

## *Rapsodie espagnole*

Die viersätzliche Orchestersuite über andalusische Musik, Tanz und Lebensgefühl entstand in den Jahren 1907-1908. Sie rankt sich um eine brillante Orchesterfassung jenes Satzes für zwei Klaviere, den der zwanzigjährige Ravel später mit dem wenig erfolgreichen “Entre cloches” zu einem Diptychon mit dem Titel *Sites auriculaires* ergänzt hatte. Die Atmosphäre dieser Habanera und der besondere Mut ihrer tonalen Anlage hatten Claude Debussy schon in der Aufführung im Conservatoire so begeistert, dass er um die Partitur bat und sich acht Jahre später in seinem Klavierstück “La soirée dans Grenade” nicht nur rhythmisch, sondern sogar harmonisch davon inspirieren ließ.<sup>1</sup>

Die drei neuen Sätze der *Rapsodie espagnole* entwarf Ravel im Sommer 1907 zunächst für zwei Pianisten an einem oder zwei Klavieren, orchestrierte sie jedoch im Februar 1908, als sich die Möglichkeit einer Pariser Uraufführung abzeichnete. Diese spielte das Colonne-Orchester am 15. März 1908 im Théâtre du Châtelet. Im selben Jahr druckte Durand sowohl die Orchesterpartitur als auch die Version für zwei Pianisten, in der die Habanera zwar in ihrer musikalischen Substanz identisch mit dem frühen Vorläufer, hinsichtlich der Verteilung der Stimmen und der klanglichen Schattierungen jedoch grundsätzlich neu gewichtet ist.

### **Prélude à la nuit**

Im Eröffnungssatz der Suite evoziert Ravel mit mäßigem Tempo und einer überwiegend sehr zarten Dynamik die ungewöhnliche Vorstellung eines “Vorspiels zur Nacht”. Darin erhält die metrische Ambivalenz von Punktierungsgruppe und Triole, die typische Habaneras kennzeichnet, ein unabhängiges Pendant im  $\frac{4}{8}$ -Fall *f-e-d-cis*, der abwechselnd im Vorder- und Hintergrund erklingt und mit seinem  $\frac{2}{4}$ -Umfang den vorgegebenen  $\frac{3}{4}$ -Takt durchgehend unterläuft. Diese ostinate Geste ertönt in 48 der insgesamt 63 Takte des Satzes. Hinzu kommt eine um den Anfangston

<sup>1</sup>Debussys 1903 entstandenes Klavierstück präsentiert eine Version der Habanera, die der des zwanzigjährigen Ravel verblüffend ähnlich ist. Ebenso wie bei Ravel ankert sie überwiegend im Ton *cis*. Auffallender noch ist die Tatsache, dass Debussy auch Ravels “tonalen Fingerabdruck”, den oktavgesprenzten chromatischen Dreitoncluster um das orgelpunktartig wiederholte *cis*, übernimmt.

verkürzte Ableitung, die zwei weitere Segmente mit  $2 + 9\frac{1}{2}$  Takten färbt. Auch dieser Dreiachtelfall stellt dem  $\frac{3}{4}$ -Takt eine polymetrische Ordnung entgegen, sei es in den zwei Hälften eines als  $\frac{6}{8}$  gehörten Taktes oder in seiner metrischen Verschiebung mit Überschneidung der Taktgrenzen.

*Rapsodie espagnole* I: Der ostinate, ametrische Achtelfall



Die subtilen Varianten in der Instrumentation dieser Ostinatogeste geben einen Vorgeschmack auf das, was Ravel in der Habanera, aber auch 20 Jahre später im *Boléro* so meisterhaft verwirklichen wird. Im Verbund mit der Kombination der Oktavlagen und der Größe der Notenwerte gibt die klangliche Schattierung bereits die Form des Satzes vor:

- Die oben links gezeigte Zwei-Oktaven-Parallele bestimmt Anfang und Schluss des Satzes in Geigen und Bratschen (T. 1-13, 56-63); in T. 4-5 und 8-9 treten Oboe bzw. Englischhorn mit der mittleren Oktave hinzu. Gegen Ende der Rahmenabschnitte ist die Parallele auf die unterste Oktavlage reduziert, am Satzende in T. 61-62 gefolgt von der Augmentation in Viertelnoten.
- In T. 14-27 ertönen wechselnde Verdopplungen je eines Holzblasinstrumentes mit einer Streichergruppe, ausnahmslos in der tiefsten der drei Oktavlagen, über dem mittleren C.
- In T. 28-29 übernehmen Flöten, Oboen, Englischhorn und Fagott die Dreioktavenparallele der ursprünglichen, viertönigen Geste; in T. 30-31 folgt erst ein Horn, dann eine Englischhorn/Fagott-Parallele mit der Sechsahtelvariante (vgl. oben Mitte).
- In T. 32-34 verbinden sich Flöten, Klarinetten und Bratschen zu einer leicht verlängerten Dreioktavenparallele des viertönigen Falles, ergänzt in T. 34-44 von der dreitönigen Variante, die (jetzt metrisch verschoben, vgl. oben rechts) wie zuvor erst im Horn und der Englischhorn/Fagott-Parallele, dann in zunehmender Verstärkung durch Streicherstimmen erklingt. Sie endet mit der Augmentation in Viertelnoten.
- In T. 46-53 übernimmt die Celesta die originale Zwei-Oktaven-Parallele; auch sie endet mit der Augmentation in Viertelnoten.

Einzig in den zwei Kadenzten – in T. 44-45 und T. 54-55 – fehlen beide Versionen dieses ostinaten ametrischen Achtelzuges.

