

Klangfarbe und Form in Ravels *Rapsodie Espagnole*

Analytische Studien zum ersten Satz (*Prélude à la nuit*)

Lukas Haselböck

Der erste Satz (*Prélude à la nuit*) der *Rapsodie Espagnole* (1907–08) von Maurice Ravel wird hier in Bezug auf die integrative Funktion der Klangfarbe näher erörtert. Die folgende These bildet den Ausgangspunkt: In der Musik Ravels ist die Klangfarbe ein konstitutiver Faktor, der die Form wesentlich mitbestimmt. Klangfarbe und Form bilden ein multidimensionales Ganzes, das sich aus den unterschiedlichsten Perspektiven (Melodik, Harmonik, Energieverlauf, Klanghelligkeit, psychologische Expektanz u. a.) betrachten lässt. Ergebnis der Analyse ist eine Polyvalenz der Form – eine Spannung zwischen einer kreisförmigen Bewegung und einer stetigen Weitung und Öffnung, die der Geschlossenheit das Prinzip der Veränderung entgegensetzt.

The first movement (*Prélude à la nuit*) of Maurice Ravel's *Rapsodie Espagnole* (1907–08) is discussed in detail in regard to the integrative function of timbre. The following argument is applied as a point of departure: In Ravel's music, timbre is a constitutive factor which co-determines musical form. Timbre and form are part of a multidimensional whole that can be viewed from a wide variety of perspectives (melody, harmony, energy flow, timbral brightness, psychological expectancy etc.). The result of the analysis is a polyvalence of form in this piece – a tension between a closed circular movement and a tendency of steady expansion.

Schlagworte/Keywords: brightness; centroid; expectancy; Expektanz; Form; Klanganalyse; Klangfarbe; Klanghelligkeit; sound analysis; timbre; Zentroid

VORBEMERKUNGEN

Beim Versuch, Kunstwerke zu ergründen, kann insbesondere die unreflektierte Übernahme von überlieferten Rezeptionshaltungen zu einem Hindernis werden. Im Fall Ravels haben sich solche Haltungen mit besonderer Hartnäckigkeit etabliert: Ravel sei ein Ingenieur der orchestralen Klangchemie, ein Meister der handwerklichen Präzision, der, ähnlich wie ein Uhrmacher, der an der Konstruktion eines Uhrwerks feile, den Orchesterapparat souverän im Griff habe.¹ Mit dem Einsatz solcher Metaphern wird zwar nichts grundsätzlich Falsches benannt. Die Rezeptionsgeschichte hat aber gezeigt, dass sie häufig zu Missverständnissen führen. Als ein Beispiel ließen sich Aussagen des Flötisten und Komponisten Walter Feldmann zitieren: Ravels »geschliffene Orchestrierung« weise auf »eine Art Perfektionierung der Mittel« hin, die jedoch »merkwürdig stereotyp« zu sein scheine. In Ravels Musik sei der Orchesterklang nicht die Folge eines Auslotens der inneren Konstitution des jeweiligen Werks, sondern einer Virtuosität des Oberflächlichen: »Es

1 Auch Ravel selbst hat – ohne dies zu beabsichtigen – diese Rezeptionsmuster gestärkt, indem er immer wieder den Aspekt des Handwerklich-Rationalen hervorgehoben hat: »Mein Ziel ist daher die technische Perfektion. Ich kann es ohne Unterlass anstreben, weil ich mir sicher bin, es niemals zu erreichen.« (Ravel 2017, 23, Übersetzung d. Verf. [»Mon objectif est donc la perfection technique. Je puis y tendre sans cesse, puisque je suis assuré de ne jamais l'atteindre.«])

ist nicht verständlich, warum Ravel im Vergleich zu Debussy als größerer Könner der Instrumentationskunst gilt: Bei Debussy ist die Instrumentierung integrativer Bestandteil jedes Werks.«²

Die Beweggründe, die zu solchen Stellungnahmen führen, sind vielfältig. Einige Interpretationen sind durch eine oberflächliche Lektüre von Vladimir Jankélévitchs Ravel-Monographie beeinflusst.³ Der Philosoph entwirft dort⁴ (insbesondere in den Abschnitten »Natur«, »Exotik«, »Fälschungen«, »Tanz« sowie »Sinnlichkeit und Feuer«) das Bild eines Künstlers, der seine wahre, eigentliche Natur hinter Masken verbirgt.⁵

Er hat damit ungewollt die Herausbildung einiger stereotyper Missverständnisse der Ravel-Rezeption befördert. Es gilt jedoch, sein Buch aufmerksam zu lesen: Zum einen argumentiert er niemals eindimensional, und er wehrt sich gegen »Gemeinplätze, die die Mitwelt über diesen Künstler verbreitet hat«.⁶ Zum anderen bezieht sich seine Argumentation bei Weitem nicht nur auf Ravel: Im Werk Jankélévitchs finden sich noch viele Jahre später (in den 1960er und 70er Jahren) ganz ähnliche Argumentationslinien zu Debussy,⁷ Prokofjew⁸ und anderen Komponisten. Wenn er also vom ›Maskenhaften‹ spricht, be-

2 Zit. nach Hirsbrunner 2008, 110. In mancher Hinsicht erinnert diese Reaktion an die Kritik an Richard Strauss' vorgeblicher Oberflächlichkeit.

3 Jankélévitch 1958 (frz. 1939).

4 Vgl. hierzu: »Ravel liebt die Augentäuschung, den falschen Schein, die Holzpferde und die Attrappen. Ravel trägt Masken, und deshalb bedeutet der Karneval für ihn das Pseudonym, das zweideutige Inognito, das galante Fest, und nicht wie für Schumann die Orgie und die tolle Verwirrung. Das Anonyme und Pseudonyme, das man der Verkleidung verdankt, dient nicht mehr zur Rechtfertigung des entfesselten Treibens am Faschingsdienstag, sondern zur schamhaften Verhüllung der Person.« (Jankélévitch 1958, 92 f.) Siehe dazu auch Puri 2011.

5 Hier ist eine auffällige Parallele zu Adornos Ravel-Deutung von 1930 (»Ravel allein ist der Meister von klingenden Masken«; Adorno 1982, 60) nicht zu übersehen. Diese Konvergenzen wurden bis jetzt nicht gründlich erforscht. Eine Begegnung zwischen Jankélévitch und Adorno ist meines Wissens nicht dokumentiert. Zu vermuten ist jedoch, dass die beiden Texte des jeweils anderen gelesen haben. Dazu gab es einige Gelegenheiten: So wurden in einem Sammelband zum Thema ›filosofia dell'arte‹, der in der Reihe *Archivio di filosofia* (1953) erschienen ist, Texte von Jankélévitch (»De l'improvisation«) und Adorno (»Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«; auf Deutsch, danach Übersetzung ins Italienische) einander gegenübergestellt.

6 »Gleichzeitig mit den Masken fallen auch, einer nach dem anderen, die Gemeinplätze, die die Mitwelt über diesen Künstler verbreitet hat. Man wollte ihn wohl sehr künstlich haben, aber nicht groß. Goldschmied, Juwelier, Konditor, Spezialist in ›Kleinigkeiten‹ nannte man ihn, um den erklügelten, kleinlichen Charakter seiner Kunst zu kennzeichnen. – Was hätten aber bei einem Goldschmied die leidenschaftlichen Ausbrüche zu bedeuten? Denn er ist nicht nur der Trommler der *Noël des Jouets* und der *Laideronnette*, der Instrumentator des Backwerks und der Nußschale: er ist auch der Autor des grandiosen *Konzerts für die linke Hand* und der *Tzigane* [...]« (Jankélévitch 1958, 109).

7 Im Abschnitt »La présence totale – des choses elles-mêmes« seines Debussy-Buchs geht Jankélévitch auf die Abkehr von der Innerlichkeit des Komponisten ein. Er meint, dass bei Debussy die Hinwendung zur reinen Präsenz der Dinge und das Ich des Komponisten nicht mehr ineinander aufgehen: »Debussy ne parle jamais de lui-même; les confidences et les journaux intimes ne sont pas son affaire. C'en est fini décidément de l'autobiographie romantique! [...] Le paysage n'est pas un état d'âme, le paysage est un paysage.« (Jankélévitch 1976, 189 f.) Dies erinnert deutlich an das Naturkapitel im Ravel-Buch.

8 »*Chose en soi* [›Ding an sich‹]: Wollte Sergei Prokofjew, als er zwei Klavierstücken seines *Opus 45* diesen bizarren Titel gab, damit lediglich die Neugier reizen? Denn diese ›Dinge an sich‹, die das genaue Gegenteil alles Pittoresken sind, sind besonders abstrakte, formale und trockene Klangkombinationen; doch vielleicht strebte Prokofjew im *Opus 45* danach, ein rein musikalisches Ziel zu erreichen, ohne das entstellende Apriori der affektiven Psychologie zu durchlaufen.« (Jankélévitch 2016, 54 f. [frz. 1961])

nennt er in Bezug auf das Musikdenken des 20. Jahrhunderts einen spezifischen Wandel des Ausdrucks im Grenzbereich zwischen Subjekt und Objekt, und es geht ihm nicht darum, Ravels Komponieren als Täuschungsmanöver zu entlarven. Jankélévitch ist sehr wohl bewusst, dass Ravels akribisches Herausarbeiten einer spezifischen Klanglichkeit mit der inneren Idee und Aussage eines jeden Werks unmittelbar gekoppelt ist.

Ganz in diesem Sinne ist es auch Ziel des vorliegenden Beitrags, die integrative Funktion der Klangfarbe in Ravels Musik näher zu ergründen. Die folgende These bildet dabei den Ausgangspunkt: In der Musik Ravels ist die Klangfarbe ein konstitutiver Faktor, der die Form wesentlich mitbestimmt.⁹ Dafür sind vor allem zwei Aspekte maßgeblich: zum einen das Prinzip der Mehrdeutigkeit, das die Musik um 1900 generell kennzeichnet (eine Feststellung, die vor allem auch für die Klangfarbe gilt; vgl. Abschnitt 2), und zum anderen die Wahrnehmung, die all die daraus resultierenden Angebote filtert und individuell unterschiedlich gewichtet. Aufgrund dieser Multiperspektivität sind Ravels Formmodelle durch Polyvalenz gekennzeichnet. Der vorliegende Beitrag ist der Erkundung dieser Zusammenhänge anhand des ersten Satzes der *Rapsodie Espagnole* (1907–08) gewidmet.

Die Zielvorstellung ist also im Grunde klar. Unklar ist, ob auch die Mittel zur Verfügung stehen, um diese Ziele zu erreichen. Blicken wir auf die Analysepraxis des 20. Jahrhunderts zurück, so fehlte dort eine explizite Methodik der Klangfarbenanalyse. Deshalb wurden Werke, in denen die Klangfarbe integraler Bestandteil des ihnen zugrunde liegenden musikalischen Denkens ist, eher wenig analysiert und tendenziell ins wissenschaftliche Abseits gestellt. Dies bestätigte Michael Russ im Jahr 2000 in einem Text über Ravels Orchesterwerke:

Innovationen in der Orchestrierung und Genialität im Umgang mit Umriss und Farbe werden im Allgemeinen in musikanalytischen Studien generell unterbewertet [...]. Die tonhöhenzentrierte Analyse der Musik der Moderne [...] hat dazu beigetragen, eine Ästhetik zu entwickeln, die jene Werke, die auf Farbe und Umriss beruhen (wie zum Beispiel Ravels *Rapsodie Espagnole*) als weniger bedeutsam behandelt als solche, die sich unmittelbar mit den Problemen des vermeintlichen Niedergangs der Tonalität auseinandersetzen.¹⁰

Dieser Befund ist zunächst einigermaßen ernüchternd. Dennoch gibt es in der heutigen Analysepraxis einige Anzeichen für Neuerungen. Zwar ist es der Grundlagenforschung nach wie vor nicht gelungen, eine umfassende ›Topographie der Klangfarbe‹ zu entwerfen und so die Analysepraxis zu stützen. Dieser ambitionierte Versuch kann als geschei-

9 Dabei sollte die Klangfarbe in einem umfassenden Sinne verstanden werden. Sie ist »eine ›multidimensionale‹ psychologische Größe, die mit einer ganzen Reihe von physikalischen Parametern des ursprünglichen musikalischen Reizes zusammenhängt (der Reihe der Intensitäten in allen Frequenzgruppen).« (Roederer 1993, 151 f.) Die Klangfarbe ließ sich somit stets »schwieriger mit Worten beschreiben [...] als die ›eindimensionale‹ Tonhöhe oder Lautstärke« (ebd., 152). Vgl. z. B. Rösing (1972, 19): Die Klangfarbe ist »ausschlaggebend beteiligt an jenem ›Ganzheitserlebnis‹, das sich beim ›ungetrübten Hören‹ einstellt und sich auch als ›letztes psychisches Residuum, als ungreifbare Gesamteigenart im Gedächtnis erhält, wenn ihm schon alle Einzelheiten entschwunden sind‹«. Das Zitat im Zitat stammt aus Kurth 1931, 30, Anm. 1.

10 Russ 2000, 118, Übersetzung d. Verf. (»Innovation in orchestration and genius in the handling of shape and colour are generally undervalued in broadly analytical studies of music [...]. Pitch-centred analysis of modernist music [...] has helped to build an aesthetic that treats works that depend on colour and shape, Ravel's *Rapsodie Espagnole* for example, as less significant than those that directly confront the problems of tonality's supposed demise.«) Zu diesem Zitat wäre einschränkend hinzuzufügen, dass ja auch in jenen Werken, welche die Schwelle zur Atonalität überschreiten (also z. B. bei Webern) die Klangfarbe oft zentrale Funktionen einnimmt.

tert gelten und der Begriff Klangfarbe ist dadurch per se fragwürdig geworden.¹¹ Dennoch können Einzelerkenntnisse für die Analysepraxis fruchtbar gemacht werden. In diesem Sinne haben Bestrebungen, die Analysepraxis und die Grundlagenforschung näher zusammenzuführen, in den letzten beiden Jahrzehnten bereits zu Resultaten geführt.¹² Diesen Weg gilt es fortzusetzen.

Aufgrund der Komplexität des Phänomens Klangfarbe eröffnen sich zahlreiche Wege, sich mit diesem analytisch auseinanderzusetzen. Für die vorliegenden Analysen wurden insbesondere jene Dimensionen der Klangfarbe berücksichtigt, die für die Wahrnehmung besonders relevant sind: (a) die Formantbereiche, (b) die psychologische Expektanz, (c) die Klangenergie und (d) der spektrale Schwerpunkt bzw. Zentroid. Im Folgenden sollen diese Begriffe definiert und der methodische Umgang mit ihnen skizziert werden.

- a) Formantbereiche: »Die Klangfarbe der Musikinstrumententöne wird – unabhängig von der Höhe des Grundtones – von an feste Tonhöhen gebundenen Frequenzbereichen, den ›Formantstrecken‹ oder ›Formantregionen‹, bestimmt. Diese Zonen sind durch stärkere Partialtöne ausgezeichnet«¹³ und für die Klangfarbenwahrnehmung entscheidend. Untersuchungen von Formantregionen können daher dazu beitragen, harmonische Analysen durch einen klangbasierten Ansatz zu differenzieren. Jenes Potenzial an Mehrdeutigkeit, das Ravels Harmonik in sich birgt, kann so noch tiefergehend erschlossen werden (siehe Abschnitt 2b: »Obertöniger Verschmelzungsklang, ›Formantregionen‹«).
- b) Expektanz: Die Wahrnehmung von Klangfarben impliziert das Potenzial, Erwartungen in Bezug auf das Kommende zu wecken. Daraus ließe sich ein prozessualer, auf Erfüllung, Weiterführung oder Enttäuschung von Erwartungshaltungen fußender Formbegriff entwickeln, der auch Ravel selbst vertraut war. Der Komponist betonte, es gehe ihm nicht darum, Form als abstraktes Kriterium aufzufassen, sondern die »Kontinuität des Interesses«¹⁴ sicherzustellen. Infolgedessen gewinnt der Begriff ›Expektanz‹, der in den letzten Jahrzehnten in der Musikanalyse immer mehr Beachtung fand,¹⁵ auch für die Ravel-Analyse an Relevanz. Ohne auf all die Erkenntnisse eingehen zu können, die in der Forschung vorliegen (dies würde den Rahmen sprengen) sollen daher einige expektanzpsychologische Beobachtungen in die Analyse einfließen.
- c) Klangenergie / *Energy Graphs*: Eine der Klangdimensionen, die sich der Wahrnehmung unmittelbar mitteilt, ist die Lautheit. Sie ist eine psychoakustische Größe und steht in direktem Zusammenhang mit der Klangintensität, also jener Energie, die von der Schallwelle pro Sekunde übertragen wird.¹⁶ Auch für die wahrnehmungsbasierte Ana-

11 Siehe dazu Solomos 2020, 21.

12 Vgl. z. B. Schneider 2000; Utz/Kleinrath 2011 sowie Hérold 2014 und 2019.

13 Mertens 1975, 30.

14 Diese Aussage Ravels wurde durch den Schriftsteller und Kritiker Michel-Dmitri Calvocoressi überliefert: »The one and only test of good form, he used to say, is continuity of interest.« (Nichols 1987, 181) Zur Auffassung der Form als Kontinuität des Interesses vgl. auch Leong/Korevaar (2005): »Ravel loves to exploit ambiguity, to fulfill expectations in unanticipated ways.«

15 Vgl. z. B. Unyk 1990; Huron 2006 und de la Motte-Haber 2013.

16 Vgl. Campbell/Creel (2001): Loudness is »the subjectively perceived strength of a sound. There is a complex relationship between this psychophysical quantity and objectively measured attributes of the sound wave. The loudness of a sound is most directly related to the intensity, which is the energy transmitted by the sound wave across unit area per second; it is also influenced by the duration and the frequency spectrum of the sound, and by the context in which the sound is heard.«

lyse der musikalischen Form ist sie ein wesentlicher Faktor. Grafisch lassen sich Schwankungen der Lautheit als ›RMS-Kurven‹ visualisieren. RMS steht für ›Root Mean Square‹ (›quadratischer Mittelwert‹): In definierten Zeitfenstern wird der jeweilige Durchschnitt der Lautheit von Audiosignalen ermittelt und graphisch dargestellt. Da unser Ohr dazu tendiert, unterschiedliche Empfindungen von Lautheit zu Mittelwerten zusammenzufassen, können die RMS-Kurven für analytische Debatten über das Verhältnis von Form und Wahrnehmung ein zentraler Bezugspunkt sein (siehe Abschnitt 3: »Expektanz und Klangfarbe«).

