

Die 100 VCV(W)-Vorträge über „Künste in der & um die Romantik“

- ein Zyklus von Vortragsabenden über vorwiegend (spät)romantische (- aber auch prä/para/post/.../neo-romantische -) Künste/.../Kunstwerke für Musik/Malerei/.../Architektur-Freundinnen/Freunde und alle anderen Kunstliebhaber(innen) an jedem 2. Dienstag in jedem Monat im „art hotel weimar“ („Freiherr v. Stein“-Allee) ab 20:00 Uhr (Gesamtleitung: Prof. Wolf-G. Leidel, Vorsitzender des VCV(W) [„Vox coelestis“-e.V. Weimar]) -

Vortrag Nr. 012 („VCV(W)-P-3-42-12“)

Nicht zum öffentlichen Gebrauch: nur für VCV(W)-Mitglieder und Besucher/Gäste des o.g. Vortragzyklus'!

Stand vom 21. Januar 2008

Das Thema dieses 12. Abends: „(non-handelous) „Wassermusik“: Debussy („La Mer“) & Ravel („Une Barque sur l’Ocean“)

Welle auf Welle...

Meine sehr ge- & verehrten Damen-&Herren oder besser „MesDames et MesSieurs“: heute geht es „maritim“ zu: Debussy schrieb „anno Salomä“ (- im gleichen Jahr gab es Strauss' „Salome“ (- s. „VCV(W)-P-3-42-015“ & „VCV(W)-P-3-39“ -)... -), also 1905, sein 3sätziges Opus „La Mer“ („Das Meer“) für Orchester; wo 1 Hund hinpinkelt, pinkelt garantiert ein zweiter: 1909 erst-orchestrierte (- und 1926 neu-instrumentierte -) Ravel seine „Ozeanbarke“...

MonSieur Croche

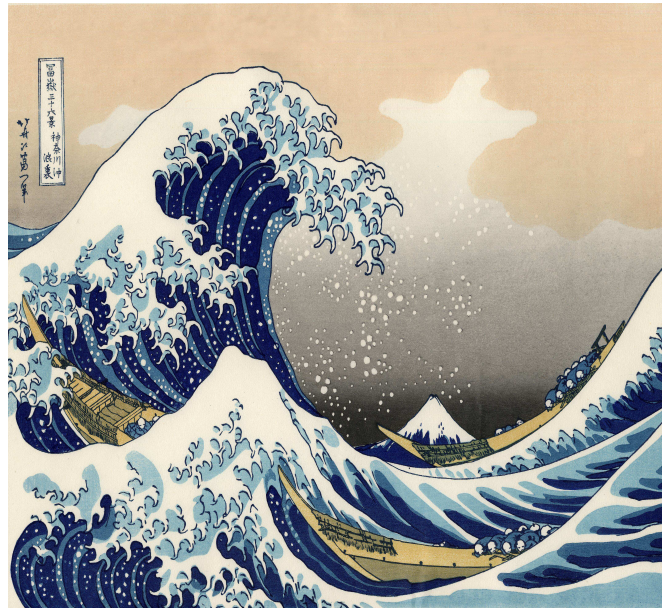
Achille-Claude Debussy (- bitte bei-lesen Sie „VCV(W)-P-3-39“ (= „Frau & Tod“ um 1900“)...! -) wurde am 22. August 1862 in „Saint Germain en Laye“ geboren und starb am 25. März 1918 in Paris; er war (- grob gesagt -) ein französischer Komponist des



links: Sydney Chafetz: „Debussy als Chinese“ - rechts: Debussy als („...“)Faun(“)

Impressionismus; seine Musik gilt als Bindeglied zwischen Romantik und Moderne; „...müssen wir demnach die Trias „Debussy/Cézanne/Mallarmé“ als Wurzel aller Modernität

ansetzen? Wir würden diese These gerne aufgreifen, hätte sie nicht einen leicht autarken Anstrich. Doch nach diesen drei großen Meistern traten andere Große auf den Plan, deren Umwälzungen stärker in die Augen sprangen. Die zeitgenössische Wahrheit – oder das



die „Tsunami“-Welle (Hokusai)

zeitgenössische Schaffen – verlangte Ungestüm, beinahe Demonstration: notwendige Oberflächenchocs, welche die verschiedenen neu aufgetretenen Aspekte dieser Wahrheit von Grund auf veränderten. Jetzt, wo mit Axtschlägen geformt ein neues Gestaltungsprinzip

* Paul SORDES

MIROIRS
N° III

Une barque sur l'océan

D'un rythme souple – Une enveloppe de pédales

PIANO



Ravels Klavier-Barke (Beginn)

hervorgetreten ist, sieht man sich – was Ruhm und Revolution angeht – merkwürdigen Überraschungen ausgesetzt: man wird zunächst skeptisch gegenüber dem Befund, daß diese

brüskten und gewaltsamen Veränderungen jene Wandlungen beiseite gedrängt haben sollen, die zwar im Augenblick weniger spürbar, auf weite Sicht aber umso umwälzender sind...“ meint Pierre Boulez in „Anhaltspunkte“ auf Seite 9. Daß sich schon um seine Geburt im Jahr 1862 Legenden bilden sollten, war dem kleinen Achille-Claude nicht an der Wiege gesungen worden. Eingetragen als Sohn des Manuel-Achille Debussy und seiner Frau Victorine wurde er erst zwei Jahre später getauft – für die damalige Zeit außergewöhnlich spät. Taufpaten waren der Banker Achille Arosa und Debussys Tante Octavie de La Ferronnière. Verschiedene Indizien haben Biografen dazu bewogen, in Debussy die Frucht einer Liebesbeziehung zwischen Arosa und LaFerronnière, möglicherweise sogar einer Liaison zwischen Arosa und Victorine zu vermuten. Für Debussys Lebensweg sind solche Spekulationen nebensächlich. Er wuchs auf in der bescheidenen Welt eines Steingut- und Porzellangeschäfts in Saint-Germain, das der Vater aber schon wenige Jahre später aufgeben mußte, weil es nichts abwarf. Er ging mit seiner Familie nach Paris und arbeitete als Buchhalter bei einer



Cl. Debussy

Eisenbahngesellschaft. Auf Claude folgten noch vier Geschwister. Musik spielte im Hause Debussy keine Rolle, aber der Vater, ein biederer Mann von mangelnder Durchsetzungskraft, liebte die Operette und soll seinen Sohn zu mancher Aufführung mitgenommen haben. Das



Claude Debussy 1908 - Foto von Felix Nadar

Regiment im Haus führte die Mutter, die mit aller Härte ihre Entscheidungen gegen den Gatten wie die Kinder durchdrückte. Claude hat nie eine Schule besucht. Die wenigen Grundlagen des Lesens, Schreibens und Rechnens vermittelte die Mutter. Erst als Erwachsener versuchte Debussy, Teile der nie stattgefundenen Bildung nachzuholen, doch

Orthographie und Grammatik bereiteten ihm zeitlebens Schwierigkeiten. Als Kind besuchte er öfter seine Paten in Saint-Cloud und in Cannes, die Umgebung in freier Natur stand im diametralen Gegensatz zu der sonst erlebten häuslichen Enge. Arosa war es, der Debussy den

La Mer

I. De l'aube à midi sur la mer

The image shows the beginning of the musical score for 'La Mer' by Debussy, specifically the first movement 'I. De l'aube à midi sur la mer'. The score is written for a full orchestra and includes parts for: 2 Grandes Flûtes, 1 Petite Flûte, 3 Hautbois, 1 Cor Anglais, 2 Clarinettes en La, 3 Bassons, 1^{er} et 2^e Cors (Altonaturs in Fa), 3^e et 4^e Cors (Altonaturs in Fa), 3 Trompettes (Altonaturs in Fa), 1^{er} et 2^e Trombones, 3^e Trombone Tenor, 3 Timbales, Cymbales, Tam-Tam, 1^{re} Harpe, 2^e Harpe, Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The tempo is marked 'Très lent (118. =)' and the dynamics are 'pp'. The score is in 3/4 time and begins with a series of chords and melodic fragments in the strings and harp.

Beginn der „La Mer“-Partitur

ersten Klavierunterricht ermöglichte. Es war ein Zufall, daß eine Frau wohlhabender Kreise, Madame Mauté de Fleurville, die sich mit dem Nimbus einer Chopin-Schülerin umgab, auf das Kind aufmerksam wurde. Sie erbot sich, für Claudes Ausbildung am Klavier zu sorgen, was seine Eltern gern annahmen. Innerhalb von zwei Jahren machte Madame Mauté de Fleurville Debussy zu einem erfolgreichen Kandidaten für die Aufnahme am Pariser



Atlantik

Konservatorium. Und ein Jahr später war er bereits in der Oberklasse beim Dozenten Antoine Marmontel, für einen Elfjährigen ein sagenhafter Erfolg. Die 12 Jahre des Musikstudiums, die Debussy ab seinem 10. Lebensjahr am Konservatorium verbrachte, waren von unterschiedlichen, ja sogar diametral entgegengesetzten Erfahrungen geprägt. Da gab es den

27jährigen Albert LaVignac, der dem Rebellentum seines jungen Schülers sehr viel Sympathie entgegenbrachte. Und da war Marmontel, schon 30 Jahre Dozent des Konservatoriums, der dem Ungestüm der musikalischen Naturbegabung unbedingt Einhalt

The image shows a page of a musical score for the first movement of 'Das Meer' by Debussy. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Clar. (Sib)), Bassoon (Fag.), Arpa (Harp), Violin I (VI.), Violin II (Vlc.), Viola (Vlc.), Flute II (Fl. II), Clarinet II (Clar. (Sib) II), Cor Anglais (Cor. (Fa)), and Arpa II (Arpa II). The tempo is marked 'Modéré, sans lenteur (dans un rythme très souple) (♩=116)'. The score is annotated with several yellow boxes and red circles. Annotations include 'layer 3' in the Flute part, 'layer 1' in the Violin I part, 'layer 2' in the Viola part, 'layer 4' in the Cor Anglais part, and 'layer 1 continued' and 'layer 2 continued' in the Violin II and Viola parts. Other annotations include '6th motion', 'parallel 6ths', 'muted horns', 'sourdines', 'parallel octaves', and 'parallel chords'. The score is numbered 31 and 34 at the beginning of the sections.

aus „Das Meer“ (1. Satz)

gebieten wollte. Aber er führte Debussy zu einigen Erfolgen: 1874 errang dieser in einem Konservatoriums-Wettbewerb durch die Darbietung des 2. Klavierkonzerts von Frédéric Chopin einen 2. Preis, mit der Chopin-Ballade in F-Dur erhielt er im darauffolgenden Jahr sogar den 1. Preis. Mit Beethoven, Schumann, Weber und dem Konzert-Allegro von Chopin blieb er in der Folgezeit indessen unerwartet erfolglos; „...Debussy entwickelt sich zurück...“

bemerkte ein Chronist der Wettbewerbe spöttisch. Die Mißerfolge bildeten in Debussys Leben eine Zäsur: er nahm Abstand davon, Klaviervirtuose zu werden. Den Ausgleich hierfür hatte er schnell gefunden. Zwar war er im Klassenverbund genußvoll zelebriertes Opfer des



Wellenreiten

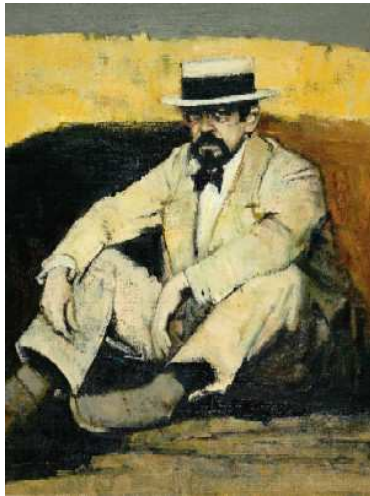
Dozenten Émile DuRand, dem die zahlreichen Verstöße Debussys gegen die tradierten Regeln der Harmonielehre sauer aufstießen, doch im Fach Klavierbegleitung, das ein gewisses Maß an Improvisationstalent voraussetzte, war er erfolgreich. Einen 1. Preis in einem der Fächer mußte man haben, um in die Kompositionsklasse aufgenommen zu werden. Mit dem 1. Preis im Fach Klavierbegleitung stand es fest: dieser junge Mann wird Komponist. Debussy war 1880 mit seinen 18 Jahren weit davon entfernt, mit Musik sein Geld verdienen



Ravel

zu können. Und der 1. Preis im Fach Klavierbegleitung war ja so berauschend auch nicht, als daß sich ihm gleich die Tore der Welt geöffnet hätten. Um-so günstiger erwies es sich, daß eine reiche Frau, verwitwet aus der Ehe mit einem nach Rußland ausgewanderten Industriellen, einen Reisebegleiter durch Europa suchte, der ihren Kindern Klavierunterricht gibt. Die Witwe ist keine Unbekannte: Nadeschda Filaretowna von Meck hatte bereits den sein Leben lang mittellosen Peter Tschaikowski protegiert. Debussy begleitete sie durch Frankreich, Italien und die Schweiz. Der Kontakt zu der Familie Meck riß auch in der

Folgezeit nicht ab, was Debussy finanziell zugute kam. „Bussyk“ nannten sie ihn, ein Relikt aus früheren Jahren: Debussy hatte einst seinen Kommilitonen eine Zeit-lang vormachen wollen, er sei adlig und schreibe sich „De Bussy“...; in seiner Fortbildung am



deBussy

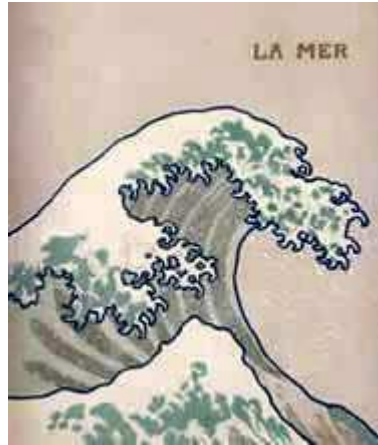
Konservatorium beschritt Debussy den Weg des geringsten Widerstands: die Klasse von Jules Massenet, der wegen seiner kompositorischen Erfolge der Star der Einrichtung war, mied er konsequent. Stattdessen studierte er bei dem für sein großzügiges Verständnis bekannten Ernest Guiraud. Der „Prix de Rome“ (Rom-Preis) war zu Debussys Zeit die höchste



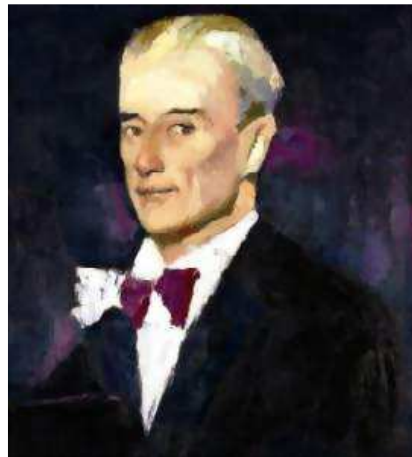
Atlantik-Gischt...