Die Struktur des Satzes lässt sich lesen als eine Bogenform mit zwei Einschüben:

T. 1-13 A  
 T. 14-27 B  
 T. 28-43 C  
 T. 54-63 Kadenz 2 + A'  
 T. 44-53 Kadenz 1 + B'

Die Motivik, die zu den Ostinatogesten hinzutritt, entwickelt sich aus einer schlichten Zelle, die schon im 13-taktigen Einleitungsabschnitt A zweimal erklingt und durch ihren lombardischen Rhythmus und ihre halb-tönig erhöhte Wiederholung gekennzeichnet ist. Sie wird untermalt von Pizzicati der tiefen Streicher in der Andeutung einer tonal von der motivischen Zelle unabhängigen, konventionellen I - V | I - V-Walzerbegleitung.

### Rapsodie espagnole I: Die motivische Zelle

8

Flöten +  
Klarinetten

Celli +  
Bässe pizz.

In Abschnitt B ertönt ein Motiv, in dem Ravel die lombardische Rhythmik, die (durch einen Tritonus verfremdete) Walzerbegleitung und die (als separate Kurve angehängte) Sekunde der motivischen Zelle trennt.

### Rapsodie espagnole I: Das erste Motiv

14

Violinen  
(auf dem Griffbrett)

*p* express.  
Klarinetten

6

Bässe  
(pizz.)

*ppp*

*pp*

Den zentralen Abschnitt C bestimmt ein Thema aus Vorder- und frei variiertem Nachsatz. Beide beginnen mit dem Rhythmus  $\text{♪♪♪}$ , der zum  $\frac{6}{8}$  erweiterten lombardischen Synkope; beide enden begleitet vom metrisch verschobenen Dreitonfall, der Vordersatz mit dem motivischen  $\text{♪♪}$ , der Nachsatz mit einer Duole der Streicher, echoartig imitiert in einer Flöte.

## Rapsodie espagnole I: Das zentrale Thema

28

Streicher

*p* très express.

Flöten  
Oboen  
Engl. horn  
Fagotte  
Streicher

*mf* très express.

3 3

*pp* *pp subito*

Die beiden Zweitakter, die gänzlich frei von der ostinaten Geste bleiben, füllt Ravel mit Duettkadenzen, in denen gepaarte Klarinetten bzw. gepaarte Fagotte die zwei reprisesartigen Achttakter im letzten Drittel des Satzes einleiten. Im Vergleich zu den übrigen Segmenten sind Metrik und Textur hier schlicht: Die Bläserduette bewegen sich über Liegeklängen der Harfen und Streicher. Dabei setzt Ravel in diesen Kadenzen die temporäre Ordnung mit *ad libitum*-Arabesken im ersten und Sextole, Fermate und Rallentando im zweiten Takt außer Kraft.

Das *d - a | d - a*-Pizzicato, mit dem Celli und Bässe eingangs die Einschübe mit der motivischen Zelle walzerartig begleiten, legt den Ton *d* als Ankerton nahe. Er wird auch im zentralen Abschnitt bestätigt, klingt am Ende der Reprise beim *attacca*-Übergang zum zweiten Satz jedoch auf seiner Dominante aus. Eine eindeutige Dur- oder Molltonart manifestiert sich nirgends. Vielmehr entstehen mehrfach oktatonische Klänge:

- Die Ostinatogeste *f-e-d-cis* verbindet sich mit *as/b*, der Ausgangssekunde der Motivzelle, zum sechstönigen *d-e-f-[g]-as-b-[c]-cis*;
- das Klarinettenduett der ersten Kadenz, gestützt vom liegenden Es-Dur-Nonakkord, ergänzt dessen Töne zur (jetzt vollständigen) oktatonischen Skala *es-e-fis-g-a-b-c-cis*;
- dem Repriseschnitt B' unterliegt mit *cis-d-e-f-[g]-gis-[ais]-h* ebenfalls eine sechstönige Oktatonik;
- das Fagottduett der zweiten Kadenz ergänzt den B-Dur-Nonakkord in seinem Hintergrund zur vollständigen Skala *b-h-cis-d-e-f-g-as*.

So steht dieses träumerische "Vorspiel zur Nacht" in einem  $\frac{3}{4}$ -Takt, der allenfalls in der Notation zu erkennen ist, und einer d-Moll-Tonart, die weder als Skala realisiert ist noch in der Harmoniefolge bekräftigt wird. Letzteres verhindern vor allem die unaufgelösten Dominantklänge unter den Kadenzen: Es<sup>9</sup> führt nicht zu *as*, sondern zu *cis*, und auf B<sup>9</sup> folgt nicht *es*, sondern *d*. Alles schwebt in diesem Satz.

## Malagueña

In der Volksmusik der andalusischen Roma gehört die Malagueña zur Gattung der Tanzlieder, die – ähnlich wie Sevillana und Habanera – einer Stadt als Herkunftsort huldigen. Die Musik steht im Dreivierteltakt; der Gesang erklingt als emphatisches Solo aus der Combo. Auf der Tanzfläche sieht man typischerweise nur ein einzelnes Paar virtuoser Tänzer, das seine Bewegungen selbst mit Kastagnetten untermalt. Im Pariser Konzertrepertoire war Ravels Malagueña offenbar ein Erstling. Nur wenig später folgte Isaac Albéniz, der in das 1909 uraufgeführte “Buch IV” seiner Klaviersuite *Iberia* eine Hommage an die Stadt Málaga integrierte.

Die Texte der Malagueñas, die zur Flamencokategorie des *cante jondo* (des “tiefen Gesanges”) gehören, zeichnen sich durch Ernsthaftigkeit und eine Betonung der Tragik des Lebens aus. Sie sind zu gleichen Teilen von Leidenschaft und Melancholie geprägt; neben der Liebe geht es fast immer auch um den überall lauenden Tod. Ein Beispiel aus der klassischen Sinfonik ist der zweite Satz aus Dmitri Schostakowitschs 1969 entstandener *Sinfonie Nr. 14 op. 135*. Er basiert auf dem “Malagueña” betitelten Gedicht des spanischen Lyrikers Federico García Lorca, das dieses Lebensgefühl eindrucksvoll zum Ausdruck bringt.<sup>2</sup>

Ravels “Malagueña” bezieht sich sowohl direkt als auch indirekt auf den Eröffnungssatz. Auch sie zeigt eine bogenförmige Anlage mit einer zweiteiligen Thematik im Zentrum, gefolgt von Kadenz und Teilreprise. Die Gewichtung ist jedoch in allen Parametern abweichend:

- Das dreitaktige Bassostinato begleitet nur die Rahmenabschnitte;
- im Mittelteil ist das Thema nicht in sich periodisch, sondern wird gemeinsam mit einer anschließenden motivischen Zelle und deren Entwicklung variiert wiederholt;
- es gibt nur eine Kadenz in nur einem Soloinstrument.

