Fermate über einer 1/16-Pause in T. 195 ist durch einen Takt Generalpause ersetzt; die einleitenden Takte 165 und 183 sind verdoppelt. Auch der viertaktige Einschub bei Ziffer 32 erhöht lediglich die Spannung.

den jeweils ins ursprüngliche Tempo zurückfallenden Unterbrechungen ist der Rhythmus der Akkorde, die hier in Harfen und hohen Streichern instrumentiert sind, durch unterschiedlich viele Wiederholungen eines immer gleichen Zweitakters von kleiner Trommel, Becken und Xylophon unterstrichen. In der letzten unbegleiteten Gesangszeile erlaubt Ravel dem Fagott mit *Pressez – Rall.* (T. 94-95) eine improvisatorische Freiheit, die er für das Klavier an dieser Stelle nicht explizit vorgab.

Sobald der Gesang ab T. 107 durch Oktavierung intensiviert und von nachschlagenden Synkopen aus ebenfalls oktavierten Sekunden unterlegt wird, ändert sich die Transkriptionsweise. Die melodische Kontur in zwei Fagotten sowie je einer Hälfte der Bratschen und Celli ertönt nun nicht mehr wie im Klavierstück unterbrochen, sondern jeweils 18 Takte lang durchgehend mit verlängerten Schlußstönen jeder Zeile. Die oktavierte Sekunde der Begleitklänge, in den Harfensynkopen sanft dagegengesetzt und zuletzt von den jeweils zweiten Hälften der Bratschen und Celli verdoppelt, durchklingt die Textur zugleich als Liegeintervall der Geigen und hohen Holzbläser. In seiner Gefühlsbetonung wirkt dieser Abschnitt somit, weit mehr noch als in der ursprünglichen Fassung, als Höhepunkt des "Ständchens". Die stark akzentuierten Einwürfe in der Durchführung, die mit ihrer Gestik und Kontur an den Gesangsduktus anknüpfen, sind durch je unterschiedliche Klangfarben hervorgehoben.¹⁹

Die einzige wesentliche Neuerung in der Orchesterfassung findet sich in der variierten Wiederaufnahme des 1. Couplets. Nach dem zweifachen Wechsel zwischen der Tonwiederholung der Solotrompete und den mehrstimmigen glissandoartigen Skalenkurven spielen Flöten und Klarinette in Ziffer 25 anstelle des im Klavierstück hinzugefügten dritten Tonwiederholungstaktes und der erweiterten Doppelgriffglissandokurve einen dreistimmigen Skalenaufstieg gefolgt von einem ebenfalls dreistimmig parallelen chromatischen Abstieg in Flatterzunge über vier Takte, abgerundet durch eine Arpeggiokurve der Klarinette und ein Harfenglissando. Wie das ganze Stück wirkt auch diese neu hinzugefügte Passage in der Orchestrierung leichter und eleganter als im Klaviersatz und erinnert so über das Bild des Narren hinaus an das, was man als die andere Bedeutungsnuance mit dem Wort *gracioso* verbindet: grazil und anmutig.

¹⁹Vgl. T. 202-205: Englischhorn + Fagott, T. 210: Posaune, T. 212: Trompete + Posaune.

La vallée des cloches

Der Titel des fünften Stückes evoziert zwei unterschiedliche Aspekte: einen Ort und ein akustisches Erlebnis. Insofern die Glockengeläute, die Ravel in diesem Tal erklingen lässt, sich im Verlauf einerseits unterscheiden, andererseits ein angedeutetes Palindrom nachzeichnen, kann man sich eine imaginäre Wanderung von einem Ende eines Tals zum anderen und zurück vorstellen. Auf dem Weg liegen Dörfer oder Gemeinden, die neben anderen Eigenheiten auch durch ihre Glockenklänge – deren Tonhöhe, Dichte, Lautstärke und Klangqualität – charakterisiert sind. Der musikalische Ablauf legt nahe, dass einige dieser Glockenklänge den Wanderer schon vor seiner Ankunft in der Gemeinde begrüßen, alle ihn begleiten, und wieder andere als letzte bei zunehmender Entfernung verklingen.

