

Maurice Ravel, Le Tombeau de Couperin

Informationen und didaktische Hinweise

Gerhard Meyer, Moll-Gymnasium, Mannheim

Ravels "Le Tombeau de Couperin" in unseren Schulbüchern? Fehlanzeige. Und überhaupt Ravel? Allenfalls wird er in den Kapiteln über Impressionismus neben dem ausführlich abgehandelten Debussy namentlich erwähnt¹ oder als Komponist des Boléro in einem Kapitel über Instrumentenkunde untergebracht.² Über die Gründe für die Zurückhaltung gegenüber diesem schon zu Lebzeiten überaus erfolgreichen französischen Komponisten lassen sich nur Vermutungen anstellen.

- Ravel lässt sich schwer in einer bestimmten stilistischen Rubrik unterbringen; Impressionismus passt ein bisschen, aber eben nicht ganz. Die Werke Debussys erscheinen exemplarischer. Erschwerend kommt hinzu, dass der 12 Jahre jüngere Ravel immer wieder als Epigone Debussys betrachtet wurde, obwohl er sehr früh zu einem ganz persönlichen Stil fand.
- Ravel hat nicht "Schule gemacht", sein Werk war auch nicht "Epoche machend". Er war kein aufregender Neuerer, kein Wegbereiter. Sein Ziel war eigentlich "nur", "perfekte Musik" zu schreiben.
- Dem entspricht, dass er keine ästhetische Konzeption von Musik vorlegen konnte und wollte. Der Typ des schriftstellernden Musikers oder des Ideen vertonenden Komponisten aus dem 19. Jahrhundert war ihm fremd - so wie ihm Beethoven, Berlioz, Wagner, Brahms weniger nahe standen als Mozart, Chopin und Mussorgsky.
- Ravel war, wie viele französische Komponisten nach 1870/71³ auf der Suche nach einem spezifisch französischen Kompositionsstil; damit bewegte er sich bewußt außerhalb der Linie, die vorwiegend mit deutschen und österreichischen Komponisten von Beethoven über Wagner bis zu Schönberg führt - und die in unseren Schulbüchern traditionell im Mittelpunkt des Interesses steht.

Ravel schrieb die Klaviersuite "Le Tombeau de Couperin" in den Jahren 1914-17. Die Satzfolge:

- | | |
|--------------------|--------------------------------|
| 1. Prélude, e-Moll | 4. Rigaudon, C-dur |
| 2. Fuge, e-moll | 5. Menuet (mit Musette), G-Dur |
| 3. Forlane, e-moll | 6. Toccata (e-Moll, E-Dur) |

Die Uraufführung fand 1919 in Paris statt; das Werk wurde begeistert aufgenommen und musste komplett wiederholt werden. Im selben Jahr entstand die Orchesterfassung mit den Sätzen:

- | | |
|------------|-------------|
| 1. Prélude | 3. Menuet |
| 2. Forlane | 4. Rigaudon |

Im folgenden werden zu Ravels "Le Tombeau de Couperin" vier didaktische Arrangements und mögliche Unterrichtsverläufe für den Musikunterricht der Oberstufe vorgestellt:

1. Dreimal Menuett: Bach - Ravel - Schönberg
2. A la mémoire de...: Musikalische Totenehrung
3. Ravel - ein Impressionist?
4. Ravel und der 1. Weltkrieg

1. Dreimal Menuett

¹ z.B. Musik um uns, Sekundarbereich II, Hannover 1996, S. 38ff. und 60f.

² z.B. Spielpläne 7/8, Stuttgart 1986, S.80ff.

³ vgl. Debussy nach seiner Abkehr von Wagner: "Ich habe vor allem versucht, wieder Franzose zu werden. Die Franzosen vergessen zu leicht die ihnen eigentümlichen Qualitäten der Klarheit und Eleganz, um sie durch die Länge und Wucht der germanischen Kunst beeinflussen zu lassen." Zit. nach M. Alt., Das musikalische Kunstwerk, Teil II, Düsseldorf 1965

1.1. Arrangement / Unterrichtsverlauf

Die Schüler erhalten CDs mit den drei folgenden Stücken:

- Bach, Menuetto I aus der Orchestersuite Nr. 1, C-Dur
- Ravel, Menuet aus "Le Tombeau de Couperin"
- Schönberg, Menuett aus der Suite für Klavier op. 25 (von 1924)

In Kleingruppen erarbeiten die Schüler tänzerische Bewegungen zu den drei Stücken bzw. zu Ausschnitten daraus. Die Ergebnisse werden im Plenum vorgeführt und diskutiert.

Anschließend wird die in den Bewegungen der Schüler sich spiegelnde Gestik der Musik am Notenbeispiel untersucht: Warum wird Bach etwa mit "schreitenden", Ravel mit "fließenden, weichen", Schönberg mit "bizarren" Bewegungen dargestellt?

Die Ergebnisse können zeigen, wie Ravel und Schönberg mit dem barocken Modell umgegangen sind. Im folgenden einige Hinweise zur musikalischen Analyse.