- d) Zentroid: Wie Sven-Amin Lembke feststellt, hat sich »der spektrale Zentroid, der die zentrale Tendenz eines Spektrums durch einen amplitudengewichteten Frequenzmittelwert ausdrückt, als das zuverlässigste Korrelat erwiesen, das die Hauptdimensionen von Klangfarbenräumen verdeutlicht.«¹⁷ Dieser spektrale ›Schwerpunkt‹, der in guter Näherung mit der Klanghelligkeit korrespondiert (siehe unten), ist daher ein wesentlicher Faktor in Bezug auf die Wahrnehmung von Klangfarben. Im *Prélude à la nuit* sind formale Übergänge und Zäsuren wiederholt durch starke Schwankungen des Zentroidwerts gekennzeichnet, die durch eine gezielte Reduktion der Ereignisdichte vorbereitet werden. Bei der Wahrnehmung der prozessualen Genese der Form erweist sich also die Klangfarbe als wesentlicher Faktor.

In den Abschnitten 1 und 2 wird das Potenzial der Klangfarbe, die Formwahrnehmung zu beeinflussen, vor dem Hintergrund traditioneller Analysekatoren (Melodik, Harmonik) und in Abschnitt 3 aus Expektanzperspektive diskutiert. All diese Analysen führen zu unterschiedlichen, ja zum Teil konträren Formdeutungen: Es stehen die Bogenform, die prozessual sich öffnende Form sowie kontinuierliche und diskontinuierliche Formtendenzen einander gegenüber.

Ergänzende Anmerkungen

Zum Begriff ›Klanghelligkeit‹: Die Klanghelligkeit hängt von der spezifischen Gewichtung der Klanganteile innerhalb des Spektrums ab. Sind höherfrequente Klanganteile stärker vertreten, so ist im Regelfall auch eine Erhöhung der Klanghelligkeit wahrzunehmen. Dabei sind allerdings auch andere Faktoren wie etwa die Amplitude, die Rauigkeit etc. einzubeziehen. Die hohe Relevanz der Klanghelligkeit für Prozesse der Wahrnehmung wurde seit den 1970er Jahren in der Forschung immer mehr bestätigt.¹⁸

17 Lembke 2014, 6; Übersetzung d. Verf. (»The spectral centroid, which expresses the central tendency of a spectrum through an amplitude-weighted frequency average, has been found to be the most reliable correlate explaining principal dimensions of timbre spaces. To a lesser degree, spectro-temporal variation (e. g., spectral flux) has in some cases been shown to correlate with perceptual dimensions. Finally, descriptors for attack or onset time serve as the principal correlates for the temporal amplitude envelope, which also appears to depend on the variability along this dimension in the stimulus set. These salient features of timbre perception are also expected to have a relevance to the blending between multiple simultaneous timbres.«) Der Begriff des Klangfarbenraums, den Lembke anspricht, kann in diesem Rahmen nicht näher diskutiert werden.

18 Bereits Grey (1975) hat gezeigt, dass die Klanghelligkeit ein Hauptparameter für die Bestimmung der Klangfarbe ist. Dieser Ansatz wurde durch Wessel (1979), McAdams (1995), Livshin/Rodet (2004), Schubert/Wolfe (2006, 823 f.) und Lembke (2014) weiterentwickelt.

Zur Software: Die Klanganalysen wurden mit Hilfe der Softwaretools *Sonic Visualiser*¹⁹ und *MIRtoolbox*²⁰ erstellt.

Auswahl der Aufnahmen: Bei der Auswahl war die Berücksichtigung unterschiedlicher Generationen und Interpretationszugänge ein wesentliches Kriterium²¹ (Ernest Ansermet als Vertreter jener Generation, die Ravel persönlich kennenlernen durfte; Claudio Abbado, Vladimir Ashkenazy und Bernard Haitink als Dirigenten, die um 1930 bzw. 1940 geboren wurden; Jos van Immerseel als Vertreter der historisch informierten Aufführungspraxis). Darüber hinaus gab es keine spezifischen Auswahlkriterien.

Liste der Aufnahmen (für Details siehe Anhang):

- Ernest Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande, aufgenommen 1957, repress 1970–72;
- Claudio Abbado, The London Symphony Orchestra, veröffentlicht 1989;
- Vladimir Ashkenazy, The Cleveland Orchestra, aufgenommen 1991, veröffentlicht 1995;
- Bernard Haitink, Boston Symphony Orchestra, aufgenommen 1995, veröffentlicht 1998;
- Jos van Immerseel, Anima Eterna, aufgenommen 2005, veröffentlicht 2008.

Zur Taktzählung: Da die mir vorliegende Partitur der *Rapsodie Espagnole* (Paris: Durand 1908) keine Taktziffern enthält, beziehe ich mich immer auf die Studienziffern.²² Ein Beispiel: Mit Z. 1 bzw. Z. 1/1 ist jener Takt bezeichnet, über dem die Studienziffer 1 steht. Dementsprechend werden auch die folgenden Takte nummeriert: Z. 1/2, Z. 1/3 etc.

ZUR POLYVALENZ DER FORM IM *PRÉLUDE À LA NUIT*

1. Melodik und Klangfarbe

In Analysen, die dem *Prélude à la nuit* gewidmet sind, wird häufig auf ein Ostinato hingewiesen, das sich fast durch den gesamten Satz zieht. Diese Linie, die aus den Tönen *f*, *e*, *d* und *cis* besteht, erklingt – abgesehen von den ›Cadenze‹ bei Z. 6 und 8 – durchgehend in nicht transponierter Gestalt sowie in unterschiedlichen Oktavlagen und Verdopplungsvarianten. Laut *Grove Music Online* bezieht sich der Begriff Ostinato auf »the repetition of a musical pattern many times in succession while other musical elements are generally changing.«²³ Dieser Definitionsversuch wirft jedoch Fragen auf: Was wiederholt sich? Und was ändert sich? Offenbar wird hier die Tonhöhe per definitionem ins Zentrum gerückt, während klangfarbliche Nuancen außer Acht gelassen werden. Folgt man dieser Auffassung, so bildet das Ostinato *f-e-d-cis* ein statisches Melodiegerüst, zu dem andere melodische Phrasen kontrastieren. Letztere setzen zunächst eher kleinräumig ein (Z. 2/1–5,

19 Vgl. <https://sonicvisualiser.org/documentation.html> (5.6.2021); https://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_0_1.html (5.6.2021).

20 Vgl. Lartillot 2008, vgl. auch <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/en/research/materials/mirtoolbox> (5.6.2021).

21 Die Unterschiedlichkeit der Interpretationszugänge konnte in diesem Text aus Platzgründen nicht reflektiert werden. Untersucht wurde lediglich, ob es in allen ausgewählten Interpretationen Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Umsetzung klangfarblicher Grundkonstellationen gibt.

22 Partitur siehe unter: <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP134638-SIBLEY1802.16711.3ffa-39087009478894score.pdf> (5.6.2021).

23 Schnapper 2001.

Klarinetten: Ambitus einer großen Sext bzw. Oktave inklusive Schlusston), erschließen aber bald eine größere Spannweite (Z. 3 und 4, Streicher: Aufschwung über zwei Oktaven). In den Cadenze 1 (Z. 6) und 2 (Z. 8) sowie in der dazwischen erklingenden ›hellen Episode‹ (Z. 7) wird der Tonraum wieder zu einer kleinen Dezim und großen None (Z. 6, Klarinetten und Z. 8, Fagotte) bzw. zu einem Tritonus (Z. 7, Violine solo) verkleinert.

The image displays a musical score for Ravel's *Rhapsodie Espagnole*, focusing on melodic lines. It is organized into several systems:

- System 1:** Clarinet 1 (Klarinette 1) playing measures T. 1-2 (Violin 1 with mutes) and Z. 2/ 1-5. Dynamics range from *ppp* to *pp*. Includes the instruction *p express*.
- System 2:** Violin 1 (Vi. 1) playing Z. 3/ 2 (Violin 1 sul tasto) and Z. 4/ 1-3. Dynamics range from *ppp* to *p*. Includes the instruction *très express*.
- System 3:** Clarinet 1 (Klarinette 1) playing Z. 6: Beginn Cadenza 1 and Z. 7/ 1-5 (Violin solo sul tasto). Dynamics range from *p* to *ppp*. Includes the instruction *très express*.
- System 4:** Bassoon (Fagott 1) playing Z. 8: Beginn Cadenza 2 and Violin 1 (Vi. 1) with mutes playing Z. 9. Dynamics range from *p* to *pp*.

Beispiel 1: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*); Melodik (vereinfacht dargestellt und Klarinetten klingend notiert, ohne Oktavierungen; es geht hier nicht um die Klangfarbe, sondern nur um den Ambitus der einzelnen Phrasen)

Diese Fokussierung auf die Melodik könnte man weiter zuspitzen, erweisen sich die Melodieansätze bei Z. 2, Z. 4 und Z. 7 doch als Varianten des Ostinatos. In Z. 7/1–2 lassen sich die Töne *eis-e* in den Solostreichern mit den ersten beiden Ostinatotönen (*f* und *e*) in Zusammenhang bringen. Die Phrase Z. 7/1–5 bezieht sich insgesamt auf die Takte Z. 2/1–5 aufgrund von Übereinstimmungen der Rhythmik, Harmonik²⁴ und der Melodiekontur. Mit der Melodiekontur *a-gis-e-f*, die Z. 2/1–3 zugrunde liegt, könnte man wiederum die Melodik des Höhepunkts in Z. 4/1–2 (*a-g-e-f*) assoziieren. Aus dieser Sichtweise

24 Die Takte Z. 7/1–6 können auf ›Cis-Dur (cis-Moll)‹ bzw. den oktagonischen Modus x bezogen werden. Dadurch eröffnet sich eine Parallele zu Z. 2 (Zerlegung des ›Cis-Dur-Dreiklangs‹: vgl. Bsp. 1). Aus Perspektive der Harmonik wirkt die Passage bei Z. 7 also wie eine intensiviertere Variante von Z. 2. – Zur Terminologie: Der Modus 2 (nach Messiaen) oder oktagonische Modus ist ein Modus mit beschränkter Transpositionsmöglichkeit, d. h. er lässt sich insgesamt nur zweimal transponieren. Die insgesamt drei daraus resultierenden Transpositionen werden im vorliegenden Text als Modi x, y und z bezeichnet.

ließe sich die Melodik des *Prélude à la nuit* als intervallische Erweiterung und Verengung des Ostinatos auf gemeinsamer Materialbasis beschreiben (Bsp. 1).

Eine solche Deutung lässt jedoch außer Acht, dass ostinate Melodiepatterns in Ravels Musik stets auch eine fortschreitende klangfarbliche Veränderung implizieren. Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist der *Boléro* (1928) – eine Klangfarbenstudie, in der ostinate Linien beständig neu nuanciert werden, woraus ein offener Prozess resultiert. Auf gänzlich andere, aber doch verwandte Weise offenbart sich dies auch im *Prélude à la nuit*. In Beispiel 2 ist die klangfarbliche Nuancierung der Ostinatolinie (Instrumentierung, Lage, Oktavierungsvarianten) zusammengefasst. Besonders auffällig sind die klangfarbliche und dynamische Ausdünnung und die vergleichsweise tiefe Oktavlage vor Schlüsselstellen wie der Klimax (Klarinette vor Z. 4), der Cadenza 1 (Violen vor Z. 6) und der Cadenza 2 (Celesta vor Z. 8). Der Beginn sowie die Schlusspassage ab Z. 9 setzen in den Streichern ein, wobei aber einige grundsätzliche Unterschiede auffallen: Zu Beginn (T. 1–3) spielen die Violinen und Violen im Abstand von zwei Oktaven, der beim Hören den Eindruck einer eher fahlen Klangfarbe evoziert. Bei Z. 9 schließen die hoch gesetzten Violen diese Lücke. Danach bleiben die Bläser (vgl. T. 4–5), die vor allem den auf die Klimax folgenden Bereich (Z. 4 bis kurz vor Z. 6) dominiert hatten, ausgeklammert. Das Ostinato verrinnt ins *ppp*, ehe die Celesta einen überraschenden Schlussakzent setzt (Z. 9/7–8: *f-e*). Auch der klangfarblich begründete ›Repriseneffekt‹ (Ostinatolinie in den Streichern zu Beginn und ab Z. 9) lässt sich demnach nur im Rahmen einer prozessualen Öffnung fassen.

KLANGFARBE UND FORM IN RAVELS *RAPSODIE ESPAGNOLE*

Z. 3 Z. 3/5 Z. 4 Z. 4/2 Z. 4/3 Z. 4/4 Z. 4/5 Z. 4/7 Z. 4/7 Z. 4/8 Z. 5 Z. 5/3

Flöte
Oboe
Englischhorn
Klarinette in B
Fagott
Horn in F
Celesta
Violine I
Violine II
Viola
Violoncello

Z. 5 Z. 5/3 Cad. 1 Z. 6 Z. 7 Z. 7/6 Cad. 2 Z. 8 Z. 9 Z. 9/3 Z. 9/6 Z. 9/7

Flöte
Oboe
Englischhorn
Klarinette in B
Fagott
Horn in F
Celesta
Violine I
Violine II
Viola
Violoncello

Beispiel 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

2. Harmonik und Klangfarbe

Die Harmonik des Beginns und des Schlusses nimmt auf den Grundton *D* Bezug. Die Ostinatolinie, die sich mit der Mollterz *f*, dem Grundton *d* und dem Leitton *cis* in ›d-Moll‹²⁵ analysieren ließe, mündet in T. 5 und Z. 1/2 sowie in Z. 9/2 in terzlose Schichtungen mit dem Grundton *D*, der Quint *a* und der Sext *h*. Der Quint und Sext werden jeweils einen Takt davor *as* und *b* als Nebennoten vorangestellt. Punktuell kommt die kleine Terz, das *f* der Ostinatolinie hinzu (Bsp. 3; Audiobsp. 1).

Beispiel 3: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), T. 4–5 (Klarinetten klingend notiert)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_01.mp3

Audiobeispiel 1: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), T. 1–5; Ravel, *Complete Orchestral Works*, The London Symphony Orchestra, Leitung: Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 5380216, © 1989, CD 1, Track 2, 0:03–0:23

Auf den Grundton *D* bezieht sich lediglich ein weiterer Akkord, der sich in Z. 4/3–4 findet. Er folgt auf die Klimax in Z. 4/1–2, die sich mit einem Harfenglissando und vollstimmigem Orchestersatz verbindet. Die Akkorde in T. 5, Z. 1/2, Z. 4/3–4, Z. 4/7–9, Z. 9/2 und Z. 9/5 beziehen sich also allesamt auf den Grundton *D*, unterscheiden sich aber hinsichtlich des Akkordtypus. In Z. 4/3 wird die Schichtung *D-[f]-a-h* (T. 5) durch die Durterz *fis* (mit Quartvorhalt *g*) und die Sept *c* in einen Septnonakkord (mit der None *e*, die allerdings nur stellenweise erklingt) umgewandelt. Der Moment ist auch insofern bedeutsam,

25 In der *Rapsodie Espagnole* impliziert die Verwendung von Dreiklängen und Septakkorden kein funktionales dur-moll-tonales Gefüge. Von Bedeutung sind die Präsenz dieser Akkorde sowie die dadurch bedingte Tatsache, dass sie auf vielfältige Weise miteinander assoziiert werden.

als das Ostinato *f-e-d-cis* hier erstmals an die harmonischen Gegebenheiten angepasst werden muss: Um das *fis* als Durterz zu setzen, wird das *f* eliminiert und das Ostinato verkürzt (*e-d-cis*). Dabei bilden das Ostinato-*cis* und die Septime *c* einen Querstand. In der Folge ($C^{7-9b} - F^{5\sharp-7\sharp}$, Z. 5/1–7)²⁶ wird die fragmentierte Ostinatolinie bis zur Cadenza 1 weitergeführt²⁷ (zu einem Überblick über die harmonische Gesamtanlage des *Prélude à la nuit* vgl. Abb. 1).

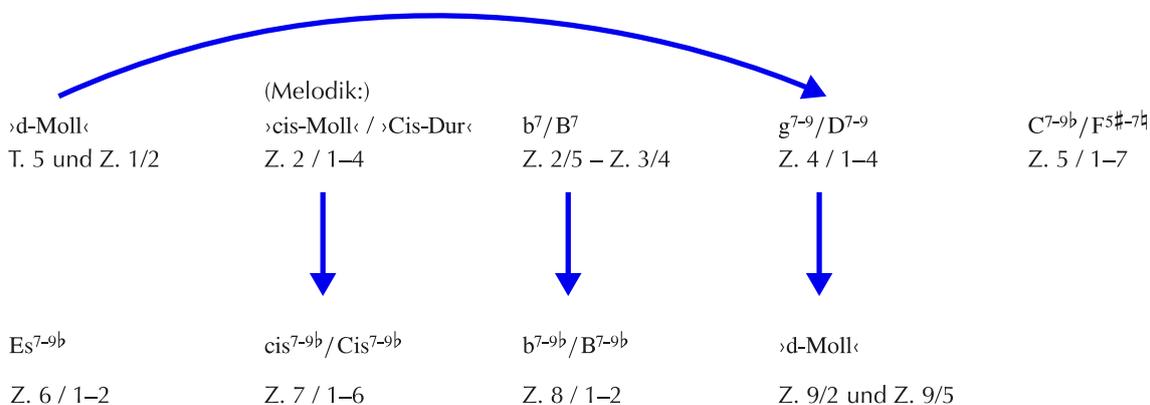


Abbildung 1: Ravel, *Rapsodie Espagnole*, 1. Satz (*Prélude à la nuit*); Harmonische Stationen²⁸

In Bezug auf die Gesamtform des *Prélude à la nuit* haben der Höhepunkt in Z. 4/1–2 und der anschließende Septnonakkord in Z. 4/3–4 ambivalente Funktionen inne, die aus ihrer harmonisch-klangfarblichen Mehrdeutigkeit und den sich daraus ergebenden vielfältigen Optionen resultieren, diese Passage wahrzunehmen. Näheren Ausführungen dazu sei ein Exkurs zur Mehrdeutigkeit der Harmonik um die Jahrhundertwende vorangestellt.