Ravels Musik scheint ein Tal mit drei ganz unterschiedlichen Siedlungen zu beschreiben. Der Ort, nahe dem die Wanderung ihren Ausgang nimmt und wieder endet, ist als größere Gemeinde mit zwei Kirchen angedeutet. Er wird klanglich in T. 1-11 (mit zartem Nachhall bis T. 13) und in T. 49-54 hörbar. Ein eher kleiner Weiler in der Mitte des Tales wird auf dem Hinweg in T. 12-19 und auf dem Rückweg in T. 42-47 durchschritten. Die Lebenswelt der Menschen am anderen Ende des Tales schließlich wird in T. 19-34 zu Klang.

Lässt man sich auf diese fiktionale Choreografie ein, so beginnt die Wanderung unter dem Läuten von zwei auf *gis* gestimmten Glocken.²⁰ Sie ertönen langsam, in unregelmäßigen Abständen, wobei jeder Schlag lange nachhallt. In T. 8-9 hört man das Glockenpaar vorläufig zum letzten Mal; man mag sich sein allmähliches Verklingen schon ab T. 6 vorstellen, wo die Abstände zunehmend größer werden.

Die zweite Glockengruppe ist fünfteilig. Sie ist als pentatonisches Set gestimmt und erklingt in durchgehendem Sextolenläuten als Mordent zweier Quartan über *gis*. Dieser Grundton stellt den Bezug zum ersten Glockenpaar her und legt damit die Herkunft des Läutens aus demselben Kirchsprengel nahe. Interessanterweise wird in dem Augenblick, da ab T. 6 Mitte zwei neue und mit den bisherigen tonal querständige Glocken erklingen, die höchste Glocke des pentatonischen Läutens unhörbar. Als sich der Wanderer dann immer weiter von seinem Ausgangspunkt entfernt, hört er das nun nur noch viertönige Läuten noch einmal als Fragment und schließlich gar nicht mehr.

²⁰Dass Ravel für jede dieser Glocken auf dem Klavier einen Oktavanschlag vorsieht, ist sicherlich der erwünschten obertonreichen Klangqualität geschuldet und setzt nicht für jeden Schlag zwei gleichzeitig angeschlagene Glocken voraus.

Auch der dritte Klangbeitrag aus einem Glockenstuhl scheint zum selben Kirchsprengel zu gehören. Er verdoppelt im mittleren Register vier der fünf Töne des pentatonischen Läutens und gestaltet daraus einen Terzfall aus zwei Quarten: *h/e-gis/cis*. Dabei bleibt der Rhythmus des Terzfalles konstant, während der Abstand zur nächsten Zweiquartengruppe variiert. Später einsetzend als die beiden vorausgehenden ist dieses Muster noch bis einschließlich T. 13 zu hören, zumal die Töne tiefer und entsprechend auch etwas kräftiger klingen (*p un peu marqué*) als die der anderen Geläute dieser Gemeinde. Dasselbe zeigt sich bei der Rückkehr des Wanderers.

Miroirs V: Die Glockenklänge am Eingang des Tales

1. **T. 1-9** *pp* etc. **T. 49, 51**

2. **T. 3-10** *ppp très doux et sans accentuation* etc. **T. 49-52**

3. **T. 4-13** *p un peu marqué* etc. **T. 45-47 + 50-52**

Dieser melodische Terzfall übertrifft in seiner akustischen Reichweite sogar die zwei in T. 6 einsetzenden, akzentuierten Einzelglocken: ein lang nachklingendes, insgesamt nur viermal ertönendes tiefes *g* und ein in *mf* kräftiger angeschlagenes, dreimal dreifaches *eis* im mittleren Register. Die tonale Querständigkeit dieser beiden Einzelglocken zum fünftönigen Klangraum *gis/h/cis/e/fis* legt die Vermutung nahe, dass sie zu einer zweiten Kirche desselben Ortes gehören. Beide setzen schon in T. 11 wieder aus, vor der Fermate, die den musikalischen Ablauf gliedert (und vielleicht gleichzeitig als Dorfgrenze gehört werden darf).