Überraschend ist jedoch die zweite Hälfte dieser Kadenz, in deren Hintergrund Ravel drei Komponenten aus dem “Prélude à la nuit” zitiert: den ostinaten Viertonfall, der auch hier mit seinem Zweiviertel-Umfang das  $\frac{3}{4}$ -Metrum unterläuft und wie im vorausgehenden Satz mit einer Augmentation in Viertelnoten endet, die Sekunde *as/b*, die das *f-e-d-cis* zur Oktatonik ergänzt, und deren lombardische Rhythmisierung.

<sup>2</sup>“La muerte entra y sale de la taberna ...” (Der Tod geht ein und aus in der Taverne) aus Federico García Lorca, *Poema del cante jondo* (Madrid: Ediciones Ulises, 1931), S. 171. Siehe dazu S. Bruhn, “Dunkel ist das Leben”: *Liedsinfonien zur Vergänglichkeit von Mahler bis Penderecki* (Waldkirch: Gorz, 2020), S. 120-123.

Das dreitaktige Bassostinato erklingt achtmal identisch im Pizzicato der Kontrabässe. Der zentrale Viertonabstieg wird von der Bassklarinette als Legatolinie verdoppelt, während die Celli mit einem gitarrenartig arpeggierten Pizzicatoakkord auf Schlag "2" jedes Taktes für spanisches Flair sorgen.

Rapsodie espagnole II: Die Ostinatogruppe

Assez vif

Im Lauf der Exposition verstärkt Ravel zunächst die Instrumentation. Die Bassklarinette wird von einer Klarinette verdoppelt, vorübergehend auch von einem Fagott, bevor ihr Legatoabstieg in Fagott und Sarrusophon übergeht und ganz am Ende einen Ton tiefer sequenziert wird. Gleichzeitig gesellt sich zu den Pizzicatoklängen der Celli eine zunehmende Anzahl immer höherer Streicher und Bläser, von denen einzelne, nach wie vor mit Einsatz auf einem betonten Schlag "2", kleine Figuren entwickeln. Aus diesen erheben sich schließlich Flöten und Englischhorn mit einer durchgehenden dreistimmigen Achtelkurve, die einmal wiederholt wird und zuletzt, nun fünfstimmig, in höchste Höhen aufsteigend verklingt.

Die Überleitung besteht aus sechs *ppp* geflüsterten Takten basierend auf drei oktavverdoppelten Stimmen im wiederholten Pendelschritt. Nach zwei Takten setzt das Fagott aus und die Quint im höchsten Register wandert in die Celli. Danach wird der Klang gleichsam von oben nach unten weggewischt, bis im sechsten Takt auch Bässe und Sarrusophon ab- statt aufsteigen.

Rapsodie espagnole II:  
Beginn der  
Überleitungsgruppe

Das Zentrum der “Malagueña” bildet Ravel aus einem Thema und einer aus diesem abgeleiteten motivischen Zelle. Beide werden von Blechbläsern eingeführt und von anderen Instrumentengruppen wiederholt bzw. entwickelt. Das zunächst fünftaktige Thema erklingt im *forte* in einer Trompete mit Begleitung des Tamburins, bevor es – deutlich abgeschwächt im *pp*, ohne Schlagzeugbegleitung und *subitement moins animé* – von den Geigen wiederholt wird. Die rhythmisch aus dem ersten Thematakt abgeleitete motivische Zelle wird von drei Trompeten und einem Horn homophon vorgestellt, dann von Flöten und Klarinetten übernommen. Zuletzt wird sie von allen hohen Holzbläsern rhythmisch eingeebnet und so einem Ganztonfall untergeordnet.<sup>3</sup> Den letzten sechs Takten des homophon unterlegten zehntaktigen Ganztonabstiegs stellen Fagott und Sarrusophon eine Variante ihrer Überleitungsfigur gegenüber, die hier in den tiefen Streichern verdoppelt wird.

*Rapsodie espagnole* II: Thema und abgeleitete Zelle

The image contains two musical staves. The left staff, labeled '35', shows a melody for 'Trompete' (trumpet) and a rhythmic accompaniment for 'Tamburin' (tambourine). The melody starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The right staff, labeled '46', shows a homophonic texture for '3 gedämpfte Trompeten + 1 gestopftes Horn' (3 muffled trumpets + 1 muffled horn) with a piano (*p*) dynamic. The notes are beamed together, indicating a rhythmic flattening.

Anlässlich der variierten Wiederholung dieser Kombination ist das Thema auf gut drei Takte verkürzt. Es erklingt in Trompete/Horn-Parallele, von zwei Posaunen wiederholt, jeweils mit Begleitung der Kastagnetten und mehrerer Tamburinwirbel. Die motivische Zelle, jetzt nur fünffach, übernehmen hier Fagott und Sarrusophon, wobei sie die Variante ihrer Überleitungsfigur den hohen Streichern überlassen. Die übrigen Holzbläser, die Blechbläser, eine Harfe und ein siebenteiliges Schlagzeug führen die taktweisen Wiederholungen in einem Crescendo-Rallentando zum Höhepunkt mit anschließender kurzer Generalpause.