Auszeichnung, die einem französischen Komponisten widerfahren konnte. Im Januar eines jeden Jahres gab es eine Zulassungsprüfung; war diese bestanden, mußten sich die Aspiranten im Mai einer Vorrunde stellen. Vorzulegen war eine vierstimmige Fuge und nach verbindlich vorgegebenem Text ein Chorwerk, die in sechs Tagen in Klausur zu fertigen waren. Nur maximal sechs Teilnehmer wurden zur Schlußrunde zugelassen. In dieser bestand die Aufgabe in der Vertonung eines ebenfalls vorgegebenen Textes als zwei- oder dreistimmige Kantate. Der Gewinner des „Prix de Rome“ – der erste Preis wurde aber nicht zwingend vergeben – erhielt ein vierjähriges Stipendium für den Besuch der Académie des Beaux-Arts. Anfangs war Debussy wenig begeistert von der Idee, er solle an diesem Wettbewerb

teilnehmen. Aber seine Teilnahme war sehr erfolgreich: 1883 belegte er den 2. Platz, 1884 schließlich ging er mit der Kantate „L'enfant prodigue“ als Sieger hervor. Nun durfte er vier Jahre lang auf Staatskosten in der römischen Villa Medici seinen musikalischen Studien nachgehen. Den Aufenthalt in der Villa Medici – den er übrigens 1887 vorzeitig abbrach – empfand Debussy als quälend. Mit den Kommilitonen konnte oder wollte er nicht recht warm



werden, klagte über sein „Sträflingsschicksal“: „...ich versuche zu arbeiten, ich kann nicht. Im übrigen wissen Sie, wie sehr ich die Musik liebe und können mir glauben, wie sehr mein gegenwärtiger Zustand mir zuwider ist. Sie sprechen von Sicherheit, die durch die Villa garantiert wird; ach! Ich würde Gott weiß was darum geben, etwas weniger davon zu haben, zu welchem Preis es auch sei; denn sie bedrückt mich und hindert mich am wirklichen



Moritz Ravel

Leben...“. Im Frühjahr 1886 entzog er sich zeitweilig dem Anstaltsleben und reiste nach Paris. Dort machte er die Bekanntschaft u.A. mit Franz Liszt, Giuseppe Verdi und Ruggiero LeonCavallo. Das Stipendium war allerdings nicht dafür gedacht, die finanzierte Zeit mit Nichts-Tun herumbzubringen. Debussy mußte Ergebnisse seiner Kompositionsstudien vorlegen! Seine erste Sendung aus Rom, eine Ode mit dem Titel „Zuleima“, wurde kühl aufgenommen. Die Akademie bemerkte: „...Monsieur Debussy scheint gegenwärtig von dem Wunsch besessen, etwas Bizarres, Unverständliches, Unausführbares zu schaffen. Wenn auch einige Stellen einen gewissen persönlichen Charakter aufweisen, so bietet doch die Vokalpartie nichts Interessantes, weder in melodischer noch in deklamatorischer Hinsicht. Die Akademie will hoffen, daß Zeit und Erfahrung in den Ideen und Werken des Herrn Debussy heilsame Veränderungen bewirken werden...“. Die nachfolgenden Stücke, die Debussy als Ergebnis seiner Studien vorlegte, wurden kaum besser bewertet; immerhin ließ sich die Akademie bei der dritten Sendung, „La Damoselle élue“, dazu herab, dem Stück

„Poesie“ und „Reiz“ zuzusprechen, was durch den „unbestimmten Charakter des Sujets gerechtfertigt“ sei. Als 1889 wie jedes Jahr eine Abschlusfeier mit den Absolventen der



Ravels Grab

Akademie stattfand, verweigerte sich Debussy der Zeremonie. Debussy schätzte Richard Wagner hoch ein, hatte einige seiner Opern auch intensiv studiert, sagte aber von sich „...ich



Hokusais berühmtes „Tsunami“-Bild

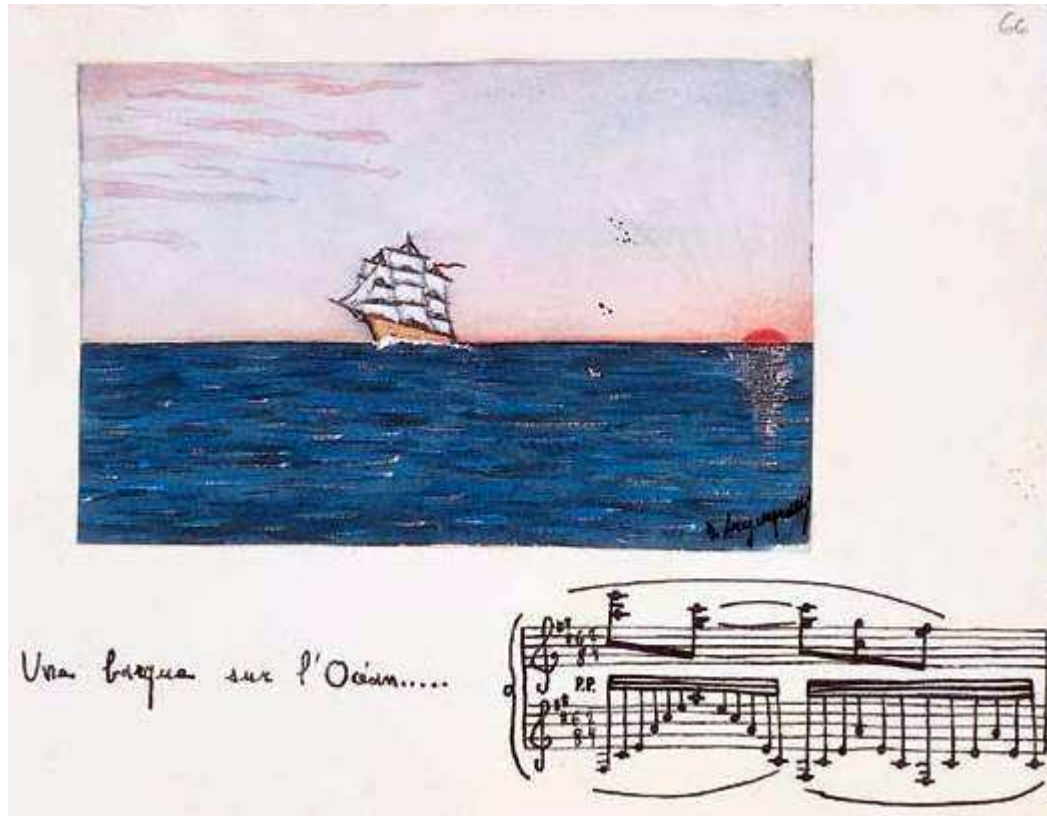
fühle mich nicht versucht, das nachzuahmen, was ich an Wagner bewundere. Ich habe eine andere Vorstellung von der dramatischen Form: die Musik beginnt da, wo das Wort unfähig

ist, auszudrücken. Musik wird für das Unausprechliche geschrieben; ich möchte sie wirken lassen, als ob sie aus dem Schatten herausträte und von Zeit zu Zeit wieder dahin zurückkehrte; ich möchte sie immer diskret auftreten lassen...“. Sein Zeitgenosse Erik Satie war für ihn ebenfalls kein Vorbild. Größeren Einfluß übte auf ihn aber die russische, die javanische und die arabische Musik aus, die 1889 mit der Weltausstellung nach Paris kam. Debussy hat auch Maurice Ravel kennengelernt. Ihre distanzierte Freundschaft ist durch eine kalkulierte Provokation des Musikkritikers Pierre Lalo (- er unterstellte Ravel, den älteren Kollegen zu plagieren -) zerrüttet worden. Natürlich war der 12 Jahre jüngere Ravel kein Vorbild, Debussy war künstlerisch längst ausgereift. Was indessen erstaunlich ist, daß beide



oft die gleichen Themen zur musikalischen Bearbeitung wählten. Das seltsamste Ereignis in diesem Kontext passierte 1913: unter dem gleichlautenden Titel „Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé“ vertonten sowohl Ravel wie Debussy drei Gedichte des Poeten, von denen zwei („Soupir“ und „Placet futile“) bei beiden Werken thematisiert wurden. Da Ravel vorab die Erlaubnis zur Vertonung bei den Erben des Dichters eingeholt hatte, sah es so aus, daß er das stärkere Urheberrecht an einer musikalischen Bearbeitung der Texte inne-habe. Debussy klagte in einem Brief an einen Freund vom 8. August 1913 „...die Geschichte mit der Marmallé-Familie und Ravel ist alles andere als lustig. Und ist es nicht außerdem merkwürdig, daß Ravel ausgerechnet dieselben Gedichte ausgewählt hat wie ich? Ist das ein Phänomen von Auto-Suggestion, das es wert wäre, der medizinischen Akademie mitgeteilt zu werden?...“. Dank Ravel, der schriftlich beim Verleger intervenierte, wurde auch Debussys Arbeit veröffentlicht. Große Stücke hielt Debussy auf Igor Strawinsky, den er um 1901 kennen-gelernt hatte. Die beiden trafen sich regelmäßig zum Austausch über Komposition und Technik. Die Zeit nach seinem Aufenthalt in der Villa Medici wird allgemein als Bohème-Periode bezeichnet. Sie war gekennzeichnet durch einen unbeständigen Lebensstil, bei welchem Debussy sich ohne feste Anstellung und ohne das Ansehen der späteren Jahre gewonnen zu haben, mit kleineren Kompositionen durchschlug, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Zusätzliche finanzielle Unterstützung erhielt er von einem Verleger namens Georges Hartmann. In die Zeit fällt auch die Komposition einer nie veröffentlichten Oper mit dem Titel „Rodrigue et Chiméne“, aber auch ein Stück, das bis heute Eingang in manchen

Klavierunterricht findet: Die „Suite bergamasque“ mit dem bekannten „Clair de lune“. In seiner Bohème-Zeit arbeitete Debussy nebenbei als Musikkritiker für die „Revue Blanche“. Zu diesem Zweck kreierte er eine Figur, die für ihn ein virtueller Gesprächspartner war: „Monsieur Croche“, der sich absichtlich als „Monsieur Croche antidilettante“ vorstellt. Auf den ersten Eindruck ein knurriger, wortkarger Kerl, der aber sein Schweigen unvermittelt mit



dieser Gua(s)che (16x22,5 cm) von Paul Sordes inspirierte Ravel zu seiner „...Barque...“

einem langen Vortrag über zeitgenössische Komposition und Komponisten zu durchbrechen pflegt, wobei ihm regelmäßig die Zigarre ausgeht. Zahlreiche Schriften über solche „Gespräche“ sind bis heute erhalten geblieben. Privat war Debussy über Jahre hinweg mit einer Frau namens Gaby verbandelt, die Beziehung endete jedoch 1897 mit einem Streit über



aus „Miroirs“ („Jeux d'eau“)

seine heimlichen Verhältnisse zu anderen Frauen, im Verlaufe dessen Gaby einen Revolver gegen sich selbst richtete und schwer verletzt im Krankenhaus behandelt werden mußte. Debussy heiratete unmittelbar darauf eine andere Bekannte namens Lily Texier. Die Begegnung mit asiatischer Kunst war für Debussy sehr bedeutsam; den bekannten Holzschnitt Hokusais „Die große Woge“ (= „Tsunami“) wählte Debussy als Titelbild für eine Ausgabe von „La mer“. Auf der Weltausstellung im Jahr 1889 in Paris war Claude Debussy nachhaltig vom Klangbild eines javanischen Gamelan-Ensembles fasziniert. Die Begegnung mit der

orchestral verwendeten pentatonischen Stimmung beeinflusste seine weitere kompositorische Entwicklung entscheidend. Er adaptierte diese „fremdartige“ Musik und ihr schwebendes Klangideal in seinem Kompositionsstil, ohne ihn direkt zu kopieren. Er begann, auf eine zielgerichtete Auflösung harmonischer Spannungen zu verzichten. Daher gilt er



Ravel, rauchend & komponierend, an seinem Flügel

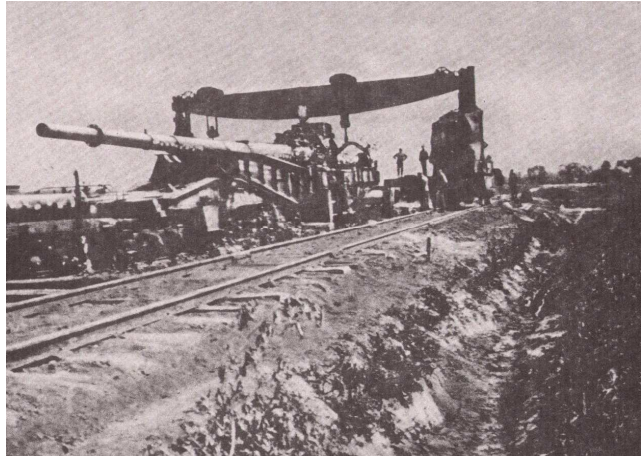
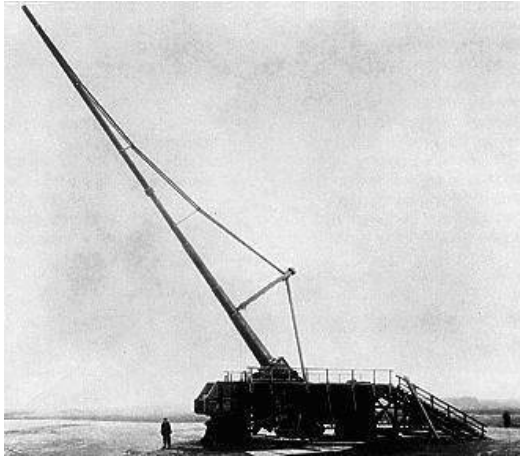
musikhistorisch als Vertreter des Impressionismus, was nicht ganz exakt ist. Den Durchbruch schaffte Debussy mit dem von einem Gedicht Stéphane Mallarmés inspirierten „Prélude à „L'après-midi d'un faune““ (Vorspiel zum „Nachmittag eines Fauns“), das am 22. Dezember 1894 in Paris uraufgeführt wurde. Die Orchestermusiker waren erbittert darüber, daß Debussy noch während der Proben immer wieder Änderungen an der Orchestrierung vornahm, aber sie taten ihr Bestes - und die Resonanz beim Publikum war wohlwollend. Nicht einhellig fiel jedoch die Kritik seitens der Fachwelt aus: während Paul Dukas sich lobend äußerte, gab es



der junge Ravel

auch Mahner, die Debussy rieten, er solle zu größerer Einfachheit zurückkehren. So urteilte z.B. Camille Saint-Saëns „...das Prélude klingt hübsch, aber Sie finden nicht die geringste ausgesprochen musikalische Idee darin. Es ist so viel Musikstück wie die Palette eines Malers Gemälde. Debussy hat keinen Stil geschaffen: er hat das Fehlen von Stil und Logik

kultiviert...“. 1912 diente das Prélude als musikalische Begleitung zu Wazlaw-Fomitsch Nischinskis Ballett „L'Après-midi d'un faune“, das ebenfalls als künstlerischer Meilenstein - in diesem Fall des Tanzes - angesehen wird. Die Uraufführung von „Les Nocturnes“, einem Orchesterwerk, das Debussy schon seit 1892 geplant hatte, fand am 9. November 1900 statt. Debussy schrieb in einem Vorwort „...der Titel Nocturnes will hier in allgemeiner und vor Allem in mehr dekorativer Bedeutung verstanden werden. Es handelt sich also nicht um die



das berühmt-berüchtigte „Paris-Geschütz“, dessen Einschläge Debussy & Ravel beim Komponieren störten. Die Hersteller solcher „geheimen Wunderwaffen“ benannten sie oft nach ihren Ehefrauen, z.B. „dicke Bert(h)a“ (- Bertha Krupp von Bohlen und Halbach, * 29. März 1886 in Essen, † 21. September 1957 ebenda, war ein wichtiges Mitglied der Industriellenfamilie Krupp; sie wurde nach dem frühen Tod ihres Vaters, des „Kanonenkönigs“ Friedrich-Alfred Krupp 1902 dessen Alleinerbin; dadurch wurde sie u.A. Inhaberin nahezu aller Aktien der „Friedrich Krupp“-AG. Da Bertha zu diesem Zeitpunkt jedoch noch minderjährig war, wurden ihre Rechte im Unternehmen zunächst von ihrer Mutter Margarethe Krupp (geb. von Ende) wahrgenommen. Durch Vermittlung Kaiser Wilhelm II. heiratete sie 1906 den preußischen Diplomaten Gustav von Bohlen und Halbach, mit dem sie 8 Kinder hatte. Durch königlich-preußischen Erlaß wurde dem Paar gestattet, den Namen „Krupp von Bohlen und Halbach“ zu führen, soweit und solange persönliche Inhaberschaft für das Unternehmen vorlag. Bertha Krupp von Bohlen und Halbach blieb Inhaberin nahezu aller Aktien der Krupp AG, bis diese 1943 durch die sogenannte „Lex Krupp“ wieder in ein Einzelunternehmen umgewandelt und auf ihren ältesten Sohn Alfried Krupp von Bohlen und Halbach übertragen wurde. Die Benennung des 1942 in Marktstädt bei Breslau gegründeten Berthawerkes leitetet sich von ihrem Vornamen ab. Außerdem wurde nach ihr das ehemalige Werkskrankenhaus für Krupp-Beschäftigte in Duisburg-Rheinhausen benannt. Mitte der fünfziger Jahre schenkte sie der Gemeinde St. Franziskus in Essen-Bedingrade ein Grundstück, um eine Kirche zu erbauen. 1956 erfolgte die Grundsteinlegung. Eine Inschrift auf einem Findling in der Nähe des Glockenturms erinnert an diese Spende. Und da soll Einer noch sagen, daß... -); dieses Geschütz, das zum ersten Mal im Ersten Weltkrieg eingesetzt wurde und dort zu den bekanntesten Waffen zählte, war ein 42-cm-Mörser, der vom Rüstungskonzern Krupp entwickelt und gebaut worden war, zur Bekämpfung von Festungsanlagen. Im Ersten Weltkrieg zeigte sich, daß die modernsten und stärksten Festungsbauwerke aus Stahlbeton den 42-cm-Granaten standhielten, während ältere Konstruktionen durchschlagen wurden. Das Geschütz war aufgrund seiner Größe sehr populär, kostete 1 Million Mark (- dem Fortschritt der Menschheit für immer entzogen... -) und war für 2000 Schuß ausgelegt. Jeder Schuß kostete ca. 1500 Mark (1000 Mark Munition + 500 Mark Abschreibung + sonstige Kosten). Es wurden zwei Varianten gebaut, von denen 1914 folgende vorhanden waren: das schienengebundene Gamma-Gerät (auch: „Kurze Marine-Kanone 14 L/16“), mit fünf Exemplaren als Bettungsgeschütz und das M-Gerät („M“ für Minenwerfer, obwohl es eigentlich ein Mörser war) mit zwei Geschützen. Das M-Gerät wog schießbereit 42,6 t und wurde in vier Teillasten gefahren, wobei motorisierte Zugmaschinen verwendet wurden. Das Gamma-Gerät mit einer Masse von 150 t wurde auf zehn Eisenbahnwagen befördert. Vom Gamma-Gerät wurden bis Kriegsende insgesamt zehn und vom M-Gerät insgesamt zwölf Exemplare hergestellt. Die Mörser verschossen unterschiedliche Munitionsarten: Das M-Gerät verschob eine schwere Granate von 810 kg bis auf 9300 m, mit der 1917 eingeführten leichten