1.2. Hinweise zur Analyse

Bach; Menuetto

- Dreiklangsmelodik, Melodik die sich der Harmonik anpasst
- Kadenzharmonik
- regelmäßige Wiederkehr eines rhythmischen Modells (Viertel - 2 Achtel - Viertel), schreitender Bass (Generalbass), Tanzbetonung auf 1. Schlag (dazu die im Menuett übliche Betonung auf den 2. Schlag in den Takten 2 und 7)
- klare Periodik 4 + 4 Takte, unterteilt in zweitaktige Phrasen
- Dynamik: Menuett II "piano", Menuetto I wohl forte
- Instrumentierung: Streicher + 2 Oboen; in Menuett II fallen die Oboen weg
- Gesamtform: Menuetto I (zweiteilig, C-Dur) - Menuetto II (zweiteilig, C-Dur) - Menuetto I da Capo

Ravel, Menuet (bei genauerer Analyse die Klavierfassung verwenden!)

- lineare, von kleinen Intervallschritten geprägte Melodik, diatonisch, phrygischer Einschlag z.B. in T. 9; in der Musette eine Mischung aus dorisch auf G und äolisch auf d über Orgelpunkt G-D; im Mittelteil der Musette c-Moll mit phrygischem Einschlag über Orgelpunkt G; kleine, barockisierende Verzierungen
- Dur-Moll-Harmonik erweitert durch: Dur-Dreiklänge mit großer Septime (T.1, T.30), mit Nonen (T. 2), Septnonakkord als Schlussakkord; Moll-Septnonakkorde (T. 2, T. 17ff.); funktionslos gereichte Moll-Akkorde Hm-Am-Dm-Hm etc.T. 9ff.); parallel verschobene Akkorde in der Musette
- Verschleierung des tänzerischen Bewegungsimpulses durch Aufhebung der "schreitenden" Bewegung bereits im 3. Takt, Wiederaufnahme in T. 7; kein Bassfundament am Anfang, auch später öfter hohe Lage (extrem hohe Lage mit "Spieluhreffekt" in der Coda: Wiederholung des Anfangsmotivs 2 Oktaven höher!); ab T. 9 Basston auf 2. Schlag
- Verschleierung der Periodik ab T. 9: Überlagerung der 4 + 4 Takt-Periodik durch 3 + 3 + 2 Takte, vgl. auch den melodisch-harmonischen Ablauf dieser Takte; "Stau" auf Moll-Septnonakkord über E (T. 17ff.)
- Dynamik: insgesamt sehr leise; im Mittelteil der Musette ein crescendo bis zum ff; "expressif"-Stelle in hoher Lage (T. 25)
- Instrumentierung: raffiniert, bei Wiederholung unterschiedlich (vgl. 1.4.)
- Gesamtform: Menuet (zweiteilig, G-Dur) - Musette (dreiteilig, "Kirchentonarten" über Bass G-D bzw. G) - Menuet (G-Dur, im 1. Teil mit Musettethema kombiniert) - Coda (G-Dur, Motive aus Menuet)

Schönberg, Menuett

- Zwölftonkomposition, extreme Sprünge, expressive Melodik
- dissonante Zusammenklänge

- vom Menuett bleibt nur der 3/4-Takt; Verzicht auf Tanzbetonung
- extrem differenzierte Dynamik
- Gesamtform: Menuett - Trio - Menuett

Ob. I. II
 Vl. I
 Vl. II
 Vla
 Fg. B.

6 6 6 6

Ob. I. II
 Vl. I
 Vl. II
 Vla
 Fg. B.

1 2

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for the first part of Bach's Minuet. The first system shows the woodwind and string parts (Ob. I. II, Vl. I, Vl. II, Vla, Fg. B.) in 3/4 time. The second system continues the same parts, including first and second endings for the woodwinds.

Bach: Menuetto

à la mémoire de Jean Dreyfus

Allegro moderato ♩=92

PIANO (a)
 pp

Detailed description: This block shows the first system of Ravel's Menuet for piano. It is in 3/4 time and marked 'Allegro moderato' with a tempo of 92 beats per minute. The dynamics are 'PIANO' and 'pp'. The score includes both treble and bass clefs.

Ravel: Menuet

Menuett

Moderato (♩ ca. 88)

p innig
mf
f
p
f
p
fp

Detailed description: This block shows the first system of Schönberg's Menuett for piano. It is in 3/4 time and marked 'Moderato' with a tempo of approximately 88 beats per minute. The dynamics are highly varied, including 'p', 'innig', 'mf', 'f', 'p', 'f', 'p', and 'fp'. The score includes both treble and bass clefs.

Schönberg: Menuett

1.3. Musizieren

Ravels Menuet lässt sich in der Klavierfassung auch leicht musizieren, zumindest das 1. Menuet und der Anfang der Musette. Wenn sich im Profil- oder Neigungsfach die entsprechenden Musiker finden lassen, wäre auch eine Verdeutlichung der Form durch unterschiedliche Instrumentierung der einzelnen Abschnitte (Soloinstrumente + Klavier) denkbar.