Die nun folgende, in sich zweiteilige Kadenz des Englischhorns umfasst sechs Takte gefolgt von drei Takten mit einer Art Ausklang. Sie ankert in *es*, wird jedoch von Harfe und tiefen Streichern in jeder Hälfte bitonal mit dem cis-Moll-Septakkord untermalt. Mit dieser Holzbläser-Einlage hat Ravel ein instrumentales Pendant geschaffen zu einer im Original vokalen Besonderheit der Malagueñas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

<sup>3</sup>Vgl. Oberstimme: 5-Oktaven-Abstieg Piccolo zu 1. Flöte zu 1. Klarinette zu Bassklarinette mit Parallele in 1. Geigen zu 2. Geigen zu Bratschen zu Celli ||: *fis-e-d-his-ais-gis* :||.

dem emphatischen Einschub einer solistischen Sängerin aus den Reihen der andalusischen Roma, die ihre improvisatorischen Konturen mit kadenzartigen Verzierungen gestaltete, “wobei die Kontur manchmal fast zwei Oktaven umfasst”.<sup>4</sup> Auch den Hintergrund dieser Kadenz trifft Ravel überzeugend: “Die Glissandi der Harfe und der tieferen Streicher fangen den Klang einer Gruppe von Zupfinstrumenten mit bemerkenswerter Authentizität ein.”<sup>5</sup>

Zum Ausklang der solistischen Einlage, in dem das Soloinstrument den Ankerton seiner ornamentierten Linie von *es* auf *as* absenkt, spielt die Celesta mit drei solistischen Streichern den ostinaten Viertonfall des Eröffnungssatzes: dreimal in der polymetrischen Überschneidung der Vierachtelgruppe mit dem herrschenden  $\frac{3}{4}$ -Metrum und am Ende einmal als Augmentation in Viertelnoten. Dazu ertönt im *ppp* der übrigen Bläser und Streicher die *as/b*-Sekunde, in zwei Piccoloflöten und zwei Klarinetten sogar ergänzt zur lombardisch rhythmisierten Wiederholung  $\downarrow \uparrow$ . Auch tonal knüpft Ravel in diesen vier Takten an die Kadenzen in “Prélude à la nuit” an: Die Harmonie, die dem Beginn des Ausklangs zugrunde liegt, ist (wie dort in der Kadenz der gepaarten Fagotte) der B-Dur-Septakkord, den hier nicht nur die zitierten Komponenten, sondern auch das Englischhorn und, in der gestaffelten Überleitung zum Repriseschnitt, Klarinette, Flöte und Piccolo zum oktatonischen Skalenlauf ergänzen.<sup>6</sup>

Als Reprise variiert Ravel die letzten vier Expositionstakte. Es folgen eine Überleitung und zwei Abschlusstakte, die das aufgreifen, was oben als Entwicklung zu “kleinen Figuren, nach wie vor mit Einsatz auf einem betonten Schlag 2” bezeichnet wurde.<sup>7</sup> Im sekundären Material, das hier den ostinaten Komponenten hinzugefügt ist, fällt eine dreistimmige Holzbläserlinie chromatisch abwärts und verklingt über der variierten Überleitungsfigur im Sarrusophon ins Nichts, bevor aufwärts huschende Arpeggios das zuletzt vorherrschende a-Moll abschließend zum A-Dur aufhellen.

<sup>4</sup>Vgl. den Artikel “Malagueña” in Stanley Sadie, Hrsg., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), Band XI, S. 549.

<sup>5</sup>Übersetzt nach Michael Russ, “Ravel and the Orchestra” in Deborah Mawer, Hrsg., *The Cambridge Companion to Ravel* (Cambridge University Press, 2000), S. 118-139 [122].

<sup>6</sup>Vgl. #13 tiefe Streicher/Posaune 3/Bassklarinette: *b/d*, Celesta + Solostreicher: *f*, höhere Streicher/Bläser: *as/b*; Überleitung vieroktavig |: *as-b-ces-des-d-e-f-g* :||, Schluss *fis-g-gis*.

<sup>7</sup>Vgl. T. 83-86 (#14) mit T. 25-28 (#4), T. 87-92 (#15) mit T. 29-34 (#5) und T. 35-36 mit T. 16-18 (3 Takte vor #2).

## Habanera

Das erst im letzten Akkord der “Malagueña” hinzugefügte *cis* sorgt für den tonalen Anschluss an die “Habanera”, deren 61 Takte<sup>8</sup> bis auf zwei kurze Einschübe durchgehend von einem rhythmisierten Binnenorgelpunkt auf dem oktavierten *cis* durchzogen sind.

Der Tanz, dessen Name auf die kubanische Hauptstadt La Habana (Havanna) Bezug nimmt, galt zu Ravels Zeiten dank Bizets berühmter Carmen-Arie als “typisch spanisch”. Die Einprägsamkeit der zahllose Male wiederholten Rhythmen und die als schmachkend empfundene Ausdruckskraft der melodischen Triolen über den begleitenden Punktierungsgruppen wurden als Inbegriff der musikalischen Darbietung von Liebesleidenschaft und Sehnsucht gehört.

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

(Carmen) 3

(Celli)

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

Ravels “Habanera” übernimmt die beiden charakteristischen Rhythmen in jeweils mehreren eng verwandten Varianten:

*Rapsodie espagnole* III: Eine Auswahl aus Ravels Habanera-Rhythmen

Rh1a  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , Rh1b  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , Rh1c  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Rh2a  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , Rh2b  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , Rh2c  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Die Tonart von Ravels Habanera ist *fis*-Moll, das Metrum der für Habaneras typische  $\frac{2}{4}$ -Takt. Zusätzlich zur Tempobezeichnung *Assez lent* stellt Ravel der Musik eine Stimmungsbeschreibung voran: *d'un rythme las* (mit müdem Rhythmus).<sup>9</sup>

<sup>8</sup>Der Orchestersatz ist gegenüber dem 1895 komponierten Stück für zwei Klaviere um drei dort auf die ostinate Schicht beschränkte Takte verkürzt: Es fehlen T. 30, 58 und 63.

<sup>9</sup>Das der Stimmungsbeschreibung im Original für zwei Klaviere vorausgeschickte Attribut *en demi-teinte* (leicht getrübt) lässt der Komponist hier weg.