Granate von 400 kg hatte es eine Reichweite von 12250 m. Das Gamma-Gerät verschob eine leichte Granate von 960 kg auf 14100 m, eine schwere Granate von 1160 kg auf 12500 m und eine so-g. „neue Granate“ von 1003 kg auf 14200 m. Das Gewicht der Sprengladung lag bei den schweren Granaten bei etwa 410 kg, bei der leichteren bei 100 kg. Die Auftreffenergie beim M-Gerät betrug ca. 34 MJ (3500 mt), beim Gamma-Gerät 59 MJ (6000 mt), die Mündungsenergie 373 MJ (38.000 mt). Zu Beginn des Ersten Weltkriegs konnte das Geschütz gegen die älteren belgischen und nordfranzösischen Forts, die noch in nicht armiertem Stampfbeton ausgeführt wurden, zunächst mit großem Erfolg eingesetzt werden. Die Befestigungen konnten der Wucht des bis dahin unbekanntes Kalibers nicht standhalten (Festungsring Lüttich, Fort Loncin). Gegen modernere Bunkeranlagen mit massiver Stahlbetondecke konnte die Waffe allerdings kaum etwas ausrichten. Hier betrug die Eindringtiefe nur gut einen Meter, z. B. wurde Fort Douaumont bei Verdun wiederholt beschossen, aber es konnten keine dauerhaften Schäden an den Panzertürmen erreicht werden. Nach dem Verdun-Einsatz waren die Rohre stark abgenutzt, eine Nachfertigung unterblieb wegen der zunehmenden Veraltung des Geschütztyps. Gemäß dem Vertrag von Versailles mußten die Geschütze nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zerstört oder den Alliierten übergeben werden. Eines, das sich auf dem Versuchsgelände von Krupp befand, wurde dabei übersehen, 1939 wieder in das Heer eingegliedert und im Zweiten Weltkrieg eingesetzt. Der erste Einsatz fand am 7. Juni 1942 bei der Belagerung der Festung Sewastopol statt. Im Jahr 1943 wurde es gegen den Aufstand im Warschauer Ghetto eingesetzt. Sein Verbleib ist unsicher, wahrscheinlich wurde es vor der Ankunft der Sowjetarmee gesprengt. Das öminöse „Paris-Geschütz“ dagegen war ein deutsches Fernkampfgeschütz im Ersten Weltkrieg, das eine Reichweite von etwa 130 Kilometern besaß und mit dem im Jahre 1918 Paris beschossen wurde. Das Geschütz wurde von einer Abteilung der Firma Krupp um den Ingenieur Prof. Dr. Fritz Rausenberger entwickelt. Die Kanone hatte eine Rohrlänge von 37 m (L/176) und verschob Granaten von knapp 120 kg Masse mit einer Mündungsgeschwindigkeit von 2000 m/s. Das Rohr war aus einem 17 m langen Rohr mit 38 cm Innendurchmesser gefertigt, in das ein 30 m langes 21-cm-Rohr eingesetzt wurde. Schließlich wurde noch ein 6 m langes glattes Rohr (die sog. Tüte) angefügt. Die Konstruktion wurde durch ein Spannwerk gegen Durchhängen geschützt. Dieses Geschützrohr wurde als "Wilhelm-Rohr" bezeichnet. Die Kanone hatte eine Gesamtmasse von rund 140 Tonnen und wurde mit der Eisenbahn an den Einsatzort transportiert. Auch wenn in der Fachliteratur mitunter von dem Paris-Geschütz geschrieben wird, kamen insgesamt drei derartige Kanonen zum Einsatz. Die Reichweite von circa 130 Kilometern beruht auf einer ballistischen Besonderheit. Durch die Gipfelhöhe von 40 km fliegt das Geschoss lange durch sehr dünne Luft, sodaß die Flugbahn der eines Schusses im luftleeren Raum gleicht (1/2 aufsteigender Ast und 1/2 absteigender Ast). Alle anderen im Ersten Weltkrieg verwendeten Ferngeschütze verfügten über eine Reichweite von maximal 40 Kilometern. Mit der Entwicklung der Paris-Geschütze wurde bereits 1916 begonnen. Maßgeblich daran beteiligt war der Artilleriekonstrukteur Rausenberger von der Firma Krupp, welcher bereits die "Dicke Bertha" entworfen hatte. Im Sommer 1917 wurde das erste fertig gestellte Paris-Geschütz bei Meppen erfolgreich getestet. Bis Anfang 1918 wurden zwei weitere Paris-Geschütze konstruiert, die im Rahmen der deutschen Frühjahrsoffensive am 23. März 1918 erstmalig im Kriegsgebiet zum Einsatz kamen. Die Geschosse erreichten eine Flughöhe von etwa 40 Kilometern und eine Flugzeit von 3 Minuten. Die Treibladung wog 250 kg. Zwischen den Schüssen vergingen etwa 20 Minuten, in denen unter anderem zahlreiche Berechnungen durchgeführt werden mußten. Die Lage der Einschläge wurde u.A. von deutschen Spionen in Paris beobachtet und weitergemeldet. Ein Rohr hatte eine Lebensdauer von nur 65 Schuß; zudem vergrößerte sich bei jedem Schuß das Kaliber, was jedoch mittels auswechselbarer und nummerierter Granaten ausgeglichen werden konnte. Die Paris-Geschütze hatten aufgrund ihrer Verwendung gegen die Zivilbevölkerung keinen militärischen Nutzen. Durch einige Treffer in Paris wurde der gewünschte psychologische Effekt zunächst erzielt, der aber nach kurzer Zeit verpuffte. Insgesamt wurden 256 Zivilisten getötet und 620 verwundet, davon gab es allein 88 Tote und 68 Verwundete bei einem Volltreffer auf die Kirche von Saint Gervais während eines Karfreitags-Gottesdienstes. Die Propaganda in Deutschland nutzte diese angeblichen Erfolge jedoch, um die Moral der Heimatfront zu stärken. Bereits am 25. März schmolz das Bodenstück eines der Geschütze, wobei siebzehn Artilleristen starben. Die verbliebenen Paris-Geschütze feuerten bis zum 8. August 1918 insgesamt knapp 320 Geschosse ab – 180 davon trafen Paris, bis sie aufgrund der sich für Deutschland verschlechternden militärischen Lage das Ziel nicht mehr erreichen konnten und mitsamt ihren Ersatzrohren verschrottet wurden. Auch die Konstruktionspläne der Paris-Geschütze

wurden von den Deutschen vernichtet, sodaß sich heute nicht mehr nachvollziehen läßt, wie die damaligen Ingenieure eine derartige Kanone bauen konnten.

übliche Form des Nocturno, sondern um alle Eindrücke und speziellen Beleuchtungen, die in diesem Wort enthalten sein können...“. Das Werk rief die Begeisterung des Publikums hervor und brachte ihm zwar wenig Geld, aber große Anerkennung bei den Musikkritikern. Debussys Oper „Pelléas et Mélisande“ kam 1902 zur Aufführung. Ihr vorangegangen war eine lange und teilweise quälende Schaffenszeit; schon 1893 hatte Debussy mit den Arbeiten daran



der Mensch, GOTTes Ebenbild, ist oft fast so erfinderisch wie sein Schöpfer: als der 1893 zum ev.-luth. Glauben kon/per-vertierte Jude & Kriegsverbrecher Prof. Dr. (& Hauptmann a.D.) Fritz Haber (9. 12. 1868 Breslau - 29. 1. 1934 Basel) für Kaiser Wilhelm II. das Giftgas (- verdienstermaßen Nobelpreis 1918! -) erfand (- mit dem im 2. Weltkrieg seine jüdischen Mitbrüder ausgerottet werden sollten (- folgerichtig ist pikanterweise das „Zentrum für molekulare Dynamik“ der „Hebräischen Universität Jerusalem“ nach ihm benannt...)), hatte der 1. Weltkrieg eine neue „Qualität“ bekommen; die „magna cum laude“-promovierte Chemikerin Clara Immerwahr (21. 6. 1870 Polkendorf (Breslau) - 2. 5. 1915 Berlin-Dahlem), seit 1901 seine Frau, erschoss sich verzweifelt auf der Wiese vor ihrer Villa mit seiner Dienstwaffe nach dem ersten deutschen Giftgaseinsatz am 22. April 1915 in Ypern/Belgien (- ihr Witwer zeigte sich davon unbeeindruckt und fuhr noch am selben Tag nach Galizien, um weitere Giftgaseinsätze vorzubereiten...); seit Gründung der I.G. Farben 1925 war Haber in deren Aufsichtsrat!

begonnen, verwarf aber Vieles wieder und sah sich zeitweilig außerstande, produktiv daran weiterzuarbeiten. Dabei hatte sich alles so gut angelassen: vom Dichter Maurice Maeterlinck persönlich autorisiert, bestand über die geplante Verarbeitung des Textes zu einer Oper herzliches Einvernehmen. Als es jedoch daran ging, für die Uraufführung die Besetzungsliste zu erstellen, kam es zu einer nervenaufreibenden Auseinandersetzung: Maeterlinck, frisch verheiratet mit der PrimaDonna Georgette LeBlanc, wollte natürlich seine Frau in der Rolle der Mélisande sehen. Debussy wiederum hatte auf Vorschlag des Dirigenten André Messager der Entscheidung zugestimmt, Mélisande von der Sängerin Mary Garden darstellen zu lassen. In einem über die Zeitung „Le Figaro“ öffentlich geführten Feldzug gegen Debussy behauptete Maeterlinck, dieser habe ohne seine Einwilligung weite Teile des Textes verfälscht, und er, Maeterlinck, gestatte die Aufführung deshalb nicht. Bei den Proben zu Pelléas und Mélisande stellte sich überdies heraus, daß manche Übergänge nicht lang genug für den notwendigen Dekorationswechsel waren, so daß Debussy diese entsprechend umarbeiten mußte. Am 27. April fand im Rahmen einer Matinée die Generalprobe vor Publikum statt. Die neuen Harmonien und Rhythmen des Werks sowie die besondere Art der Artikulation der Texte (Prosodie) stießen bei diesem jedoch auf Unverständnis. Schon bei dem geringsten Anlaß erschallten „Buh“-Rufe und Pfiffe. Mélisande sang auf der Bühne „...ich bin nicht glücklich...“-„Wir auch nicht!“ echote es höhnisch aus dem Zuschauerraum. Ab dem zweiten Akt kam das Orchester gegen das Publikum kaum noch an, im vierten brach endgültig ein Tumult los. Daß die Oper nicht abgebrochen wurde, war der Disziplin des Dirigenten und der Musiker zu verdanken, die tapfer bis zum Schluß durchhielten. Die

Premiere zwei Tage später verlief wesentlich ruhiger, sie erhielt lobende Kritiken und stand sogar mehrere Monate bei ausverkauftem Haus auf dem Spielplan. 1901 hatte Debussy die Bankierfrau Emma Bardac kennengelernt. Ein heimliches Liebesverhältnis wurde bald publik, veranlaßte seine Ehefrau zu einem Selbstmordversuch (- ebenfalls mit dem Revolver -) und verursachte einen öffentlichen Skandal – Debussy war eine Berühmtheit geworden, der man



eine „Barke auf dem Ozean“ in's JENSEITS?... (Arnold Böcklin: „Die Toteninsel“ (erste Version von 1880 (- die Toteninsel ist das wohl bekannteste Gemälde von ihm; der Titel stammt aus einem Brief von Böcklin selbst an den ersten Auftraggeber 1880. Böcklin malte 5 Versionen dieses Sujets zwischen 1880 und 1886. Jede zeigt eine steil aus dem Meer emporragende Felseninsel, die mittig mit Trauerzypressen bewachsen ist. In die Felsen sind Nischen als Grabkammern eingelassen. Auf die Insel steuert ein Nachen zu, in dem sich eine schneeweiß verhüllte Gestalt, ein ebenfalls schneeweißer Sarg und der Ruderer befinden. Entsprechend der griechischen Mythologie wäre der Bootsführer Charon und das Gewässer der Totenfluß Acheron, über den Charon den weißgekleideten Verstorbenen zur Grablegung übersetzt. Optisches Vorbild Böcklins, der zur Zeit der Entstehung der ersten 3 Versionen in Florenz lebte, sollen aber die Pontinischen Inseln, eine vulkanische Inselgruppe bei Capri, gewesen sein. Böcklin vollendete die erste Version im Mai 1880 auf Bestellung des Mäzens Günther Alexander; Böcklin behielt diese Version allerdings. Noch während der Arbeit an diesem Bild gab im April 1880 Marie Berna, spätere Gräfin von Oriola, den Auftrag eines „Bildes zum Träumen“. Böcklin fertigte ihr eine zweite Version der Toteninsel, anfangs noch ohne Sarg und die weiße Gestalt, die er aber bald in dieser und der ersten Version ergänzte. Er nannte diese Version auch „Die Gräberinsel“. Die dritte Version entstand 1883 für Böcklins Galeristen Fritz Gurlitt, der mit einer Radierung dieser Version von Max Klinger einen Verkaufserfolg erzielen wollte. 1933 wurde diese Version auf dem Kunstmarkt angeboten und von Adolf Hitler erworben, der das Werk bewunderte. Er hing es zunächst auf dem Berghof am Obersalzberg auf, ab 1940 in der Berliner Neuen Reichskanzlei. Aufgrund von Geldnöten entstand 1884 die vierte Version des erfolgreichen Sujets. Sie wurde später von dem Kunstsammler Heinrich Baron Thyssen erworben und in seiner Berliner Bankfiliale aufgehängt. Dort verbrannte sie durch einen Bombenangriff im Zweiten Weltkrieg. Es existiert noch eine Schwarzweiß-Fotografie. Die fünfte Version wurde 1886 vom Museum der bildenden Künste Leipzig bestellt, wo sie noch heute hängt. Das Bild ist stark autobiographisch