Miroirs V: Glockentöne aus einer zweiten Kirche

4. **T. 6-11** *p*

5. **T. 6-11** *mf*

Diese beiden tonalen Außenseiter haben für das Tal eine ganz unterschiedliche Bedeutung. Die tiefe Glocke wird nie wieder gehört; sie bleibt auch bei der Rückkehr des Wanderers an seinen Ausgangspunkt stumm. Der Dreifachschlag der fünften Glocke fehlt ebenfalls bei der Rückkehr zum Taleingang, erweist sich aber sonst als weniger spezifisch: In der Mitte des Tales steigt er zur Quarte *b* auf, und beim Eintritt in die Ortschaft am anderen Ende des Tales hört der Wanderer, anfänglich im Hintergrund des hier herrschenden sonoren Gesanges, die oktavverdoppelte Sekunde *as/b* in ähnlichem Dreifachschlag. Auch den Rückweg begleitet der dreimal dreifache Glockenschlag noch ein letztes Mal, diesmal mit einem oktavverdoppelten *es*. Das Quartintervall, das das Läuten der Glockengruppen 2 und 3 charakterisiert, bestimmt somit auch die Transpositionen dieses offenbar im ganzen Tal beliebten Musters: Der Dreifachschlag wird zuerst als (enharmonisch notiertes) *f* gehört, dann als *b*, schließlich als *es* und davor vorübergehend als Sekunde *as/b*.

Miroirs V: Die im ganzen Tal beliebte Dreischlagglocke²¹

The image displays four musical staves, each representing a different transposition and dynamic marking of the 'Dreischlagglocke' pattern. The first staff (5., T. 6-11) is in G major with a *mf* dynamic. The second staff (5a, T. 16-18) is in G major with a *mf/pppp* dynamic. The third staff (5b, T. 20-23) is in B major with a *pp* dynamic. The fourth staff (5c, T. 34-37) is in B major with a *pp* dynamic. Each staff shows a three-note triplet pattern on a treble clef staff, with the notes being G-A-B, B-C-D, and D-E-F respectively.

In der Mitte des Tales scheint es keine eigenen Glocken zu geben. Mit einer sukzessiven Modulation beschreibt die Musik eher den Weg zwischen zwei Eckpunkten als einen präzisen Ort. Diesen Weg markiert eine feierliche akkordische Komponente über einem Bassgang, der die Ankertöne *fis* und *dis* zum *c* durchschreitet. Über diesen erklingt, nach Ravels Anweisung *très calme* und im *pp* beginnend, ein absteigender Schritt in sechs- bis siebenstimmiger Homophonie, der zweimal wiederholt wird. Die zweite Wiederholung ist um eine fallende Sequenz verlängert, die gleichfalls nach einer dem Bassfortschreiten vorbehaltenen Pause wiederholt und sodann durch einen dreimaligen Schlussakkord abgerundet wird. Dieser verklingt, von *mf* über *p* nach *pp* abnehmend. Er wird dabei von der ersten Transposition der Dreischlagglocke begleitet.

Harmonisch ist besonders der Beginn dieses Talsohlendurchganges (T. 12-15) denkbar weit entfernt von der am Taleinstieg herrschenden tröstlichen Pentatonik. Der Eindruck einer gewissen Schwierigkeit des Weges entsteht durch den jeweils zweiten Klang im mittleren Strang der Textur. Während als Auslöser der absteigenden Schritte über dem jeweiligen

²¹Das *-Zeichen im Notenbeispiel steht für Pausen variabler Dauer.