Auf die Einleitung folgt eine variiert wiederholte Paarung aus Hauptteil und Schlusskomponente. Anstelle der viertaktigen Überleitung, die der Codetta am Ende der ersten Werkhälfte vorausgeht, erklingt in der zweiten Hälfte sekundäres thematisches Material in Form einer achttaktigen Phrase und ihrer variierten Wiederholung.

*Rapsodie espagnole* III: Die Struktur der Habanera

|             |                       |          |                       |
|-------------|-----------------------|----------|-----------------------|
| Einleitung  | T. 1-8                |          |                       |
| a           | T. 9-13               | a var    | T. 30-34              |
| b           | T. 14-19 <sub>1</sub> | b var    | T. 35-40 <sub>1</sub> |
| Überleitung | T. 19-22              | c, c var | T. 40-47/47-55        |
| Codetta     | T. 22-29              | Coda     | T. 55-61              |

Bereits in der Einleitung kleidet Ravel die beiden charakteristischen Habanera-Rhythmen in polytonale Gegenüberstellungen: Über die in der Rhythmusvariante 2b ertönende Orgelpunktoktave der Klarinetten, deren synkopisch stumme Taktschwerpunkte im Bassregister leise ergänzt werden, stellen Flöten, Oboen, Harfen und Geigen Rhythmus 1 in Form sechstöniger Akkorde, die vom D-Dur-Septakkord zum G-Dur-Septakkord führen. Die beiden Akkorde liegen damit halbtönig neben dem dominantischen Orgelpunktton *cis* und der (bisher noch nicht manifestierten) Tonika *fis*. Zugleich bilden sie zusammen mit dem Orgelpunkt Ravels tonalen Fingerabdruck: einen chromatischen Dreitoncluster (hier *c/cis/d*).

*Rapsodie espagnole* III: Die Einleitungsfigur

The musical score for the introduction of the Habanera in Ravel's *Rapsodie espagnole* III is presented in three staves. The top staff, labeled 'hohe Holzbläser Violinen Harfen', features a complex rhythmic pattern with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a series of chords. The middle staff, labeled 'Klarinetten', shows a triplet of eighth notes. The bottom staff, labeled 'Fagott + Celli (pizz) Bratschen (pizz)', shows a triplet of eighth notes and a single eighth note. Dynamics include *pp* and *pp sord.* (pizzicato sordido). A measure number '8' is indicated above the first staff.

Diese Einleitungsfigur erklingt dreimal identisch. Sie wird ergänzt um einen Zweitakter, in dem Horn und Trompete die Orgelpunktoktave *cis* über einem reinen Cis-Dur-Liegeklang der hohen Streicher und Harfen ausklingen lassen, ohne dass ihrem Rhythmus-2-Muster die Punktierungsgruppe von Rhythmus 1 gegenübergestellt wäre.

Im Hauptabschnitt herrschen Farbwechsel bei weiterer harmonischer Gegenüberstellung.

- Das Orgelpunkt-*cis* erklingt in den Segmenten [a] + [b] sowie deren Varianten in der zweiten Satzhälfte durchgehend im punktierten Rhythmus 1, stets ohne Taktschwerpunkt, den nur einmal ein oktavierter Liegeton übernimmt. Dieser alterniert seinerseits zwischen zwei Flöten und verschiedenen Bassinstrumenten + Harfe.<sup>10</sup>
- Darüber wechseln vier Holzbläser im Rhythmus 2 mit melodischen Figuren um die Septakkorde von G-Dur und D-Dur mit vier Blechbläsern, die einen synkopierten G-Dur-Septakkord überraschend ausdehnen, während er zugleich in den tiefen Streichern dem punktiert oktavierten *cis* homophon zugeordnet ist. So wird das orgelpunktartige *cis* beständig bitonal in Frage gestellt.
- Erst in den vier Überleitungstakten am Ende der ersten Satzhälfte fehlt die tonale Herausforderung, indem das *cis* der Flöten und Harfen auch der melodischen Komponente zugrunde liegt: Zwei Soloviolen und eine Solobratsche führen hier vom Ankerton *cis* zur lange erwarteten Tonika Fis-Dur.
- In der Codetta fügt Ravel acht Takte in reinem Fis-Dur hinzu, wobei erneut die rhythmische Gegenüberstellung zugunsten des von den Bratschen an die Celesta weitergereichten, ausklingenden Rhythmus 2 aufgegeben ist.

Das Segment, das in der zweiten Satzhälfte anstelle einer Überleitung zwischen Hauptabschnitt und Coda eingeschoben ist, bezieht sich in mehrfacher Hinsicht auf die Einleitung. Zwar bietet es eine tonale Überraschung, indem der Orgelpunktton für die erste der beiden Phrasen auf *e* angehoben ist, bevor er für die zweite Phrase wieder zum Ankerton *cis* absinkt, doch greifen beide Orgelpunktöne den in der Einleitung etablierten Rhythmus 2b auf. Und wie in der Einleitung ertönt die jedem Orgelpunktton gegenübergestellte punktierte Figur dreimal identisch, bevor die Phrase mit einer kurzen Ergänzung abgerundet wird. Der grundlegende Unterschied zur Einleitung ist das Fehlen der auf jede Rh-1-Figur folgenden Pausentakte.

<sup>10</sup>Vgl. zu Position I: T. 9-13 + 16 Liegeton Flöten, Punktierungsfigur Geigen, T. 30-34 + 37: Liegeton Flöte/Fagott, Punktierungsfigur Bratschen/Celli; zu Position II: T. 14-15 + 17-18 sowie 35-36 + 38-39 Liegeton Fagott bzw. Klarinette/Sarrusophon/Harfe, Punktierungsfigur ½ Bratschen + ½ Bässe (rhythmisch synchronisiert mit harmonischem Kontrast).

