

Einleitung

Ravels Instrumentalkompositionen fielen schon früh durch ihren kreativen, oft eigenwilligen Umgang mit musikalischen Formen und ihre fast magische Beherrschung der klanglichen Möglichkeiten auf. Während seine ersten Werke bei seinem freundlichen Kompositionslehrer am Pariser Conservatoire, Gabriel Fauré, manch Kopfschütteln hervorriefen, konnte André Gedalge, von dessen Orchestrationskunst berühmte Schüler wie Jacques Ibert, Arthur Honegger und Darius Milhaud Zeugnis ablegen, über diesen als akademischer Faulpelz bekannten Schüler nur staunen.

Beides spiegelt sowohl Ravels Elternhaus als auch einige persönliche Vorlieben. Bei der „Konstruktion“ seiner Werke mag das Erbe seines Vaters, eines Ingenieurs und Erfinders technischer Kuriositäten, eine wichtige Rolle gespielt haben, insofern meist ein differenzierter Entwurf für den Bauplan einer Komposition in seinem Kopf zur Reife gelangte, bevor überhaupt das Material feststand. Stuckenschmidt beschreibt Ravels künstlerisches Ziel als „die größte Selbständigkeit der Elemente bei maximaler Einheit der Gesamtform“ und erläutert dazu: „Das Konzeptionsgerüst war allemal primär bei ihm. Stand es einmal fest – ein Prozess, der mitunter Monate erforderte –, so erfolgte die Wahl der Themen, der Orchesterfarben, der harmonischen Bilder nach den Spannungsgesetzen des Kontrastes.“¹

Ravels Streben nach mystischen Klanggebilden erwuchs aus seiner lebenslangen Neigung zu drei Themenbereichen: der Welt der Märchen, dem baskischen Erbe seiner Mutter und der durch sie vermittelten Liebe zur spanischen Musiktradition, sowie seiner Begeisterung für Tänze aller Art – von den förmlichen Hoftänzen des französischen Barock über die verschiedenen Gattungen der andalusischen Kultur bis hin zum Ballett, das in dieser Periode in Paris dank der Gastspiele russischer Ensembles einen Höhepunkt erlebte. Sein Orchesterklang besticht durch den konzertanten Einsatz solistischer Stimmen, wie er sich ähnlich bei Gustav Mahler findet. Im Vordergrund stehen meist die Holzbläser, unterstützt vom (oft exotisch angereicherten) Schlagzeug. Effekte erzielt Ravel durch Verwendung des vollen Spektrums an Spieltechniken für die Streicher, durch Unisono- oder

¹Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk* (Frankfurt: Suhrkamp, 1976), S. 313.

Oktavführungen in ungewöhnlichen Instrumentenkombinationen wie die Parallele aus Piccoloflöte, Horn und Celesta im *Boléro*, durch ungewohnte Stimmanordnungen wie den Einsatz des Cellos als Oberstimme des Streichersatzes, den ‐Trompetenruf‐ einer Flöte und andere neuartige Klangbilder; Jankélévitch spricht von ‐instrumentaler Mystifizierung‐.²

Zu den charakteristischen Merkmalen von Ravels Stil zählt eine Melodik, die meist zart und kammermusikalisch wirkt, aus Segmenten mit identischer oder farblich variiert Wiederholung zusammengesetzt und mit Orgelpunkten oder Ostinati grundiert ist. Dazu tritt eine Harmonik, die mit einzelnen oder mehreren unaufgelösten Sept-, Non- und Undezimakkorden und unkonventionellen Dreiklangsgegenüberstellungen durchsetzt ist. Dabei sorgen Terzenschichtungen bis hin zum siebentönigen Tredezimakkord, in dem zudem die Quint, die Undezime und die Tredezime alteriert sein können, für den Eindruck verselbständigter Dissonanzen, ohne doch den Bezug zu einem Ankerton ganz zu verlieren. Im Rhythmus herrscht das tänzerische Element. Unter den Taktarten bevorzugt Ravel die unregelmäßigen; die regelmäßigen durchbricht er häufig, sei es horizontal durch Taktwechsel oder vertikal durch polymetrische Gegenüberstellungen.

