

Tzigane, Rapsodie de Concert

Ravels zweites Duo mit Violine ist eine Konzert-Rhapsodie, deren Titel das damals noch gebräuchliche Wort für einen Zigeuner aufgreift. In diesem für Geiger höchst anspruchsvollen, in vielen Passagen geradezu akrobatischen Stück vermischen sich verschiedene Quellen: die Idee der traditionell mit dieser Volksgruppe assoziierten ungebundenen Lebensform und Leidenschaft, Ravels Bewunderung für ihre Geigenvirtuosen, seine Studien anderer westeuropäischer Kompositionen mit “ungarischem” Flair und seine Lust an Genre-Parodien.

Der Grundstein für die Komposition wurde Anfang Juli 1922 in London gelegt. Dort hielt Ravel sich auf, um der englischen Premiere seiner *Sonate pour violon et violoncelle* durch Jelly d’Arányi und Hans Kindler beizuwohnen. Bei der Gelegenheit spielte er zudem seine *Sonatine*, begleitete die Sängerin Louise Alvar in einigen seiner Lieder und dirigierte seine *Introduction et Allegro*. Anlässlich einer privaten Soirée im Haus der Sängerin wenige Tage vor diesem Konzert, bei dem u.a. auch das französische Pianistenehepaar Gaby und Robert Casadesus zugegen war,¹ bat Ravel Jelly d’Arányi, einige “Zigeunermelodien” (*sic*) zu spielen. Wie Frau Casadesus berichtete, konnte der sonst oft reservierte Franzose davon nicht genug bekommen: Er bat bis 5 Uhr morgens um immer neue Beispiele.²

Ravel vollendete seine *Tzigane* Anfang 1924, zunächst als Duowerk für Violine mit Klavier/Luthéal, kurz darauf auch in einer Bearbeitung für Violine mit Orchester. Das Luthéal, ein von dem belgischen Orgelbauer Georges Cloetens entwickelter, auf den offenen Konzertflügel zu montierender Aufsatz, den Ravel auch in der zeitgleich komponierten Oper *L’enfant et les sortilèges* einsetzt, kann den Klaviersaiten den Klang des Cembalos, der Harfe oder des in Ungarn beliebten Cimbalom entlocken. Ravels ursprüngliche Partituren der mit Luthéalbeteiligung entworfenen Werke enthalten sorgfältige Anweisungen zu den vom Pianisten jeweils zu wählenden Registern. Wie Steven Huebner berichtet, erklang Ravels *Tzigane* bereits am 15. Oktober 1924 – und damit noch vor der Version mit

¹Vgl. hierzu die *Ravel Chronology* von Manuel Cornejo, https://boleravel.fr/wp-content/uploads/RAVEL_Chronology_2018.pdf (abgerufen August 2022).

²Vgl. Arbie Orenstein, Hrsg., *Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens* (Paris: Flammarion, 1989), S. 553.

Orchester – erstmals in der von Ravel geplanten Klangkombination, in einem Konzert des amerikanischen Geigers Samuel Dushkin mit Beveridge Webster am Klavier/Luthéal.³ Das Interesse an der mechanischen Erweiterung blieb jedoch gering; heute wird die Geige in der Kammermusikfassung meist vom unalterierten Konzertflügel begleitet.⁴ Die Uraufführung der *Tzigane* durch Jelly d'Arányi und Henri Gil-Marchex fand am 26. April 1924 in der Londoner Aeolian Hall statt. Am 30. November desselben Jahres folgte die Premiere der Orchesterfassung, in der die Widmungsträgerin vom Orchestre Colonne unter der Leitung von Gabriel Pierné begleitet wurde.