1.4. Klangfarbenpartitur

Zum Menuet lässt sich außerdem hervorragend eine Klangfarbenpartitur herstellen. Auch auf diesem Weg kann formale Analyse stattfinden. Außerdem werden bei der Durchsicht der Partitur die besonderen Raffinessen seiner Instrumentierung deutlich (immer neue Instrumentierung der einzelnen Abschnitte, Verwendung der Harfe, Flageoletteffekte, gedämpfte Trompeten, extreme Tonlagen, z.B. bei der Oboe im 8. Takt vor Schluss, wo ein gläserner, spieluhrartiger Klang erzeugt wird). Die Verwendung eines relativ kleinen, "klassischen" Orchesters verweist auf die "klassizistische" Tendenz dieses Werks.

1.5. Zweimal Forlane

Statt der Gegenüberstellung der unterschiedlichen Menuette ist auch ein Vergleich der Forlane Ravels mit der Forlane aus Bachs C-Dur-Suite möglich. Dabei genügen jeweils die Takte 1 - 8.⁴

Bach

- C-Dur, diatonisch, dazu b (Ausweichung in die Subdominante) und fis (Modulation in die Dominante), Orgelpunkt auf C
- klares rhythmisches Modell, das im 2. Takt wiederholt wird, Beschleunigung in T. 3 und 4; klarer Grundrhythmus: durchlaufende Achtel, Bass regelmäßig auf 3. und 4. Schlag

Ravel

- e-Moll, chromatische Totale in T.1-4, unaufgelöste ("schmerzliche")Vorhalte, Dissonanzen (z.B. kleine Sekunde dis'-e' und große Septime e' - dis" im ersten Takt), 3 unterschiedliche übermäßige Dreiklänge; dieser Chromatisierung steht ein antikisierendes Element gegenüber: der Verzicht auf den Leitton am Ende von T. 4
- unregelmäßiger Wechsel von punktierter, hüpfender Takthälfte und gedehnter Takthälfte (innere Unruhe), asymmetrische Phrasierung, rhythmischer "Stau" im 1. Takt auf dis"

Bach: Forlane

à la mémoire du lieutenant Gabriel Déduc.

Ravel: Forlane

2. "A la mémoire de ... ": Musikalische Totenehrung

⁴ Der folgende Vergleich ist angelehnt an H.H. Stuckenschmidt, Maurice Ravel, Frankfurt a.M., 1966, S.218ff.

2.1. Arrangement / Unterrichtsverlauf



Die Schüler beschreiben - oder vertonen in Kleingruppen - das Gemälde "Frieden, Bestattung zur See", das William Turner 1841 nach dem Tod seines Freundes und Malerkollegen Sir David Wilkie in einem tiefen Gefühl der Einsamkeit und der Trauer malte. Nach der Wiedergabe der Eindrücke bzw. der Vertonungen werden die Schüler über Titel und Entstehung des Gemäldes informiert. Anschließend werden Ausschnitte aus Musikstücken vorgestellt, die ebenfalls verstorbenen Freunden und Kollegen gewidmet wurden, z.B.⁵:

- Mussorgsky, Catacombae aus Bilder einer Ausstellung, 1874: Viktor Hartmann
- Bruckner, 2. Satz aus der 7. Sinfonie E-Dur, 1883: Richard Wagner
- Schönberg, Klavierstück op. 19, Nr. 6, 1911: Gustav Mahler
- Ravel, Le Tombeau de Couperin: Sechs gefallene Kameraden

Die Werkausschnitte werden unter dem Aspekt "Musik für einen Toten" charakterisiert und miteinander verglichen. Komponisten und Entstehungszeit werden genannt.

Je eine Gruppe übernimmt nun die Vorstellung einer der Kompositionen bzw. von Ausschnitten daraus, um sie in der nächsten Stunde im Plenum näher bekannt zu machen. Die nachfolgenden Materialien sollen Hilfen zu einer raschen Orientierung in den vier Werken anbieten - in erster Linie unter dem Aspekt des musikalischen Totengedenkens.

2.2. Material

2.2.1. Mussorgsky, Catacombae

Entstehung: Im August 1873 starb Mussorgskys Freund, der Architekt und Maler Viktor Hartmann. Nach dem Besuch der ein Jahr später stattfindenden Gedenkausstellung mit Hartmanns Arbeiten beschloss Mussorgsky, einige seiner Zeichnungen und Aquarelle musikalisch zu illustrieren. Innerhalb von nur 3 Wochen entstand der Klavierzyklus "Bilder einer Ausstellung". Brief Mussorgskys an Stassow 1874: "Mein lieber teurer Freund, welch ein entsetzlicher Schmerz! 'Warum nur leben Hunde und Katzen...' und Geschöpfe wie Hartmann müssen sterben! Als Vitjuschka (Viktor) das letzte Mal in Petersburg war, gingen wir mit ihm ... nach Hause, da lehnte sich der liebe Vitjuschka an einer Straßenecke an eine Hauswand und erblich. Ich fragte ruhig: Was ist los? - Ich kann nicht atmen, versetzte Vitjuschka. Da sagte ich wieder ruhig: Wenn Sie wieder