Eine weitere Beziehung ist ebenfalls aussagekräftig: Die dem *e* zugeordnete melodische Figur und deren Begleitklänge bezieht Ravel aus der oktatonischen Skala auf *h*.<sup>11</sup> Damit erzeugt er einen tonalen Bezug zu den oktatonischen Klängen und Läufen in den vorausgegangenen Sätzen der *Rapsodie espagnole* und zugleich, im Zusammenklang mit dem transponierten Orgelpunkt, den chromatischen Dreitoncluster *dis/e/eis*.

*Rapsodie espagnole* III: Oktatonik und Cluster in Phrase [c]

Die variierte Wiederholung der Phrasen ist üppig angereichert mit neuen Instrumentenkombinationen, vorschlagverzierten Zusätzen in der Taktmitte durch Terzen der in größter Höhe spielenden Piccoli und Oboen sowie Harfenglissandi in der ersten und Klarinetten-/Violinarpeggien in der zweiten Phrase.

Die sechstaktige Coda ist fast ausschließlich auf den Orgelpunktton *cis* beschränkt, dessen Oktave von den 1. Geigen an die Flageolettliegetöne der Kontrabässe und die Rh2c-Ergänzungen der Celesta übergeben wird. Einzig das dreistimmige *a/fis/a* der gedämpften Trompeten erinnert an die *fis*-Moll-Grundtonart des Satzes. Als die Celli den ätherischen Klang kurz vor dem Satzende vorübergehend in der Quint *fis/cis* ankern, reagieren die Trompeten, indem sie die Mollterz zum pikardischen *ais* anheben. Doch beide, Celli und Trompeten, setzen vor dem Schlusstakt aus. So verklingt die Habanera, reduziert auf das ganz leise, konkurrenzlose *cis*, mit drei unterschiedlich erzeugten aber identischen Oktaven: den im hohen Sopranregister kaum noch wahrnehmbaren Liegetönen der sordinierten Kontrabässe, einer ritardierend wiederholten Oktave der Celesta und einem Taktmittelanschlag zweier Harfenflageolets.

<sup>11</sup>In Ravels Notation: *h-his-d-dis-eis-fis-gis-a*.

## Feria

Indem Ravel das Finale seiner *Rapsodie espagnole* mit dem spanischen Wort für "Volksfest" überschreibt, kündigt er an, dass hier Tänze und Melodien andalusischen Flairs in einer Art fröhlichem Potpourri erklingen. Der Satz ist der umfangreichste der Suite; seine Spieldauer entspricht etwa der Summe aus "Prélude à la nuit" und "Malagueña". Der tonale Anschluss an die vorangegangene "Habanera" ist sehr fein tariert mit einem kreuzweise gegenläufigen chromatischen Bezug: Nachdem die in *fis* ankernde "Habanera" mit dem fast durchgängigen Orgelpunktton *cis* geendet hat, beginnt die in *c* ankernde "Feria" mit einem vieloktavigen *g*.

Der 190-taktige Satz wirkt insgesamt improvisatorisch. Ravel reiht hier neue Motive und Figuren an solche, die er aus den vorausgegangenen Sätzen zitiert oder variiert übernimmt. Die folgende Übersicht mag einer ersten Orientierung dienen:

### *Rapsodie espagnole* IV: Die Feria im Strukturüberblick

|    |          |    |                      |            |            |            |
|----|----------|----|----------------------|------------|------------|------------|
| A  | T. 1-13  | B  | T. 27-39             | B'         | T. 121-136 | Coda       |
| A' | T. 14-26 | C  | T. 40-50             |            |            | T. 164-190 |
|    |          | D  | T. 51-65             | D'         | T. 137-153 |            |
|    |          | C' | T. 66-74             | C''        | T. 154-163 |            |
|    |          |    | Malagueña-Anklänge   | T. 75-102  |            |            |
|    |          |    | Prélude-Erinnerungen | T. 103-120 |            |            |

In Abschnitt A führt die Flöte ein erstes Motiv ein, das mit seiner erst wiederholten, zuletzt abgelenkten Kontur an die Einschubphrase [c] aus der "Habanera" erinnert. Im Folgetakt antworten die drei Klarinetten mit einer lombardisch rhythmisierten, chromatisch absteigenden Tonwiederholung, die eine Komponente vom Anfang des "Prélude à la nuit" variiert.

### *Rapsodie espagnole* IV: Motiv 1 und lombardischer Abstieg

*Rapsodie* IV  
T. 4-6

Flöte

Klarinetten

*Rapsodie* III  
T. 40-43

Flöten, Oboe, Englischhorn

Flöten + Klarinetten

*Rapsodie* I  
T. 4-5

Ravel entfaltet diese erste Thematik, die dann in Abschnitt A' variiert, neu instrumentiert und nach den Anfangstakten eine kleine Terz höher transponiert ist, vor einem Hintergrund aus Tremoli, Violinglissandi und Pendelbewegungen der Bassinstrumente über einem langen Paukenwirbel.

Abschnitt B beginnt über dem Ankerton *es*. Drei rhythmisch vom Tamburin untermalte Trompeten variieren ein nach *b*-Moll transponiertes Motivsegment aus der “Malagueña”, das dort einstimmig erklingt:

*Rapsodie espagnole* IV: Motiv 2 als leises Echo aus der “Malagueña”

*Rapsodie* IV  
T. 27-28  
Trompeten 1, 2, 3  
+ Tamburin  
*p sord.*

*Rapsodie* II  
T. 35-37  
Trompete II  
+ Tamburin  
*f sord.*

Nach Imitation und Entwicklung von Motiv 2 erinnert die Flöte erneut an das aus der “Habanera” abgeleitete Motiv 1, wobei sich der Ankerton um eine weitere kleine Terz aufwärts verschiebt. Über diesem *fis* formen Bläser und Streicher aus der *as/b*-Sekunde, die im “Prélude à la nuit” die motivische Zelle initiierte, einen von einem Harfenglissando begleiteten Fünf-Oktaven-Fall, verwandt der vieroktavigen *as/b*-Kurve, die dort dem Motiv folgt. Während nun das gestopfte Horn und die Trommel Motiv 2 aufgreifen, emanzipieren Klarinetten und tremolierende Bratschen die *as/b*-Sekunde zu einer Art chromatischem Doppelschlag. Dem stellen Flöte und Englischhorn eine erste satzeigene Figur gegenüber, deren Entwicklung über Paukenwirbel und Harfenglissando zum *ff* crescendo:

*Rapsodie espagnole* IV: “Prélude”-Zelle und satzeigene Figur

33

Flöte/Oboe/Englischhorn *coll'8va*

Klarinetten +  
Bratschen trem.