Ravels Kompositionsweise

Ravels Kompositionsprozess war erratisch: Mal arbeitete er gleichzeitig oder überschneidend an mehreren Werken, zu anderen Zeiten kam er nur langsam voran. Perioden intensiver Kreativität wechselten mit lähmendem Stillstand und recht langen, für Außenstehende untätig scheinenden Vorbereitungszeiten, die er mit dem verbrachte, was ein Zeitgenosse, der Musikwissenschaftler Henry Prunières, als ‐das Entwerfen von Plänen zu Klanggebäuden‐ beschrieb.³ Ravels Schüler und langjähriger Freund Alexis Roland-Manuel fasste den Eindruck, der in Ravels Bekanntenkreis entstand, in das folgende, leicht idealisierte Bild:

Er schloss sich ein und brachte dann recht plötzlich ein endgültiges Manuskript ans Licht, dessen sich die Notenstecher umgehend bemächtigten. Er komponierte in der größten Abgeschlossenheit. Alles schien wie durch ein Wunder zu geschehen. Klavier und Schreibtisch trugen keinerlei Spur seiner Arbeit

²Vgl. Vladimir Jankélévitch, *Maurice Ravel: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. (Reinbek: Rowohlt, 1991), S. 140.

³Übersetzt nach Prunières, ‐Trois silhouettes de musiciens: César Franck, Saint-Saëns, Maurice Ravel‐, in *La Revue musicale* 1 (10/1926), S. 225-240 [238].

und ließen keinerlei Skizzen erkennen. Nichts in den Händen, nichts in den Taschen: der Zauberkünstler ließ selbst das Werkzeug seiner Kunststücke verschwinden. Alles ging so vor sich, als hätten die Tasten seines Klaviers aus der Ferne die Stichel des Notenstechers geführt.⁴

Allerdings konnte der amerikanische Ravel-Forscher Arbie Orenstein nachweisen, dass den Endfassungen von Ravels Werken durchaus Skizzen vorausgingen, die er jedoch weitestgehend vernichtete.⁵ Seinem letzten Schüler Manuel Rosenthal gegenüber erklärte Ravel einmal, falls er wirklich Genie besäße, bestünde es darin, dass er wisse, wie man arbeitet und wie man seine musikalischen Ideen intelligent organisiert. Rosenthal fügt hinzu:

Ravels schöpferischer Prozess war letztlich eine unerbittliche Suche nach Klarheit des Ausdrucks. Mit seinem angeborenen künstlerischen Gewissen schuf er eine Kunst von ungewöhnlicher Integrität, Klarheit und Exzellenz.⁶

Ästhetische Vorlagen

Ravel entwickelte seinen ganz eignen Stil nicht in einem Vakuum. Zu seinen musikalischen Vorbildern gehörten vor allem drei Komponisten der älteren Generation: der Conservatoire-Außenseiter Emmanuel Chabrier (1841-1894) sowie die beiden Russen Alexander Borodin (1833-1887) und Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908). Wichtige Einflüsse durch Zeitgenossen erhielt er in einer um 1900 gegründeten Gruppe aus Musikern, Malern, Schriftstellern sowie einigen Kunstliebhabern,⁷ die sich mit der Bezeichnung für Pariser Bürgerschreckbanden "die Apachen" nannten. Die jungen Männer trafen sich jeden Samstag, diskutierten über Malerei, deklamierten Gedichte und brachten neue Musik zur Aufführung. Sie empfanden sich als "künstlerisch Ausgestoßene", insofern sie das, was sie

⁴Übersetzt nach Roland-Manuel, *Ravel* (Paris: Gallimard, 1948), S. 170-171.

⁵Vgl. dazu Arbie Orenstein, "Maurice Ravel's Creative Process" in *The Musical Quarterly* 53/4 (1967), S. 467-481.

⁶Übersetzt nach Orenstein, "Ravel's Creative Process", S. 481.