⁵ Es gibt noch viel mehr Werke, die in irgend einer Weise musikalische Epitaphe darstellen, z.B. Ligeti, Atmosphères (in memoriam mátyás seiber), in dem -nach Ligeti- quasi im Hintergrund ein Requiem für diesen nach einem Autounfall verstorbenen Freund und Komponisten stattfindet.

zu Luft gekommen sind, alter Junge, wollen wir weitergehen. Das war unser Gespräch über das, was diesen lieben Freund für immer unter die Erde gebracht hat... Wie kleinmütig, hilflos, unwürdig! Einem Menschen, und was für einem Menschen, wird schlecht, und da kommt man ihm mit einem albernen 'alter Junge' und abgeschmackten Gemeinplätzen und gemachter Kaltblütigkeit und dem ganzen Schlamm der gesellschaftlichen Formen!" - " Uns Dummköpfe trösten in solchen Fällen gewöhnlich die Weisen: Er ist nicht mehr, aber was er geschaffen hat, lebt ... Das ist schon wieder so ein Schmarren... Nein, man soll und darf sich nicht beruhigen, es soll und darf keinen Trost geben - das ist eine morsche Moral!"⁶

Programm zu "Catacombae" (der Klavierausgabe vorangestellt):

Auf diesem Bild hat Hartmann sich selbst dargestellt, wie er die Katakomben von Paris beim Schein einer Laterne besieht. (Vor dem Andante "Con mortuis in lingua mortua" steht im Autograph folgende Notiz des Komponisten: "Der lateinische Text lautet: mit den Toten in der Sprache der Toten. Was besagt schon der lateinische Text? - Der schöpferische Geist des verstorbenen Hartmann führt mich zu den Schädeln und ruft sie an; die Schädel leuchten sanft auf."

Hinweise zur Musik:

1. Abschnitt: düsteres hallendes Gewölbe, Schauern
 - feierlich fortschreitende Akkorde
 - grelle Dissonanzen
 - dynamische Wechsel (Hall)
2. Abschnitt: Zwiesprache mit den Toten
 - Promenadenthema in gleichmäßigen Viertelnoten
 - hohe Lage: Sprache des Betrachters; tiefe Lage: Sprache der Toten
 - Tremoli in hoher Lage, chromatisch abfallend: Glühen der Schädel
 - nur indirekt wiedergegebene Gefühle; realistische Wiedergabe des Bildes steht im Vordergrund (vgl. auch die übrigen "Bilder"); Distanz zum eigenen Gefühl

2.2.2. Bruckner, Adagio aus der 7. Sinfonie

Entstehung: Richard Wagner starb am 13.2.1883. In Vorahnung des Todes seines großen Vorbildes hatte Bruckner die Arbeit am 2. Satz der 7. Sinfonie begonnen: "Einmal kam ich nach Hause und war sehr traurig; ich dachte mir, lange kann der Meister unmöglich mehr leben, da fiel mir das cis-moll Adagio ein."

Die Nachricht vom Tod Wagners erreichte Bruckner dann gegen Ende der Arbeit am 2. Satz: "Sie sehen, genauso weit war ich gekommen, als die Depesche aus Venedig (am Morgen des 14.2.) eintraf - und da hab ich geweint, oh, wie geweint - und dann erst schrieb ich dem Meister die eigentliche Trauermusik." Bruckner nahm den Tod Wagners wie ein persönliches Missgeschick: "Er ist von mir gegangen."

Nach der Fertigstellung der 7. Sinfonie schrieb er an Eva Wagner: "Vom Enthusiasmus über meine 7. Sinfonie in München werden wohl Fräulein Eva durch Herrn Baron von Wollzogen in Kenntniß gesetzt worden sein. Nach der Walküre wurde mit den neuen vier Tuben der CBT und den Hörnern im Dunkel des Hoftheaters dreimal die Trauermusik aus dem zweiten Satze meiner 7. Sinfonie, die ich zum Andenken meines unerreichbaren Ideals unmittelbar in jener so bitteren Trauerzeit schrieb, aufgeführt, und zwar zum Andenken an den Heißgeliebten, Unsterblichen Meister aller Meister! Wie ergriffen waren wir Alle!"⁷

Hinweise zur Musik:

- Der Satz enthält keine wörtlichen Zitate aus dem Werk Wagners, jedoch "Allusionen"
- So waren die Tuben, die erst im 2. Satz in Erscheinung treten, zunächst überhaupt nicht vorgesehen; sie stehen in der Walküre für die Ankündigung des Todes (Brünhilde an Sigmund).

⁶ nach: O.v. Riesemann, Mussorgsky, München 1926, S. 364

⁷ Briefzitate nach: Bruckner, 7. Sinfonie, vds-Heft 2001, S.44ff.