Während der Arbeit an der Komposition befragte Ravel wiederholt sowohl seine Freundin Hélène Jourdan-Morhange als auch Jelly d'Arányi selbst zur Ausführbarkeit der von ihm geplanten virtuoson Figuretionen. Zudem studierte er Paganinis Capricen, um sich mit den Möglichkeiten erweiterter Violintechnik vertraut zu machen. Für den "ungarischen Stil" der Grundkomponenten noch entscheidender war jedoch letztlich seine intensive Beschäftigung mit Liszts *Ungarischen Rhapsodien*.⁵

Ravels *Tzigane* umfasst zwei große Solopassagen: prominent eröffnend das mehrgliedrige *Lento* für die Violine, intermittierend ein *Allegro* für das "Cimbalom". Aus dem *Lento* destilliert Ravel ein elegisches Thema, aus dem *Allegro* entwickelt er ein Thema im Toccatostil. Diese beiden Themen werden sodann mehrfach variiert bzw. frei ausgesponnen.

Tzigane: Der Bauplan im ersten Überblick

T. 1-67	Solo der Violine, am Ende ergänzt durch das Klavier
T. 68-141	1. Thema mit zwei Variationen
T. 150-165	Solo des "Cimbalom", am Ende ergänzt durch die Violine
T. 168-201	1. Thema in zwei weiteren Variationen
T. 202-226	<i>Grandioso</i> -Einschub
T. 227-321	2. Thema mit drei Variationen
T. 322-341	Coda

³Steven Huebner, "Ravel's *Tzigane*: Artful Mask or Kitsch?", in *Twentieth-Century Music* 17/1 (2019), S. 63-86. Vgl. auch Hugh Davies, "Maurice Ravel and the Luthéal", in *Experimental Musical Instruments* 4/2 (1988), sowie das sehr hilfreiche Einführungsvideo "Guide to the piano luthéal" (www.youtube.com/watch?v=n5VpzwTKfI, abgerufen 7/2022).

⁴Der holländische Geiger Theo Olof fand ein Luthéal im Brüsseler Musikinstrumentenmuseum, das sein Pianist Daniel Wayenberg später für Ravels Stück verwendete; vgl. <https://www.discogs.com/de/release/7476811-Theo-Olof-Daniel-Wayenberg-De-Luthéal>. Der englische Geiger Daniel Hope ließ für seine Tonaufnahme der *Tzigane* für die CD *East Meets West* mit Sebastian Knauer (Warner Classics 2004) extra ein Luthéal nachbauen.

⁵Vgl. Ravels Bitte um Zusendung der Noten zu Liszts *Ungarischen Rhapsodien* in einem Brief vom 10.3.1924 an Lucien Garban, abgedruckt in Orenstein, *Ravel: Lettres . . .*, S. 224.

Die als Vorbild dienende Gattung ist der Csárdás, ein mehrgliedriger ungarischer Tanz in geradem Metrum. Er kontrastiert langsame Abschnitte (*lassan* oder *lassú*), die Würde, Stolz oder auch Trauer ausdrücken, mit schnellen Abschnitten (*friska* oder *friss*), die oft leidenschaftliche Wildheit bei den Tänzern und extrem schnelle Notenwerte in der Musik erreichen. Die populären Csárdáskompositionen wurden zum festen Bestandteil des Repertoires ungarischer Roma-Kapellen.

In Ravels *Tzigane* lässt besonders der erste *lassan*-Abschnitt den Einfluss von Liszt erkennen. Wie schon Huebner beobachtet, orientiert Ravel sich vor allem an dessen *Ungarischer Rhapsodie Nr. 2*. Dies beginnt im eröffnenden Achttakter. Hier wechseln bei Liszt schnelle Vorschläge in Form von Tonwiederholungen, Prallern oder überleitenden Verzierungsfiguren mit langen Tönen, die eine schlichte dreitönige Kontur umspielen: *cis–h–cis–h–gis–gis–gis*—.