Trompeten +  
Bratschen trem. *etc.*

Abschnitt C ankert mit einem ostinaten I-V-I-V-Bass im Grundton *c*. Auf ein *ff*-Tutti von Motiv 2 folgen zwei Viertakter, in denen ein aus den Terzen des Motivs entwickelter Skalenabstieg und ein satzeigenes Thema, ‘spanisch’ untermalt und sequenziert, die Register tauschen.

## Rapsodie espagnole IV: Terzfall und Themaphrase zu 'spanischem' Sound

*coll'8va*

43

2 Piccoli  
+ 2 Oboen

1. Geigen  
(*pizz.*)

Klarinetten  
Fagotte  
Bratschen  
Celli

Kastagnetten

Trommel

Xylophon

Abschnitt D ankert wie schon Abschnitt C im Grundton *c* und führt dessen ostinates I-V-I-V-Pendel in Pauke und Kontrabässen in wechselnden rhythmischen Mustern fort. Die ersten elf Takte sind durchzogen von leisen Bläserläufen, die sich rhythmisch verdichten, während sie sich von der Soloflöte auf zuletzt acht parallele Holzbläserstimmen ausweiten. Ihr großes Crescendo bezieht gegen Ende auch die satzeigene Themaphrase mit ihrer Sequenz über Kastagnettenbegleitung mit ein.

Den Höhepunkt des Crescendos bildet ein vom gesamten Schlagzeug untermaltes neuerliches *ff*-Tutti des aus der "Malagueña" zitierten Motivs, dem Hörner und Trompeten in *fff* bald das aus der "Habanera" abgeleitete Motiv gegenüberstellen. Beide Komponenten münden in Glissandi und Läufe, die diminuierend bis ins tiefste Register abfallen. Dort schließt sich überraschend eine Variante aus dem ersten Abschnitt an: die lombardisch rhythmisierte, chromatisch absteigende Tonwiederholung, die die Zelle vom Anfang des "Prélude à la nuit" variiert.<sup>12</sup>

Das Zentrum des Satzes zeigt durchlässige Grenzen. Dem durch die Partiturziffer 12 und den Übergang zum  $\frac{3}{4}$ -Metrum gekennzeichneten Beginn geht ein Zweitakter voraus, der bereits das komplexe Ostinato unter den Kadenzten einführt und durch die neue Tonartsignatur markiert ist; dem durch Ziffer 19 und die Rückkehr zu  $\frac{6}{8}$ -Takt und Grundtonart angezeigten Ende folgt ein Überhang einzelner zitierter Figuren.

<sup>12</sup>Vgl. "Feria" T. 73-74: Fagotte + Celli mit T. 7-8: Klarinetten + Bratschen.



Ausklang der Englischhorn-Kadenz aus der “Malagueña” auf: Die Kurve in der zweiten Hälfte des ersten Taktes kehrt notengetreu wieder, die im zweiten Takt anschließende Ornamentierung ist transponiert und intervallisch adaptiert.<sup>13</sup>

Wie an den Außenkanten des zentralen Abschnittes erweist sich auch die Grenze im Inneren als leicht verschwommen: Nach dem Ende der Klarinettenkadenz folgen vier weitere Wiederholungen des zweitaktigen Ostinatos (über dem Tritonusfall *cis-g*), die letzten beiden in Gegenüberstellung mit dem Beginn dessen, was sich als ein Reigen von Erinnerungen an den Vorabend (das “Prélude à la nuit”) präsentiert.

Hier zitiert Ravel in konzentrierter Form die drei thematisch wesentlichsten Komponenten des Kopfsatzes der *Rapsodie espagnole*. Er erinnert die Hörer an früher schon wiederholte Muster und deckt dabei zugleich drei charakteristische Aspekte ab – einen melodischen, einen tonalen und einen rhythmischen:

- Der oktatonische Viertertonfall *f-e-d-cis*, der im “Prélude à la nuit” als Ostinatogeste allgegenwärtig ist, durchzieht das Zentrum der “Feria” mit zehn Einsätzen vor allem in leisen Instrumenten wie Harfe, Celesta und Solostreichern.
- Die aus derselben oktatonischen Skala stammende Sekunde *as/b*, die sich nach ihrer Paarung mit dem chromatischen Nachbarn *a/h* am Beginn der *Rapsodie espagnole* zweimal mit ausladenden eigenen Kurven emanzipiert, wird in der “Feria” ebenfalls zweimal, nur leicht verändert, zitiert.<sup>14</sup>
- Am eindrucksvollsten ist die dritte Wiederaufnahme. Sie betrifft den Viertakter, den die 1. Geigen und Bratschen bei #15 vorstellen und, verstärkt durch Piccoli, Oboen, Fagotte und Celli, bei #16 leicht variiert wiederholen. Durch die lombardisch rhythmisierte Tonwiederholung im ersten, dritten und vierten Takt ist diese Phrase mit den gestisch essentiellen Komponenten des “Prélude” verwandt. Der Beginn mit seinen aufschießend arpeggierten Vorschlagsgruppetti und der Verlauf in Terzen ähnelt dem dortigen Thema, während sich der melodische Verlauf eng an das Motiv anlehnt, besonders in dessen Reprisesvariante.

<sup>13</sup>“Feria” T. 96 (#14<sup>-3</sup>): *gis-ais-h-ais-gis* ≈ “Malagueña” T. 79 (#13): *as-b-ces-b-as* und “Feria” T. 98 (#14<sup>-1</sup>): *d-e-d-fis-e-d-cis* ≈ “Malagueña” T. 80 (#13<sup>+1</sup>): *b-ces-b-des-ces-b-as*.