Bruckner an Mottl, 17.4.85: "Hast du die neuen Tuben, wie selbe in den Nibelungen vorkommen... Die 4 Tuben sind sehr wichtig dabei..." Und nochmals, am 29.4.1885: "Nimm sicher die Tuben. (Hörner ersetzen keinesfalls die Tuben.)"

- Die "eigentliche Trauermusik", die Bruckner unmittelbar auf die Todesnachricht hin schrieb, beginnt ab T.185 mit dem "Trauermarsch"-Motiv aus dem Hauptthema (T. 5) im reinen Satz der Wagner-Tuben.

2.2.3. Schönberg, Klavierstück op.19/6

Entstehung: "Der Herbst brachte die letzte Begegnung mit Gustav Mahler, der am 18. Mai 1911 starb. Sein Tod erschütterte Schönberg mehr als alle anderen Ereignisse dieser Jahre. Er verlor in Mahler nicht nur den freundschaftlichen Förderer seiner frühen Versuche, sondern einen kongenialen Gefährten, mit dem ihn noch in Stunden der völligen Entzweiung mehr verband als mit der Mehrzahl der älteren Zeitgenossen. Die Gedächtnisworte, die er im 'Merker' veröffentlichte, bezeugen seinen Schmerz so deutlich wie das letzte der 6 Kleinen Klavierstücke opus 19, das unter dem unmittelbaren Eindruck der Todesnachricht entstanden ist."⁸

Inschrift auf dem Trauerkranz von Schönberg für Mahler: "Der Reiche, der uns in die tiefste Trauer versetzte: den heiligen Menschen Gustav Mahler nicht mehr zu besitzen, hat uns fürs Leben das unverlierbare Vorbild seines Werkes und seines Wirkens hinterlassen."⁹

Hinweise zur Musik: "Konkrete, greifbare Anhaltspunkte, die das Klavierstück op. 19/6 unmittelbar in Verbindung zu Mahlers Tod bringen, bietet der Notentext wohl kaum. Der Zusammenhang ist ... im starken Gefühlsausdruck der Musik zu erkennen: in der Geste des Erstarrens, der Sprachlosigkeit, dem tiefen Ausdruck des Schmerzes, dem Hauch des Jenseits (wie er in der Schlußbildung zu spüren ist)."¹⁰

- Dauer: nur 9 Takte
- statisches Klangband mit Sechstonakkord, dazu 5 kleine melodische Ansätze, von denen vier nur aus 2 - 3 Tönen bestehen (u.a. Sekundfall, vgl. Seufzerfiguren)
- Dynamik pppp bis pp; Vortragsanweisungen: "mit sehr zartem Ausdruck", "wie ein Hauch"

2.2.4. Ravel, Le Tombeau de Couperin

Entstehung: vor und während des 1. Weltkrieges 1914 - 1917 als Klaviersuite; die 6 Sätze der Suite widmete Ravel 6 gefallenen Kameraden ("à la mémoire de..."):

- Prélude: Jacques Charlot, der von verschiedenen Werken Ravels Klavierauszüge hergestellt hatte
- Fugue: Jean Cruppi, Gatte von Mme Cruppi, die die Aufführung von L'heure espagnole durchgesetzt hatte
- Forlane: Gabriel Deluc, Freund aus Ravels baskischer Heimat
- Rigaudon: Pierre und Pascal Gaudin, ebenfalls Freunde aus der baskischen Heimat
- Toccata: Joseph de Marliave, Gatte der berühmten Pianistin Marguerite Long, die 1919 das Werk uraufführte¹¹

Zum Titel: Mit dem Titel "Tombeau" spielt Ravel auf eine französische Gattung der Lauten- und Klaviermusik des 16/17. Jahrhunderts, oft in der Form von Pavane oder Allemande.¹²

⁸ H. H. Stuckenschmidt, Schönberg, Zürich/Freiburg 1951, S. 55

⁹ W. Schreiber, Mahler, Reinbek 1971, S. 125

¹⁰ U. Prinz, Form und Struktur in der Musik; in: Musik um uns, 11. - 13. Schuljahr, Lehrerband, Stuttgart 1984, S. 142f.

¹¹ vgl. T. Hirsbrunner, Maurice Ravel, sein Leben, sein Werk, Laaber 1989, S. 67

¹² Vgl. Artikel "Tombeau" im Riemann-Lexikon. Vor Ravel schrieb Debussy eine "Hommage à Rameau" (1905) und eine "Hommage à Haydn" (1909). Nach "Le Tombeau de Couperin" erschien als Sondernummer der Revue Musicale 1920 "Tombeau de Debussy" mit Kompositionen von Dukas, Roussel, Satie, Bartók, Strawinsky u.a. Ravel steuerte "à la mémoire de Claude Debussy" den 1. Satz seiner "Sonate pour violon et violoncelle" bei.