Eine der auffälligsten Eigenschaften der Harmonik um 1900 ist ihre Mehrdeutigkeit zwischen Funktionalität und Afunktionalität. Dies gilt in unterschiedlichsten Ausprägungen sowohl für die tonalen Frühwerke der Wiener Schule als auch für Komponisten wie Bartók, Debussy oder Ravel. Als Beispiel kann der Beginn von Debussys *Prélude à*

- 26 Ein Hinweis zur Harmonik in Z. 5/1: Ravel notiert eigentlich *cis* und nicht *des*. Dieser Ton kann aber beim Hören unterschiedlich interpretiert werden. Zunächst könnte das *cis* als Durchgang zur großen Non *d* gehört werden, die ja auch stellenweise erklingt. In Z. 5/5 folgt die Weiterführung dieses Nonakkords: Der Grundton *C* schreitet zum *F* fort, aber das *cis/des* wird nicht nach unten zum *c* geführt, sondern die mehrdeutige Spannkraft dieses Tons bleibt auch im Akkord $F^{5\sharp-7\sharp}$ erhalten. Für das Hören und Analysieren öffnet sich hier ein Interpretationsspielraum. In der vorliegenden Analyse wird das *cis* in Z. 5/1 (auch im Sinne der einfachsten Schreibweise) als kleine Non (C^{7-9b}), d. h. als *des* analysiert.
- 27 Bis Z. 4/3 wird das Ostinato unverändert durch all die unterschiedlichen Harmonien geführt. Diese Kompositionstechnik, melodische Linien in ihrer Tonhöhenstruktur unverändert zu belassen, aber durch Harmonik und Klang unterschiedlich zu ›beleuchten‹, ist aus dem 19. Jahrhundert bekannt. Diesbezüglich könnte man Werke wie Wagners *Tristan und Isolde* oder Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* anführen, die Ravel beide aufs Höchste bewunderte.
- 28 Jene Töne, die als Nebennoten oder Durchgänge angenommen werden können, sind in dieser Grafik nicht abgebildet. Eine Deutung auf Grundlage der Oktatonik ist eine mögliche Alternative, die im Hintergrund mitgedacht werden kann. Zu Angaben wie ›d-Moll‹ vgl. Anm. 25.

l'après-midi d'un faune (1892–94) erwähnt werden.²⁹ Nach dem Solo der Flöte in Takt 1–3 erklingen in Takt 4–5 die Akkorde *cis-e-gis-ais* und *b-d-f-as*. In der dur-moll-tonalen Harmonielehre gilt letzterer Akkord als Spannungsakkord: Man könnte daher erwarten, dass die Sept *as* schrittweise nach unten weitergeführt würde, und den Akkord daher zielgerichtet hören. Zugleich ist aber ungewiss, ob ein zielgerichtetes Hören hier überhaupt sinnvoll ist: Eine mögliche Auflösung des *as* wird durch Wiederholungen und Pausen hinausgezögert. Dadurch rückt die Klangqualität ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Zudem wird der Akkord durch Abschattierung quasi in den Hintergrund gerückt, und zwar sowohl in dynamischer (*p–pp*) als auch in klanglicher Hinsicht (ein rauschendes Harfenarpeggio mündet in zarte Hörnerklänge). Eine Weiterführung des Akkords folgt erst zu Beginn des nächsten Abschnitts (T. 11). Hier wird das *as* allerdings nicht nach unten, sondern (als *gis*) zum *a* aufgelöst, das in T. 11 eine Oktav tiefer im Cello erklingt (*A*). Eine Umdeutung eines Septakkords in einen übermäßigen Quintsextakkord ist zwar keineswegs ungewöhnlich – das Fundament des Septakkords (*B*, T. 9) bleibt allerdings ›in der Luft hängen‹, und eine chromatische Fortsetzung zum *A* erfolgt allenfalls indirekt mit dem eben erwähnten Celloton (eine Oktav höher). In der Wahrnehmung dominiert die ›Rückung von *B* nach *D*‹.

Das Phänomen, dass man ein und denselben Akkord funktional-zielgerichtet, aber auch farblich-sensuell³⁰ wahrnehmen kann, findet sich auch im *Prélude à la nuit*. Einerseits ist der Septnonakkord in Z. 4/3–4 Teil einer Akkordprogression. Als Zwischendominante führt er zur intensivierten Wiederholung der Akkordfolge $g^{7-9} - D^{7-9}$ in Z. 4/5–9, die schließlich durch die Akkorde C^{7-9b} (Z. 5/1) und $F^{5\sharp-7\sharp}$ (Z. 5/5) ergänzt wird. Andererseits vermittelt er eine statische, ja geradezu idyllische Klangwirkung, die durch die zurückgestufte Dynamik, Lage und Bewegungsdichte zusätzlich unterstrichen wird. In dieser Klangqualität ist auch ein grundsätzlicher Unterschied zum Beginn zu erkennen: Es ist, als ob die terzlose³¹ Harmonik *D-a-h* (T. 5) hier harmonisch ausgeleuchtet wird.³² Diesem klangfarblichen Ausnahmezustand der Takte Z. 4/1–4 soll im Folgenden nachgespürt werden.

a) Klangfarbliche Mehrdeutigkeit

In Z. 4/1–2 sind das Kontra-G (Kb.) und das a^3 (1. Vl.) keineswegs die bestimmenden Klangereignisse. Diese Außenstimmen werden in Bezug auf die Amplitude durch die Intensität der Hörner überstrahlt, die hier den orchestralen Klangkern bilden. Dies lässt sich anhand aller fünf Sonagramme zeigen (Abb. 2): Bei Abbado, Ansermet, Haitink und Immerseel ist das b^1 (466 Hz), der Spitzenton des Hörnersatzes $b-d^1-f^1-b^1$, der intensivste Klangan-

29 Manuskript siehe unter: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP411013-PMLP06017-Prélude_à_l'après-midi_d'un_faune.pdf (5.6.2021).

30 Vgl. Gerlach (1989, 342): »Im Gegensatz zu funktionalem Klang, dessen Wesen die ihm aufdiktierte Ratio ist, stellt afunktionaler Klang ein Phänomen dar, dessen Wesen sensuelle Erlebbarkeit ist.«

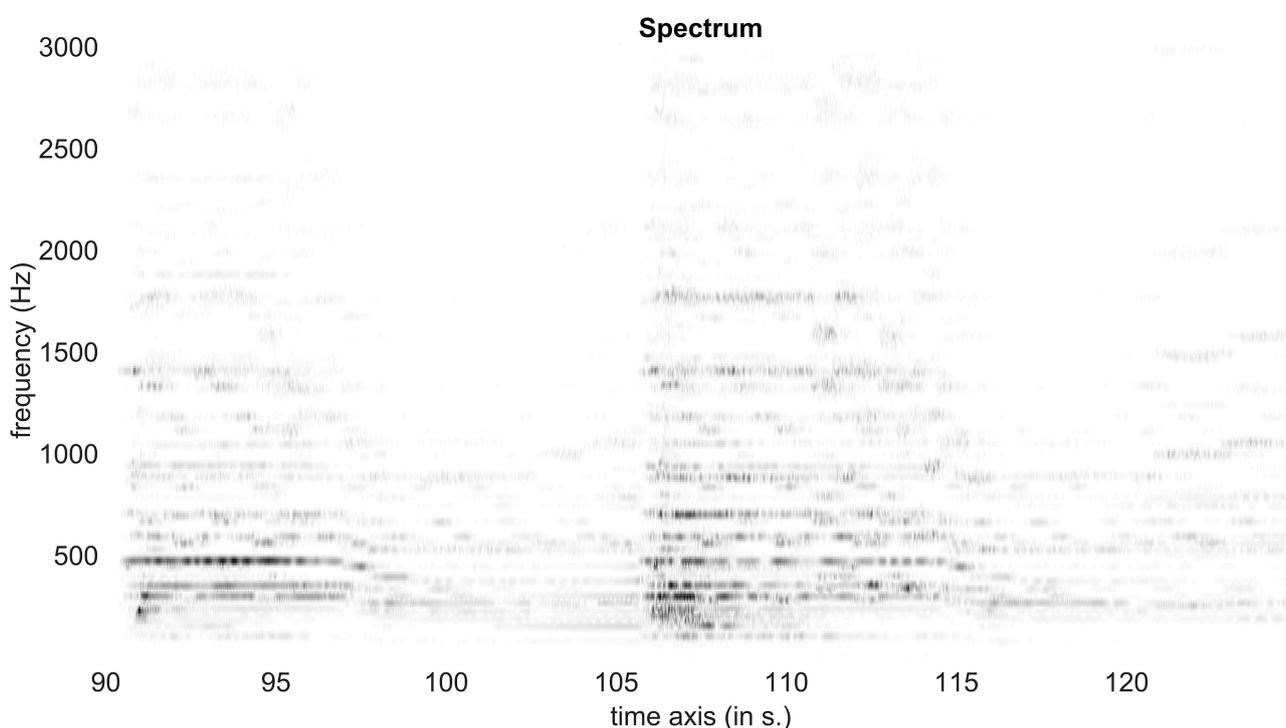
31 Die Mollterz *f* erklingt in Takt 5 nur für die Dauer einer Achtel.

32 Dies ließe sich mit einer inhaltlichen Deutung verbinden, die der Satztitle *Prélude à la nuit* nahelegt: In der Nacht tritt eine plötzliche Erscheinung auf, die sich wieder ins Dunkel verliert.

teil des Orchestersatzes. Nur bei Ashkenazy ist der Eindruck, den das Sonagramm vermittelt, etwas diffuser.³³

Auch im Hinblick auf die variierte Wiederholung (Z. 4/5–7) zeigt sich ein ähnliches Bild: Bei Ansermet, Haitink und Immerseel ist das b^1 dominant. Bei Abbado rücken auch weitere Töne des ›B-Dur-Klangs‹ in den Vordergrund der Wahrnehmung. Zusätzlich wird in allen Sonagrammen die intensive Obertönigkeit des Blechbläasersatzes sichtbar (in Z. 4/4–6 beteiligen sich Tuba sowie Posaunen). Den diffusesten optischen Eindruck vermittelt erneut das Ashkenazy-Sonagramm (vgl. auch Audiobsp. 2–6).

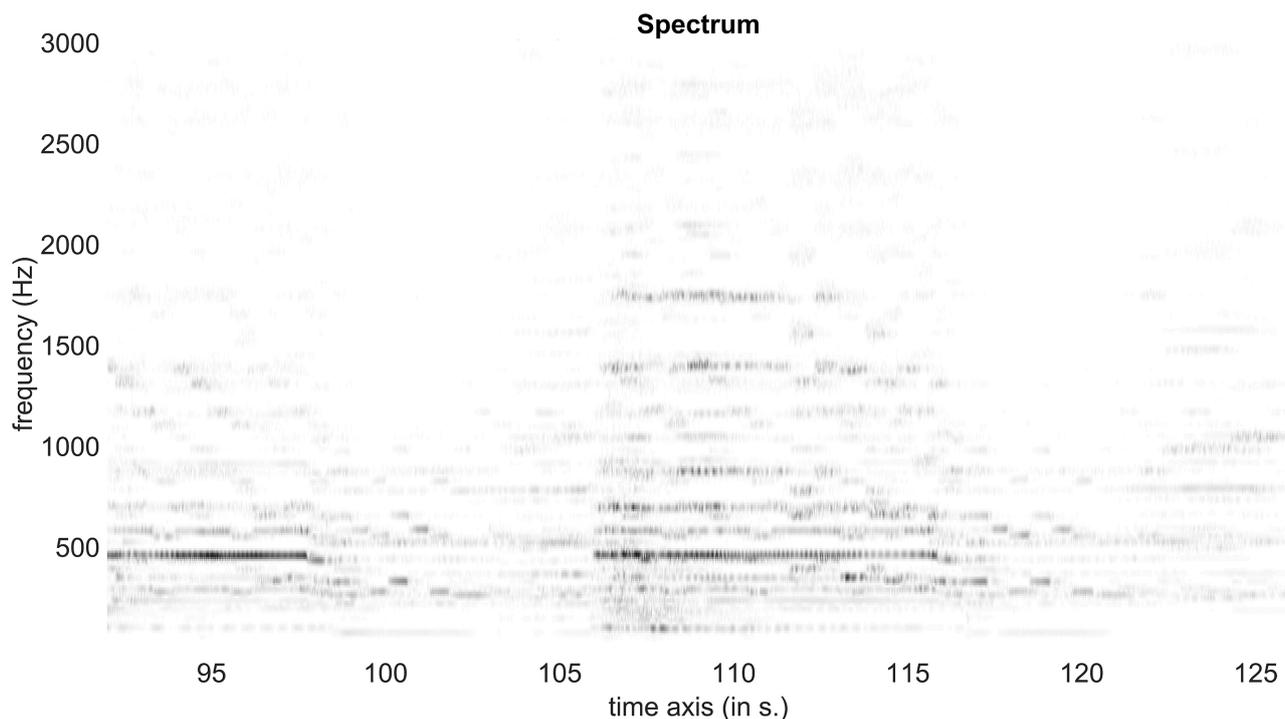
Abbildung 2: Ravel, *Rapsodie Espagnole*, 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–9; Sonagramme aller fünf Interpretationen in der Reihenfolge Abbado/Ansermet/Ashkenazy/Haitink/Immerseel (Frequenzschnitt bis 3000 Hz), erstellt mit *MIRtoolbox* (Fortsetzung auf den folgenden Seiten):



🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_02.mp3

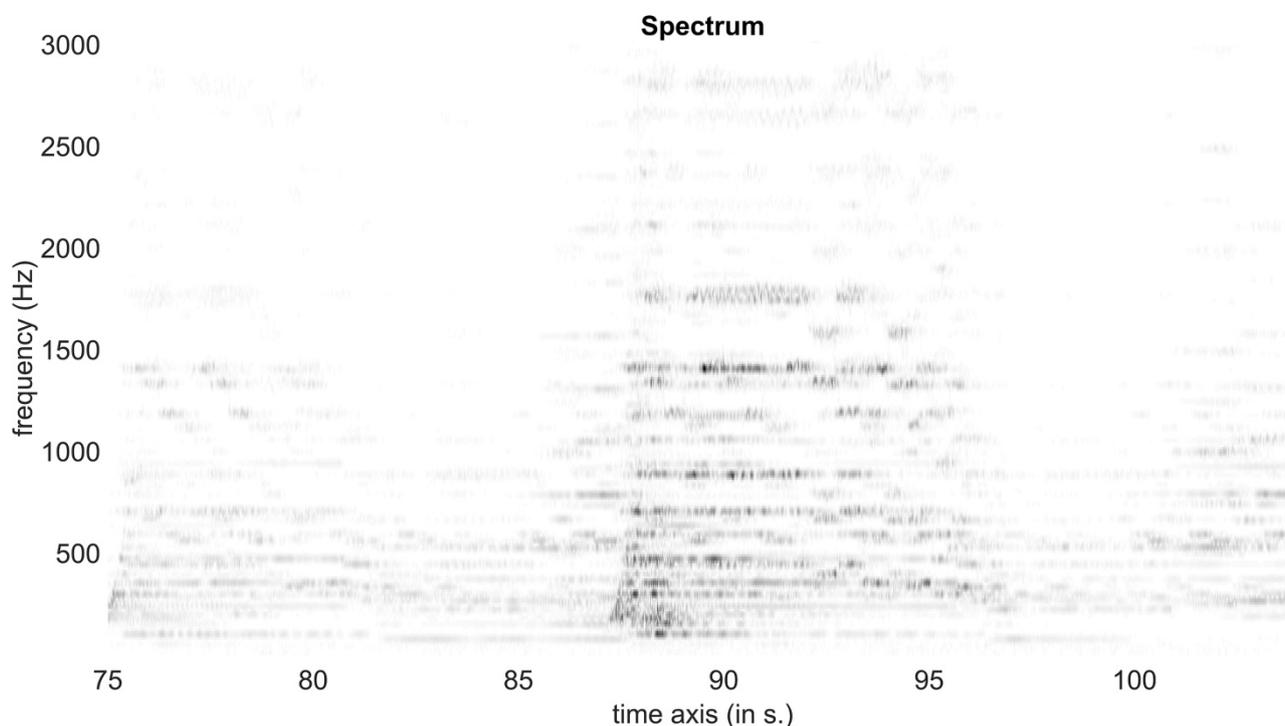
Audiobeispiel 2: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–9; Ravel, *Complete Orchestral Works*, The London Symphony Orchestra, Leitung: Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 5380216, © 1989, CD 1, Track 2, 1:30–2:05

33 Dafür könnte es die folgenden Erklärungen geben: Ashkenazy verlagert den Schwerpunkt des Klages hörbar in die Oberstimmen der Streicher und stellt so eine Ausgewogenheit zwischen Hörner- und Streichersatz her. Die optische Diffusität des Sonagramms könnte aber auch auf das Tempo (dies ist die deutlich kürzeste der fünf Einspielungen) oder auf Bedingungen der Aufnahmetechnik zurückzuführen sein.