Basston reine Durdreiklänge erklingen und die Quint/Oktav-Klänge im hohen Register auch lediglich umgekehrt werden, unterlegt Ravel dem Ankerton anschließend eine ‘ unreine Quartenschichtung ’: In ihr ist die unterste Quart zum Tritonus vergrößert und fungiert so, trotz ihrer Binnenlage, als Leitton zum Fundament des nächsten Dreiklanges.²²

Viel eloquenter ist das Klangbild des Ortes am anderen Ende des Tales. Neben zwei weiteren Varianten der Dreischlagglocke (vgl. oben Glocke 5b und 5c) erklingt ein Geläut, das mit seinen gepaarten Quartenschichtungen an die dritte und mit seiner pentatonischen Grundlage an die zweite Glocke aus der Gemeinde am Taleingang erinnert, zumal es sich von dessen pentatonischer Skala lediglich in einem Ton unterscheidet: dort war es *gis-h-cis-e-fis*, hier ertönt *h-cis-e-fis-a*:

Miroirs V: Das pentatonische Läuten am anderen Ende des Tales



Die dreitönige Quartenschichtung wird in T. 28-30 auf zwei, in T. 31 sogar auf nur einen Ton verkürzt. In T. 32-33 ist die dreitönige Grundform wiederhergestellt, doch weicht sie in T. 34-36, als wie von weitem schon eine neue Transposition der Dreischlagglocke des Ausgangsortes hereinklingt, mit parallelen Terzen anstelle der Quarten kurz zur Ganztönigkeit aus. Dann jedoch, als der Ortsrand wieder erreicht ist, erklingt wie beim Eintritt noch ein letztes Mal die ursprüngliche Zusammensetzung der Töne. Auch beim Rückweg durch die Talsohle tönt dieses Läuten in seiner zweitönigen Form noch leise von fern, in Anbetracht der geänderten Tonartsignatur nun enharmonisch notiert.²³

Allerdings ist Glockenklang nicht die einzige Musik, die in dieser Gemeinde erklingt. Wohin immer der Weg in diesem Ort führt, hört man eine teils oktavierte Kantilene, die Ravel *largement chanté* wünscht. Das feierliche Unisono besteht aus fünf Zeilen, deren erste und dritte, rhythmisch und syntaktisch aufeinander bezogen, eine bewegte zweite Zeile umrahmen. Es folgen zwei in die Tiefe steigende, zunehmend ruhigere Schlusszeilen. Der harmonische Weg führt von Des-Dur nach f-Moll.

²²Vgl. in T. 12-14₃: Fis-Dur-Dreiklang gefolgt von *d / gis / cis / fis*, mit *d* als Leitton zum *dis* in T. 14₃; in T. 14₄-15: Dis-Dur-Dreiklang gefolgt von *h / eis / ais / dis*, mit *h* als Leitton zum erst in T. 16 manifestierten *c*.

²³Vgl. T. 42-44: *dis/gis – eis/ais* mit T. 28-30: *es/as – f/b*.

Miroirs V: Der Gesang der Gemeinde am anderen Ende des Tales

The musical score consists of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of three flats (F, C, G) and a time signature of 3/4. It begins with a box containing the number 19, followed by the dynamic marking *mf* and the instruction *largement chanté*. The melody is characterized by long, sweeping lines with many ties. The second staff continues the melody in treble clef, marked *p*, and includes a triplet of eighth notes. The third staff continues the melody in treble clef, marked *mf* and *mp*, also featuring a triplet. The fourth staff is in treble clef and shows the beginning of a bass line with notes marked with accents. The fifth staff is in bass clef and continues the bass line, marked *p*.