geprägt, das Thema Tod spielte in Böcklins Leben als auch in seinen Werken immer eine bedeutende Rolle. Im Leben verlor er 8 seiner 14 Kinder; er selbst erkrankte an Typhus und erlitt einen Schlaganfall. Ab der 3. Version versah Böcklin eine der Grabkammern in den Felsen mit seinen Initialen. Einige sehen hierin auch einen Abgesang auf die europäische Kultur an der Schwelle zum technisierten 20. Jahrhundert. In seinen weiteren Bildern beschäftigt er sich z.B. im Portrait der sterbenden Kleopatra oder dem fiedelnden Tod mit diesem Thema. Die morbide Atmosphäre der Toteninsel begründete schnell eine große Popularität im Fin de siècle, die bis heute angehalten hat. Die Bilder hatten darüber hinaus großen Einfluß auf spätere Maler, es gibt bis heute unzählige „Neuinterpretationen“. Daten der 5 Versionen: 1. 1880 – Öl auf Leinwand, 111 x 115 cm; seit 1926 Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel / 2. 1880 – Öl auf Holz, 111 x 155 cm; seit 1926 Metropolitan Museum of Art New York / 3. 1883 – Öl auf Holz, 80 x 150 cm; seit 1980 Staatliche Museen zu Berlin / 4. 1884 – Öl auf Kupfer, 81 x 151 cm; zerstört in Berlin während des Zweiten Weltkrieges / 5. 1886 – 80 x 150 cm; Museum der bildenden Künste Leipzig; 1888 fertigte Böcklin ein Bild mit dem Titel „Die Lebensinsel“. Es stellt, möglicherweise als Gegenpol, ebenfalls eine kleine Insel dar, allerdings mit ausgelassen badenden Göttern, einigen Schwänen, einer Gruppe von Menschen auf der Insel und verschiedenartigstem Baumbewuchs dort, im Gegensatz zur Toteninsel an den Rändern. Es hängt, wie die erste Version der Toteninsel, im Kunstmuseum Basel. Sergei Rachmaninow wurde durch die Toteninsel zu seiner 1909 erschienen gleichnamigen Tondichtung für großes Orchester (op. 29) inspiriert. Max Reger komponierte 1913 in seinen "Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin" op. 128 als Nr. 3 ein gleichnamiges Werk; sein Schüler Fritz Lubrich jun. komponierte im selben Jahr "Drei romantische Tonstücke nach Böcklin'schen Bildern" für Orgel op. 37 (Nr. 3 Toteninsel), Heinrich Schulz-Beuthen komponierte die Toteninsel als Symphonische Dichtung. Literatur: Heinrich Mann: Die Göttinnen. Die Insel wird hier beschrieben, allerdings wird der Name des Bildes nicht erwähnt und es handelt sich auch nicht um eine Bildbeschreibung. Friedrich Dürrenmatt: Der Richter und sein Henker. Im Zimmer eines Verschwundenen hängt das besagte Bild. Es dient hier wie in unzähligen anderen Adaptionen als Vorbote von Unheil. Thomas Lehr: Nabokovs Katze. Hier wird die Toteninsel in einem Krankenzimmer aufgehängt. August Strindberg: Die Geisteronate. Am Ende des Stückes erscheint die Toteninsel im Hintergrund, begleitet von sanfter, ruhiger und leicht melancholischer Musik. Lena Falkenhagen: Die Boroninsel. Die auf dem Titelbild abgebildete namensgebende Insel ist sehr offensichtlich an die 5. Version des Gemäldes angelehnt, wie auch der Romantitel in der Fantasywelt in welcher die Erzählung spielt ein quasi-Synonym des Bildtitels ist -)

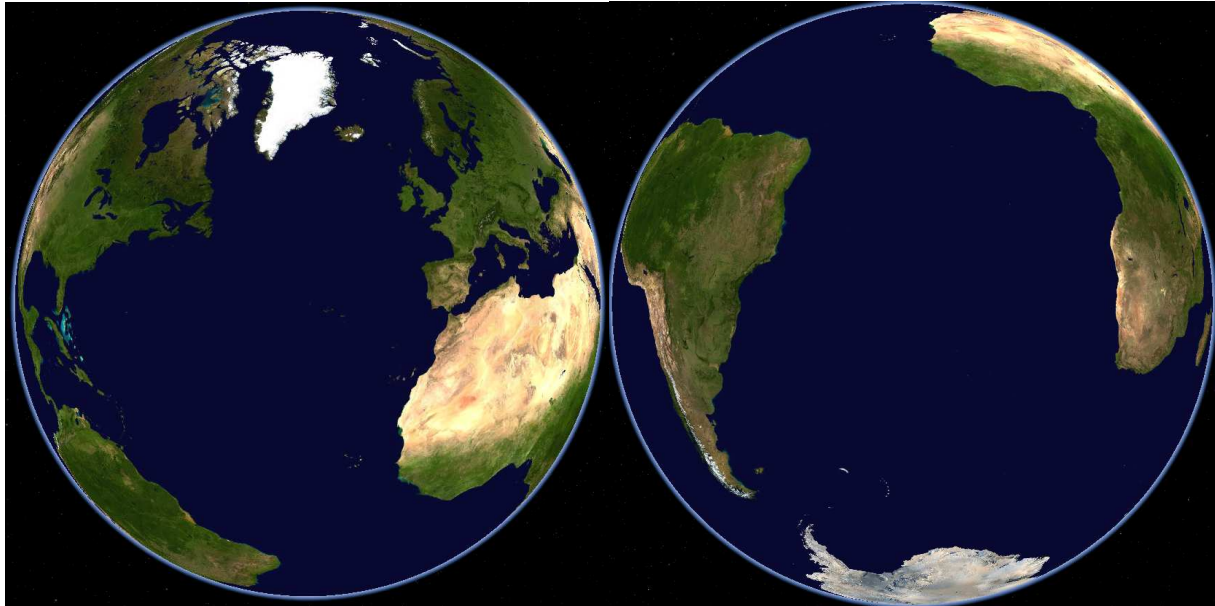
solche „Abwege“ nicht zugestehen mochte. Daraufhin brach er mit fast allen Freunden und reichte die Scheidung ein. Am 30. Oktober 1905 kam die gemeinsame Tochter Debussys und Bardacs zur Welt. Legitimiert wurde die Geburt erst 1908 durch eine Ehe, die Scheidungsprozesse hatten die Heirat über Jahre hinweg verzögert. 1909 wurde bei Debussy eine Darmkrebserkrankung festgestellt. 1915 war sie so weit fortgeschritten, daß er sich im



Dezember zu einer Operation entschloß, die keine Besserung brachte und sein Leiden nur verlängerte. Invalidität ließ seine Schaffenskraft erlahmen. Am 25. März 1918 starb er an seiner Krankheit. 1912 hatte Debussy für die Freiburger Firma „M. Welte & Söhne“, Hersteller des Reproduktionsklaviers „Welte-„Mignon““, sechs eigene Kompositionen auf Klavierrollen eingespielt: „Children's Corner“-Suite - D'un cahier d'esquisses - Estampes: No.

2 „La Soirée dans Grenade“ - La plus que lente (Valse) - Préludes I: No. 1 „Danseuses de Delphes“ / No. 10 „La cathédrale engloutie“ / No. 11 „La danse de Puck“ - Préludes I: No. 3 „Le vent dans la plaine“ / No. 12 „Minstrels“. Debussys Werke sind: Orchesterwerke: La Mer - Prélude à l'après-midi d'un faune - Nocturnes - Printemps - Images: Gigue, Ibéria, Rondes de printemps - Marche écossaise sur un thème populaire - Fantaisie pour piano et orchestre - Deux danses pour harpe chromatique et orchestre d'instruments à cordes sowie diverse Bearbeitungen eigener und fremder Stücke; Klavierwerke zu zwei Händen: Préludes I & II - Images I & II - Children's Corner - Estampes - Suite bergamasque - Etudes - Deux Arabesques - L'Isle Joyeuse - Le trousseau - Pour le piano - Valse romantique - Nocturne - Mazurka - D'un cahier d'esquisses - Hommage à Haydn - La plus que lente - La boîte à joujoux - Berceuse héroïque - Le petit nègre - Petite suite - Marche écossaise sur un thème populaire - Six épigraphes antiques; Werke für zwei Klaviere: Prélude à l'après-midi d'un faune - Lindaraja - En blanc et noir; Bühnenwerke: Pelléas et Mélisande - Le roi Lear (unvollendet) - Le martyr de Saint-Sébastien - Jeux - Der Untergang des Hauses Usher (Opernfragment/Particell); Kammermusik: Trio pour Violon, Violoncelle et Piano (mit 16 Jahren komponiert) - Quatuor à cordes - Rhapsodie pour saxophone et piano - Première rhapsodie pour clarinette et piano - Petite pièce pour clarinette et piano - Syrinx pour flûte solo - Sonate pour violoncelle et piano - Sonate pour flûte, alto et harpe - Sonate pour violon et piano; Chorwerke und Kantaten: Salut, printemps - Invocation - L'enfant prodige - La demoiselle élue - Trois chansons de Charles d'Orléans - Noël des enfants qui n'ont plus de maison - Ode à la France; Lieder: Nuit d'étoiles - Beau soir - Fleur des blés - Mandoline - Trois poèmes de Stéphane Mallarmé - Trois ballades de François Villon - Le premeoir des deux amants - Trois chansons de France - Trois chansons de Bilitis - Proses lyriques - Fêtes galantes I & II - Deux romances I & II - Trois mélodies - Dans le jardin - Les anges - Cinq poèmes de Charles Baudelaire - Ariettes oubliées - Musique - Quatre mélodies pour Mme Vasnier - Rondeau - Zéphyr - Paysage sentimentale - Voici que le printemps - La belle au bois dormant. - - - Der bekannte/berühmte und von mir sehr geschätzte Kapellmeister G. Solti meint: „...Debussy führte La Mer zum ersten Mal in einem Schreiben an, in dem er Andre Messager darüber Mitteilung machte, daß er mit der Arbeit an drei symphonischen Skizzen begonnen hatte - „Mer belle aux Iles sanguinaires“, welcher Titel später zu „De l'aube à midi sur la mer“ geändert wurde, „Jeux de vagues“ und „Le vent fait danser la mer“, später umbenannt in „Dialogue du vent et de la mer“. Das Werk wurde im Sommer 1905 fertiggestellt, während sich Debussy in Eastbourne aufhielt, und erlebte seine Uraufführung bei den „Concerts Lamoureux“ in Paris am 15. Oktober desselben Jahres. Die Idee-Eingabe für La Mer kam zum größten Teil von der impressionistischen Bewegung in der Malerei. Sie ist sehr dicht aufgebaut, mit vielen Modifikationen von wiederauftretenden Themen und kürzeren Motiven, sowohl in ihren ursprünglichen, wie auch in weiterentwickelten Formen - und dies wird noch weiter durch die Anwendung eines „Motto-Themas“ gesteigert. Nach einem kurzen vorgreifenden Fragment erklingt das Motto- Thema erstmalig im Horn und der gedämpften Trompete vom 12. Takt an, wird dann zweimal während des 1. und mehrere Male während des 3. Satzes auf verschiedenen Tonhöhen und ein wenig veränderten Rhythmen wiederholt, obwohl es melodisch nie entwickelt wird. Der 1. Satz wird auch durch den aufeinander-folgenden Gebrauch mehrerer der Themen und Motive der auf- oder absteigenden Intervalle einer zweiten Dur- und dritten Moll-Tonart vereinheitlicht. Jeder Satz zerfällt in vier Hauptteile, die im 2. und 3. Satz ungefähr der Form der Einleitung, Exposition, Durchführung und Wiederholung entsprechen. Das Motto-Thema und ein breiteres Thema des 1. Satzes, das zum ersten Mal zehn Takte vor dem Ende des 1. Satzes auf den Blasinstrumenten zu hören ist, werden unverkennbar im 3. Satz wiederholt, und das Werk endet mit einem Fragment der Einleitung des Motto-Themas, das gleichzeitig mit verschiedenen Rhythmen auf der Piccoloflöte und den oberen Saiten der Streichinstrumente, in Hörnern und Kornett wiederholt wird...“; so weit also der Ungar/Engländer Georg

S(ch)olti, der bei Richard Strauss' Beerdigung in GARMISCH (- kurz vorher hatte er als junger ungarischer Kapellmeister sich dem greisen „Großmeister“ wagemutig quasi-unangemeldet spontan-klingelnd vorgestellt (- „...er stand plötzlich ganz „unfein“ in der



links der Nord- (= das „Meer“ Debussys & Ravels) & rechts der Süd-Atlantik, vom Weltraum aus gesehen

Haustür mit breiten Hosenträgern, sehr „privat“ und lächelte aber...“)) dabei-war (- dabei brach plötzlich die Sonne durch die Septemberwolken und ein seine Schwingen ausbreitender Zitronenfalter (- Mozarts Geist? -) senkte sich auf den Sarg...). Debussys „Das Meer“, komponiert „anno „Salomé““, also 1905, ist ein bezauberndes „impressionistisches Gemälde“ (spät-)spätromantischer Klangkunst!

„...ich bin Anarchist...“

Joseph-Maurice Ravel wurde am 7. März 1875 in Ciboure im Département „Pyrénées-Atlantiques“ als erster von zwei Söhnen geboren und starb am 28. Dezember 1937 in Paris; er war ein französischer Komponist und neben Claude Debussy Hauptvertreter des Impressionismus in der Musik. Sein Vater stammte aus Versoix in der französischen Schweiz und war von Beruf Ingenieur. Sein Lieblingsprojekt, in das er viel Zeit und Geld investierte, war die Weiterentwicklung des Gasmotors (Explosionsmotors). Mit dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 zerschlugen sich jedoch seine Hoffnungen, das Projekt jemals vollenden zu können. Er hielt sich zeitweilig in Spanien auf, wo er Marie DeLouart, eine Baskin, kennen lernte. Das Paar heiratete 1873 und ließ sich im französischen Teil des Baskenlandes in der Nähe von Biarritz nieder. Kurz nachdem Maurice geboren war, siedelte die Familie noch 1875 nach Paris über, wo der Vater eine Anstellung gefunden hatte. Sein Bruder Edouard (- er wurde Ingenieur wie sein Vater -) kam 1878 auf die Welt. Den ersten Klavierunterricht erhielt Maurice mit sieben Jahren. Die Idee, eine Laufbahn als Musiker anzustreben, kam früh und wurde von den Eltern unterstützt. Mit 13 erhielt er an einer privaten Musikschule Klavierunterricht und Unterweisung in Harmonielehre. Sein Lehrer Émile DesCombes war Schüler von Frédéric Chopin. 1888 lernte Ravel den Mitschüler Ricardo Viñes kennen, ein junges Pianistentalent aus Spanien. Zwischen beiden entwickelte sich eine tiefe Jugendfreundschaft, die ein Leben lang halten sollte. Am 4. November 1889 traten Ravel und Viñes zur Aufnahmeprüfung beim Pariser Konservatorium an. Von 46 Kandidaten wurden nur 19 zu den Klavierklassen zugelassen: Viñes kam in die Klasse der