Hinweise zur Musik:

- Keine emotional geprägte Trauermusik. Ravel: "Man muß sich nicht die Brust öffnen, um zu zeigen, daß man ein Herz hat."¹³
- Die doppelte "Maske" der strengen, alten Form der Suite und des Tombeau-Topos bewirkt Distanz. Die Gefühlsbewegung tritt "zurück hinter die harte gemeißelte und klassisch geordnete Form." Ravel gießt "seine dunkelsten Empfindungen in Formen..., die einmal der Geselligkeit und Erotik gedient haben."¹⁴
- Dennoch wird die Musik nicht nur als "leicht" und "graziös", sondern auch als "traurig" und "melancholisch" empfunden. In der Analyse des Menuetts (Kap. 1) wurden Anhaltspunkte dafür angesprochen (z.B. kirchentonartlicher Einschlag, Verwischung von Taktschwerpunkten und Perioden, "impressionistische" Akkorde, hohe "unwirkliche, traumhafte" Lage, "einsame" Instrumentierung)
- Ravel ehrt, sehr zurückhaltend nationalistisch, seine gefallenen Kameraden mit einer spezifisch "französischen" Musik: Im Oktober 1914 erwähnt er eine "französische Suite – nein, nicht so, wie Sie sich das vorstellen, die Marseillaise wird nicht vorkommen, aber eine Forlane, eine Gigue, jedoch kein Tango."

3. Ravel - ein Impressionist?

Die Schüler hören und analysieren Werkausschnitte von Debussy (z. B. Voiles, La Fille aux cheveux de lin, Prélude à l'après-midi d'un faune etc.) mit dem Ziel, die gefundenen musikalischen Mittel bei einer eigenen impressionistischen Improvisation anzuwenden:

- Ganztonleiter, übermäßige Dreiklänge
- Pentatonik
- Chromatik
- Verschleierung der metrischen Schwerpunkte, verwischte Motive
- eine Überschrift, die die wiedergegebene "Impression" umschreibt

Anschließend hören die Schüler Beispiele aus "Le Tombeau de Couperin" (Forlane, Menuet) und vergleichen die Musik Ravels mit der Debussys:

- Unterschiede: z.B. geschlossene Formen, Tanzformen, Bezug auf ein historisches musikalisches Modell, klare melodische Linien, Kadenzen
- Gemeinsamkeiten: z.B. erweiterte Dur- und Mollakkorde, übermäßige Dreiklänge, parallel verschobene Akkorde, Kirchentonarten

Diese Betrachtung mündet in einen Ausblick auf Ravels Gesamtwerk: Dabei werden eher vom Impressionismus geprägte Stücke (Jeux d'eau), Tanzformen (La valse, Boléro), antikisierende Stücke (Pavane pour une infante défunte, Menuet antique) einander gegenübergestellt.

¹³ R. Nichols, Maurice Ravel im Spiegel seiner Zeit, Zürich/St. Gallen 1990, S.154

¹⁴ H. H. Stuckenschmidt, Ravel, S.217f.

4. Ravel und der 1. Weltkrieg

4.1. Arrangement / Unterrichtsverlauf



Le Tombeau de Couperin, Erstdruck, Paris 1918. Titelzeichnung vom Komponisten.

Die Schüler erhalten Material , z.B.

- Briefe aus der Entstehungszeit von "Le Tombeau de Couperin" und Fotos von Ravel
- die Namen der gefallenen Kameraden, denen "Le Tombeau" gewidmet ist, und Informationen über ihre Bedeutung für Ravel (vgl. Kap. 3)
- Ravels Titelzeichnung zu "Le Tombeau de Couperin" auf Folie
- "Le Tombeau" auf CD (Klavier- und Orchesterfassung), evtl. auch Noten für Klavier
- eine Aufnahme oder Noten der Marseillaise
- Musik von Schönberg und Bartók

In Kleingruppen erstellen sie eine Präsentationscollage, die Musikausschnitte mit Texten und Bildern (evtl. auf Folie) kombiniert und einen Eindruck von der Entstehungszeit des "Tombeau" vermittelt. Die Ergebnisse werden im Plenum vorgestellt.

4.2. Material

Mit der nachfolgenden chronologische Zusammenstellung von Briefen etc. soll Material für diese Aufgabe bereitgestellt werden.¹⁵

1.8.1914

Kriegsausbruch

¹⁵ Texte aus: Hirsbrunner, a.a.O., S.63ff.

3.8.1914

Brief von Ravel: "Seit vorgestern diese Sturmglocke, diese weinenden Frauen und vor allem der grauenhafte Enthusiasmus der jungen Leute und all die Freunde, die wegfahren mußten, und von denen ich keine Nachricht habe. Ich kann nicht mehr. Dieser jede Minute neue Alptraum ist zu entsetzlich. Ich glaube, ich werde wahnsinnig oder ein Opfer zwanghafter Gedanken. Sie glauben, ich arbeite nicht mehr? Ich habe noch nie so viel mit einer verrückteren und heroischeren Wut gearbeitet."

Ravels Konflikt: Er wollte in den Kriegsdienst, aber zugleich sein Klaviertrio vollenden (das, heiter und gelöst, nichts von den Spannungen verrät); außerdem wollte er seine über alles geliebte Mutter nicht allein lassen.