⁷Prominente Apachen waren die Dichter Tristan Klingsor und Léon-Paul Fargue, die Maler Paul Sordes und Édouard Bénédictus, der Bühnenbildner Georges Mouveau, die Komponisten André Caplet, Maurice Delage, Manuel de Falla, Lucien Garban, Paul Ladmirault, Florent Schmitt und Déodat de Séverac, die Kritiker Michel-Dimitri Calvocoressi, Magnus Synnestvedt und Émile Vuillermoz sowie der Pianist Marcel Chardeigne und der Dirigent Désiré-Émile Inghelbrecht, aber auch ein Abbé, ein Mathematiker und ein Pilot.

für wichtig hielten, ständig gegen ein rückwärts gewandtes Establishment verteidigen mussten. Als Vincent d'Indy, der Präsident der Société nationale de musique, 1909 einem Werk des jungen Komponisten und Ravel-Freundes Maurice Delage die Aufführung verweigerte, reagierten die jungen Rebellen, indem sie ihre eigene Gesellschaft gründeten, die Société musicale indépendante (SMI). Sie wählten Gabriel Fauré zum Präsidenten und beschlossen, in ihren Konzerten französische und ausländische Werke ohne Vorgabe für Stil oder Gattung aufzuführen.⁸ Auf dem Programm ihres Gründungskonzertes am 20. April 1910 standen Debussys Klavierstück *D'un cahier d'esquisses* (gespielt von Ravel), die Uraufführung von Ravels Klavierduo *Ma mère l'oye* sowie Faurés Liederzyklus *La chanson d'Ève*. Die SMI entwickelte sich in den Folgejahren zu einem wichtigen Förderer zeitgenössischer Komponisten. Als sie sich 1935 auflöste, hatte sie in den 25 Jahren ihres Bestehens 171 Konzerte veranstaltet.⁹

Die Mitgliedschaft in den "Apachen" hatte kurioserweise sogar konkreten Einfluss auf ein Element ravelischer Kompositionstechnik. Es war verabredet worden, dass ein Apache vor Betreten eines vereinbarten Treffpunktes oder, um nach Konzerten die Aufmerksamkeit anderer Apachen auf sich zu ziehen, eine Erkennungsmelodie pfeifen sollte. Ravel schlug dafür die ersten Takte der im Unisono ertönenden Eröffnungssphrase aus Borodins 2. *Sinfonie* vor, und dieser Vorschlag wurde angenommen. Dabei verrät die zwar strukturell schlichte, aber tonal anspruchsvolle Kontur viel über das musikalische Niveau auch der nicht-Musiker in dieser Gruppe. Es handelt sich um eine dreiteilige melodische Phrase in h-Moll, deren wiederholtes erstes Segment im chromatisch angereicherten Quartraum über dem Grundton bleibt, der dann im dritten Segment um die beiden Halbtöne unter dem Grundton ergänzt wird. Das Ganze ist keineswegs leicht zu pfeifen.

Die Erkennungsmelodie der "Apachen"



⁸Zum Direktorium der SMI gehörten von französischer Seite neben Fauré und Ravel u.a. Albert Roussel, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Charles Koechlin und Nadia Boulanger, dazu aus dem europäischen Ausland Manuel de Falla, Igor Strawinsky, Béla Bartók und Arnold Schönberg.

⁹Vgl. den Eintrag in der Online-Ausgabe der Bibliothèque nationale, https://data.bnf.fr/fr/12482678/societe_musicale_independante_paris/ (aufgerufen am 28. 4. 2022).

Nach der Vorlage dieses “Apachen”-Mottos mit seiner Melodik um die zwei orgelpunktartigen Töne *h* und *d* entwickelte Ravel schon in der frühen Ouvertüre *Shéhérazade* ein Texturschema, das – im mehrstimmigen Satz oder, wie bei Borodin, in einer einstimmigen Kontur – eine Tonwiederholung mit darüber oder auch darunter fallender Chromatik verknüpft.

Distanz, Ironie und Humor

Eine Eigenschaft Ravels, auf die alle biografischen Studien eingehen, ist seine distanzierte Haltung: zu seinem Erfolg, zur Bedeutung seiner Werke und zur zeitgenössischen Kritik. Einer der heute führenden deutschen Ravelforscher wählte das Wort “Distanz” sogar im Titel seiner Dissertation.¹⁰ Neben Bescheidenheit und ästhetischer Kompromisslosigkeit spielte dabei Ravels Sinn für Ironie eine wesentliche Rolle. Sie äußerte sich nicht nur in seinen Briefen und den schriftlichen Kommentaren zu eigenen Werken (so behauptete er, der *Boléro* sei “reiner Orchesterstoff ohne Musik”), sondern zuweilen auch in seiner Musik selbst. Dies lässt sich am leichtesten nachweisen, wo ironische Nuancen im nicht-semantischen Medium der Töne mit inhaltlich eindeutigen Parametern verknüpft sind. Beispiele, die ohne Detailanalysen und längere Argumentation zu vermitteln sind, stammen daher bevorzugt aus der Vokalmusik.