Fortgeschrittenen, bei Ravel reichte es für die Vorbereitungsklasse. Mit der 1891 erreichten Auszeichnung eines Vortrags bei der Zwischenprüfung qualifizierte er sich für die Klasse bei Charles de Bériots, in der auch Viñes unterrichtet wurde. Lange Zeit spielte Ravel mit dem



der vom Atlantikwattenmeer umgebene „„Erzengel „Michael““-Berg“ (- nicht verwechseln mit meinem Kollegen Prof. Dr. Michael Berg! -) in der so-g. „Normandie“ (- die Normandie ist eine Region im Norden Frankreichs; zu ihr gehören das untere Seinegebiet (Haute-Normandie) nördlich von Paris und das Land Richtung West (Basse-Normandie) mit der Halbinsel „Cotentin“. Zur Haute-Normandie gehören die französischen Départements von Seine-Maritime und Eure, Basse-Normandie besteht aus den Départements Orne, Calvados und Manche. Eine besondere touristische Attraktion ist dieser sagenumwobene Mont Saint Michel. In der Normandie leben 3,5 Million Menschen. Die größten Städte sind Rouen (385.000 Einwohner einschließlich Vororten), Le Havre (247.000 Einwohner), Caen (200.000 Einwohner) und Cherbourg (89.000 Einwohner). Früher war Rouen die Hauptstadt der ganzen Provinz, heute ist sie noch Hauptstadt der Haute-Normandie; die Hauptstadt der Basse-Normandie ist Caen. Zwischen 58 und 51 v.Chr. eroberte Cäsar die Region und nannte das Gebiet „Lugdunensis secunda“. Als erste Städte entstanden Constantia, Eu und Rotomagnus. Im 5. Jahrhundert wanderten die Franken ein und der Merowinger Chlodwig gründete in Rouen einen Bischofssitz. Im 7. und 8. Jahrhundert kam es zu Klostergründungen in Jumièges, St. Quen und Wandrille. 709 gründete der Bischof von Avranches das Kloster auf dem Mont-Saint-Michel. Im Jahre 841 wurde Rouen von den Normannen gebrandschatzt. Im Jahre 911 betraute Karl der Einfältige den Normannen Rollo mit dem Herzogtum. Zu ihrem heutigen Namen kam die Normandie im Mittelalter als Heimstatt der Normannen, die sich als Volksstamm aus einheimischen „französischen“ Bewohnern und hinzugekommenen Wikingern gebildet hatte. Sie wurden der Stamm, der zuletzt England erfolgreich eroberte. Nach Ausweis der Sprach- und Ortsnamenforschung stammte die Mehrzahl der ansässig gewordenen Wikinger aus Dänemark, ein kleinerer Teil aus Norwegen. Die Geschichte des Herzogtums Normandie begann, als der vermutlich aus Norwegen stammende Wikingeranführer Rollo (Gänge Rolf), der das Gebiet der Seine um Paris verwüstet hatte, im Vertrag von Saint-Clair-sur-Epte vom westfränkischen König Karl dem Einfältigen die Normandie als Lehen zugesprochen bekam (911). Er wurde so in den westfränkischen „Staat“ eingebunden, sollte die Normandie gegen weitere Überfälle von außen kommender Wikinger verteidigen (seine Aufmerksamkeit vom Binnenland zur Küste verlegen). Rollos Nachfahre Wilhelm, Herzog der Normandie, gelang 1066 die Eroberung

Englands, was ihm den Beinamen „der Eroberer“ einbrachte. Er ließ sich dort zum König krönen. Die Normandie war bis 1087, von 1106 bis 1144 und von 1154 bis 1204 ein Teil Englands. Während des Hundertjährigen Krieges (1337–1453) war sie von 1346 bis 1360 und nochmal von 1415 bis 1450 von englischen Truppen besetzt – während des Zweiten Weltkrieges auch von der deutschen Wehrmacht. Die Küste der Haute Normandie diente den West-Alliierten als Landungszone für ihre groß angelegte und lang geplante Invasion des westeuropäischen Festlandes. Die folgende blutige Schlacht, auch bekannt als „Operation „Overlord““, begann am 6. Juni 1944 mit 6400 Landungsfahrzeugen und wird heute noch „D-Day“ genannt. Vor allem Caen litt sehr unter den Kämpfen, die bis zur Befreiung von Le Havre am 12. September andauerten. Herzöge der Normandie: Rolloniden: 911–927: Rollo, Graf von Rouen, Jarl der Normannen / 927–942: Wilhelm I. Langschwert (Guillaume Longue Épée), Graf von Rouen, Jarl der Normannen († 942) / 943–996: Richard I., Graf von Rouen, Jarl der Normannen, nimmt den Titel eines Herzogs der Normandie an († 996) / 996–1026: Richard II., Herzog der Normandie († 1026) / 1026–1027: Richard III., Herzog der Normandie († 1027) / 1027–1035: Robert I. der Prächtige (le Magnifique), Herzog der Normandie († 1035) / 1035–1087: Wilhelm II. der Eroberer (William the Conqueror, Guillaume le Conquérant), Herzog der Normandie, König Wilhelm I. von England / 1087–1106: Robert II. Courteuse, Herzog der Normandie / 1106–1135: Heinrich I. Beauclerc, Herzog der Normandie, König von England; Haus Blois: 1135–1137 Stephan von Blois (Étienne), Graf von Boulogne und Mortain, König von England & 1137–1144 Eustach von Blois, Sohn Stephans; Anjou-Plantagenet: 1144–1150: Gottfried Plantagenet, Graf von Anjou und Maine, Herzog der Normandie, Sohn von Fulko V. und Schwiegersohn von Heinrich I. / 1150–1153: Heinrich II., Graf von Anjou und Maine, König von England / 1153–1156: Wilhelm († 1156), Sohn Heinrichs II. / 1156–1189: Heinrich II., zweites Mal / 1168–1183: Heinrich III., Sohn Heinrichs II. / 1189–1199: Richard I. Löwenherz (Lionheart, Cœur-de-Lion), König von England, Graf von Anjou und Maine, Herzog von Aquitanien / 1199–1204: Johann (John Lackland, Jean Sans Terre), König von England (1204 eroberte Frankreich den kontinentalen Teil der Normandie zurück. Die normannischen Inseln blieben unter der Herrschaft der Könige von England bis heute. Unter den Valois wurde das Herzogtum Normandie mehrmals dem Thronerben oder einem der Söhne des Königs zugesprochen); Kapetinger (- der Domkirchbaustil dieser Könige wird später (- unausrottbar fälschlich... -) „Got(h)ik“ genannt werden): 1332–1350: Johann von Valois, Herzog der Normandie, ältester Sohn von Philipp VI., als Johann II. 1350 König von Frankreich / 1355–1364: Karl von Valois, Herzog der Normandie, Sohn des vorigen, Dauphin von Viennois 1349, als Karl V. 1364 König von Frankreich (- zwischen 1418 und 1450 war die Normandie tatsächlich in der Hand der englischen Könige Heinrich V. und Heinrich VI.) / 1465–1469: Karl von Valois, Herzog von Berry (1461), letzter tatsächlicher Herzog der Normandie (1465), jüngster Bruder Ludwigs XI., erhält die Normandie von diesem als Apanage / 1469 kam das Herzogtum durch Tausch gegen die Guyenne an König Ludwig XI. / 1785–1789: Ludwig I., Titularherzog der Normandie, jüngerer Sohn des Königs Ludwig XVI. -)

Gedanken, eine Pianistenlaufbahn einzuschlagen. Aber die Voraussetzungen dafür waren bei ihm nicht optimal ausgeprägt. Wärme, Gefühl und Temperament wurden seinem Spiel zwar bescheinigt, die Bravour anderer Mitschüler erreichte er indessen nicht. Das schien sich auf seine Motivation auszuwirken: Ravel war der sprichwörtliche „faule Hund“. Seine Lehrer nahmen es ihm übel; das schien seine Haltung nur noch weiter zu verstärken. 1893, 1894 und 1895 versagte er in den obligatorischen Zwischenprüfungen und mußte die Meisterklasse wieder verlassen. Sein Interesse, Pianist zu werden, war nun endgültig auf dem Nullpunkt angelangt. In späteren Jahren sollte er sich nur noch an's Klavier setzen, um eigene Kompositionen zu Gehör zu bringen – und selbst das nur widerwillig. Im Januar 1897 kehrte Ravel an das Konservatorium zurück und trat in die Kompositionsklasse von Gabriel Fauré ein, daneben studierte er Kontrapunkt, Fuge und Orchestration bei André Gédalge, dem Lehrer von Jacques Ibert, Arthur Honegger und Darius Milhaud. Fauré war es auch, der Ravel Zutritt zu den mondänen Salons des damaligen Paris ermöglichte. Über die Erlebnisse spottete Ravel zwar gemeinsam mit Viñes, aber als mittlerweile ausgeprägter Dandy konnte er den Abenden dort auch etwas abgewinnen. Seine im Salon kultivierten blasiert-zynischen Auftritte mit plissiertem Hemd und Monokel irritierten sogar seinen besten Freund Viñes. Auf die Frage, welcher Schule oder Strömung er angehöre, pflegte Ravel zu antworten

„...überhaupt keiner: ich bin Anarchist!“. Zu den größten Enttäuschungen Ravels zählt die Tatsache, daß er sich fünf Mal um den „Prix de Rome“ bewarb, doch immer scheiterte. Der „Prix de Rome“ war damals die höchste Auszeichnung für junge französische Komponisten. Im Januar eines jeden Jahres gab es eine Zulassungsprüfung; wer diese bestand, mußte sich



Château de saint-Germain-en-Laye in DEBUSSYs Geburtsort (Photo von J.-H. Mora 2005; Saint-Germain-en-Laye ist eine Stadt im westlichen Einzugsbereich von Paris, im Département Yvelines in der Region Île-de-France, Frankreich. Die Stadt hatte 41417 Einwohner 2004 und erstreckt sich auf 48,27 Quadratkilometer. Wegen ihrer Lage am Forêt Domaniale de Saint-Germain-en-Laye, einem großen Waldgebiet westlich von Paris, und ihrer historisch gewachsenen Bebauung ist sie ein eleganter und bevorzugter Wohnort. Saint-Germain-en-Laye wurde 1020 von König Robert II. als Konvent an der Stelle der heutigen Kirche von Saint-Germain gegründet. Vor der Französischen Revolution 1789 war Saint-Germain-en-Laye königliche Stadt und Residenz zahlreicher französischer Monarchen. Das Schloß der Stadt wurde von 1364 bis 1367 durch König Karl V. auf den Überresten einer alten Burg aus der Zeit Ludwigs IX. errichtet. Franz I. stellte es im Folgenden wieder her. Die Könige Heinrich IV. und Ludwig XIII. sorgten sich um die Architektur der Stadt. Der „Sonnenkönig“ Ludwig XIV. machte Saint-Germain-en-Laye zu seiner Hauptresidenz von 1661 bis 1682. Er übergab das Schloß an König James II. von England, nachdem dieser aus Großbritannien ins Exil gehen mußte. James II. lebte im Schloß 13 Jahre lang; seine Tochter Marie-Louise Stuart wurde hier im Exil 1692 geboren. James II. Stuart ist in der Kirche von Saint-Germain bestattet. Auch danach war das Schloß das Zentrum des Hofes der exilierten Stuarts. Während der Französischen Revolution wurde der Name der Stadt - wie bei so vielen Orten, die auf einen Bezug zur Kirche oder zur Krone hindeuteten - geändert. Saint-Germain-en-Laye wurde „Montagne-du-Bon-Air“. Im 19. Jahrhundert errichtete Napoléon Bonaparte seine Kavallerieschule im hiesigen Chateau vieux. 1867 ließ Napoléon III. das Musée des Antiquités Nationales bauen. Dieses Museum zeigt die Entwicklungen vom Paläolithikum (Altsteinzeit) bis in die Zeit der Kelten. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde 1919 in Saint-Germain-en-Laye der „Vertrag von Saint-Germain“ geschlossen, der das Ende der Donaumonarchie besiegelte. Während der Besatzung im Zweiten Weltkrieg von 1940 bis 1944 war die Stadt das Hauptquartier der deutschen Armee. Söhne und Töchter der Stadt: Jehan Alain, französischer Organist und Komponist - Marie-Claire Alain, französische Organistin und Musikpädagogin - Claude Debussy, Komponist - Heinrich II., König von Frankreich - Karl IX., König von Frankreich 1560-1574 - Louis de Buade, comte de Frontenac, Gouverneur der französischen Kolonie Neufrankreich (Kanada) - Ludwig XIV., König von Frankreich von 1643 bis 1715 - Margarete von Valois, Königin von Frankreich und Navarra - Amélie Mauresmo, französische Tennisspielerin - Édouard Nanny, französischer Kontrabassist und Komponist - Philipp I., Herzog von Orléans, Bruder von Ludwig XIV. - Théodore Reinach, Historiker (3.7.1860 Saint-Germain-en-Laye,*

† 28.10.1928 Paris) - Louis Adolphe Thiers, 1. Präsident der Dritten Republik (* 16.4.1797 Marseille, † 3.9.1877 Saint-Germain-en-Laye) - Emmanuel Todd, französischer Historiker, Demograph und politischer Autor - Serge Lang, Mathematiker; Saint-Germain-en-Laye hat folgende Partnerstädte: Aschaffenburg (Deutschland) (seit 1975) - Winchester (USA) (seit 1990) - Konstancin-Jeziorna (Polen) (seit 1992) - Témara, Marokko (seit 1982) - Ayr (Schottland) (seit 1984))

im Mai einer Vorrunde stellen, in der eine vierstimmige Fuge und ein Chorwerk nach verbindlich vorgegebenem Text verlangt wurden, die in sechs Tagen in Klausur zu fertigen waren. Nur maximal sechs Teilnehmer wurden zur Schlußrunde zugelassen. Hier bestand die Aufgabe in der Vertonung eines ebenfalls vorgegebenen Textes als zwei- oder dreistimmige Kantate. Der Gewinner des „Prix de Rome“ – der erste Preis wurde aber nicht zwingend vergeben – erhielt ein vierjähriges Stipendium für den Besuch der „Académie des Beaux-Arts“. Im Jahr 1900 bewarb Ravel sich zum ersten Mal. Im März 1900 schrieb er einem



die Kirche (- Ciboure, l'église Saint-Vincent vue du port de St Jean de Luz le 05/04/06 par Harrieta171 -) in RAVELs Geburtsort Ciboure (Ciboure heißt baskisch „Ziburu“ und ist eine französische Kleinstadt im Département Pyrénées-Atlantiques in der Region Aquitanien gegenüber dem Hafen von Saint-Jean-de-Luz. Ciboure hat 6283 Einwohner (844 Einw./km²) und befindet sich auf den geographischen Koordinaten 1,67° E; 43,38° N. In dem Ort gibt es zahlreiche Bauten im baskischen Lapurdi-Stil. Die obige Kirche aus dem 16. Jahrhundert – St. Vincent – hat einen oktogonalen Turm, baskische Fresken und einen baskischen Altar. Söhne des Ortes: Maurice Ravel - Martin de Hoyarçabal)

Freund „...ich bereite mich derzeit auf den Rompreis-Wettbewerb vor und habe mich ganz ernsthaft an die Arbeit gemacht. Mit der Fuge klappt es inzwischen ziemlich leicht, was mir freilich einige Sorgen macht, ist die Kantate...“. Doch Ravel schied schon in der Vorrunde aus; der Preis ging an seinen Freund Florent Schmitt; „...Gédalge hielt meine Orchestration für geschickt und elegant. Und das alles für einen Reinfall auf ganzer Linie. Als Fauré sich für mich einzusetzen versuchte, versicherte ihm Monsieur Dubois [Direktor des Konservatoriums], er mache sich über meine musikalische Begabung Illusionen...“ resümierte Ravel resigniert. Im gleichen Jahr scheiterte die Teilnahme an einem weiteren

Fugenwettbewerb mit null Punkten noch verheerender. Dubois urteilte: „...unmöglich, wegen schrecklicher Nachlässigkeiten in der Schreibweise...“; infolge-Dessen wurde Ravel aus der Kompositionsklasse Faurés relegiert. Da aber auch Nicht-Studenten sich um den „Prix de Rome“ bewerben durften, nahm Ravel 1901 einen neuen Anlauf. Diesmal schaffte er es bis in



Ciboure vom Flugzeug aus

die Schlußrunde, mußte sich aber am Ende mit einem Kommilitonen den zweiten Preis teilen. Der Sieger hieß André Caplet, den Ravel wiederum als mittelmäßig bezeichnete; „...fast das ganze Auditorium hätte mir den Preis gegeben...“ notierte er später. So sah es wohl auch Camille Saint-Saëns, der an einen Kollegen schrieb: „...Der dritte Preisträger, ein gewisser Ravel, scheint mir das Zeug zu einer ernsthaften Karriere zu haben...“. 1902 und 1903 versuchte Ravel es erneut – und ging leer aus. Seine letzte Teilnahme vor Erreichen des Bewerbungshöchstalters ging Ravel 1905 an. Obwohl er als Favorit für den Preis galt, katapultierten ihn zahlreiche Verstöße gegen Satz- und Kompositionsregeln schon in der Vorrunde aus dem Wettbewerb. Den Preis gewann Victor Gallois. Ravels „Fall“ löste eine heftige öffentliche Diskussion aus, weniger über die von ihm vorgelegten Kompositionen als vielmehr über die Frage, wie der Konservatoriums- und Wettbewerbsbetrieb eigentlich gehandhabt wurde. Der in der Presse als „Ravel-Affäre“ bezeichnete Skandal führte letztlich zum Rücktritt von Dubois als Direktor des Konservatoriums. Der Schriftsteller und Musikkritiker Romain Rolland schrieb am 26. Mai 1905 an den Direktor der Académie des Beaux-Arts, Paul Léon: „...ich vertrete in dieser Affäre absolut keine Interessen. Ich bin kein Freund Ravels. Ich kann sogar behaupten, daß ich persönlich seiner subtilen und raffinierten Kunst keine Sympathie entgegenbringe. Aber der Gerechtigkeit halber muß ich sagen, daß Ravel nicht nur ein vielversprechender Schüler ist, er ist heute schon einer der meistbeachteten jungen Meister unserer Schule, die nicht viele davon aufzuweisen hat. Ravel bewirbt sich um den Rompreis nicht als Schüler, sondern als ein Komponist, der sein Können bereits unter Beweis gestellt hat. Ich bewundere die Komponisten, die es gewagt haben, über ihn zu urteilen. Wer wird nun über sie urteilen?...“. Wie Rollands Brief zeigt, war Ravel dabei, sich als Komponist einen Namen zu machen, auch wenn viele seiner Werke eine höchst kontroverse Aufnahme fanden. Gemessen an der Zahl der fertig-gestellten Arbeiten waren die Jahre von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg seine produktivste Zeit. Hatte er bis dahin fast ausschließlich Klavierstücke und Lieder geschaffen, erschloß er sich mit der