Auch hinsichtlich der Bassgestaltung unterscheidet sich das Klangbild am Taleingang wesentlich von den beiden anderen Örtlichkeiten. An dem Punkt, wo der fiktive Wanderer seinen Weg beginnt und später wieder beendet, erklingen ausschließlich Glockentöne. Diese verschleiern das Metrum eher als dass sie es unterstreichen. Im Gegensatz dazu werden fast alle Taktschwerpunkte in der Mitte und am anderen Ende des Tales durch Bassoktaven (in der Talsohle: *fis-dis-c* auf dem Hinweg, *cis-ais-fis-e* auf dem Rückweg) oder durch Quinten (in der durch die zusätzliche Kantilene charakterisierten Ortschaft) bekräftigt. Doch während die Bassoktaven auf der Übergangsstrecke als harmonische Ankertöne der Modulation fungieren, stützen die Quinten, die den angedeuteten Gemeindegesang begleiten, durchaus nicht immer die tonale Aussage der darüber liegenden melodischen Kontur. So beginnt die Kantilene mit dem (bis auf den ersten Taktschwerpunkt verlängerten) Leitton zu Des-Dur und wendet sich im dritten Takt nach f-Moll, während der Bass drei Takte lang an *b/f* festhält. Am Beginn der zweiten Zeile hören wir einen es-Moll-Gesang über der Quint *ges/des*. Erst am Ende der zweiten Zeile treffen sich Melodie und Begleitung in einem gemeinsamen f-Moll.

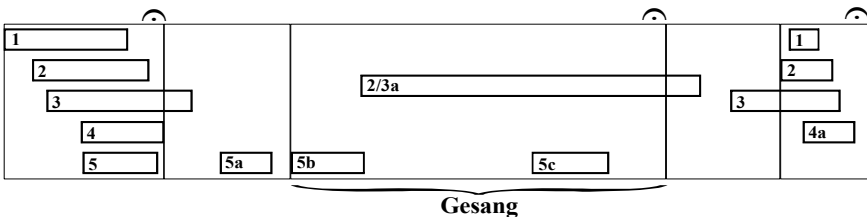
Wie schon erwähnt, fehlt die tiefe Einzelglocke, mit der Ravel die reine Pentatonik seiner Musik erstmals unterbricht und gleichsam querständig in Frage stellt, bei der Rückkehr zum Ausgangspunkt am Ende des Stückes. Statt ihrer ertönt, sobald das in T. 49 wieder erreichte Läuten der ersten drei Glockensets dünn und durchlässig zu werden beginnt, im selben

Register eine Glocke, die die Quartenschichtung des Sextolengeläutes in die Tiefe fortsetzt. Ravel soll Schülern gegenüber von “la Savoyarde” gesprochen und damit auf den Stolz der Pariser Basilika Sacré-Cœur de Montmartre angespielt haben, die größte Glocke Frankreichs, die mit ihren fast 20.000 kg als die imposanteste schwingende Glocke der Welt gilt. Den besonderen Obertonreichtum dieser berühmten, 1891-1895 gegossenen und somit zum Zeitpunkt der Komposition der *Miroirs* erst seit 10 Jahren bekannten Glocke gibt Ravel pianistisch durch eine Vorschlaggruppe und rhythmisch durch ein langes, unbegleitetes Nachschwingen wieder. Mit ihrem verklingenden Anschlag endet “La vallée des cloches”, gefolgt von einem nur vom Nachklang erfüllten Pausentakt.

Miroirs V: Die tonal in ihr Umfeld eingebettete Königsglocke

Das musikalische Erlebnis des fiktiven Wanderers bei seinem Weg durch das “Tal der Glocken” und zurück zum Ausgangspunkt lässt sich schematisch folgendermaßen darstellen:

Miroirs V: Klänge beim Hin- und Rückweg durch das Tal der Glocken



Ravels *Miroirs* halten dem Menschen in ihren Metaphern tatsächlich verschiedene Spiegel vor. Die erblickten Bilder reichen vom prekären Schicksal der von jeder Lichtquelle angezogenen Falter oder eines Bootes im weiten Meer über die Ironisierung durch einen Kritiker fragwürdiger Konventionen bis hin zur Bestürzung durch traurige Vogelrufe in einer menschenleeren Natur und das identitätsstiftende Angebot den Lebensweg begleitender Glockengeläute.