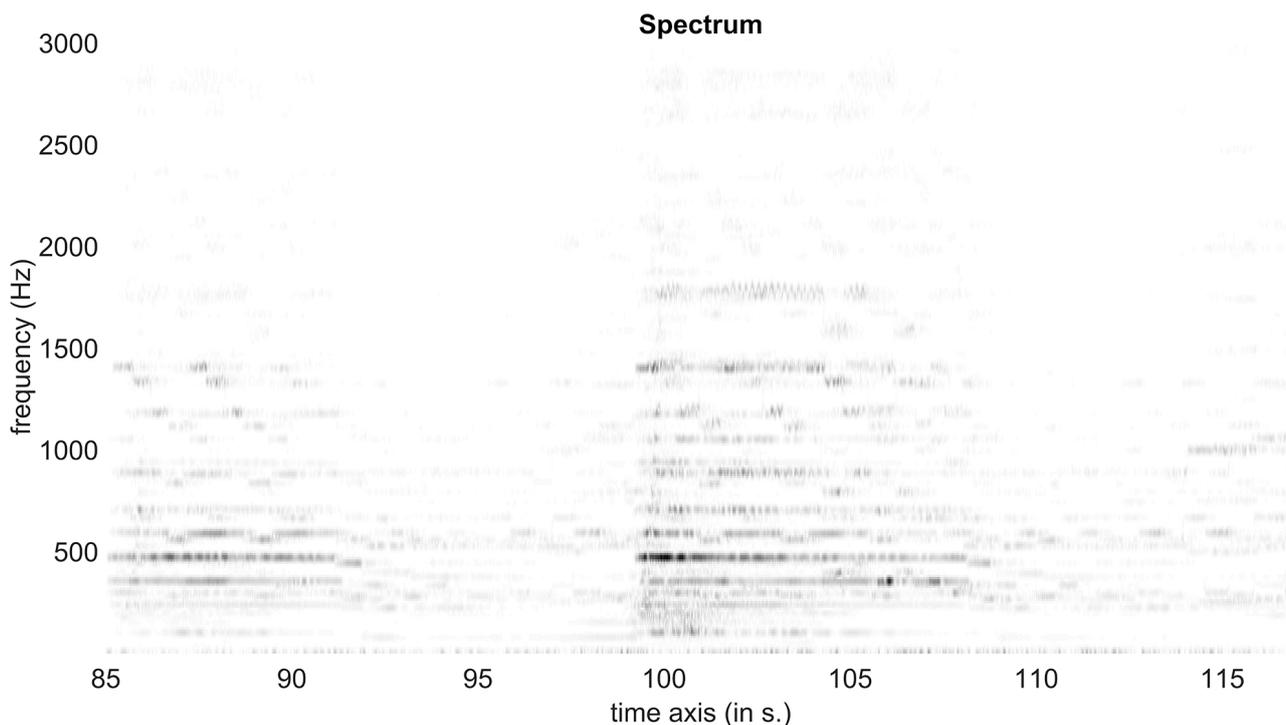
🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_03.mp3

Audiobeispiel 3: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–9; Ravel, *Rapsodie Espagnole* / Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* / *La Mer*, Orchestre de la Suisse Romande, Leitung: Ernest Ansermet, Vinyl-LP Decca SXL 2061, aufgenommen 1957, repress © 1970–72, LP Seite B, Track 1, 1:32–2:06



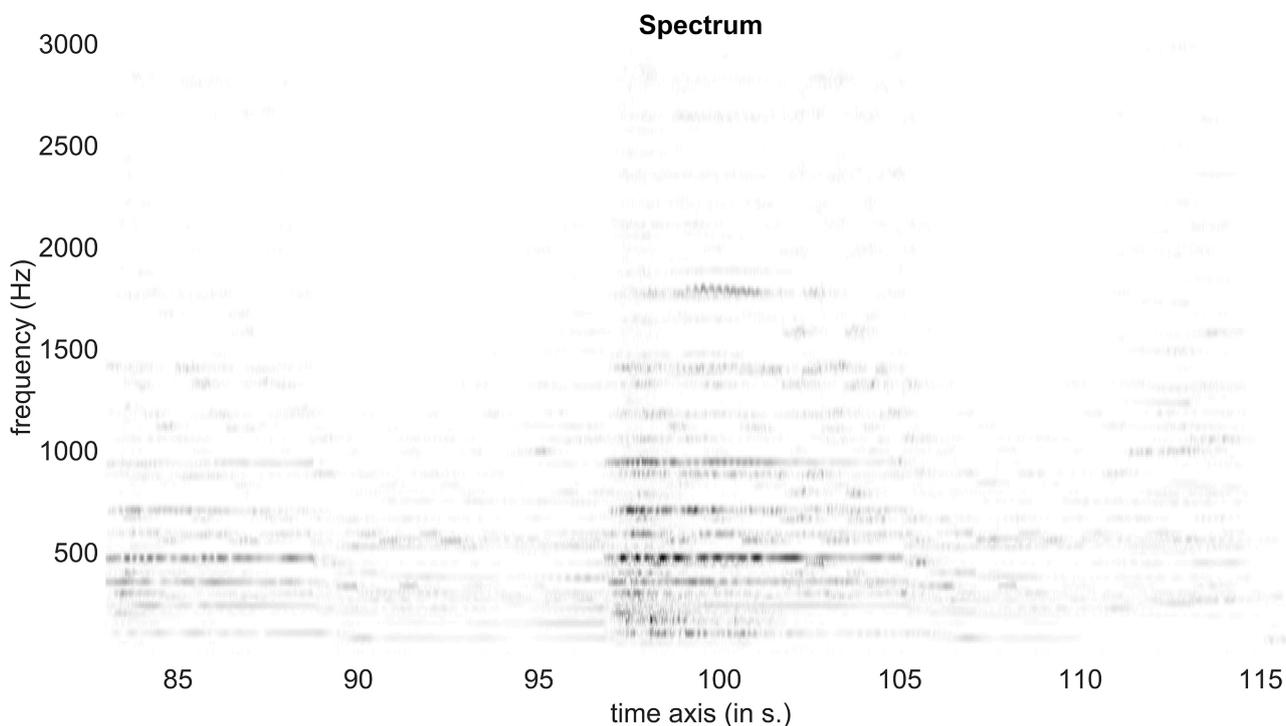
🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_04.mp3

Audiobeispiel 4: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz, Z. 4/1–9; Ravel, *Rapsodie Espagnole* / Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* / *Nocturnes* / *La Mer*, The Cleveland Orchestra, Leitung: Vladimir Ashkenazy, Decca 448-229-2, aufgenommen 1991, © 1995, Track 1, 1:15–1:44



🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_05.mp3

Audiobeispiel 5: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–9; Ravel, *Rapsodie Espagnole / Menuet Antique / Ma Mère l'Oye / La Valse*, Boston Symphony Orchestra, Leitung: Bernard Haitink, Philips 454-452-2, aufgenommen 1995, © 1998, Track 1, 1:25–1:57



🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_06.mp3

Audiobeispiel 6: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–9; Ravel, *Rapsodie Espagnole / Pavane pour une infante défunte / Concerto pour la main gauche / La Valse*, Anima Eterna, Leitung: Jos van Immerseel, Zig-Zag Territoires, aufgenommen 2005, © 2008, Track 4, 1:23–1:54

In der folgenden Klanganalyse, die mit der Software *Sonic Visualiser* durchgeführt wurde (Abb. 3), werden die Takte Z. 4/1–2 in Bezug auf Frequenzen bis 1800 Hz noch genauer unter die Lupe genommen – mit ähnlichen Ergebnissen: Bei Ansermet ist das b^1 eindeutig dominant. Bei Abbado treten das f^1 und mitunter auch das d^1 als präsenzte Klanganteile hinzu. Bei Ashkenazy fällt die Interpretation des Sonagramms erneut schwer. So werden etwa tiefere Frequenzen als scheinbar gleichwertige Klangkomponenten sichtbar. Relativiert wird dies allerdings dadurch, dass wir die größte Empfindlichkeit bezüglich der Lautheit von Frequenzen im Bereich zwischen 1 und 4 kHz entwickeln.³⁴ Für unsere Wahrnehmung ist der obertonreiche Hörnerklang daher in jedem Fall besonders präsent.



Abbildung 3: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–2; Peak Frequency Spectrograms Abbado/Ansermet/Ashkenazy (Frequenzausschnitt bis 1800 Hz), erstellt mit *Sonic Visualiser* (Fortsetzung auf nächster Seite)

34 Diese psychoakustische Eigenheit unserer Wahrnehmung muss man bei der Interpretation von Sonagrammabbildungen zusätzlich berücksichtigen. Vgl. Cook/Leech-Wilkinson (2009): »Our greatest sensitivity to loudness is in the 1-4 kHz range (especially 2–3 kHz): this probably evolved because that range was useful for identifying transient-rich natural sounds, helping our ancestors identify the sources of sounds in the environment accurately and quickly, but it now makes us especially sensitive to vowels in speech and tone colour in music«.

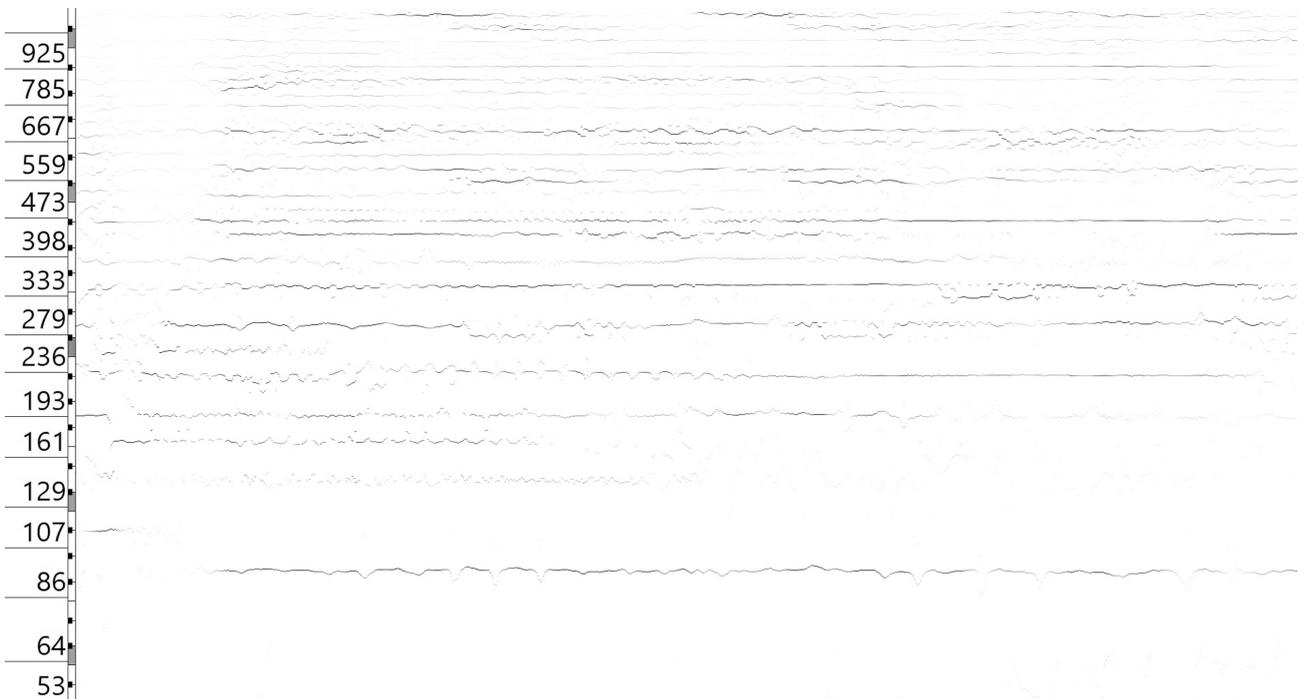
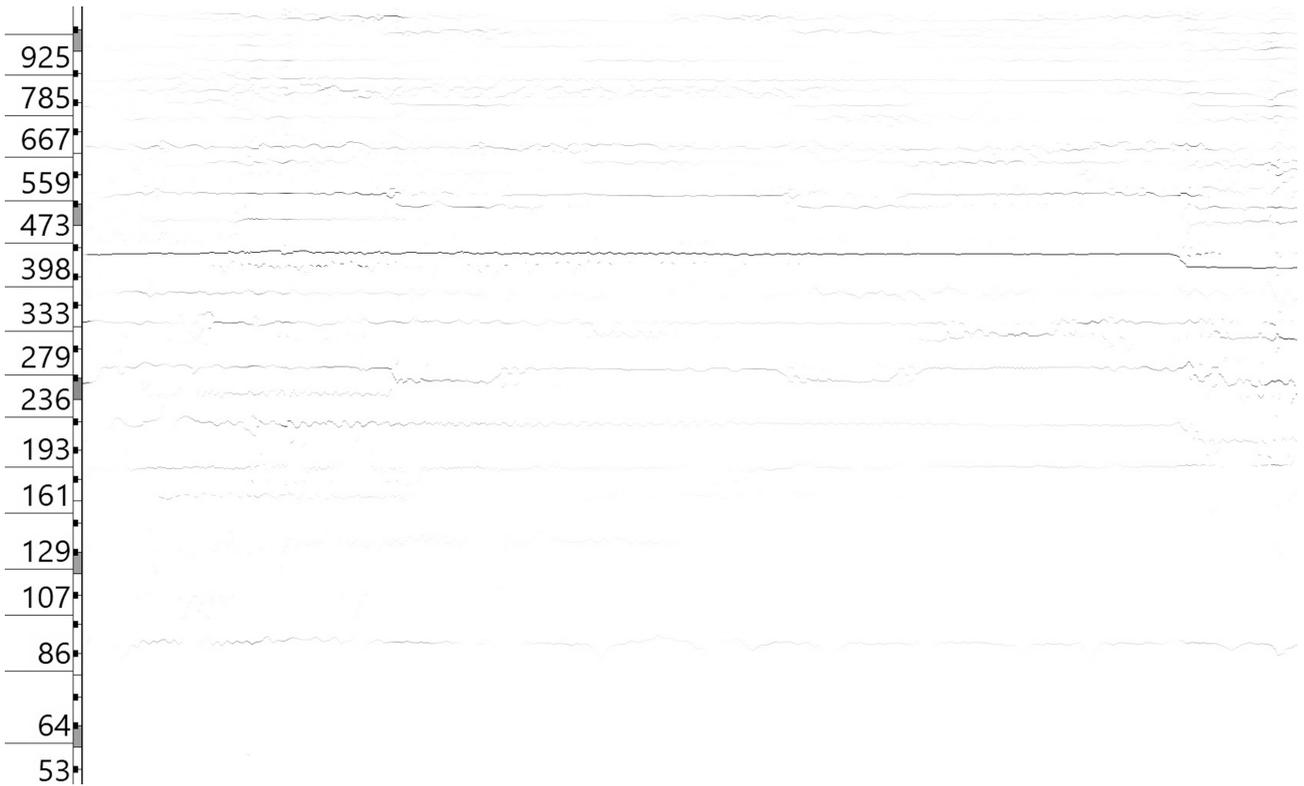


Abbildung 3 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Insgesamt erlaubt die Analyse der Sonagramme den Schluss, dass in Z. 4/1–2 und Z. 4/5–7 nicht der g^{7-9} -Akkord über dem Grundton G (dies wäre die Sicht der Harmonielehre), sondern der B-Dur -Hörnersatz klanglich dominiert. Aus der Perspektive der Klangfarbe kann man die Klimaxtakte also anders hören und analysieren. Dies hat auch Auswirkungen auf die Analyse der Form. Nimmt man an, dass Z. 4/1–4 und 5–9 jeweils eine Abfolge von B-Dur - und D-Dur -Klangkomponenten zugrunde liegt, so erscheint der Beginn in neuem Licht: In Takt 4–5 führt die Schichtung $D-as-b$ zum Quint-Sext-Klang $D-a-h$. Die Töne $as-b$ könnte man nicht nur als Vorhalte bzw. Nebennoten, sondern auch als Bestandteile eines Septakkords über dem fiktiven Grundton B hören. Durch diese Relation $B-D$ ist auch der Übergang von der Cadenza 2 (B^{7-9b}) zu Z. 9/1–6 (Grundton D) bestimmt. All dies sind Optionen, Klangbeziehungen zwischen Anfang, Mitte und Ende des Satzes darzustellen (Abb. 4, oberer Bereich). Folgt man dieser Deutung, so akzentuiert man die klangfarbliche Geschlossenheit der Form.

b) Obertöniger Verschmelzungsklang (Formantregionen)

Der D^{7-9} -Akkord in Z. 4/3 hat besondere Klangeigenschaften. Mit der fallenden Bewegung aller Stimmen wird nicht nur ein Dur-Septnonakkord, sondern auch eine spezifische Klangkonstellation erreicht. Sarrusophon³⁵ und Bassklarinette spielen den Grundton D , das 3. Fagott und 4. Horn die Terz fis , das 2. Fagott, 3. Horn und die 2. Violen die Sept c^1 (dazu kommt das c^2 der geteilten 1. Violinen), sowie die Celli (a), die 1. Violen (a^1) und geteilten 1. Violinen (a^2) die oktavierte Quint. Das 1. Horn spielt die fragmentierte Ostinatolinie (Non e^1 , Oktav d^1 , Querstand cis^1). Diese Harmonik, die in Z. 4/4 im 2. und 3. Fagott, in den beiden Posaunen, der Tuba und den geteilten Streichern fortgesetzt wird (während die Ostinatolinie von Englischhorn und 1. Fagott übernommen wird), folgt in ihrem Intervallaufbau weitgehend einem Teiltonspektrum über D (vgl. Bsp. 4: das vollständige Spektrum kann rekonstruiert werden, wenn man ein Kontra- D als fiktiven Grundton hinzufügt). Über den Vorhalt g wird die Terz fis erreicht. Danach stört nur noch das cis^1 der Ostinatobewegung den obertönigen Klang. Auf der ersten Zählzeit von Z. 4/4 erklingen dann ausschließlich Bestandteile eines Teiltonspektrums über dem fiktiven Grundton Kontra- D .

Die intensive Klangsinnlichkeit dieses Moments ist aber auch auf die besondere Art und Weise zurückzuführen, in der die Instrumente miteinander in klangliche Interaktion treten. Dies hat vor allem mit den Formantstrecken oder Formantregionen der jeweiligen Instrumente zu tun (siehe Vorbemerkungen, Punkt a). Wenn Grund- oder Partialtöne (oder auch Töne, die von anderen Instrumenten gespielt werden) in den Bereich der jeweiligen Formantregionen fallen, können sie deren Klangcharakteristik zusätzlich verstärken. Dadurch kann der Eindruck einer gemeinsamen, übergeordneten Klangfarbe hervorgerufen werden.

In Z. 4/3 spielen Sarrusophon und Bassklarinette (sowie Kontrabass) den Grundton. Das Sarrusophon, ein aus Metall bestehendes Doppelrohrblattinstrument, wird heute kaum noch eingesetzt. Untersuchungen zu den Formantregionen des Sarrusophons liegen mir nicht vor. Die Formantregion der Bassklarinette nimmt Christoph Reuter »ab ca. 400 Hz, in einer ähnlichen Position wie die Hauptformanten bei Fagott oder Horn« an.³⁶ Damit fällt

35 Das Sarrusophon (entwickelt von Pierre-Auguste Sarrus, 1813–76) ist ein Doppelrohrblattinstrument, dessen Korpus aus Metall gefertigt ist.