Franz Liszt, *Ungarische Rhapsodie Nr.2*: Der eröffnende Achttakter

Lento e capriccioso

f marcato *poco rit.*

Ravel beginnt sein Violinsolo ebenfalls mit einem *forte*-Achttakter im Wechsel von langen Haupttönen mit Verzierungsfiguren, wobei er alle Tonwiederholungen als lombardische Punktierungen setzt. “Ungarisches Flair” zeigt sich bei ihm sowohl in der Klangfarbe (die Geige spielt durchgehend auf der g-Saite) als auch in der Intervallstruktur: Auf einen chromatischen 5-Ton-Cluster (T. 1-2) folgt eine übermäßige Sekunde zwischen dem Leitton *ais* und der kleinen Sext *g* (T. 3):

Tzigane: Der eröffnende Achttakter

Lento quasi cadenza

f

Nachdem Liszt seinen eröffnenden Achttakter mit neuer Melodik um *cis* und *gis* ergänzt hat und dabei zur Dominante moduliert ist, führt er im dynamisch kontrastierenden *dolcissimo* eine Vorform dessen ein, was zu Beginn seines *Vivace* als Hauptthema dominieren wird: eine mit Arpeggien

verzierte punktierte Kontur, die von einem dreioktavigen *gis* wie von Glockenläuten umgeben ist. Die Phrase wird brillant variiert wiederholt und verliert erst in der Ergänzung ihren Glockenton. Alle Teilphrasen enden mit zarten Trillern, die letzte zusätzlich mit Tremolo und vieroktavem Arpeggiorauschen.

Liszt, *Ungarische Rhapsodie Nr.2*: Der Beginn der Themenantizipation

Ganz Ähnliches findet sich – nach einer kürzeren, aber harmonisch weitaus anspruchsvolleren Wendung⁶ – in der *Tzigane*: Im kontrastierenden *p espressivo* ertönt eine Vorform dessen, was zu Beginn von Ravels *Moderato*-Abschnitt als Hauptthema erklingen wird.

Tzigane: Der Beginn der Hauptthema-Antizipation

Die Struktur der Antizipation ist analog, wenn auch gedrängter als bei Liszt: Auf den Dreitakter und seine variierte Wiederholung folgt eine Ergänzung, die mit Glissando, Triller und (kleinem) Arpeggio endet. Schon in der Antizipation zeigt sich die melodische Verwandtschaft im punktierten Quintfall von T. 1 und dem Fall der Mollsept zurück zur Quint in T. 2. In der Endform des ravelischen Themas weist zudem ein wie Glockenläuten wirkender Orgelpunkt auf das bei Liszt gefundene Vorbild hin.

Tzigane: Die Hauptphrase des ersten Themas

⁶Der doppelte Fermatenschluss über *cis* in T. 13/14 am Ende des ersten kurzen *Vivo* weckt zunächst auch hier die Erwartung auf eine Wendung zur Dominante *fis*. Stattdessen deutet Ravel das *cis* enharmonisch zur Terz von b-Moll um und platziert die Themenantizipation auf eine Stufe, die dem anfänglichen h-Moll und der Grundtonart D-Dur gleich fern steht.

Nach dieser Themenantizipation rundet Ravel (wie Liszt) den ersten Teil seines *lassan*-Abschnittes mit einer Reprise der ersten 14 Takte ab, in der er die Intensität durch Oktav- und Sextparallelen sowie viergriffige Akkorde zum *ff* verstärkt, die Ergänzung auf die Tonika transponiert und die Musik nach D-Dur-Arpeggien zunächst in leisen Flageolettönen ausklingen lässt.

Die kürzere zweite Hälfte des *lassan* ist eine Darbietung leidenschaftlicher Emotionalität und geigerischer Brillanz mit fast durchgehenden Doppelgriffen, Arpeggien mit Linke-Hand-Pizzicati, Dreiklangstremoli und Flageolett-Aufstiegen. Die zugrunde liegende Melodik besteht aus kurzen Phrasen, die variiert wiederholt und durch abschließende Fermaten gegliedert werden. Durch diesen *tempo rubato*-Effekt nimmt Ravel bereits in T. 42-58 das *quasi cadenza* vorweg, das er erst für den ausladenden Abschluss aus chromatisch verschobenen Durdreiklangstremoli der Geige über großflächigen Arpeggien des Cimbalom explizit schreibt.