4.8.1914

"Wenn Sie wüßten, was ich leide... Seit diesem Morgen ohne Unterlaß dieselbe grauenhafte, grausame Idee... meine alte Mutter verlassen, das hieße mit Sicherheit sie töten. Und übrigens wartet das Vaterland nicht auf mich, um gerettet zu werden. Ich arbeite. Ja, ich arbeite mit der Sicherheit und Hellsicht eines Verrückten. Aber während dieser Zeit arbeitet der Trübsinn auch, und plötzlich schluchze ich über den B- Vorzeichen!"

20.8.1914

"Und jetzt, wenn Sie wollen: Es lebe Frankreich! Aber vor allem: Nieder mit Deutschland und Österreich! Oder wenigstens mit all denen, die diese beiden Völker zur Stunde repräsentieren. Und aus ganzem Herzen: Es lebe die Internationale und der Friede!"

Der 39jährige Ravel war fest entschlossen sich mobilisieren zu lassen und meldete sich - nach der Vollendung des Trios- zur Luftwaffe. Doch er wurde abgelehnt:

8.9.1914

"Wie Sie es vorausgesehen haben, endete mein Abenteuer auf die lächerlichste Art: Man will mich nicht, da ich zwei Kilo zu wenig Körpergewicht habe. ... Nun bin ich untätig. Ich habe keinen Arbeitswillen mehr."

26.9.1914

"Wenn es mir noch nicht gelingt, werde ich bei meiner Rückkehr nach Paris zu intrigieren versuchen. Sie werden schließlich von der Grazie meines Körperbaus angenehm berührt sein."

Einige Kameraden waren schon gefallen. Ravel hatte ein schlechtes Gewissen, obwohl er sich um Verwundete in Saint-Jean-de-Luz kümmerte.

1.10.1914

"Ich weiß wohl, mein lieber Freund, daß ich für das Vaterland arbeite, indem ich Musik mache! Zum mindesten hat man mir das zur Genüge gesagt, um mich während zweier Monate zu beruhigen."

Oktober 1914

plante Ravel "eine französische Suite - nein, nicht so, wie Sie sich das vorstellen, die *Marseillaise* wird nicht vorkommen, aber eine Forlane, eine Gigue, jedoch kein Tango."

Dezember bis Februar 1915

Komposition der 3 Lieder für Gemischten Chor a cappella, Edition der Klavierwerke von Mendelssohn für Durand

März 1915

Ravel gelang es, als LKW-Fahrer ins 13. Artillerieregiment aufgenommen zu werden; er transportierte unter Feindbeschuss Kriegsmaterial.

Hélène Jourdan-Morhange: "Als Volontär fuhr er seinen Wagen in der Gegend von Verdun, er sah das unbeschreiblichste Chaos, hörte den betäubendsten Lärm. Die Stille, die auf die Schlacht folgte, schien ihm übernatürlich: Friede herrschte wieder über den Feldern, ein durchsichtiger Himmel, und plötzlich im Morgengrauen der Gesang einer Grasmücke! Er wurde dermaßen von diesem unverhofften Gesang gepackt, daß er schwor, ein Lied mit dem Titel *La fauvette indifférente* (Die gleichmütige Grasmücke) zu schreiben." (Dieses Lied entstand nie.)

1916

"Eine nationale Liga zur Verteidigung der französischen Musik... schlug vor, alle Aufführungen von deutschen und österreichischen Komponisten zu verbieten, deren Werke urheberrechtlich noch nicht frei waren. Die Ankündigung des Komitees war von etwa 80 französischen Musikern unterschrieben, darunter d'Indy und Saint-Saens. Obwohl die Arbeit der Liga breite Unterstützung fand, weigerte sich Ravel, ihr beizutreten."¹⁶

Die Antwort Ravels an die "Liga":

"Meine Herren, eine Zwangspause erlaubt es mir endlich, auf Ihren Brief zu antworten, der die Bekanntmachung und die Statuten der Nationalen Liga zur Verteidigung der französischen Musik enthielt.... Verzeihen Sie bitte ..., daß ich mich Ihren Statuten nicht anschließen kann. Die aufmerksame Lektüre dieser Bestimmungen und Ihrer Bekanntmachung verbietet es mir... Ich kann Ihnen nicht folgen, wenn Sie im Prinzip feststellen, daß 'die Rolle der musikalischen Kunst eine ökonomische und soziale' sei. Ich hatte weder die Musik noch die anderen Künste bisher unter diesem Gesichtspunkt betrachtet... Nun glaube ich aber nicht, daß es 'zur Sicherung unseres nationalen künstlerischen Erbes' nötig sei, 'die öffentliche Aufführung zeitgenössischer deutscher und österreichischer Werke zu untersagen, soweit sie urheberrechtlich noch nicht frei sind... Es wäre sogar gefährlich für die zeitgenössischen französischen Komponisten, die Produkte ihrer ausländischen Kollegen systematisch zu ignorieren und so eine Art nationale Cliquenwirtschaft zu praktizieren: unsere gegenwärtig so überaus reiche musikalische Kunst würde alsbald verkümmern, sich in akademischen Formen abkapseln.