36 Reuter 2002, 224. Zum Hauptformantbereich des Fagotts (300–500 Hz) vgl. ebd., 263. Zu den Formantbereichen der Posaune (500–700 und 900–1300 Hz) vgl. ebd., 415.

die von den 1. Violinen gespielte Quint a^1 (440 Hz) in die Formantregion der Bassklarinette. Auf diese Frequenz bezieht sich wiederum das a^2 der 1. Violinen als erster Oberton. Zwischen den Außenstimmen entsteht demnach eine enge Bindung: Sie verschmelzen miteinander (Bsp. 5). Die Harmonietöne fis und c^1 sind ebenfalls klanglich eng aufeinander bezogen, weil Fagotte und Hörner weitgehend übereinstimmende Formantregionen aufweisen.³⁷ Diese Tendenz zur klanglichen Verschmelzung setzt sich in Z. 4/4 fort. Auf der ersten Zählzeit spielen die Posaunen fis (185 Hz) und c^1 (261 Hz). Der Ton c^2 , der (auch von den zweiten Geigen gespielte) erste Oberton von c^1 , liegt in der Hauptformantregion der Posaune (500–700 Hz). Auch der Hauptformantbereich der Fagotte (300–500 Hz), die ebenfalls das c^1 spielen, grenzt an diese Region. Dadurch verschmelzen auch die Sept c^1 und ihr erster Oberton c^2 mit dem obertönigen Gesamtklang (Bsp. 5: jene Tonhöhen, die nicht entscheidend zur Klangverschmelzung beitragen, wurden hier weggelassen). Auch der tiefe Klangscherpunkt in Z. 4/4 und Z. 4/8–9 fördert die klangliche Fusion.

Ausschnitt eines reinen Obertonspektrums über D

Töne außerhalb des Spektrums: Notenkopf Raute Töne innerhalb des Spektrums: Notenkopf rund (groß) Fehlende Teiltöne bis zum 4. Teilton: Notenkopf rund (klein)

Beispiel 4: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/3–4; ›obertönige Harmonik‹

Beispiel 5: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/3–4; Frequenzverstärkungen innerhalb der Formantregionen

37 Die Formantregionen bleiben stets unverändert, auch wenn sich die konkreten Tonhöhen – in diesem Fall von Fagotten und Hörnern – verändern. Dadurch ist eine mehr oder minder konstante Klangverschmelzung gegeben, die aber natürlich auch durch zahlreiche andere Faktoren beeinflusst wird.

Die Analyse und der Hörprozess machen somit deutlich, dass hier nicht bloß Akkorde, sondern Klangaggregate akustische Realität werden. Die Klangschichtungen wirken nicht als Summation von Einzeltönen, sondern in ihrer untrennbaren Gesamtheit auf das Hören ein. Dies hat Auswirkungen auf die formale Gesamtbalance, treten Klangphänomene dieser Art doch fast ausschließlich nach der Klimax auf. Diese Klangaggregate tragen somit zur Öffnung der Form bei (Abb. 4, unterer Bereich).

Vor der Klimax sind allenfalls vage Andeutungen auskomponierter Teiltonspektren zu bemerken. Lediglich Z. 2/6–7 und Z. 3/2–3 fallen diesbezüglich auf. Diese Passagen lassen sich oktatonisch, aber auch als Fragmente von Teiltonspektren über dem fiktiven Subkontra-Ais deuten. Im Gegensatz zu Z. 4/3–4 entfalten sie jedoch nur eine geringe Klangfülle, da die Stabilität des Klangs durch die Spieltechniken verschleiert wird (Tremolo, am Griffbrett, Paukenwirbel).

Nach der Cadenza 1 (Z. 6) häufen sich Klangkonstellationen, die auskomponierten Teiltonspektren gleichen – so z. B. ab Z. 7. Die Harmonik dieser Passage kann oktatonisch gedeutet werden und impliziert somit Anspielungen an ›cis-Moll‹- bzw. ›Cis-Dur‹- Akkorde (dadurch stellen sich Erinnerungen an Z. 2/1–4 ein). Einige Stellen – darunter Schwerpunkte der Phrasenstruktur wie die Taktanfänge von Z. 7/1 oder Z. 7/5 – lassen sich auch als Ausschnitte von Teiltonspektren über dem fiktiven Grundton Kontra-Cis interpretieren. Zwischendurch werden diese Bezüge verschleiert – insbesondere dort, wo sich die Ostinato-Durchgangstöne und Töne der Streichermelodie (z. B. das e, also die Mollterz des Grundtons in Z. 7/2 oder 7/4) nicht in die Obertönigkeit fügen (Bsp. 6). Insgesamt unterstreicht jedoch auch die Instrumentation (Celesta, Harfe, Str. *sul tasto*) die zarte und sphärisch-obertönige Klangatmosphäre, die von dieser Passage ausgeht (vgl. Audiobsp. 7–9).

Str. *sul tasto*
pp très express.
 Cel.
ppp
 Hf.
pp
 Str. *sul tasto*
ppp
 Cel.
 pizz.
 Vlc., *ppp*
 Kb.

Der 1. Teilton (Kontra-Cis) erklingt nicht. Töne innerhalb des Spektrums: Notenkopf rund Töne außerhalb des Spektrums: Notenkopf Raute

Beispiel 6: Ravel, *Rhapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 7/1–5; Andeutung eines auskomponierten Teiltonspektrums

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_07.mp3

Audiobeispiel 7: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 7/1–8; Ravel, *Complete Orchestral Works*, The London Symphony Orchestra, Leitung: Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 5380216, © 1989, CD 1, Track 2, 2:57–3:25

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_08.mp3

Audiobeispiel 8: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 7/1–8; Ravel, *Rapsodie Espagnole / Debussy, Prélude à l'après-midi d'un faune / La Mer*, Orchestre de la Suisse Romande, Leitung: Ernest Ansermet, Vinyl-LP, Decca SXL 2061, aufgenommen 1957, repress © 1970–72, LP Seite B, Track 1, 2:57–3:24

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_09.mp3

Audiobeispiel 9: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 7/1–8; Ravel, *Rapsodie Espagnole / Debussy, Prélude à l'après-midi d'un faune / Nocturnes / La Mer*, The Cleveland Orchestra, Leitung: Vladimir Ashkenazy, Decca 448-229-2, aufgenommen 1991, © 1995, Track 1, 2:33–2:55

Die Cadenza 2 (Z. 8/1–2) ist durch eine vergleichbare harmonisch-klangliche Ambivalenz bestimmt. Einerseits ist erneut die Oktatonik bestimmend, der auch die Fagotte folgen. Andererseits stellt sich wiederum ein sphärisch-obertöniger Klangcharakter ein, der durch Flageolets hervorgerufen wird. Insgesamt bildet sich also in der zweiten Satzhälfte (nach Z. 4, Z. 5, Z. 7, Z. 8; vgl. Abb. 4, unterer Bereich) allmählich eine neue Klanglichkeit heraus, die aus dem Klangkontext des Beginns herausführt und am Ende in die hellen Celestaklänge der Takte Z. 9/7–8 mündet. Zur kreisförmigen Bewegung des Öffnens und Schließens steht dieser Prozess der Klaraufhellung in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis.

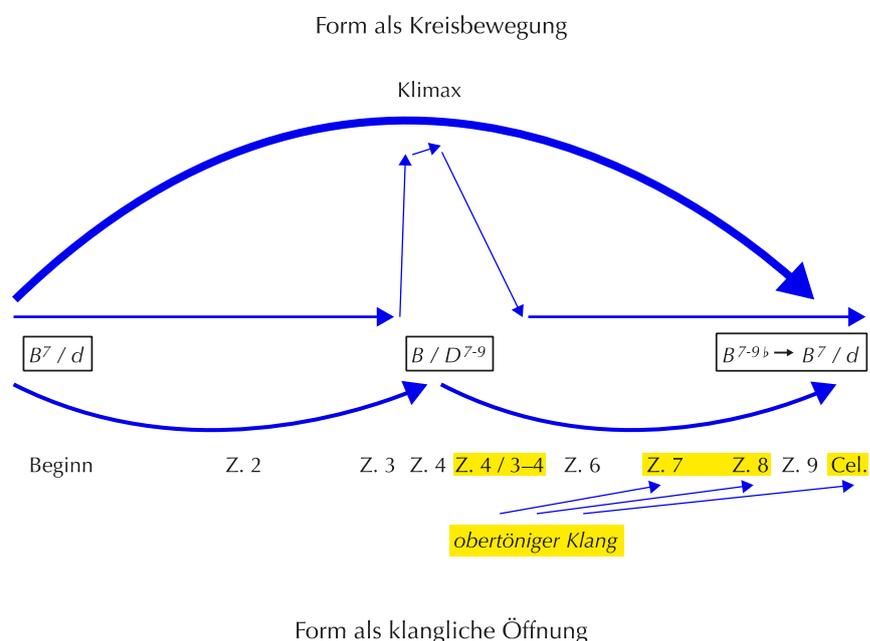


Abbildung 4: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*); Zusammenfassung: Form als Kreisbewegung und klangliche Öffnung

3. Expektanz und Klangfarbe

Für die Wahrnehmung des Formverlaufs aus Klangperspektive sind erfüllte bzw. enttäuschte Erwartungshaltungen besonders relevant (siehe Vorbemerkungen, Punkt b). Im Folgenden sollen demnach Klangübergänge bzw. -kontraste diesbezüglich näher unter die Lupe genommen werden.

Energieverlauf (siehe Vorbemerkungen, Punkt c)

In Abb. 5 werden die Energieverläufe der fünf Einspielungen einander gegenübergestellt. Trotz einiger Unterschiede im Detail sind die RMS-Abbildungen im Wesentlichen deckungsgleich: Die Klimax (Z. 4/1–2) bringt einen deutlichen Energiezuwachs mit sich, und die variierte Wiederholung in Z. 4/5–7 ist mit einem nochmaligen Anstieg der Energie verbunden. Danach (ab Z. 5) beruhigt sich der Energieverlauf wieder und bleibt dann – im Vergleich zur Klimax – auf konstant niedrigem Niveau.

Diese Abbildungen, in denen die Klimax als Höhe- und Wendepunkt optisch verdeutlicht wird, könnte man als Indizien heranziehen, um die Form im Sinne einer kreisförmig-übergreifenden Geste zu interpretieren. Die *energy graphs* lassen sich aber auch anders deuten. Aus einer anderen Hörperspektive sind die Takte Z. 4/1–2 kein Wendepunkt, der die Rückkehr einleitet, sondern eine plötzliche Klangentfaltung, ein gewalttätiger Eingriff, der nicht zu erwarten ist. Mit den Cadenze 1 und 2 sowie der hellen Episode ab Z. 7 folgen weitere überraschende Einschnitte. Auf diese Weise wird der Satzverlauf geöffnet, und die Gesamtbalance wird nachhaltig ins Wanken gebracht. Die Frage ist, welche dieser beiden Hörperspektiven dominiert. Zur Beantwortung dieser Frage soll die Untersuchung klangfarblicher Details herangezogen werden.

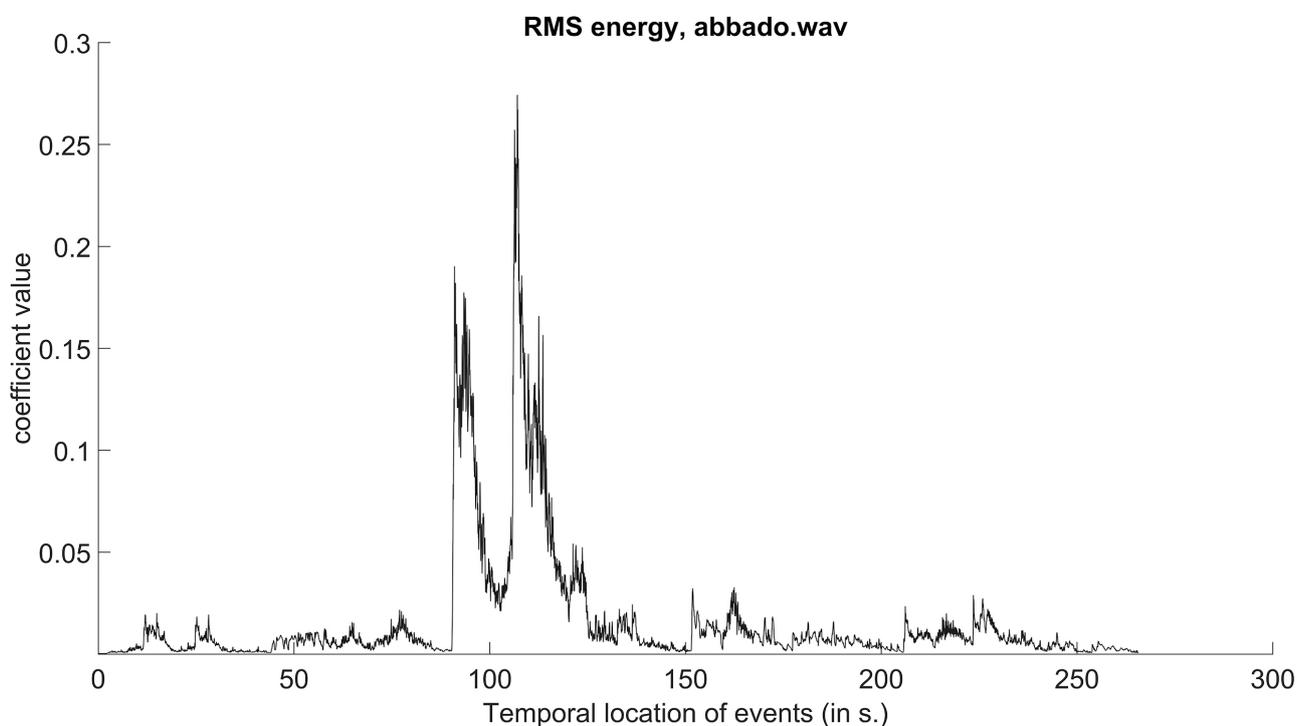


Abbildung 5: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*); Darstellung des globalen Energieverlaufs anhand eines Vergleichs der fünf Interpretationen (Abbado/Ansermet/Ashkenazy/Haitink/Immerseel) (Fortsetzung auf den nächsten Seiten)

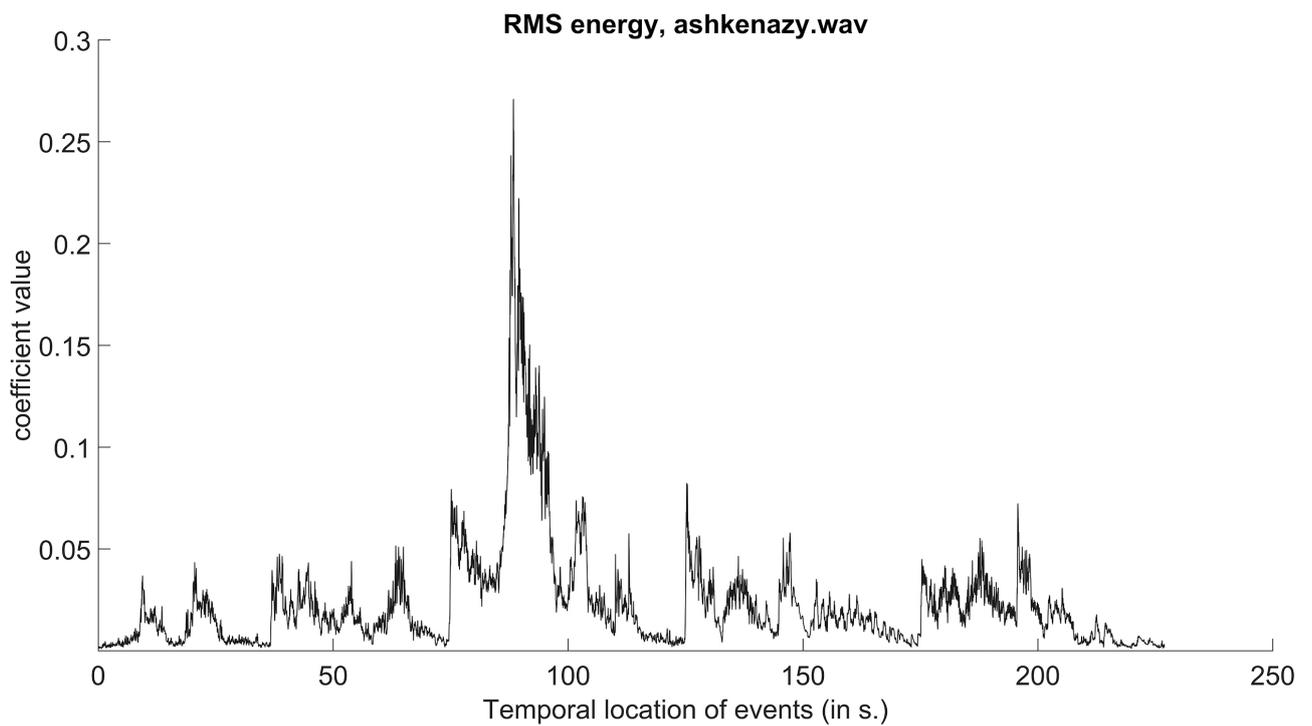
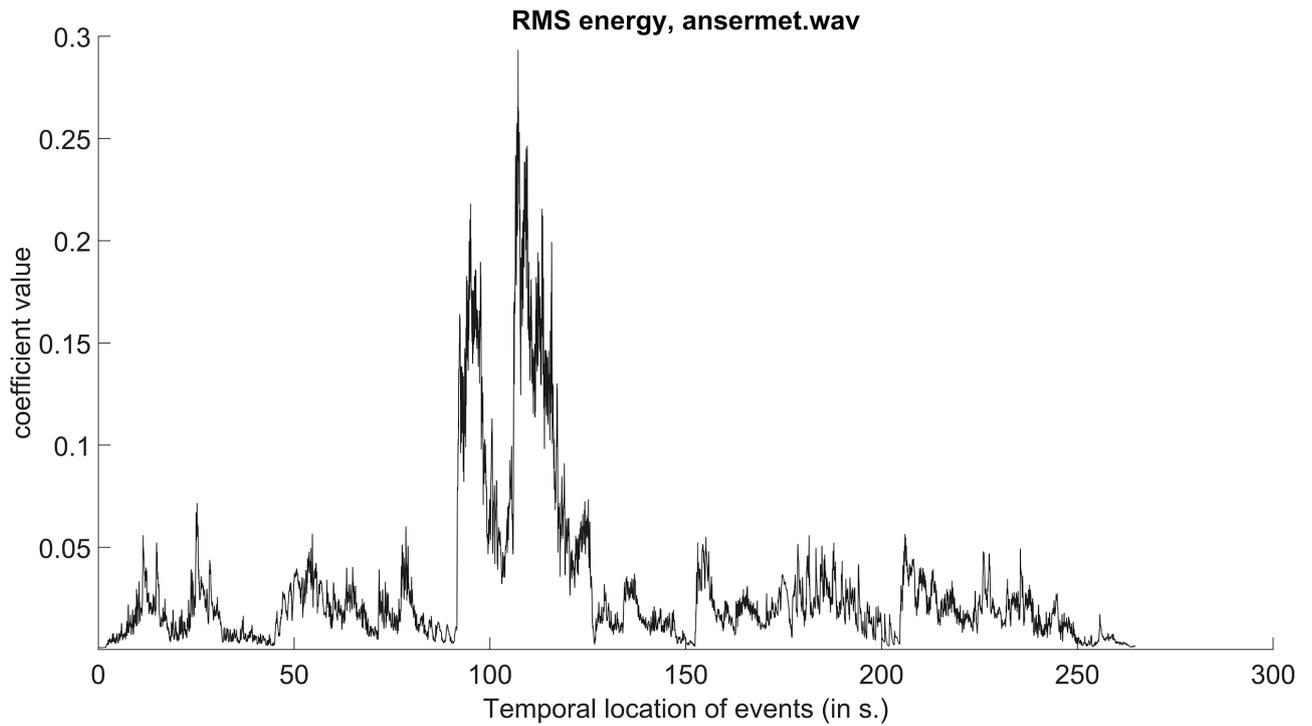