<sup>14</sup>Vgl. in der “Feria”: Streichertremolo + Trompete T. 112-113 (#17) und Streichertremolo + Klarinetten, später Fagotte T. 116-120 (#18) mit “Prélude à la nuit”: Streichertremolo + Posaunen T. 19-21 und 23-25 (unmittelbar vor und nach #3).

## Rapsodie espagnole IV: Das Thema im zentralen Erinnerungssegment

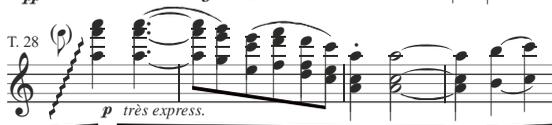
“Feria” #15  
freie Erinnerung  
I. Geigen, Bratschen



“Prélude à la nuit” #7  
Motivvariante in der Reprise  
Sologeige, -bratsche, -cello



“Prélude à la nuit” #4  
zentrales Thema, Vordersatz  
I. Geigen, Bratschen, Celli



Im zweiten Hauptabschnitt der “Feria” wiederholt Ravel die Kombination der Komponenten des ersten in etwas verkürzter Form. Wie B umfasst auch B' ein leises Zitat des Trompetenmotivs aus der “Malagueña”, den chromatischen Doppelschlag der “Prélude”-Sekunde *as/b*, das aus der “Habanera” abgeleitete Flötenmotiv und die satzeigene Figur. Das erste Crescendo zum *ff* wird hier auf halbem Wege zurückgenommen, und statt des *ff*-Höhepunktes schließt sich sogleich der leise, polymetrisch beginnende Abschnitt D an. Sowie sich im vierstimmigen Satz das “Feria”-eigene Thema – hier in Hörnern und Bratschen/Celli – hinzugesellt, beginnt die Steigerung, die mit zwei Anläufen in den krönenden Abschnitt C" führt. Dessen drastisch abgedämpftes Ende ist hier zwar länger als zuvor, doch wirkt es nicht weniger abrupt, zumal Ravel es diesmal sogar mit einer kurzen Generalpause unterstreicht.

Die Coda ist mit 26 Takten genau gleich lang wie ihr palindromisches Gegenstück, die Summe der Abschnitte A und A'. Sie verbindet eine Art summarischer Reprise mit einer den Satz und die *Rapsodie espagnole* als ganze abschließenden *Stretta*. In einem ersten Segment verbindet Ravel zwölf Einsätze des Viertonalfalls aus dem “Prélude à la nuit”, hier auf den Tritonus transponiert, mit der “Feria”-eigenen Figur zu einem Crescendo, dessen *ff*-Höhepunkt von Hörnern und Trompeten mit dem aus der “Habanera” abgeleiteten Motiv 1 gekrönt wird. In der darauf folgenden, wieder im *pp* einsetzenden viertaktigen Überleitung streben zwei Gruppen von Instrumenten aus der Terzlage chromatisch auseinander in den mehr als vieroktavigen Abstand. Ihr Crescendo mündet in eine neue Tutti-Version des Trompetenmotivs aus der “Malagueña”, die diesmal jedoch in cis-Moll

statt dem bisherigen C-Dur erklingt. Aus ihrem Grundrhythmus, der jetzt von allen Schlaginstrumenten verdoppelt wird, entwickelt sich (wieder auf *c* abgesenkt) das große Accelerando der Stretta. Nach vier Takten frenetischer Akkordwiederholungen über duolisch stampfenden Bässen endet der Satz mit dem Abbild einer monumentalen orchestralen Doppelschlagkurve, die Ravel dynamisch als  $p < fff > f > p < fff$  nachzeichnet: Überraschend noch einmal in *as* ankernd steigen alle Instrumente in einem rauschenden Feuerwerk von Farben durch Glissandi, Ganztonleitern und großen Terzen über mehrere Oktaven zu einem vom Tamtam bekräftigten *fff*, fallen dann über die Ausgangsposition hinaus tief abwärts bis zum unvermittelt wieder erreichten Ankerton *c*, und enden mit einem erneut crescendierenden Aufstieg wie triumphierend im reinen C-Dur.

In der *Rapsodie espagnole*, seinem ersten wichtigen Orchesterwerk, erzeugt Ravel durch modale Skalen, prägnante Rhythmen, charakteristische rhythmische Muster und die durch Übertragung der für die andalusische Musik typischen ornamentalen Melodik auf die Ebene instrumentaler Solokadenzen überzeugendes spanisches Flair, ohne bei allem Anschein des Rhapsodischen die Struktur der Sätze zu vernachlässigen. Ein Kommentar des französischen Musikwissenschaftlers Louis Laloy trifft den Eindruck sehr genau:

Dies ist ein sehr gut beobachtetes Spanien, aber beobachtet mit einem Auge, das spöttisch ist und gerne übertreibt oder verformt: das Spanien von Cervantes und Goya, mit künstlicheren Linien, verzerrteren Formen und fantastischeren Kapriolen.<sup>15</sup>

Wer von einer spanischen Rhapsodie vorschnell nur sinnlich-glutvolle Klänge erwartet, wird bei genauem Hinhören unerwartet reich beschenkt. Diese Musik wirkt zwar auf den ersten Eindruck vor allem leicht und folkloristisch. Darunter jedoch verbirgt sich vieles, was zu entdecken sich lohnt: filigrane Klanggespinste, minutiös austarierte rhythmische Gegenüberstellungen und das anrührende Pathos der andalusischen Skala. Nicht zuletzt evozieren die vier musikalischen Szenen neben Sensualität und Stolz durchaus auch Momente tiefer Nachdenklichkeit.

<sup>15</sup>Louis Laloy in einem Interview vom 17. Mai 1911, übersetzt nach Orenstein, *A Ravel Reader*, S. 411-413.