Zwei Stellen aus der Oper *L'heure espagnole*, in denen Ravel die Behandlung der musikalischen Zeit in ironischen Gegensatz zum Inhalt setzt, mögen dies verdeutlichen. Als der Uhrmacher Torquemada, der in der Eröffnungsszene im Gespräch mit einem Kunden den Moment zu verpassen droht, an dem er die städtischen Uhren aufziehen muss, diesen abrupt stehen lässt mit der Erklärung “Die öffentliche Zeit wartet nicht”, singt er in deutlichem *Ritardando*, und die begleitenden Instrumente warten mit ihrem abschließenden Klang durchaus geduldig, bis seine Stimme den Schlussston erreicht. Als umgekehrt die Uhrmachersfrau Concepción in ihrer großen Arie “Oh ! le pitoyable aventure !” von ihrer Frustration über den misslingenden Liebesnachmittag während der Abwesenheit ihres Mannes singt, spricht ihr Refrain “Le temps me dure” von der sich für sie angeblich allzu lang hinziehenden Zeit, während die im Hintergrund aufsteigenden Akkorde und Tremoli im ständigen Wechsel von *pressez* und *au mouvement* andeuten, dass die liebeshungrige Frau eher unter dem Hin und Her ihrer Möchtegern-Liebhaber als unter Langeweile leidet.

¹⁰Volker Helbing, *Choreographie und Distanz: Studien zur Ravel-Analyse* (Dissertation Universität Berlin 2005 / Hildesheim: Olms, 2008).

In der nichtvokalen Musik lassen sich musikalische Ironie und Humor vor allem festmachen in Ballettmusiken und sinfonischen Werken, die auf eine bekannte literarische, philosophische oder sozialhistorische Vorlage zurückgehen. Dies soll im Folgenden in Ravels Musik zu Fokines choreografischer Interpretation von Longos' Roman *Daphnis und Chloé* und im "choreografischen Poem" *La valse* gezeigt werden.

Ganz und gar nicht bereit zur Distanz erwies sich Ravel dagegen in seiner Antwort auf das Gesuch, der vom Musikkritiker Charles Tenroc initiierten "Nationalen Liga zur Verteidigung der französischen Musik" beizutreten. Die in Reaktion auf den Angriff auf Frankreich zu Beginn des Ersten Weltkrieges gegründete Liga forderte, Aufführungen von Werken deutscher und österreichischer Komponisten in Frankreich zu untersagen. Ravels Antwort zeigt sein Entsetzen über die verlangte Abschottung:

Es wäre meiner Meinung nach sogar gefährlich für die französischen Komponisten, systematisch die Produktion ihrer ausländischen Kollegen zu ignorieren und so eine Art nationaler Clique zu formieren. Unsere derzeit so reiche Tonkunst würde unweigerlich degenerieren und sich in schablonenhaften Formeln einschließen. Mich kümmert es wenig, dass zum Beispiel Monsieur Schönberg Österreicher ist. Er ist nichtsdestoweniger ein Musiker von hohem Wert, dessen überaus interessante Recherchen nicht allein auf einige Komponisten alliierter Länder, sondern sogar bei uns einen positiven Einfluss gezeitigt haben. Mehr noch: Ich bin ausgesprochen erbaut davon, dass die Herren Bartók, Kodály und ihre Schüler Ungarn sind und dass sie dies in ihren Werken so glutvoll zum Ausdruck bringen. [...] Sie sehen, Messieurs, dass meine Ansichten in vielen Punkten sich so sehr von den Ihren unterscheiden, dass ich die Ehre, Ihrer Liga beizutreten, ablehnen muss. Dennoch hoffe ich, weiterhin « als Franzose zu handeln ».¹¹

Wie um seiner Überzeugung Ausdruck zu verleihen, dass die Kunst unter allen Umständen vor nationalistischen Eingriffen bewahrt werden muss, schrieb Ravel mit seinem Klaviertrio von 1914 und den beiden Sonaten aus den Nachkriegsjahren drei Werke in quasi pan-europäischen Gattungen.

¹¹Zitiert nach Michael Stegemann, *Maurice Ravel* (Reinbek: Rowohlt, 1996), S. 93.