Abbildung 5 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

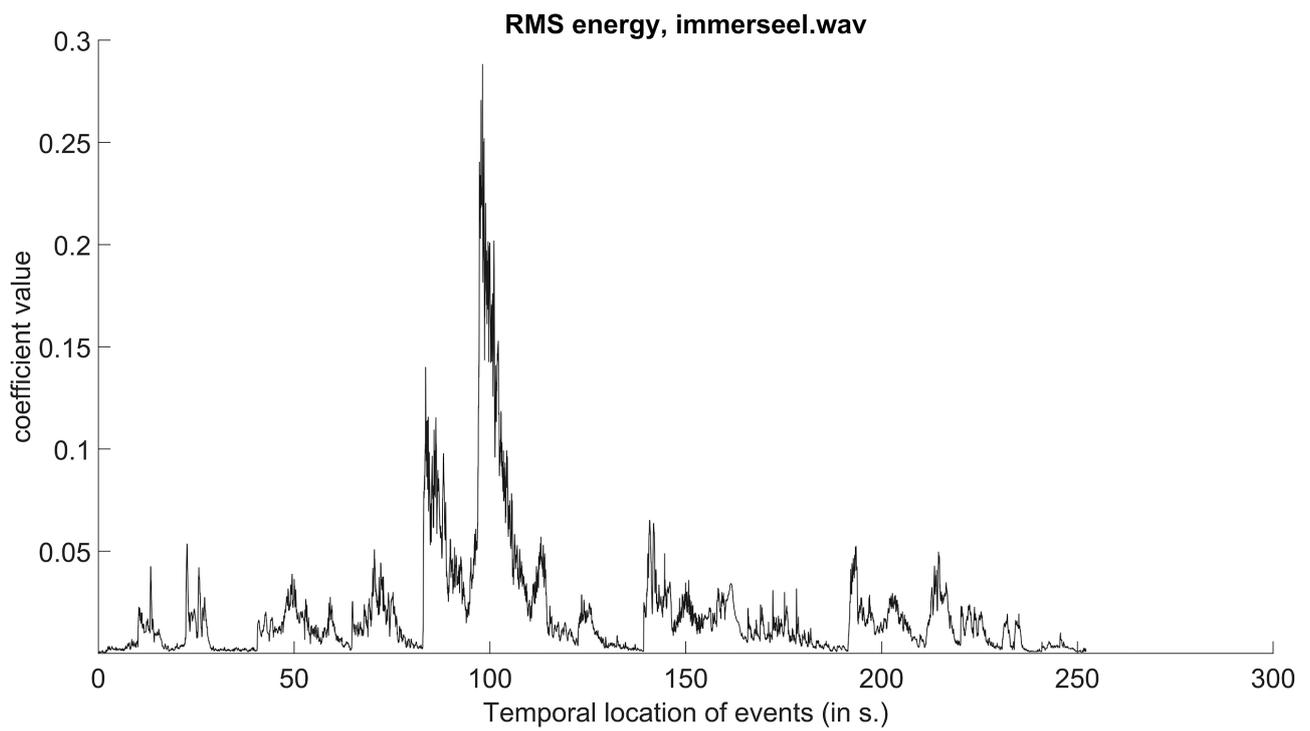
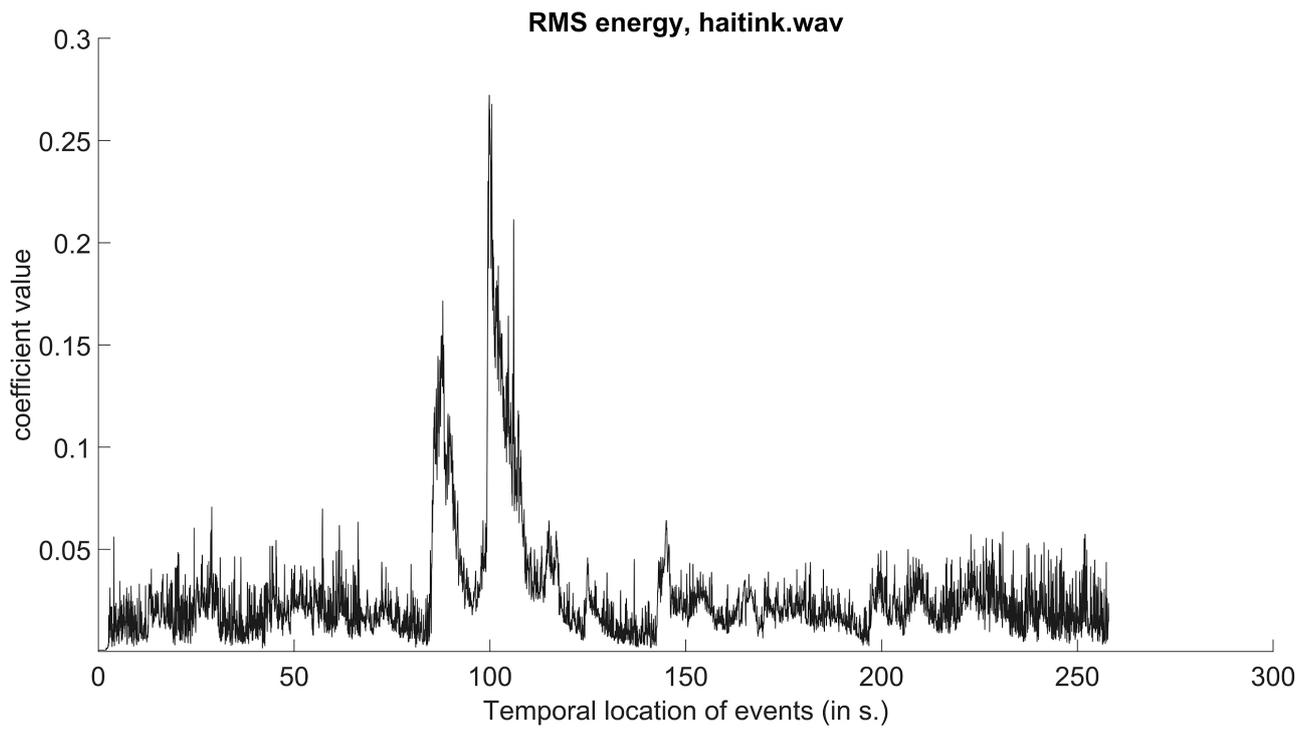


Abbildung 5 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Zentroidwert (siehe Vorbemerkungen, Punkt d)

Beim Hören des *Prélude à la nuit* fällt insbesondere auch die Art und Weise auf, in der die Klangfarben einander ablösen. Während sich Klangfarbenänderungen innerhalb von Abschnitten zum Teil fließend vollziehen – so werden Taktgruppen durch subtile Nuancen der Klanghelligkeit differenziert –, werden an den Gliederungspunkten der Form oft auffällige klangfarbliche Zäsuren gesetzt. Hier geht es, ähnlich wie bei einem unerwarteten Szenenwechsel im Film, um abrupte, durch plötzliche Abdunkelung oder Aufhellung gekennzeichnete Klangkontraste. Ihre überraschende Wirkung ist auch dadurch erklärbar, dass Ravel im Vorfeld der Zäsuren die Ereignisdichte gezielt reduziert, um den nachfolgenden Effekt zu vergrößern. Die daraus entstehende Ereignisarmut oder -leere führt zu einer hörpsychologischen Spannung: Der oder die Hörer*in sehnt sich danach, die Leere mit neuen Ereignissen zu füllen.³⁸ Durch diese Abfolge von ›suspense‹ und ›surprise‹ kann das Hörinteresse aufrechterhalten werden. Gerade im *Prélude à la nuit* ist dies für Ravel keine leichte Aufgabe, setzt doch die Klimax schon früh (vor der Hälfte) ein. Im Folgenden soll dargestellt werden, wie es ihm dennoch gelingt, die Spannung durch stete Modifikation der Klangkontraste zu halten. Dies soll durch Zentroidanalysen ausgewählter Klangzäsuren verdeutlicht werden.

Klimax (Z. 4)

Vor der Klimax (kurz vor Z. 4) bleibt das Ostinato nur in einem Instrument bestehen (diesmal der Klarinette), das noch dazu *decrescendiert*. Diese klangfarbliche Reduktion führt zusammen mit der Zurücknahme der rhythmischen, melodischen und harmonischen Ereignisdichte zum hörpsychologischen Zustand des Wartens. Bei Z. 4 folgt endlich der ersehnte Höhepunkt. Abgesehen von Klarinetten, tiefem Blech und Pauke setzt der ganze Orchesterapparat ein, was den Klangschwerpunkt (Zentroid) abrupt absenkt. In den Zentroidkurven wird diese plötzliche Abdunkelung sichtbar (Abb. 6: zwischen Sek. 5 und 10). Zugleich unterscheidet sich die klangliche Gestaltung der Klimax allerdings vom Bisherigen: Die Klangfülle und Dynamik des Tutti übertreffen andere Klangkontraste (etwa jenen bei Z. 2) bei Weitem. Ravel präsentiert somit eine Überraschung neuer Art. Diese Singularität ist auch anhand der RMS-Energiekurven nachvollziehbar (vgl. Abb. 5).

38 Vgl. Rötter (1997, 110): »Personen, die innerhalb eines Zeitintervalles viele Ereignisse wahrnehmen, neigen dazu, die Länge dieses Intervalles zu unterschätzen.« Dies legt den Umkehrschluss nahe, dass man die Länge ereignisarmer Zeitintervalle tendenziell überschätzt.

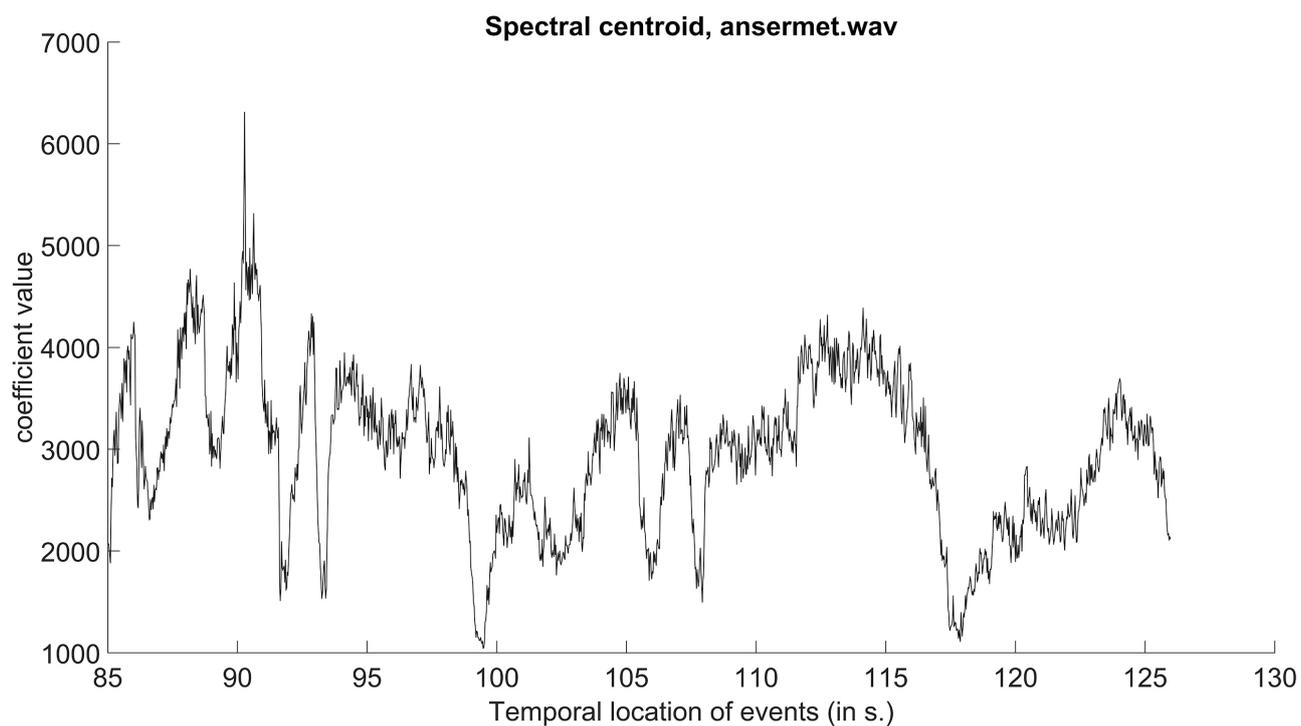
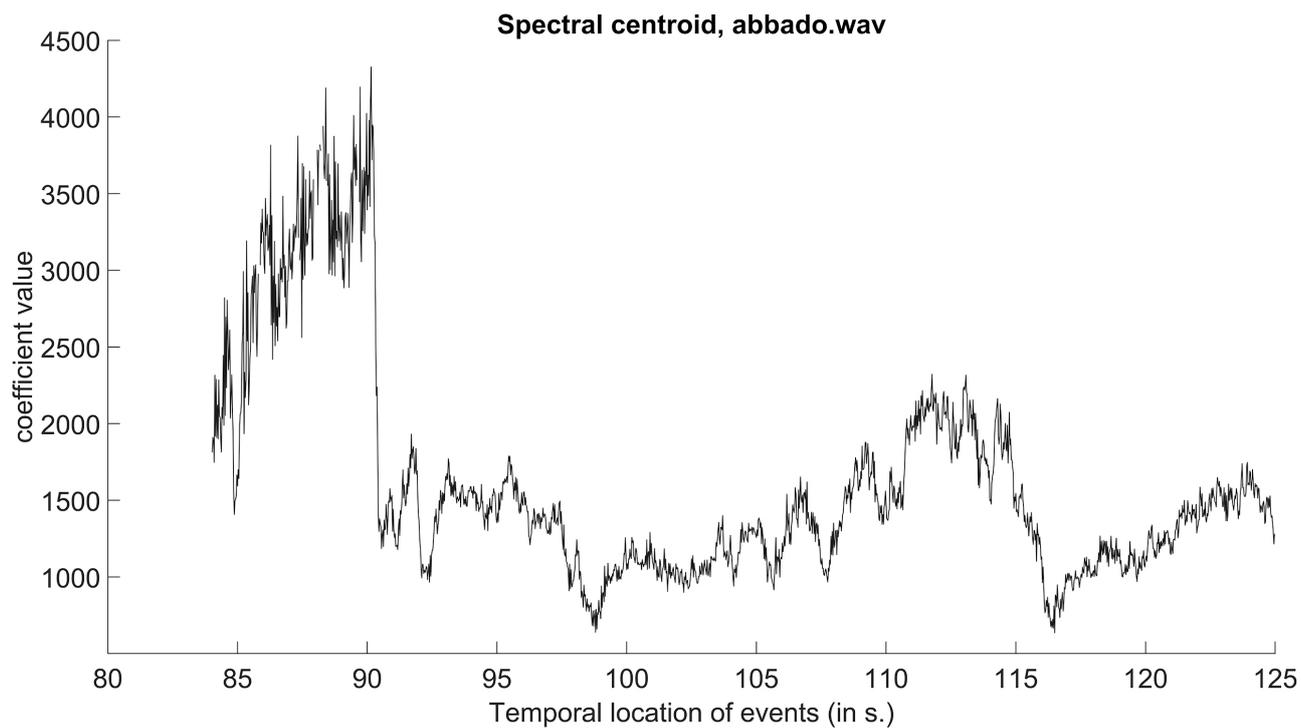


Abbildung 6: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 3/5–Z. 4/9; Zentroidkurven (Abbado/Ansermet/Ashkenazy/Haitink/Immerseel)