Orchesterouvertüre „Shéhérazade“, dem F-Dur-Streichquartett, der Oper „L'Heure Espagnole“, der Rhapsodie espagnole (- durch die er Manuel de Fallas Aufmerksamkeit erregte -) und der im Auftrag Djagilews komponierten Ballettmusik „Daphnis et Chloé“ jetzt auch größere musikalische Formen. 1913 lernte Ravel Strawinsky kennen, mit dem er bei einer Bearbeitung von Mussorgskis unvollendeter Oper „Chowantschina“ zusammenarbeitete. Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde Ravel von der allgemeinen patriotischen Begeisterung ergriffen. Sein Bruder Edouard war eingezogen worden, und



Château de Saint-Germain-en-Laye

Ravel, den man als jungen Mann wegen seiner geringen Körpergröße als dienstuntauglich eingestuft hatte, bemühte sich, ebenfalls zum Militär zu kommen. 1915 wurde er als Kraftfahrer dem 13. Artillerieregiment zugeteilt. In Paris konstituierte sich eine „Liga zur Verteidigung französischer Musik“: Werke deutscher und österreichischer Komponisten sollten geächtet und nicht mehr aufgeführt werden. Ravel hielt davon nichts. Er äußerte: „...es wäre meiner Meinung nach sogar gefährlich für die französischen Komponisten, systematisch die Produktion ihrer ausländischen Kollegen zu ignorieren und so eine Art nationaler Clique zu formieren. Unsere derzeit so reiche Tonkunst würde unweigerlich degenerieren und sich in schablonenhaften Formeln einschließen. Mich kümmert es wenig, daß zum Beispiel Monsieur Schönberg Österreicher ist...“. 1916 erkrankte Ravel an der Ruhr und trat einen Genesungsurlaub in Paris an. Kurz darauf, am 5. Januar 1917, starb Ravels Mutter im Alter von 76 Jahren, ein für Ravel unersetzlicher Verlust. Er hatte bis dahin immer mit ihr unter einem Dach zusammengelebt. Aber auch ihr Tod konnte ihn nicht dazu bewegen, ein eigenes Domizil aufzuschlagen. Statt-Dessen zog er nach dem Krieg mit seinem Bruder Edouard zusammen. Als dieser aber 1920 überraschend heiratete, war das Zusammenleben auch nicht mehr möglich. 1921 kaufte Ravel schließlich 30 Kilometer von Paris entfernt in Montfort-L'Amaury die Villa „Le Belvédère“, in der er bis zu seinem Tod lebte. Ravel blieb trotz mehrerer längerer Liebesbeziehungen zeit seines Lebens unverheiratet und kinderlos. Am 15. Januar 1920 wurde Ravel mit der Nachricht konfrontiert, für den Orden eines „Ritters der Ehrenlegion“ („Chevalier de la Légion d'honneur“) nominiert worden zu sein. Ravel wollte das gar nicht und meinte erbost: „Was für eine lächerliche Geschichte. Wer mag mir wohl diesen Streich gespielt haben?“; die unwillkommene Ehrung „bügelte“ er gegen den Rat seiner Freunde gleich auf seine Weise „ab“: er bezahlte einfach die mit der Nominierung anfallenden Gebühren nicht. So wurde er automatisch von der Kandidatenliste entfernt. Das

ungebührliche Verhalten löste indessen eine aufgeregt geführte öffentliche Diskussion aus, an der er sich aber nicht beteiligte. Warum er sich der Auszeichnung verweigerte, ist nicht geklärt. Anderen Ehrungen hat er sich nicht entzogen: im Oktober 1928 nahm er gern die Ehrendoktorwürde der Universität Oxford entgegen. Manche halten seine Weigerung für eine



Paris: Haupteingang der Weltausstellung 1900

späte Rache wegen des ihm nie zuerkannten Rompreises. Wann genau die Krankheit begann, die Ravels letzte Lebensjahre überschattete, ist nicht gesichert. Ebenso konnte die Ursache seiner Erkrankung bis heute nicht abschließend geklärt werden. Seien wir diesbezüglich froh- & dankbar, daß wir im VCV(W) die Dres. med.ae Erika Lehrke & Christine Wagner so-wie OMR Dr. sc. Klaus Kirchner haben! Vermutet wurden u.A. ein Hirnschlag, Morbus Pick, eine Demenzerkrankung oder ein Hirntumor. Schon Mitte der 20er Jahre hatte er wiederholt über Schlaflosigkeit und lang-anhaltende, unerträgliche Kopfschmerzen geklagt. Erschöpfungszustände, angesichts derer die Ärzte ihm rieten, eine längere Pause einzulegen, überspielte er mit einer geradezu hektischen Aktivität, die in zahlreiche Konzertreisen durch Europa mündete, auf denen er seine Werke als Dirigent und Pianist vorstellte. 1928 unternahm er eine viermonatige Tournee durch die USA und Kanada, die ihn durch 25 Städte führte. Der Umfang seines kompositorischen Schaffens nahm dagegen ab. Ein Autounfall am 8. Oktober 1932, den er als Fahrgast eines Taxis in Paris mit Brustkorbquetschung und Schnittwunden überlebte, bedeutete für sein Leben eine Zäsur. Einen Zusammenhang zwischen dem Vorfall und seinem Leiden scheint es zwar nicht zu geben, doch verschlimmerten sich seitdem die bedenklichen Anzeichen eines Verfalls. Störungen in der Bewegungsmotorik machten es ihm bald nicht einmal mehr möglich, seinen Namen zu schreiben – geschweige denn Noten. Auch die sprachlichen Fähigkeiten ließen stark nach, und er verlor die Fähigkeit zu komponieren. Gegen eine Demenzerkrankung spricht, daß Ravel bis zuletzt bei klarem Verstand war und seinen Verfall beobachtete, als stecke ein Fremder in ihm. Verzweifelt äußerte er „...ich habe noch so viel Musik im Kopf. Ich habe noch nichts gesagt. Ich habe noch alles zu sagen...“; am 17. Dezember 1937 begab Ravel sich

in die Klinik des berühmten Neurochirurgen Clovis Vincent, um durch eine Schädeloperation dem Verdacht auf einen Gehirntumor nachzugehen. Ein Tumor wurde bei der Operation am 19. Dezember nicht gefunden, das Gehirn wirkte äußerlich normal bis auf eine Senkung der linken Hemisphäre, die man durch eine Seruminjektion zu behandeln suchte. Ravel erwachte



Paris: der See „Lac Inférieur“ im Bois de Boulogne

aus der Narkose, fragte nach seinem Bruder, sank aber bald darauf in ein tiefes Koma, aus dem er nicht mehr erwachte. Am Morgen des 28. Dezember 1937 hörte sein Herz auf zu schlagen. Am 30. Dezember wurde er auf dem Friedhof von „LeVallois Perret“ im Westen von Paris neben seinen Eltern begraben. Ravel arbeitete seine Kompositionen mit größter Sorgfalt und Detailversessenheit aus und benötigte deshalb oft lange zu ihrer Fertigstellung, obwohl er sich wünschte, ähnlich fruchtbar sein zu können wie die von ihm bewunderten großen Komponisten. Igor Strawinsky nannte ihn wegen der Kompliziertheit und Genauigkeit seiner Werke einmal den „Schweizer Uhrmacher“ unter den Komponisten. Die frühen Druckausgaben seiner Werke waren weit fehlerhafter als seine minutiös gearbeiteten Manuskripte, und Ravel arbeitete mit seinem Verleger Durand unermüdlich an ihrer Verbesserung. Während der Korrektur von „L'enfant et les sortilèges“ schrieb er in einem Brief, nachdem schon zahlreiche Korrektoren das Werk durchgesehen hätten, finde er immer noch zehn Fehler auf jeder Seite. An Ravels Musik wird vor allem die Kunst der Harmonik und der subtilen Klangfarben gerühmt. Ravel selbst betrachtete sich in mancher Hinsicht als Klassizisten, der seine neuartigen Rhythmen und Harmonien gern in traditionelle Formen und Strukturen einbettete, wobei er häufig die strukturellen Grenzen durch unmerkliche Übergänge verwischte. In der „Pavane pour une infante défunte“ wird der moderenen Harmonik aus Sept- und Septnonakkorden sowie dem „flirrenden“, impressionistischen orchestralen Kolorit des Werkes auf weiten Strecken durch eine einprägsame, in klarer Periodik gegliederte Melodie ein Teil der Radikalität genommen. Dabei ist im zweiten um ein Achtel verlängerten Zweitakter das oben erwähnte „Verwischen struktureller Grenzen“ zu beobachten. Ravel äußerte sich zu diesem Thema selber folgendermaßen: „...was nicht leicht von der Form abweicht, entbehrt des Anreizes für das Gefühl - daraus folgt, daß die Unregelmäßigkeit, daß heißt das Unerwartete, Überraschende, Frappierende einen

wesentlichen und charakteristischen Teil der Schönheit ausmacht...“. Wie recht er hat! Weitere Beispiele dafür sind seine „Valses nobles et sentimentales“, inspiriert durch Schuberts „Valses nobles“ und „Valses sentimentales“, deren sieben Sätze ohne Pause aufeinander-folgen, seine Kammermusik, in der viele Sätze die Form eines Sonatenhauptsatzes ohne deutliche Unterscheidung von Durchführung und Reprise haben, sowie das Menuett aus dem stilistisch an die französischen Clavecinisten angelehnten Klavierstück „Le Tombeau de Couperin“. Impressionistische Einflüsse werden hier durch die



links: Sonnenaufgang am Eiffelturm - rechts: Satellitenfoto von Paris

Verwendung von großen Septakkorden (zweites Viertel Takt 1), Moll-Septnonakkorden (drittes Viertel Takt 2), scheinbar funktionslos gereihten Moll-Akkorden (h-moll, a-moll, d-moll, h-moll, fis-moll in Takt 9 bis 12) sowie die zeitweilige Aufhebung der für ein Menuett typischen schreitenden Bewegung (Takt 3, Takt 9 bis 11) deutlich. Als Orchestrator studierte Ravel sorgfältig die Möglichkeiten jedes einzelnen Instruments. Seine Orchestrierungen eigener und fremder Klavierwerke, wie Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“, bestechen durch Brillanz und Farbenreichtum. Ein großes Vorbild für Ravel war der Komponist Emmanuel Chabrier. 1893 hatten Ravel und Viñes die Gelegenheit erhalten, ihm vorzuspielen. Von dieser Begegnung sprach Ravel auch später immer wieder voll Stolz und Rührung. Chabrier gehört zu den Musikern, die Ravel in der Anfangszeit stark beeinflusst haben. Ravel schreibt in seinen autobiografischen Skizzen von 1928 „...meine ersten, unveröffentlicht gebliebenen Werke stammen aus der Zeit um 1893. Die „Sérénade grotesque“ war deutlich von Emmanuel Chabrier beeinflusst, während die „Ballade de la reine morte d’aimer“ unter dem Einfluss Saties stand...“. In diesem Zitat fällt auch der Name des zweiten Komponisten, dem Ravel unbegrenzte Bewunderung entgegen-brachte: Erik Satie. Dessen archaische Akkord-Rückungen, sein karger Stil, der im diametralen Gegensatz zu den überladenen Klängen des hochaktuellen „Wagnerianisme“ standen, faszinierten ihn. Über ihn schreibt Ravel: „...Satie war eher ein Neuerer und ein Pionier – wenn nicht gar ein Extremist – als ein Komponist unvergänglicher Meisterwerke. Er nahm den Impressionismus à la

Debussy vorweg, ging durch ihn hindurch und war einer der ersten, der sich wieder von ihm entfernte...“. Ravel schrieb seinem Kontrapunkt-Lehrer André Gédalge großen Einfluß auf die Entwicklung seiner kompositorischen Fähigkeiten zu. Er erklärte auch einmal, er habe



*eine der in jedem dieser 100 „srips“ zu suchenden-&-findenden „Blauen Blume der Romantik“
Novalis’*

kein Stück geschrieben, das nicht von Edvard Grieg beeinflusst sei. Ravels Distanz zu Wagners Stil bedeutet nicht, daß Ravel ihn nicht geschätzt hätte. Von vielen Aufführungen hat er sich mitreißen lassen, beeinflusst haben sie sein Schaffen indessen nicht. Wann genau Ravel Claude Debussy begegnet ist, ist nicht bekannt. Es dürfte um 1901 gewesen sein. Ravel hegte durchaus Bewunderung für die Werke des zwölf Jahre älteren Debussy, dieser indessen



dieses vom Mulde-Tal inspirierte Bild von Pia Huber (- ohne Titel / Öl auf Leinwand / 70x150 cm / 2007 -) hing ab 19. 1. 2008 im „artHotel“ zu WEIMAR dank der Initiative „unseres“ „artHotelWeimar“-Inhabers & VCV(W)-Mitgliedes(!) Johannes Senge; die Künstlerin (- 1967 geboren in Biel (Schweiz), 1994–1999 Ecole Cantonale d’Art du Valais Sion/Sierre, lebt und arbeitet in Zürich und Pignia (Schweiz), seit 1999 Einzel- und Gruppenausstellungen in Schweiz/Österreich/.../Deutschland (Publikationen: 2004 Katalog, Dokumentation 2003, NairsArt in EngiadinaBassa / 2001 Katalog, l’envol de la volée 1999, Ferme-Asile, Sion)) meint: „...mein künstlerisches Schaffen beim Malen und Zeichnen beruht vor allem auf dem Prozeß des „sich Einlassens“ auf das Geschehen im Moment. Diese Art zu arbeiten bedeutet, daß das Ziel der Reise am Anfang unbekannt ist und sich durch das Fortschreiten in der Arbeit erst allmählich abzeichnet. So betrachtet ist jedes meiner Werke in sich immer wieder eine neue Herausforderung...“; sind das nicht

die (fast stratosphärischen) Zirruswolken über Ravels nostalgischer „...Barque...“ oder über Debussys zärtlichem „Gespräch zwischen Wind & Meer“?...

zeigte umgekehrt kein besonderes Interesse. Beide hatten aber regelmäßigen – wenn auch distanziert höflichen... – Kontakt, und bei einem neuen Streichquartett Ravels, von dem Fauré gemeint hatte, er solle es dringend überarbeiten, beschwor Debussy ihn wohlwollend, keine Note daran zu ändern. Den Bruch zwischen beiden initiierte der mächtige Musikkritiker Pierre Lalo, der erstmals am 30. Januar 1906 und nachfolgend in weiteren Kritiken sich in



Johannes Senge: Lion's District-Governor, „artHotelWeimar“-Chef, Kunstmäzen, ... - und ein „feiner Kerl“!