Mir macht es wenig aus, daß beispielsweise Schönberg österreichischer Staatsbürger ist. Er ist dennoch ein Musiker von hohem Wert, dessen interessante Entdeckungen auf bestimmte uns verbundene Komponisten einen fruchtbaren Einfluß ausgeübt haben, selbst auf unsere französischen. Ferner bin ich froh, daß Bartók und Kodály und ihre Schüler Ungarn sind und dies in ihren Werken mit solcher Überzeugung zum Ausdruck bringen...

Sie sehen, meine Herren, daß unsere Auffassungen über diese Punkte so voneinander abweichen, daß ich die Ehre mich Ihnen anzuschließen, ablehnen muß. Ich hoffe dennoch, weiter als 'Franzose' zu handeln..."

September/Oktober 1917

Krankheit, Operation

5.1.1917

Tod der Mutter (kein Brief hierzu)

Juni 1917

Ravel beendete "Le Tombeau" für Klavier

¹⁶ A. Orenstein, Maurice Ravel, Leben und Werk, Stuttgart 1978, S.78

11.4.1919

Uraufführung von "Le Tombeau", große Begeisterung, das Werk musste ganz wiederholt werden

Juni 1919

Orchestertranskription von "Le Tombeau"

15.2.1920

Nominierung Ravels zum Ritter der Ehrenlegion. Ravel weigerte sich, den Orden anzunehmen: "Welch ein lächerlicher Vorfall! Wer mag sich diesen Scherz erlauben haben!"

4.3. Perspektivwechsel: Die andere Seite

Das Thema könnte durch einen Perspektivwechsel - Wie verhalten sich österreichische und deutsche Komponisten im 1. Weltkrieg? - erweitert werden. Die Stimmen von der anderen Seite der Front könnten ebenfalls in eine Präsentationscollage miteinbezogen werden. Beispiele:

Max Reger (1873 - 1916): "Ich habe mich, als der Landsturm 2. Aufgebots eingezogen wurde, zu dem ich gehöre, natürlich sofort gestellt, bin aber sogleich nach ärztlicher Untersuchung nach Hause geschickt worden, so daß ich totaler Vaterlandskrüppel bin." (Nach seiner Musterung Ende 1914 an Straube)¹⁷

Reger komponierte im September 1914 die "Vaterländische Ouvertüre" op. 140, dem "deutschen Heere" als Beitrag zum "Weltkrieg des Geistes" gewidmet; bis zum 10.11.1914 arbeitete er am Requiem, dem Andenken der im Kriege 1914/15 gefallenen deutschen Helden gewidmet.

Paul Hindemith (1895 - 1963): "Die Verwundeten berichten die haarsträubendsten Geschichten über die französischen Grausamkeiten... Viele Franzosen stellen sich tot oder verwundet, um dann von hinten auf unsere Truppen zu schießen. Es ist ganz die Schuld der Franzosen, wenn die deutsche Truppen erbittert werden und rücksichtslos vorgehen... Wenn ich von Beginn des Krieges hier gewesen wäre, stünde ich schon längst in Frankreich..., die meisten meiner Schulkameraden stecken jetzt im blauen Rock und ich sehe sie jeden Morgen mit Sang & Klang und fröhlichen Gesichtern vom Exerzierplatz kommen. Alles freut sich, ins Feld zu kommen..."¹⁸

Alban Berg (1885 - 1937): "Wie die meisten Österreicher empfanden auch Berg und seine Freunde zunächst eine *ungeheure Ungeduld und Unruhe wegen des Krieges* und den *Drang mit dabei zu sein, das Gefühl der Ohnmacht, dem Vaterland nicht dienen zu können*. Auch Schönberg war anfangs sehr kriegsbegeistert, ebenso Webern, der am 4. September an Berg schrieb: "Ich will und muß in den Krieg. Es ist nicht auszuhalten. Diese Riesenschlacht. Herrgott, daß wir nur siegen." Diese Begeisterung hatte vielerlei Gründe. Entscheidend war wohl für Berg weniger sein Patriotismus als die Gewißheit, daß der Krieg die historische *Aufgabe hatte, rein zu machen*. Er hatte die Hoffnung auf eine kathartische Wirkung des Krieges: *Vielleicht dämmert dann in diesen Abgründen die Erkenntnis, daß es andere Werte gibt als die, die man bis jetzt für die alleinseligmachenden hielt. Aber heute ist noch keine Spur davon.*"¹⁹

Bald darauf lehnte er allerdings den Krieg ab, gestärkt in dieser Ansicht durch eigene Erfahrungen - 1915 musste er selbst einrücken.

¹⁷ R. Cadenbach, Max Reger und seine Zeit, Laaber 1991, S.62f.

¹⁸ P. Hindemith, Briefe, hrsg. von D. Rexroth, Frankfurt a.M. 1982, S.33ff.

¹⁹ V. Scherliess, Alban Berg, Reinbeck, S.60 f.