Aus dem accelerierend und crescendierend in die Höhe schießenden Schluss auf der Dominante A-Dur kristallisiert das Begleitinstrument einen langen Triller, der im nun folgenden *Moderato* (dem ersten *friska* dieses Csárdás) allmählich in den oben erwähnten Glockenorgelpunkt auf *a* übergeht und das Hauptthema mit seinen Variationen einläutet:

- Zunächst spielt die Geige, in schlichter Melodik und im *p*, die oben gezeigte Grundphrase des elegischen Themas und deren variierte Wiederholung. Für die dritte, ergänzende Phrase, die expressiv um die übermäßige Sekunde *gis-f* kreist, wechselt die Melodik in den Diskant der Begleitung, während die Geige den Orgelpunktton in einer Mischung aus Flageolett und *ordinario* verlängert. Als Abschluss erklingen in der Begleitung viertaktige Arpeggien und Tremoli im A-Dur-Akkord.
- In Variation I (*Un poco più moderato*, T. 104-133) teilt die Geige sich die Orgelpunktschicht mit der Begleitung, indem sie ihre Themenkontur mit *a*-Flageoletts durchsetzt. Dann übernimmt sie selbst die Ergänzungsphrase, während die Begleitung das durchgehende *a* erstmals zugunsten von Akkordbrechungen verlässt. Der virtuose Abschluss vereint Solo und Begleitung zunächst, bevor die Geige allein in die Höhe steigt.
- In Variation II (*Tempo primo*, T. 134-149) ertönen die Grundphrase und ihre variierte Wiederholung in der ursprünglichen Form im Cimbalom bzw. der Oboe über einzelnen Basstönen, umgeben von gezupften Geigenarpeggien. Die Ergänzungsphrase ist hier ersetzt durch einen mit Fermate verlängerten Pausentakt.

- In T. 150-167 schweigt die Geige zunächst zu einem Feuerwerk aus ununterbrochenen Sechzehntelketten im Toccata-Stil. Dieses *Allegro* ist in seiner strukturellen Bedeutung ambivalent. Insofern es zu einem gebrochenen A-Dur-Dreiklang crescendiert, bevor es diminuierend und ritardierend durch einen Aufstieg der Geige in höchste Höhen ergänzt wird, scheint es sich um einen intensivierten und verselbständigten Abschluss von Variation II zu handeln. Da der Beginn seiner Bassschrittfolge und mehrere Diskantfiguren jedoch im zweiten Hauptthema wiederkehren, kann es auch als ein Cimbalsolo gehört werden, das – als dritter Tanz des Csárdásreigens – eine neue Entwicklung anstößt.
- In Variation III (*Tempo I°*, T. 168-183) transponiert die Geige die wiederholte Grundphrase ins Flageolettregister von h-Moll, untermalt von ebenfalls sehr hoch liegenden zarten Arpeggien. Die Ergänzungsphrase fehlt erneut; stattdessen führt ein vieroktavig abwärts schießendes Glissando in der Begleitung abrupt zu
- Variation IV (*Allegro*, T. 184-201), die *ff* mit der Grundphrase in Quintenschichtungen und der Wiederholung in Trillern über 32stel-Rauschen die Auflösung des thematischen Materials vollendet.

Der nun folgende Csárdástanz in *Meno vivo. Grandioso* besteht aus einer Kette rhythmisch analoger Viertakter, die jeweils gepart als Vorder- und wiederholter Nachsatz eines traditionell harmonisierten Themas erklingen, ergänzt durch eine Zäsurpause. Die Harmonie ankert erstmals in D-Dur, der Tonart, in der die *Tzigane* auch enden wird. Das Cymbalom bzw. die Klarinetten und Bratschen verlaufen weitgehend homophon mit der Geige, in parallelen Dur- und Molldreiklängen, die hinter enharmonischer Notation einfache diatonische und chromatische Linien zeichnen.