Andeutungen erging, Ravel täte nichts anderes, als Debussy zu kopieren. Er behauptete es zwar nicht direkt, setzte aber den Namen Ravel so häufig in einen bestimmten Kontext, daß keine andere Schlußfolgerung möglich war. Schließlich sah Ravel sich zu einer Gegendarstellung veranlaßt, die der Herausgeber von „Les Temps“ auch abdruckte, doch in der gleichen Ausgabe der Zeitung erschien ein weiterer höhnischer Artikel von Lalo unter der Überschrift „Monsieur Ravel verteidigt sich, ohne angegriffen worden zu sein“. In der Folgezeit ließen Ravel und Debussy ihren Kontakt – offensichtlich ohne persönliche Aussprache – fallen. Beide haben später unabhängig voneinander ihr Bedauern darüber ausgedrückt. Zweifellos lassen sich bei der Themenwahl einige auffällige Ähnlichkeiten zwischen Debussy und Ravel feststellen. Wegen des Altersunterschieds von zwölf Jahren liegen zwischen den themengleichen Kompositionen häufig einige Jahre. So schrieb Debussy 1892/93 seine „Quatour à cordes“, unter dem gleichen Titel tat es Ravel 1902/03. Seine „Trois Chansons pour chœur mixte“ mit dem dritten Stück als „Ronde“ erschienen 1915; Debussy hatte bereits 1904 seine „Trois Chansons de France“ (mit der Satzbezeichnung „Rondel“ für den ersten und dritten Satz) veröffentlicht. Aber die Reihenfolge des Aufgreifens bestimmter Themen war oft genug auch umgekehrt. Geradezu erstaunlich ist eine Parallelität im Jahr 1909: Ravel veröffentlichte sein „Menuet sur le nom de Haydn“; ohne davon zu wissen, brachte Debussy im gleichen Jahr seine „Hommage à Joseph Haydn“

heraus. Den Vogel schossen beide 1913 ab: unter dem gleichlautenden Titel „Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé“ vertonten sowohl Ravel wie Debussy drei Gedichte des Poeten, von denen zwei (- „Soupir“ / „Placet futile“ -) in beiden Werken vorkamen. Da Ravel vorab die Erlaubnis zur Vertonung bei den Erben des Dichters eingeholt hatte, lag das Urheberrecht an einer musikalischen Bearbeitung der Texte bei ihm. Debussy klagte in einem Brief an einen Freund vom 8. August 1913 „...die Geschichte mit der Mallarmé-Familie und Ravel ist alles andere als lustig. Und ist es nicht außerdem merkwürdig, dass Ravel ausgerechnet dieselben Gedichte ausgewählt hat wie ich? Ist das ein Phänomen von Auto-Suggestion, das es wert wäre, der medizinischen Akademie mitgeteilt zu werden?...“. Ravel intervenierte schließlich schriftlich zugunsten Debussys bei dem Verleger, der Debussy eine Absage erteilt hatte. Bei aller Themengleichheit wäre jedoch die Suche nach musikalischen Plagiaten müßig – Debussy und Ravel haben sehr individuell komponiert. Auch wenn bei so manchen Werken (- als Beispiel möge Ravels Klavierstück „Jeux d’eau“ dienen -) gewisse „typisch impressionistische“ Gemeinsamkeiten in der Benutzung erweiterter und übermäßiger Dreiklänge, der Verwendung von Kirchentönen sowie der Bitonalität bestehen, so unterscheiden sich Ravels Kompositionen von denen Debussys zum Beispiel durch die häufigere Verwendung geschlossenerer Formen, Tanzformen (Bolero, Walzer, Habanera, Malaguena) sowie den Bezug auf historische musikalische Modelle. Außerdem ist Debussy ein „Subdominantenmensch“ und Ravel ein „Dominanten- & Lydisch-Mensch“! Ravels melodische Linien wirken mitunter klarer. Außerdem sind häufiger relativ klare Kadenzanbauten anzutreffen als bei Debussy. Seine Musik wirkt oft lichter und transparenter als die Klangpalette von Debussy, bei dem sich die Einzelstimmen mitunter in’s „Uferlose“ verlieren. Ravel hat in seinem Leben eine Reihe von Musikern kennen-gelernt, die bis heute namhaft geblieben sind: neben Debussy waren dies u.A. Igor Strawinsky, Arthur Honegger, Béla Bartók und Arnold Schönberg. Zu den heute vielleicht weniger bekannten zählte der Pianist Paul Wittgenstein. Gleichwohl hat Wittgensteins Schicksal der Nachwelt ein außergewöhnliches Werk beschert: das „Klavierkonzert für die linke Hand“. Wittgenstein hatte im ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verloren und seine Karriere als Pianist schien damit besiegelt. Er beschloß dennoch, seine Pianistenlaufbahn fortzusetzen und gab bei zahlreichen Komponisten, darunter auch Strauss & Ravel, Klavierwerke für die linke Hand in Auftrag. Das von Ravel eigens für ihn komponierte Werk führte jedoch zum Bruch zwischen Komponist und Künstler: das „Klavierkonzert für die linke Hand“ wurde am 5. Januar 1932 in Wien mit Wittgenstein am Klavier aus der Taufe gehoben. Da Ravel bei der Uraufführung nicht anwesend war, organisierte Wittgenstein für ihn eine Soirée, bei welcher Ravel das Stück (an zwei Klavieren) zu Gehör gebracht wurde. Nachdem Wittgenstein geendet hatte, rief Ravel: „Aber das stimmt doch alles gar nicht!“. Seiner Auffassung nach hatte der Pianist das Stück nicht in seinem Sinne dargeboten. Der Streit eskalierte in einem anschließenden Briefwechsel, in welchem Wittgenstein einwendete, die Interpreten dürften keine Sklaven sein, und Ravel kurz und bündig antwortete: „Die Interpreten sind Sklaven!“. Ravel hatte nur sehr wenige Schüler, darunter Maurice DeLage und Ralph-Vaughan-Williams. Anregungen für sein Schaffen holte sich Ravel auch von Musikrichtungen wie dem Jazz (- etwa im Satz „Blues“ der G-Dur-Violinsonate), der orientalischen Musik und dem europäischen Volkslied. Von besonderer Bedeutung für Ravels Kompositionen war die spanische Musik. Ravel hat zu Lebzeiten stets betont, daß er ja auch Baske sei und sich seiner zweiten Heimat verbunden fühle. Zu den Werken, die diesen Einfluß widerspiegeln, gehören u.A. die Oper „L’Heure espagnole“, der „Boleró“, die „Habanera“ der „Sites auriculaires“, das „Alborada del gracioso“ aus den „Miroirs“, die „Vocalise-Étude en forme de Habanera“, einige Lieder aus den „Chants populaires“, das Triptychon „Don Quichotte à Dulcinée“ und das unvollendete Konzertstück für Klavier und Orchester „Zaspik-Bat“ (= baskisch „Die Sieben sind Eins“: gemeint sind die 7 baskischen Regionen -) sowie die „Rhapsodie espagnole“. In deren erstem Satz wird eine viertönige absteigende ostinate Figur ähnlich wie im

berühmten „Bolero“ ständig wiederholt. Sie erscheint dabei zuerst in den Streichinstrumenten und später in den Hörnern, Klarinetten und Oboen. Der Komponist Manuel de Falla schrieb „...die Rhapsodie espagnole überraschte mich durch ihren spanischen Charakter. Wie aber sollte ich mir diesen so subtil authentischen Hispanismus des Komponisten erklären? Ich fand rasch die Lösung des Rätsels: Ravels Spanien war ein idealisiertes Spanien, wie er es durch seine Mutter kennengelernt hatte. Das erklärt wohl auch, weshalb sich Ravel seit seiner frühesten Kindheit von diesem Land angezogen fühlte, von dem er so oft geträumt hatte...“. Der zweite Satz „Malagueña“ bringt ein rhythmisch betontes Tanzthema in den Trompeten und Streichern, welches von Pauken und anderem Schlagwerk begleitet zunehmend gesteigert wird. Ravel vertrat die Auffassung, daß Komponisten sich ihrer individuellen und nationalen Besonderheiten bewußt sein sollten, und kritisierte an den amerikanischen Komponisten, daß sie die europäische Tradition nachahmten, statt Jazz und Blues als ihre eigene musikalische Tradition anzuerkennen. Als George Gershwin bei einer Begegnung (- Ravel hatte ihn vorher nach seinem Einkommen gefragt und meinte mit Recht neidvoll, daß er doch bei einer solchen Riesensumme lieber bei ihm Unterricht nehmen sollte statt er bei ihm... -) bedauerte, nicht sein Schüler gewesen zu sein, erwiderte Ravel „...warum sollten Sie ein zweitklassiger Ravel sein, wenn Sie ein erstklassiger Gershwin sein können?“. Einflüsse von Gershwins Stil lassen sich in den beiden Klavierkonzerten Ravels durchaus feststellen. Das zeitgenössische Publikum reagierte auf Ravels Werke höchst unterschiedlich. Die Zuhörer, die Konzerte nicht als Fachleute, sondern als Musikliebhaber besuchten, bevorzugten konservative, harmonisch gefällige Werke und waren mit den ungewohnten Harmonien und rhythmischen Wechseln in den Kompositionen Ravels häufig überfordert. Dementsprechend fiel die Resonanz auf Neuaufführungen aus. Anders verhielt es sich bei einigen der sachverständigen Kritiker, die für manche neue Idee Ravels Sympathie bekundeten. Die Uraufführung der „Histoires naturelles“, eines Werks für Gesang und Klavier, fand am 12. Januar 1907 statt. Die musikalische Darbietung wie auch die Artikulation der Gesangstexte waren so ungewöhnlich, daß das Publikum die Interpreten in „Buh“-Rufen und Pfiffen untergehen ließ. Doch einer erwartungsgemäßen Anfeindung durch Pierre Lalo in „Les Temps“ folgten prompt Kritiken, die das Werk in den höchsten Tönen lobten. Ravel hingegen sah sich durch die einst von Saint-Saëns gegründete „Société Nationale de Musique“, die sich eigentlich die Förderung französischer Musik auf die Fahne geschrieben hatte, im Stich gelassen. Er beteiligte sich daher 1910 an der Gegenründung der „Société Musicale Indépendante“. Am 15. März 1908 kam die „Rhapsodie espagnole“ im Rahmen der von Edouard Colonne geleiteten „Concerts Colonne“ erstmals zur Aufführung. Das Abonnement-Publikum hatte wohl angesichts des Musiktitels eine Darbietung in der Art von Saint-Saëns' „Havannaise“ oder Rimski-Korsakows „Capriccio espagnol“ mit pseudo-folkloristischen, schmissigen Effekten erwartet und sah sich enttäuscht. Unruhe kam auf, Pfeife ertönten nach der „Malagueña“; da rief der im Rang sitzende Florent Schmitt „...noch einmal für die da unten, die nichts kapiert haben...“. Tatsächlich wiederholte Colonne den Satz noch-einmal, und auch der Rest wurde vom Publikum schließlich wohlwollender aufgenommen. Das einaktige Bühnenstück „L'Heure espagnole“ wurde am 19. Mai 1911 uraufgeführt und vom Publikum mit Ablehnung quittiert. Die Musikkritik sprach von „musikalischer Pornografie“, Lalo setzte noch eins d'rauf und erklärte, daß die „mechanische Kälte“ Ravels überhaupt kennzeichnend für alle seine Werke sei. Die Konzeption des Balletts „Daphnis et Chloé“ begann Ravel 1909 im Auftrag von Sergei Djagilew, des Impresarios der „Ballets russes“, für den Ravel dann auch seine Klavierduette „Ma Mère l'Oye“ („Mutter Gans“) als Ballettmusik umarbeitete. Wie bei vielen seiner Werke schien die Arbeit daran nicht recht vorangehen zu wollen. Am 8. Juni 1912 wurde es im Pariser Théâtre du Châtelet uraufgeführt und zum Mißerfolg gestempelt. Das bekannteste und am häufigsten gespielte Werk Ravels ist zweifellos der „Bolero“. Als es am 22. November 1928 als Ballett mit der Tänzerin Ida Rubinstein, die den Anstoß für das Stück gegeben hatte, uraufgeführt wurde, ward es mit donnerndem Beifall bedacht. Der Weltruhm

des Werks war Ravel indessen zeitlebens suspekt; er bezeichnete es als „simple Orchestrationsübung“ und äußerte sich auch sonst distanziert und fast abschätzig dazu: „...mein Meisterwerk? Der Bolero natürlich. Schade nur, daß er überhaupt keine Musik enthält!“. Von Ravels Kammermusik ist das Streichquartett F-Dur heutzutage am häufigsten zu hören. Das Werk stieß bei der Uraufführung 1905 auf vehementen Widerstand, aufgrund dessen Ravel vom Wettbewerb um den Rompreis ausgeschlossen wurde. Das Werk beeindruckt durch den klaren strukturellen Aufbau und die konsequente Themendurchführung. Die beiden Themen des 1. Satzes werden im 3. und 4. Satz variiert wieder aufgegriffen und miteinander kombiniert. Der Musikwissenschaftler Armand Machabey äußerte sich folgendermaßen über das Werk „...was an diesem Werk besticht, ist nicht die Originalität der Form, sondern die vollendete Ausführung: da stört keine Banalität, da gibt es keinen Leerlauf; vielmehr herrscht überall Phantasie und Ideenreichtum, vollendete Ausgewogenheit der Proportionen und dazu eine solche reine und transparente Klanglichkeit, die Ravel nur mehr in seinem Klavierwerk „Jeux d'eau“ erreicht hat...“. Die Sonate für Violine und Violoncello von 1922 zeigt einen harmonisch gewagter operierenden Ravel. Das Werk wirkt bitonal und gelegentlich fast schon atonal. In der Sonate für Violine und Klavier von 1923-1927 ist im 2. Satz, einem Blues, der Einfluss des damals in Europa gerade in Mode kommenden Jazz zu spüren. Hierzu meinte Ravel bei seinem USA-Besuch 1928 „...ich habe zwar diese populäre Form Ihrer Musik übernommen. Aber ich wage zu behaupten, daß die Musik, die ich geschrieben habe, trotzdem französisch ist, Musik von Ravel. Diese volkstümlichen Formen sind in Wirklichkeit nur Baumaterialien, und das Kunstwerk erweist sich nur über die reife Konzeption, in der keine Einzelheit dem Zufall überlassen ist. Darüber hinaus ist penib'le Stilisierung in der Verarbeitung dieses Materials von wesentlicher Bedeutung...“. Ravels Klavierwerk vereinigt verschiedenste Elemente: tonmalerisch-impressionistische Darstellungen; vom ruhig Verträumten, wie zum Beispiel der Nachbildung von Glockenklang in „La Vallée des cloches“ und „Le Gibet“ aus dem „Gaspard de la nuit“ oder der Darstellung von Vogelgesang in „Oiseaux tristes“ bis zum Komisch-Bizarren oder Bedrohlichen; moderne Aussagen in klassischen Formen, zum Beispiel in der Sonatine oder in „Le tombeau de Couperin“. Ein weiteres wichtiges Element ist die manchmal fast schon harte, an Strawinsky erinnernde Motorik Ravels sowie die rhythmische Kraft des Tanzes, welche uns zum Beispiel in Stücken wie „Alborada del gracioso“ aus den „Miroirs“ begegnet. Hinzu kommt eine pianistische Virtuosität auf höchstem technischen Niveau wie in der „Alborada del gracioso“ aus den „Miroirs“ und „Ondine“ oder „Scarbo“ aus dem „Gaspard de la nuit“. Von Ravel selber stammt eine Aussage, in der er die Überwindung von technischen Schwierigkeiten selber schon als künstlerischen Akt bezeichnet. Als die beiden bedeutendsten Werke können die „Miroirs“ und „Gaspard de la nuit“ gelten. 1912 spielte auch Ravel für die Freiburger Firma „M. Welte & Söhne“, Hersteller des Reproduktionsklaviers „Welte-Mignon“, zwei eigene Kompositionen auf Klavierrollen ein: Sonatines No. 1 und 2 - Valses nobles et sentimentales No. 1-8. Die folgende Auswahl der wichtigsten Werke Ravels beruht auf dem von Maurice Marnat zusammengestellten chronologischen Gesamtkatalog der Werke: Klaviermusik: Habanera für zwei Klaviere (1895) - La parade (1896) - Pavane pour une infante défunte (1899; Orchesterfassung 1910) - Jeux d'eau (1901) - Sonatine (1903-05); Sätze: Modéré / Mouvement de menuet / Animé - Miroirs (1904-05): Noctuelles / Oiseaux tristes / Une barque sur l'océan (Orchesterfassungen 1906/1926) / Alborada del gracioso (Orchesterfassung 1918) / La vallée des cloches - „Gaspard de la nuit“ nach Aloysius Bertrand (1908): Ondine / Le gibet / Scarbo - „Ma Mère l'Oye“: Stücke für Klavier zu vier Händen nach Fabeln von Perrault und Mme. d'Aulnoy (1908-10): Pavane de la belle au bois dormant / Petit poucet / Laideronnette, impératrice des pagodes / Les entretiens de la belle et de la bête / Le jardin féérique - Valses nobles et sentimentales (1911; Orchesterfassung 1912) - Le Tombeau de Couperin (1914-17): Prélude / Fugue / Forlane / Rigaudon / Menuet / Toccata (Orchesterfassung des 1. und 3.-5. Satzes 1919) - Frontispice für zwei Klaviere zu