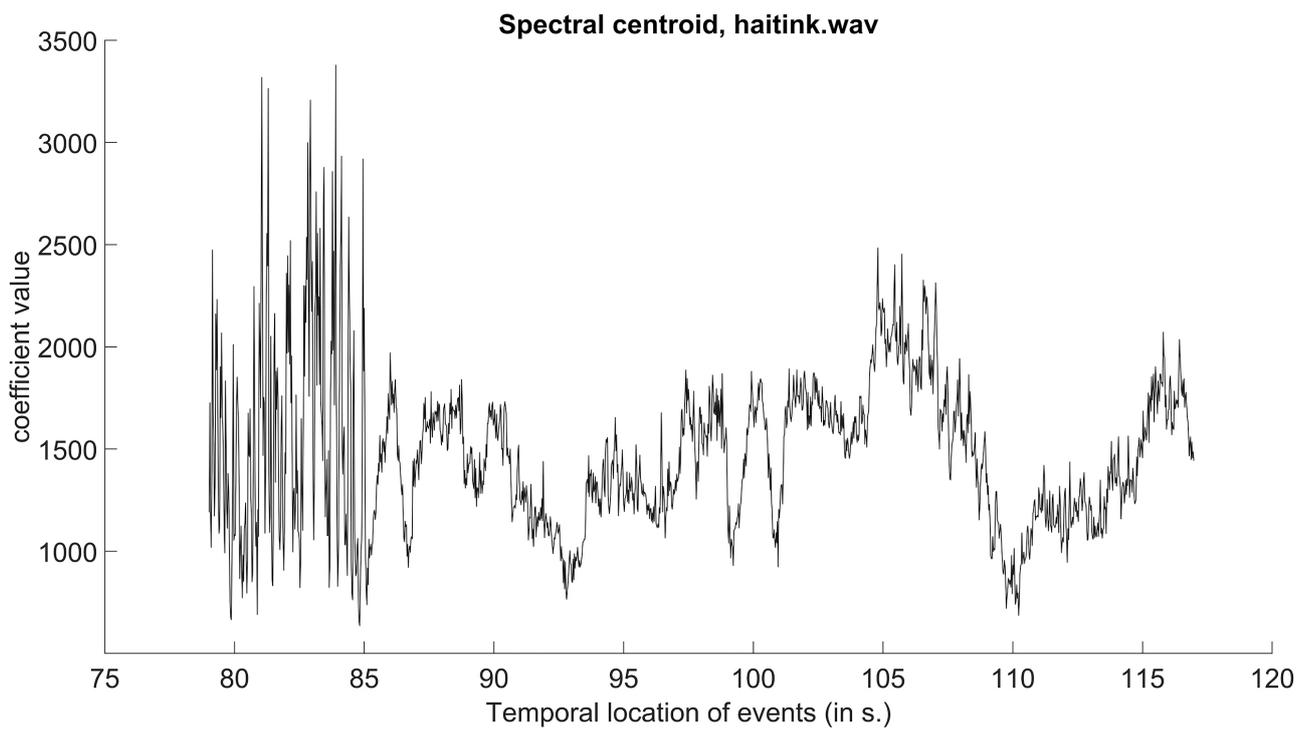
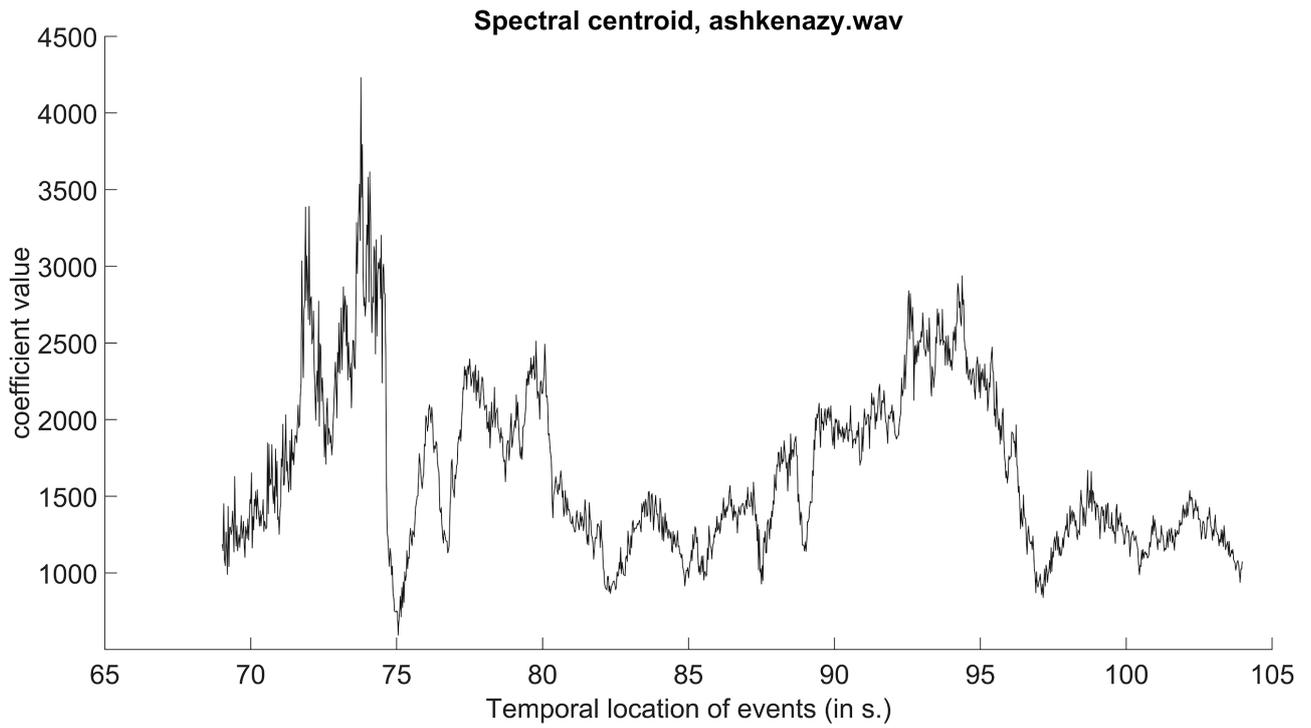


Abbildung 6 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

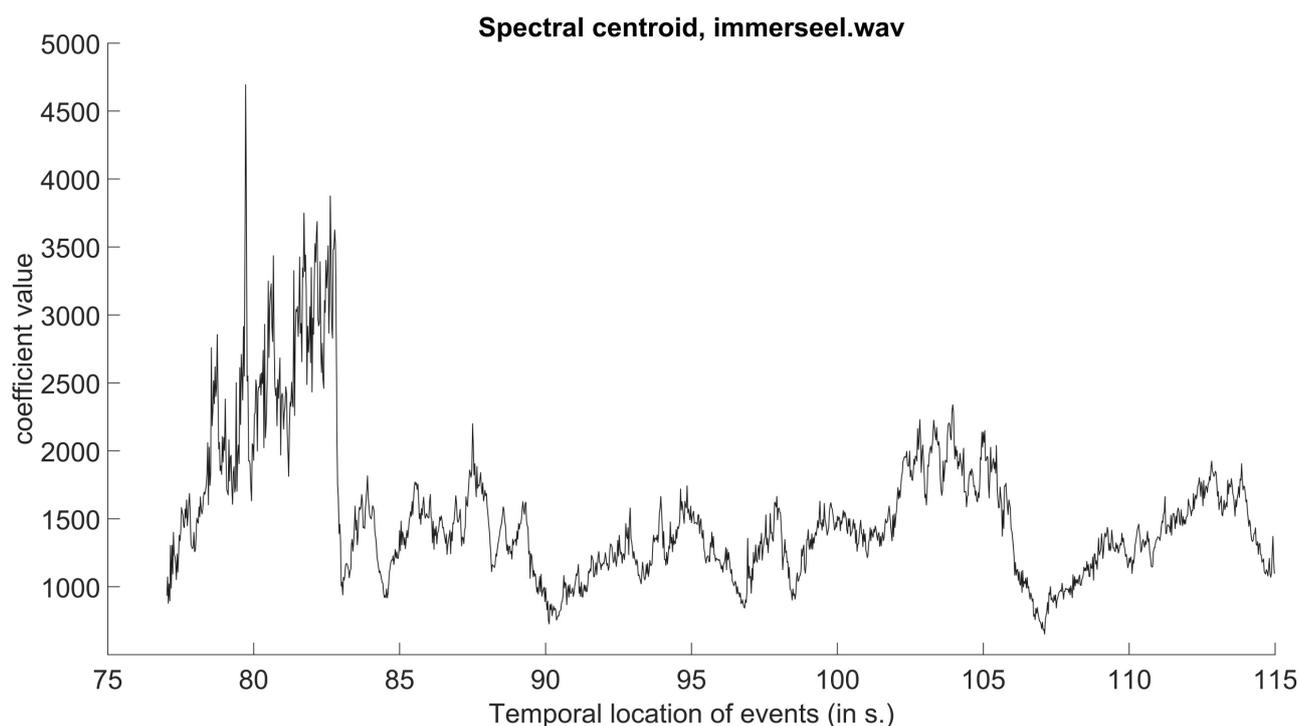


Abbildung 6 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Cadenza 1 (Z. 6)

In Z. 5/5–7 wird der Orchestersatz – analog zum Bisherigen – erneut radikal ausgedünnt. Ähnlich wie in der Klarinettenpassage vor Z. 4 bleibt eine instrumentale Farbe – diesmal die Violen – übrig, deren Ostinatobewegung noch dazu rhythmisch augmentiert wird. Trotz dieser Analogie ist der Beginn der Cadenza 1 die wohl auffälligste Bruchstelle innerhalb des *Prélude*. Zwar gibt es auch einige Faktoren, die für Kontinuität sorgen,³⁹ die Überraschung überwiegt jedoch bei Weitem. Die Ursachen (siehe die nachfolgenden Punkte a bis f) sind unter anderem auch in klangfarblichen Faktoren begründet.

- a) Klangkontrast: Beim Eintritt der Cadenza 1 (Z. 6) sinkt der Klangschwerpunkt abrupt, weil ein tiefer Streicherakkord einsetzt (dies kennen wir bereits; neu sind allerdings die Punkte b bis f).
- b) Klangtyp: Die Transparenz dieses Klangs entsteht durch den solistischen Gestus, der diese Passage prägt. Über der zarten Streicherbasis bewegen sich zwei Klarinettenlinien, die sich nur an ausgewählten Haltepunkten klanglich verfestigen.
- c) Topos: Die neue Klanglichkeit geht Hand in Hand mit einem ›konzertanten‹ und quasi-improvisatorischen Topos, der im *Prélude* völlig neu ist.

39 Zum einen sind dies die Töne *e* und *a*, die in Z. 4/3 in chromatischer Stimmführung über *f* und *b* erreicht werden, in der Progression $C^{7-9b} - F^{5\#-7\sharp}$ (Z. 5/1–7) als Liegetöne im Diskant präsent bleiben (vgl. auch das Kb.-Flageolett, Z. 5/5) und in der Cadenza 1 eine Art Klangkern bilden. Zum anderen bildet die Oktatonik (Modus γ : *des-es-fes(e)-ges(fis)-g-a-b-c*; nur der Ton *h* ist hier nicht erfasst) eine Brücke zum Modus χ , der die ersten 25 Takte des *Prélude* bestimmt (*d-e-f-g-as-b-h-cis*; nur das *a* ist nicht erfasst). Hier ließe sich allerdings auch einwenden, dass der Modus γ in der Cadenza 1 zum ersten Mal auftritt. Daraus könnte man auf ein Moment der Diskontinuität schließen.

- d) Melodik: Der oder die Hörer*in wird dadurch überrascht, dass das Ostinato erstmals völlig aussetzt.
- e) Metrik: Diese Passage bricht erstmals aus dem metrischen Gefüge aus (die Abfolge Viertel-Halbe, die bis dahin die Rhythmik geprägt hatte, verschwindet hier zur Gänze).
- f) Harmonik: Die Oktatonik, die von der Harmonik der Klimax und der folgenden Ereignisse verdrängt worden war, kehrt hier abrupt wieder. Außerdem setzt der Akkord E^{7-9b} der Akkordprogression $C^{7-9b} - F^{5\#-7\sharp}$ ein Ende.

Die Cadenza 1 markiert also in mehrfacher Hinsicht eine Bruchstelle. Die dadurch eingeführte Rhapsodik wird mit der Cadenza 2 (Z. 8) weitergeführt.

Helle Episode (Z. 7)

Ravel gelingt es, auch bei Z. 7 einen neuen und unerwarteten Klangtyp zu präsentieren. Erstmals wird mit dem Einsatz eines Klangkontrasts die Helligkeit abrupt erhöht (Abb. 7 rechts: Zentroidkurven; zwischen Sek. 5 und 10 wird der Klang aufgehellert). Dies resultiert aus einer spezifischen Klangbalance: Tief liegende Klänge fehlen. Im tiefen Frequenzbereich finden sich nur die zarten Impulse der Violoncello- und Kontrabass-Pizzicati (vgl. Abb. 7 links: Sonagramme). Es dominieren transparente Farbwerte (solistische Linien als Fortsetzung der Cadenza 1) sowie Tremoli, Flageolets und die helle Celestafarbe, die das Ende klanglich und melodisch vorwegnimmt (*f-e*).

Der Schluss (Z. 9/1–8) als Auftakt

In den Schlusstakten schließt sich zwar in mancher Hinsicht der Bogen. Der Grundton *D* und die Ostinatolinie in den Streichern kehren zurück. Zugleich lassen jedoch eine klangfarbliche Ausdünnung sowie eine Tieferoktavierung und rhythmische Augmentation der Ostinatolinie auf Grund der bisherigen Erfahrungen einen Übergang zu Neuem vermuten. Tatsächlich kann man die Passage ab Z. 9 nicht nur als Ende, sondern auch als Auftakt hören. Dies legt u. a. die Harmonik nahe. In Z. 9/7–8 wird eine ›Dominante‹ angedeutet: Die Celesta spielt die Ostinatotöne *f-e*, verschweigt aber *d-cis*, und die Streicher spielen einen ›A-Dur‹-Flageolettakkord. Dadurch neigt der oder die Hörer*in dazu, das in der Pauke kurz zuvor angedeutete tiefe *A* sowie den Ostinato-Schlussston, das *cis*, in der Wahrnehmung zu rekonstruieren.⁴⁰ Der Ton *Cis* war Grundton der Passage ab Z. 7, in der ebenfalls die Celesta klanglich dominierte, und das *A* ist Grundton des folgenden Satzes. Dadurch wird das Stück zum ›Prélude‹ im Wortsinn: zum Auftakt für die folgende *Malagueña*.

40 Vgl. Zank (2009, 166): »Yet because of the displacement of the dissonance (F) into the upper, chime-like registers of the celesta, the ear seeks the thin, ›missing‹ fundamental found in the double bass (A).«

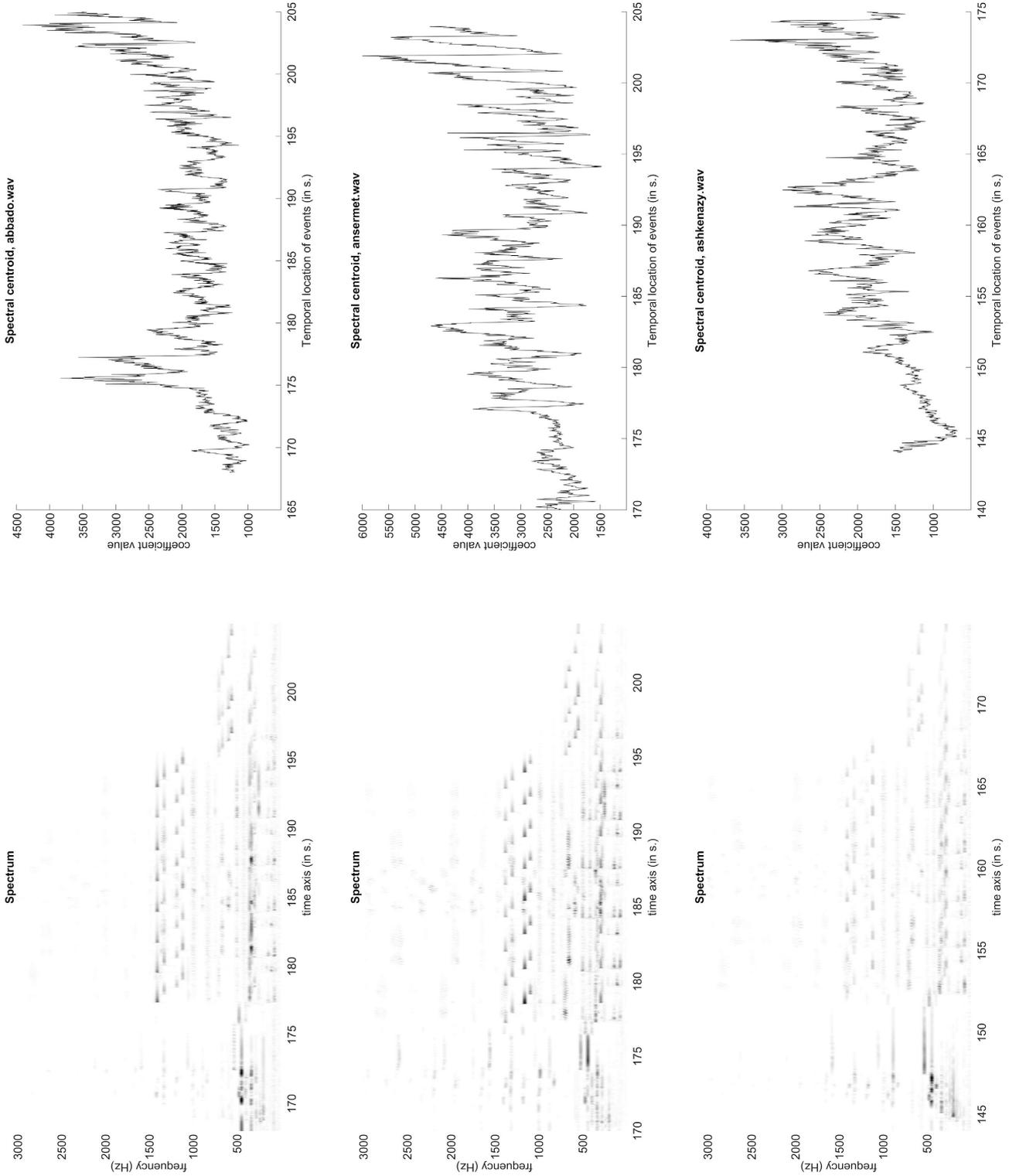


Abbildung 7: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 6/2–Z. 7/6; Sonogramme und Zentroidkurven (Abbado/Ansermet/Ashkenazy)

SCHLUSSBEMERKUNGEN

In seiner Analyse von Ravels *Pavane de la Belle au bois dormant* schreibt Emmanouil Vlitakis:

Die Instrumentation zeigt sich [...] als ein der Phrasenstruktur und der Harmonik (mindestens) gleichgewichtiges kompositorisches Moment. Nicht nur erfüllt sie die musikalischen Inhalte mit spezifischem, unverwechselbarem Ausdruck [...] und artikuliert bzw. gestaltet sie die Form mit, sondern sie ist auch fähig, formale bzw. harmonische Spannungen und Mehrdeutigkeiten umzuinterpretieren.⁴¹

Hier trifft Vlitakis einen entscheidenden Punkt. Denn die Feststellung, dass die Instrumentation für die Musik Ravels ein zentraler Faktor sei, geht über gängige Klischees (Stichwort ›impressionistische Farbigeit‹) hinaus: Die Instrumentation artikuliert die Form (mit) und ist darüber hinaus imstande, formale Mehrdeutigkeiten umzuinterpretieren. In Bezug auf die letztere Feststellung ließe sich Vlitakis' Argumentation sogar noch weiter fassen: Nicht nur die Instrumentation, sondern die Klangfarbe als größeres Ganzes ist für die formale Mehrdeutigkeit von Ravels Musik konstitutiv. Je nach individuellem Fokus der Wahrnehmung öffnen sich dabei unterschiedliche, ja sogar konträre Perspektiven. Den Formverlauf des *Prélude à la nuit* kann man als kreisförmige⁴² Geste hören – oder als stete Weitung, die der Geschlossenheit das Prinzip der Veränderung entgegensetzt. Diese Ambivalenz lässt sich in Bezug auf unterschiedliche klangfarbliche Facetten nachvollziehen.