Der folgende Großabschnitt präsentiert das zweite Hauptthema mit seinen Variationen. Über einer selten unterbrochenen “humbda, humbda”-Begleitung spielt die Geige durchgehende Sechzehntelketten, die mit Legato-Tonpaaren, Portatogruppen, Flageoletteinsprengseln, Arpeggien mit Linke-Hand-Pizzicati und Doppelgriffen mit Orgelpunkt gespickt sind. Im Thema (T. 227-253) erklingt die zehntaktige erste Phrase im *Moderato*, während die zweite in nur 16 Takten neun Temponuancen durchläuft und zum *ff* crescendierend schließt. Variation I (T. 253-273) beginnt im *ff* mit dem ersten *Grandioso*-Viertakter in Luthéal bzw. Trompete und Flöten kontrapunktisch zur mit Doppelgriffen intensivierten Themenphrase. Die zweite Phrase erzeugt mit einer ins hohe Register entrückten Parallele aus Flageoletts und Luthéal- bzw. Piccolo-Imitation der Themenkontur einen *pp*-Kontrast, den erst das accelerierende Schlusscrescendo durchbricht.

Nach einem durch vier Oktaven fallenden Arpeggio der Begleitung durch eine Art "ungarischen" Akkord mit der übermäßigen Sekunde *gis/f* und einer neuen zweitaktigen Einleitung der "humbda"-Begleitung kehrt die Musik zu *pp* und *Meno vivo* zurück. Doch schon mit dem Beginn von Variation II (T. 276-302) beschleunigt sich das Tempo erneut. Die Geige spielt jetzt in der tiefen Oktave, lange sogar auf der g-Saite, und zitiert erstmals aus der Diskantkontur des toccata-artigen *Allegro*.⁷ In der transponiert beginnenden, wie beim ersten Hauptthema sehr freien letzten Variation (T. 303-321) nehmen diese Zitate immer mehr Raum ein und führen, nach einem *sempre accelerando* mit Crescendo zum *ff* und kurzem Abbremsen, schließlich zur Dominanttonart, auf der die Coda einsetzt.

Diese führt die Sechzehntelketten des zweiten Themas in Oktavpendeln und großen Sprüngen weiter und integriert dabei einzelne Figuren der *Allegro*-Toccata. In einem neuerlichen *Accelerando* beginnt der Bass einen ganztönigen Abstieg mit einer so kurz vor dem Schluss unerwarteten harmonischen Ausweichung zum Dominanttritonus *es*,⁸ während sich der Diskant mit Wellen chromatisch verschobener Dreiklänge unabhängig zeigt. Nachdem diese Entwicklung abrupt auf dem Tonikatritonus *Gis-Dur* zum Stehen gekommen ist, beendet Ravel die *Tzigane*, täuschend harmlos, mit dem konventionellen Kadenzbassmuster ii-V-I, das er allerdings in eine eigenwillig alterierte Akkordfolge kleidet.⁹ Die Geige spielt noch einmal viergriffige Pizzicatoakkorde, das Cymbalom bzw. die Streichergruppe des Orchesters setzt dagegen die Tonpaare in lombardischer Punktierung, die den Beginn des Werkes charakterisiert haben. Damit endet die Rhapsodie – schmissig und ohne jegliches *Ritardando*.

Während sich die *Tzigane* bei Geigenvirtuosen und ihrem Publikum anhaltend großer Beliebtheit erfreut, zeigten sich sowohl zeitgenössische wie auch spätere Kritiker verwundert über ein Werk, in dem Ravel zugunsten der Akrobatik in einer schlichten Stilkopie wenig inhaltliche Substanz bietet. Nach der Uraufführung der Orchesterfassung schrieb Henri Sauguet an Poulenc: "Es ist sicher das Künstlichste, was Ravel je geschrieben hat. Die Ästhetik, die diesen Seiten zugrunde liegt, ist so antiquiert, dass ich mich wundere, wie noch jemand daran glauben kann."¹⁰ Der ungarische

⁷Vgl. Violine T. 288-293 mit dem Diskant des Klavierparts in T. 150-156.

⁸Vgl. T. 322-337: *a—g—f—es—*, ergänzt durch T. 337-341: *c—b—gis—(fis)—e—d*.