- a) Melodik und Klangfarbe: Einerseits können wir den Formverlauf als kreisförmige Geste des Öffnens und Schließens hören. Dabei stützen wir uns auf motivisch-thematische, aber auch auf klangfarbliche Analogien (die Streicher spielen das Ostinato zu Beginn und am Schluss). Andererseits können im Hörerlebnis auch andere klangliche Faktoren an Dominanz gewinnen: Ab Z. 9 führt das Streicherostinato in eine klangliche Ausdünnung und in Z. 9/7–8 in die abschließende Halbtongeste der Celesta – ein Signal der Öffnung, das einen Auftakt zum Folgenden bildet.
- b) Harmonik und Klangfarbe: Einerseits liegt die Relation *B-D* nicht nur der Harmonik des Beginns und des Schlusses, sondern auch den Takten Z. 4/1–4 zu Grunde (innerhalb des Klimax-Akkords dominiert der Hörnerklang *b-d¹-f¹-b¹*, und in Z. 4/3–4 folgt ein *D⁷⁻⁹*-Akkord). Andererseits tritt der Typus des Verschmelzungsklangs in Z. 4/3–4 erstmals auf. Er initiiert die Tendenz der klanglichen Öffnung und Neuorientierung.
- c) Expektanz und Klangfarbe: Einerseits weisen die klanglichen Zäsuren bei Z. 2, Z. 4, Z. 6, Z. 7 und Z. 8 Parallelen auf: Klangliche Ausdünnungen führen zu Neuimpulsen. Andererseits sind die Impulse sehr unterschiedlich in Klang gesetzt (so ist z. B. der Einsatz bei Z. 7 deutlich heller als die vorherigen). Diese beständigen Überraschungen fördern die prozessuale Weitung des Höreindrucks.

Aus Sicht der Klangfarbenanalyse erweisen sich Ravels Formen demnach – entgegen so manchen Vorurteilen – als komplex und geradezu labyrinthisch. Sie sind wie akustische Vexierbilder, die – je nach Fokus der Wahrnehmung – unterschiedlich rezipiert werden können. Wie ist all das aber im musikhistorischen Kontext einzuordnen? Diese Frage

41 Vlitakis 2016, 47.

42 Vgl. Helbing (2008, 3): »Kreisbewegung, Wiederholung und allmähliche Veränderung kennzeichnen Ravels Musik auf nahezu allen strukturellen Ebenen.«

kann hier nicht abschließend beantwortet werden: Noch liegen nicht genug analytische Studien vor, die diese (doch in mancher Hinsicht neuartige) Sicht auf Ravels Œuvre einleuchtend darlegen und vertiefen.

Um die gedankliche Perspektive in Bezug auf das Formdenken des frühen 20. Jahrhunderts zu weiten, seien jedoch abschließend zwei kurze Exkurse gewagt. In seiner Textsammlung *Wille und Zufall* schreibt Pierre Boulez über Alban Bergs Formen, er finde dort

einen Sinn für kontinuierliche Entwicklung mit sehr viel Mehrdeutigkeit; ich nenne das ›romanhafte‹ Entwicklung und will damit sagen, daß es hier nicht um eine einfache architektonische Entwicklung mit Symmetriepunkten geht, um eine immer leicht zu erfassende Perspektive, sondern um viel verzweigtere Formen, die sich praktisch ohne Unterlaß entwickeln und keine Rückkehr kennen.⁴³

Das Interessante bei Berg sei somit nicht, dass er »Formen bewahrte, sondern daß er sie solange mit Mehrdeutigkeit befrachtete, bis sie einen anderen Sinn annahmen und praktisch zerstört wurden«. ⁴⁴ Dadurch gelangt Boulez schließlich zum Postulat der »Polyvalenz«:

Für mich muß ein Werk wie ein Labyrinth sein, man muß sich darin verlieren können. Ein Werk, dessen Verläufe man aufs erste Mal, und zwar endgültig, überschaut, ist flach, ihm fehlt das Geheimnis. Das Geheimnis eines Werkes besteht gerade in der Polyvalenz seiner Leseebenen. Und diese Polyvalenz bildet die Grundlage für meinen Werkbegriff [...].⁴⁵

Es wäre nun ein zweifelhaftes Vorgehen, wollte man Ravels und Bergs Formenwelt unmittelbar miteinander vergleichen: Ravels Formen stehen in einer ganz anderen Tradition, sie kennen keine romanhafte Entwicklung, aber sehr wohl die Rückkehr.⁴⁶ Mit dem Begriff Polyvalenz spricht Boulez dennoch einen Aspekt an, der auch bei Ravel entscheidend weiterhelfen könnte: Auch Ravel befrachtete Formen solange mit (in diesem Fall wäre zu ergänzen: klangfarblicher) Mehrdeutigkeit, »bis sie einen anderen Sinn annahmen« (ohne aber zerstört zu werden). Nur bei oberflächlicher Betrachtung weisen seine vielschichtigen Formmodelle eine übersichtlich gegliederte Architektonik auf: So mag etwa das *Prélude à la nuit* zunächst den Eindruck eines bogenförmigen und in sich geschlossenen Verlaufs wecken. Dieser Befund ist zwar nicht per se falsch, aber unvollständig: Infolge der klangfarblichen Mehrdeutigkeit wird die »architektonische Entwicklung mit Symmetriepunkten« durch zusätzliche Optionen überlagert. Dadurch wird die Form polyvalent, sie wird geheimnisvoll.

Diese Rede vom Geheimnis der Form bietet eine Gelegenheit, zum Abschluss nochmals auf Jankélévitch zurückzukommen. Dessen Deutung von Ravels Persönlichkeit als Künstler, der seine wahre, eigentliche Natur hinter Masken verbirgt (siehe Anm. 4), hat prägende Wirkung entfaltet. Alleine aufgrund dieser Denkfigur kann jene Ambiguität, die Ravels Formgebilde vermittelt, allerdings nicht adäquat beschrieben werden. Weit tiefere

43 Boulez 1977, 18.

44 Ebd., 22.

45 Ebd., 26.

46 Hier wäre die kritische Frage zu stellen, ob nicht auch Bergs Formenwelt das Prinzip der Rückkehr impliziert. Man könnte zum Beispiel auf den ersten Formteil (T. 1–103) des ersten Satzes seines *Violinkonzerts* (1935) verweisen, in dem ein symmetrischer Bogen auskomponiert wird, der am Ende wieder zum Material des Beginns zurückkehrt.

Einsichten in die klangliche Polyvalenz von Ravels Musik finden sich in Jankélévitchs *Die Musik und das Unaussprechliche*:

[...] der Philosoph, der über die Welt nachdenkt, strebt zumindest nach Kohärenz, wenn er sich bemüht, die Widersprüche zu lösen, Irreduzibles zu reduzieren, das Übel der Dualität oder Pluralität einzubeziehen: Die Musik kümmert sich nicht um solche Sorgen, sie hat keine Ideen logisch miteinander zu vereinbaren; selbst die Harmonie ist weniger eine rationale Synthese der Gegensätze als vielmehr eine irrationale Symbiose von Heterogenem. [...] Der erlebte Zusammenfall der Gegensätze ist die alltägliche, wenn auch unbegreifliche Seinsweise eines ganz von Musik erfüllten Lebens. Wie Bewegung und Dauer ist Musik ein fortgesetztes Wunder, das bei jedem Schritt das Unmögliche vollbringt.⁴⁷

Jenes harmonisch-klangfarbliche Konglomerat, das sich in den Klimaxtakten des *Prélude à la nuit* formt, ist gut geeignet, um diese Zeilen klanglich zu veranschaulichen. Bei Z. 4 durchdringen einander Harmonik und Klangfarbe im Sinne einer »irrationale[n] Symbiose von Heterogenem«: Dem Hörer obliegt es, entweder den g^{7-9} -Akkord oder den Akkordbestandteil $b-d^1-f^1-b^1$ im Vordergrund wahrzunehmen. Diese Ambiguität hat eine Polyvalenz der Form zur Folge: Das konkrete Vorwärtsschreiten der (hörend erfassten) Form wird mit der Notwendigkeit bewusster oder unbewusster Entscheidungen konfrontiert und so immer wieder aufs Neue in Frage gestellt. Dadurch wird der Prozess der Wahrnehmung von Musik – nach Jankélévitch – zu einem fortgesetzten Wunder.

Ravel erlangte eine besondere Meisterschaft darin, solche Wahrnehmungssituationen herbeizuführen und präzise auszugestalten. Es liegt daher zu Recht die Frage nahe, ob er (ebenso wie Berg und Boulez) nicht auf seine eigene, individuelle Weise als ein Erneuerer der musikalischen Form zu betrachten wäre.

Aufnahmen

Abbado = Maurice Ravel, *Complete Orchestral Works*, The London Symphony Orchestra, Leitung: Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 5380216, veröffentlicht 1989, CD 1, Track 2.

Ansermet = Maurice Ravel, *Rapsodie Espagnole* / Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* / *La Mer*, Orchestre de la Suisse Romande, Leitung: Ernest Ansermet, Vinyl-LP Decca SXL 2061, aufgenommen 1957, repress 1970–72, LP Seite B, Track 1.

Ashkenazy = Maurice Ravel, *Rapsodie Espagnole* / Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* / *Nocturnes* / *La Mer*, The Cleveland Orchestra, Leitung: Vladimir Ashkenazy, Decca 448-229-2, aufgenommen 1991, veröffentlicht 1995, Track 1.

Haitink = Maurice Ravel, *Rapsodie Espagnole* / *Menuet Antique* / *Ma Mère l'Oye* / *La Valse*, Boston Symphony Orchestra, Leitung: Bernard Haitink, Philips 454-452-2, aufgenommen 1995, veröffentlicht 1998, Track 1.

Immerseel = Maurice Ravel, *Rapsodie Espagnole* / *Pavane pour une infante défunte* / *Concerto pour la main gauche* / *La Valse*, Anima Eterna, Leitung: Jos van Immerseel, Zig-Zag Territoires, aufgenommen 2005, veröffentlicht 2008, Track 4.

47 Jankélévitch 2016, 35.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1982), »Ravel«, in: ders., *Musikalische Schriften IV: Moments musicaux. Impromptus* (= Gesammelte Schriften, Bd. 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 60–65.
- Boulez, Pierre (1977), *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart: Belser. [Orig.: Boulez, Pierre (1975), *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris: Seuil.]
- Campbell, Murray / Clive Greated (2001), »Loudness«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17030> (23.6.2021)
- Cook, Nicholas / Daniel Leech-Wilkinson (2009), »A musicologist’s Guide to Sonic Visualiser«, *CHARM. AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*. https://charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html (23.6.2021)
- de la Motte-Haber, Helga (2013), »Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik. Überlegungen zum Expektanzbegriff«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2, 293–313. <https://doi.org/10.31751/721> (23.6.2021)
- Grey, John (1975), *An exploration of musical timbre*, Ph.D., Stanford University. <https://ccrma.stanford.edu/STANM/stanms/stanm2/stanm2.pdf> (23.6.2021)
- Helbing, Volker (2008), *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*, Bd. 1: *Textband*, Hildesheim: Olms.
- Hérolde, Nathalie (2014), »Timbre, Melody and Spacing in Chopin’s Nocturne Op. 9 No. 2: From Modeling to Performance«, *Sonus* 35/1, 1–16.
- Hérolde, Nathalie (2019), »Analyser le timbre: Objets, méthodes, représentations«, in: *Musique et cognition: Perspectives pour l’analyse et la performance musicales*, hg. von Philippe Lalitte, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 15–33.
- Hirsbrunner, Theo (2008), »Ravel heute«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5/1, 109–119. <https://doi.org/10.31751/275> (23.6.2021)
- Huron, David (2006), *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge: MIT Press.
- Jankélévitch, Vladimir (1958), *Maurice Ravel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, übers. von Willi Reich, Hamburg: Rowohlt. [Orig.: Jankélévitch, Vladimir (1939), *Maurice Ravel*, Paris: Rieder.]
- Jankélévitch, Vladimir (1976), *Debussy et le mystère de l’instant* (= *De la musique au silence*, Bd. 2), Paris: Plon.
- Jankélévitch, Vladimir (2016), *Die Musik und das Unaussprechliche*, übers. von Ulrich Kunzmann, Berlin: Suhrkamp. [Orig.: Jankélévitch, Vladimir (1961), *La musique et l’ineffable*, Paris: Armand Collin.]
- Kurth, Ernst (1931), *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse.
- Lartillot, Olivier / Petri Toiviainen / Tuomas Eerola (2008), »A Matlab Toolbox for Music Information Retrieval«, in: *Data Analysis, Machine Learning and Applications*, hg. von Christine Preisach, Hans Burkhard, Lars Schmidt-Thieme und Reinhold Decker, Berlin: Springer, 261–268.

- Lembke, Sven-Amin (2014), *When Timbre Blends Musically: Perception and Acoustics Underlying Orchestration and Performance*, Ph.D., McGill University Montreal.
- Leong, Daphne / David Korevaar (2005), »The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's *Concerto pour la main gauche*«, *Music Theory Online* 11/3. https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.3/mto.05.11.3.leong_korevaar.html (23.6.2021)
- Livshin, Arie A. / Xavier Rodet (2004), »Musical instrument identification in continuous recordings«, in: *Proceedings of the 7th International Conference on Digital Audio Effects, Naples, Italy*, 222–226. http://hans.fugal.net/comps/papers/livshin_2004.pdf(23.6.2021)
- McAdams, Stephen / Suzanne Winsberg / Sophie Donnadieu / Geert de Soete / Jochen Krimphoff (1995), »Perceptual scaling of synthesized musical timbres: Common dimensions, specificities, and latent subject classes«, *Psychological Research* 58, 177–192.
- Mertens, Paul-Heinrich (1975), *Die Schumannschen Klangfarbengesetze und ihre Bedeutung für die Übertragung von Sprache und Musik*, Frankfurt a. M.: Bochinsky.
- Nichols, Roger (1987), *Ravel Remembered*, London: Faber and Faber.
- Orenstein, Arbie (Hg.) (1990), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, New York: Columbia University Press.
- Puri, Michael J. (2011), »Abgeschlossenheit und Offenheit: Ravel auf dem Möbiusband«, in: *Maurice Ravel* (= Musik-Konzepte, Bd. 154), hg. von Ulrich Tadday, München: text + kritik, 5–16.
- Ravel, Maurice (2017), *Écrits et propos sur la musique et les musiciens*, hg. von Isabelle Lanièce, Toulouse: Ombres.
- Reuter, Christoph (2002), *Klangfarbe und Instrumentation: Geschichte – Ursachen – Wirkungen*, Frankfurt a. M.: Lang.
- Roederer, Juan G. (1993), *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik* [1977], 2. Aufl., Berlin: Springer.
- Rösing, Helmut (1972), *Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik. Eine sonographische Untersuchung*, München: Katzbichler.
- Russ, Michael (2000), »Ravel and the Orchestra«, in: *The Cambridge companion to Ravel*, hg. von Deborah Mawer, Cambridge: Cambridge University Press, 118–139.
- Schnapper, Laure (2001), »Ostinato«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20547> (23.6.2021)
- Schneider, Albrecht (2000), »Akustische und psychoakustische Anmerkungen zu Arnold Schönbergs Emanzipation der Dissonanz und zu seiner Idee der Klangfarbenmelodie«, in: *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Constantin Floros, Friedrich Geiger und Thomas Schäfer, Frankfurt a. M.: Lang, 35–55.
- Schubert, Emery / Joe Wolfe (2006), »Does Timbral Brightness Scale With Frequency and Spectral Centroid?«, in: *Acta Acustica united with Acustica* 92/5, 820–825.
- Solomos, Makis (2020), *From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*, Abingdon: Routledge.
- Unyk, Anna M. (1990), »An Information-Processing Analysis of Expectancy in Music Cognition«, *Psychomusicology* 9/2, 229–240.

- Utz, Christian / Dieter Kleinrath (2011), »Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann«, in: *Klangperspektiven*, hg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke, 73–102.
- Vlitakis, Emmanouil (2016), »Klang als Poetik und Form. Instrumentatorische Beobachtungen und Adornos ›unendliche Streicherperspektive‹ in Maurice Ravel's *Pavane de la Belle au bois dormant* aus *Ma mère l'oye*«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/1, 31–51. <https://doi.org/10.31751/880> (23.6.2021).
- Wessel, David L. (1979), »Timbre Space as a Musical Control Structure«, *Computer Music Journal* 3/2, 45–52.
- Zank, Stephen (2009), *Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel*, Rochester: University of Rochester Press.

© 2021 Lukas Haselböck (Haselboeck@mdw.ac.at)

Haselböck, Lukas (2021), »Klangfarbe und Form in Ravel's *Rapsodie Espagnole*. Analytische Studien zum ersten Satz (*Prélude à la nuit*)« [Timbre and Form in Ravel's *Rapsodie Espagnole*: An Analytical Study of the First Movement (*Prélude à la nuit*)], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 35–70. <https://doi.org/10.31751/1105>

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 22/06/2020

angenommen / accepted: 16/09/2020

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 12/07/2021