⁹Das *e* der 2. Stufe trägt den halbverminderten Septakkord *e/g/b/d*, das dominante *a* den Septakkord mit übermäßiger Quint *a/cis/eis*/g* (* für die Geige schreibt Ravel *f*).

¹⁰Übersetzt nach Sauguets Brief vom 16.10.1924, zitiert in Francis Poulenc, *Correspondances* (Paris: Fayard, 1994), S. 241.

Geiger Joseph Szigeti sprach von “der Abneigung, die ich immer gegenüber diesem brillanten und (meiner Meinung nach) synthetisch hergestellten Pastiche von Ravel empfand”,¹¹ und noch 2011 resümiert Roger Nichols lakonisch: “Vermutlich hat niemand je behauptet, dass *Tzigane* große Musik ist.”¹²

Mit dem Vorwurf, die musikalische Substanz der *Tzigane* sei eher karg, haben die Kritiker zweifelsohne recht. Doch ist die punktuelle Abwendung Ravels von seiner gewohnten ästhetischen Anspruchshaltung durchaus stimmig angesichts seiner wiederholt geäußerten Überzeugung, er wolle nie zweimal dasselbe machen, sondern mit jeder Komposition eine neue Herausforderung annehmen. Im Anschluss an die intellektuell fordernde, rigoros auf oberflächlichen Charme verzichtende *Sonate für Violine und Violoncello* erfüllt die *Tzigane* die Aufgabe eines maximalen Kontrastes.

Zugleich kam Ravel entgegen, dass es sich beim Csárdás um eine Musik handelt, zu der traditionell getanzt wurde – eine Bestimmung, die ihn schon immer beflügelte hatte. So ergänzt die *Tzigane* seinen zum Zeitpunkt der Komposition bereits beachtlich vielfältigen Reigen an Tänzen aus dem französischen Barock (Rigaudon,¹³ Forlane,¹³ Menuett,¹³ Musette,¹³ Pavane¹⁴ und Passacaille¹⁵), Spanien (Boléro, Malagueña,¹⁶ Habanera,¹⁶ Seguidilla,¹⁷ Guajira,¹⁸ Zortzico¹⁸ und Jota¹⁸), Nordamerika (Ragtime und Boston¹⁹) und Polen (Mazurka²⁰) sowie seine zahlreichen Walzer²¹ um eine bis dahin nicht vertretene Gattung aus einem östlicher gelegenen Land mit einer ihn faszinierenden Volksgruppe.

¹¹Übersetzt nach Joseph Szigeti, *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections* (New York: A. Knopf, 1947), 139.

¹²Übersetzt nach Nichols, *op. cit.*, S. 260.

¹³Vgl. die Sätze der Klaviersuite *Le tombeau de Couperin*. Menuette schrieb Ravel zudem für die *Sonatine* sowie separat als *Menuet antique* und *Menuet sur le nom d'Haydn*. Eine Musette unterliegt auch dem zweiten Lied in *Quatre chansons populaires*. —¹⁴Vgl. die *Pavane pour une infante défunte* sowie die “Pavane de la Belle au bois dormant” in *Ma mère l'oye*. —¹⁵Vgl. den dritten Satz im *Klaviertrio*. —¹⁶Vgl. *Rapsodie espagnole* Satz II und III. Habaneras erklingen auch in *L'heure espagnole* und *Vocalise-étude*. —¹⁷Goubault (*op. cit.*, S. 22) erkennt im Finalsatz der *Rapsodie espagnole* eine Seguidilla. —¹⁸Vgl. *Don Quichotte à Dulcinée*. Der Zortzico bestimmt auch Satz IV im *Klaviertrio*, und eine Jota erklingt zudem in der Stierkampfevokation von *L'heure espagnole*. —¹⁹Vgl. die zwei ‘amerikanischen’ Szenen in *L'enfant et les sortilèges*. —²⁰Vgl. *Parade*. —²¹Vgl. die zahlreichen Walzer in den Opern *L'heure espagnole* und *L'enfant et les sortilèges*, dem Klavierwerk *Valses nobles et sentimentales* und dem Orchesterwerk *La valse*.