fünf Händen (1918); Kammermusik: Violinsonate Nr. 1 (1897) - Streichquartett F-Dur (1902-03); Sätze: Allegro moderato; Assez vif, très rythmé; Très lent; Vif et agité - Introduction und Allegro für Harfe, Flöte, Klarinette, zwei Violinen, Viola und Cello (1905) - Klaviertrio a-moll (1914), Sätze: Modéré; Pantoum. Assez vite; Passacaille. Très large; Final. Animé - Sonate for Violine und Cello (1920-22) - Violinsonate Nr. 2 (1923-27); Orchesterwerke (siehe auch die Orchesterfassungen der Klavierwerke): Shéhérazade, ouverture de féerie für Orchester (1898) - Rhapsodie espagnole (1907); Sätze: Prélude à la nuit; Malaguena; Habanera; Feria - Daphnis et Chloé Orchestersuite Nr. 1 (1911); Sätze: Nocturne avec chœur a capella ou orchestration seulement; Interlude; Danse guerrière - Daphnis et Chloé Orchestersuite Nr. 2 (1912); Sätze: Lever du jour; Pantomime; Danse générale - La Valse, choreographisches Gedicht für Orchester (1919-20) - Boléro, Ballettmusik (1928; Fassung für Klavier zu vier Händen 1929); Konzerte und Konzertstücke: Tzigane, Rhapsodie für Violine und Orchester (1924) (auch als Fassung für Violine und Klavier) - Klavierkonzert D-Dur für die linke Hand (1929-30) - Klavierkonzert G-Dur (1929-31); Vokalmusik: Ballade de la reine morte d'aïmer, Lied mit Klavierbegleitung, Text von Roland de Marès (1893) - Les Bayadères für Sopran, gemischten Chor und Orchester (1900) - Shéhérazade, Liederzyklus für Sopran oder Tenor und Orchester, Texte von Tristan Klingsor (1903); Sätze: Asie; La flûte enchantée; L'indifférent - Histoires naturelles, Liederzyklus für mittlere Singstimme und Klavier nach Texten von Jules Renard (1906); Sätze: Le paon; Le grillon; Le cygne; Le martin-pêcheur; La pintade - Vocalise-étude en forme de habanera, Lied für tiefe Singstimme und Klavier (1907) - Trois poèmes de Stéphane Mallarmé, Liederzyklus für Singstimme und Pikkoloflöte, zwei Flöten, Klarinetten, Bassklarinetten, zwei Violinen, Viola, Cello und Klavier (1913; Fassung für Singstimme und Klavier 1913); Sätze: Soupir; Placet futile; Surgi de la croupe et du bond - Drei Lieder für gemischten Chor a cappella, Texte von Ravel (1914-15; Fassung für mittlere Singstimme und Klavier 1915); Sätze: Nicolette; Trois beaux oiseaux du paradis; Ronde - Chansons madécasses, Liederzyklus für Sopran, Flöte, Cello und Klavier nach Texten von Evariste-Désiré Parny de Forges (1925-26); Sätze: Nahandove; Aoua; Il est doux - Don Quichotte à Dulcinée, Liederzyklus für Bariton und Orchester nach Texten von Paul Morand (1932-33); Sätze: Chanson romanesque; Chanson épique; Chanson à boire; Bühnenwerke: L'Heure espagnole (Die spanische Stunde), Oper, Libretto von Franc-Nohain (1907) - Daphnis et Chloé, Ballettmusik (1909-12) - Ma Mère l'Oye, Ballett für Orchester nach der gleichnamigen Klaviersuite (1911-12) - L'Enfant et les sortilèges, lyrische Fantasie nach Texten von Colette mit 21 Rollen für Sopran-, Mezzosopran-, Tenor- und Bass-Stimmen, gemischten Chor, Kinderchor und Orchester (1919-25); Bearbeitungen: Cinq mélodies populaires grecques (1904) - Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune, Fassung für Klavier zu vier Händen (1910) - Les Sylphides, Orchesterfassung von Klavierstücken von Frédéric Chopin (1914) (Prélude, Op. 28/7; Nocturne, Op. 32/2; Valse, Op. 70/1; Mazurka, Op. 33/2, 67/3; Prélude, Op. 28/7; Valse, Op. 64/2; Grande valse brillante, Op. 18) - Robert Schumann: Karneval op. 9 (Orchesterfassung) (1914) - Orchesterfassung des Klavierzyklus „Bilder einer Ausstellung“ von Modest Mussorgski (1922)

La Mer

Die Begegnung mit asiatischer Kunst war für Debussy sehr bedeutsam; den Holzschnitt „Die große Welle vor Kanagawa“ (- ca. 1830 gemalt -) des Japaners Hokusai (- Katsushika Hokusai (- jap.: 葛飾 北斎 -) wurde vermutlich am 31. Oktober 1760 in Warigesui (Honjoku (Edo) (heute: Sumida-ku)) geboren und war einer der bedeutendsten Vertreter des japanischen „Ukiyo-e“. Seine bekanntesten Werke sind die Farbholzschnitte der Serie „36 Ansichten des Berges Fuji“. Hokusai wurde in Edo, dem heutigen Tokio, im neunten Monat

des zehnten Jahres der Horeki-Periode geboren, seine Eltern sind unbekannt. Mit drei Jahren wurde er von Nakajime Ise adoptiert, einem Spiegelmacher für den Hof des Shogun. Im Alter von 18 Jahren, als er bereits einige Erfahrungen als Holzschneider hatte, begann er in der Werkstatt des Ukiyo-e-Meisters Katsugawa Shunsho zu arbeiten, einem Maler und Zeichner von Farbholzschnitten. 1779 veröffentlichte er seine ersten Arbeiten: Schauspielerportraits, die unter dem Namen Shunro erschienen und sich vor allem durch die individuellen Gesichtszüge der Dargestellten auszeichneten. Da er sich nicht den künstlerischen Prinzipien seines Meisters unterwarf und vor allem auch von anderen Meistern lernte, musste er die Werkstatt 1785 verlassen. Danach wanderte Hokusai durch Japan. Er wechselte häufig seine Lehrer und Schulen und auch mehr als 30 Mal seinen Namen und wohnte an etwa 90 verschiedenen Orten, wobei er seine Kunst immer weiter perfektionierte. Nebenbei verfasste Hokusai auch volkstümliche Romane. 1782 erschien sein erstes Buch mit eigenen Illustrationen. Ab 1798 nahm er eigene Schüler an und unterrichtete sie in der Kunst des Holzschnitts und der Zeichenkunst. Von diesem Zeitpunkt an zeichnete er unter seinem bis heute bekannten Namen Katsushika Hokusai. Als die wirtschaftliche Lage in Japan schlechter wurde, verschlechterten sich auch die Absatzmöglichkeiten für Hokusai, so dass er seine Bilder im Straßenhandel anbieten musste. Nach dieser Phase begann eine Zeit der staatlichen Zensur, die ihn dazu brachte, auf bestellte Malereien für wohlhabende Kunden auszuweichen. Katsushika Hokusai starb am 10. Mai 1849 in Henjōin (Shōten-chō (Asakusa)), also am 18. Tag im vierten Monat des zweiten Jahres der Kaei-Periode. Obwohl sich Hokusai mit verschiedenen Stilrichtungen auseinandersetzte, blieb er stilistisch unabhängig. Zeitweise lebte er in größter Armut, und auch nachdem er mit seinem künstlerischen Schaffen Geld verdienen konnte, bevorzugte er ein einfaches Leben. Zu seinem Spektrum gehörten alle Formen und Techniken des Holzschnittes und der Malerei, und seine Motive reichten von der Darstellung kämpfender Samurai bis hin zu erotischen Szenen wie etwa Der Traum der Fischersfrau. Seine bekanntesten Bilder stellten allerdings die Natur und Landschaften dar. Hokusai machte den Begriff „Manga“ (- etwa: „zwangloses/ungezügelter Bild“ -) populär, der noch heute für japanische Comics verwendet wird. Seine Hokusai-Manga sind Skizzen, die zwischen 1814 und 1815 in insgesamt 15 Bänden veröffentlicht wurden. Sie erzählen keine zusammenhängenden Geschichten, sondern stellen Momentaufnahmen der japanischen Gesellschaft und Kultur während der späten Edo-Zeit dar und bilden das gesamte Spektrum des menschlichen Lebens ab. Noch bekannter wurde Hokusais Bildserie „36 Ansichten des Berges Fuji“, die zwischen 1830 und 1836 entstand und in der er auf 36 Bildern die Landschaften rund um den höchsten Berg Japans einfing. „Die große Welle vor Kanagawa“, ein Bild aus diesem Zyklus, dürfte das weltweit bekannteste japanische Kunstwerk sein. Darüber hinaus entstanden in dieser Zeit über 200 weitere Zeichnungen. Hokusai war sein ganzes Leben damit beschäftigt, sich künstlerisch weiterzuentwickeln. Am Ende seines Lebens beschrieb er sich stolz als „Landarbeiter“. Auf seinem Totenbett soll er gesagt haben: „Hätte der Himmel mir weitere fünf Jahre geschenkt, wäre ich ein großer Maler geworden.“ Hokusais Werke verbreiteten sich anfangs nur in Japan, da sich das Land mit Beginn des 17. Jahrhunderts gegenüber der übrigen Welt nahezu völlig isoliert hatte. Nur Händlern aus den Niederlanden war es zu der Zeit erlaubt, Handel mit Japan zu treiben, und mit ihnen gelangten seine Bilder auch nach Europa. Dort inspirierten sie Künstler wie Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Egon Schiele und Gustav Klimt und beeinflussten den Impressionismus. -) wählte Debussy als Titelbild für eine Ausgabe seiner Komposition „La Mer - trois esquisses symphoniques pour orchestre“ („Das Meer“ - 3 symphonische Skizzen für Orchester), begonnen 1903 in Frankreich und vollendet 1905 in Eastbourne; das Werk wurde am 15. Oktober 1905 in Paris durch das Orchestre Lamoureux unter Camille Chevillard uraufgeführt. Eine Aufführung des Stücks, das sowohl als sinfonische Dichtung als auch als Sinfonie bezeichnet wird, dauert etwa 23 Minuten. Satzbezeichnungen: I. De l'aube à midi sur la mer - très lent (Morgendämmerungsgrauen bis Mittag auf dem Meer - sehr langsam, h-Moll) / II.

Jeux de vagues - allegro (Spiel der Wellen - Allegro, cis-Moll) / III. Dialogue du vent et de la mer - animé et tumultueux (Dialog zwischen Wind und Meer, lebhaft und stürmisch, cis-Moll). Die Orchesterbesetzung: 2 Flöten, Piccoloflöte, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Kornette, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, große Trommel, Triangel, Tamtam, Glockenspiel, Becken, 2 Harfen und Streicher. Zwei Ausgaben für Orchester und die Reduktion für zwei Klaviere des Komponisten liegen im International Music Score Library Project. Die Partitur von „La Mer“ kam 1905 mit einem Ausschnitt aus Katsushika Hokusais farbigem Holzschnitt "The Great Wave" als Titelbild heraus. Dieser Holzschnitt des japanischen Künstlers, der von 1760 bis 1849 gelebt hat, ist Teil der Serie "Thirty-six views of Fuji" (1823-1829). Debussy arbeitete seit 1903 an den drei Stücken. Nach vielen Umarbeitungen wurde „La mer“ in den Concerts Lamoureux uraufgeführt. La mer ist nach anfänglicher Skepsis und Ablehnung neben dem „Prélude à l'après-midi d'un Faune“ das beliebteste und meistgespielte Orchesterwerk Debussys.

Miroirs

Die „Miroirs“ ("Spiegel(bilder)") sind ein von Ravel 1905 komponierter Zyklus von 5 Klavierstücken: „Noctuelles“ („Nachtfalter“), „Oiseaux tristes“ („Traurige Vögel“), „Une barque sur l'océan“ („Eine Barke auf dem Ozean“), „Alborada del gracioso“ („Morgenlied des Narren“) und „La vallée des cloches“ („Das Glocken-Tal“). Bei Debussy war's ein Holzschnitt, bei Ravel eine Gouache mit dem Titel „Ein Schiff auf dem Meer“; es inspirierte Ravel zu einem faszinierenden „Klanggemälde“: ein großes Segel-DreimasterSchiff, wie es viele noch gab in den 20er-Jahren, und die weit-offene „Landschaft“, das spezifische Licht und das einsame Dahinschaukeln auf mitunter recht hohen Wogen versuchte Ravel, klanglich einzufangen. Es ist 1905, das Jahr der Erschaffung von „La Mer“ durch Debussy: Ravel schreibt einen Klavierzyklus „Spiegel“; 1928 schreibt er in seiner biographischen Skizze, was dies in puncto Harmonieentwicklung für ihn bedeutete. Die „Spiegel“-Klavierfassungen wurden vom spanischen Pianisten Ricardo Vinès am 6. Januar 1906 in einem Konzert der Nationalen Gesellschaft für Musik in der Salle Érard in Paris uraufgeführt. Die „Schaum & Gischt“-Klänge von Ravels sowohl „Klavier- als auch Orchester-„Barke““ erzeugen in uns Vorstellungen von Wellen im Ozeanlärm, die den Strand hinaufrollend ersterben, quasi unwiderstehlich/enthusiastisch, trunken von sehr abwechslungsreicher „Gleichartigkeit“ den fernwehhaften MeerDuft in's Landinnere tragend...; Ravel: ein „Orchesterzauberer-Virtuose/KlangMagier“!

Impressionismus

Eine der interessantesten Verzweigungen spät-spätromantischer Musikentwicklung ist der sog. „Impressionismus“; als „Musik des Impressionismus“ bezeichnet man eine Stilrichtung der Klassischen Musik am Ende des 19. Jahrhunderts, deren Hauptvertreter der französische Komponist Claude Debussy war. Der wesentliche Impuls für den musikalischen Impressionismus ging von der Malerei aus. Entgegen dem üblichen Arbeiten innerhalb des geschlossenen Ateliers begannen einige französische Künstler, ihnen voran Claude Monet, unter freiem Himmel (- frz. „plein air“ -) zu malen. Genaue Beobachtung der Licht- und Schattenverhältnisse ließen sie mit diesen Effekten spielen, statt klaren Konturen setzten die Impressionisten der Leinwand subjektiv wahrgenommene Farbe ein, entscheidend wurde schließlich der Eindruck (- frz. „l'impression“ -) des Augenblicks. Kurt Pahlen beschreibt die Atmosphäre in „Die große Geschichte der Musik“: „...der Strom fließt vorüber. Am Ufer steht ein Mensch und blickt auf das ziehende Wasser hinaus, das keine Konturen zu bilden

scheint. Gleichmäßiges Licht liegt auf den Wellen. Und der Mensch, ein Maler, geht in sein Atelier und malt den Fluß. Doch eines Tages, nachdem er ihn oft gemalt hat, dünkt ihn das Bild unbefriedigend, falsch. Er nimmt die Staffelei und trägt sie an den Rand des Wassers und sieht genauer hin. Da kräuseln sich Wellen, da fällt das Licht nicht so einförmig auf die Oberfläche, wie er immer geglaubt hat, da sieht er auf einmal hundert winzige Einzelheiten. Er beginnt sie zu malen. Neben dem Maler steht ein Musiker. Dieser vernimmt das leise Rauschen des Stromes, einförmig, unendlich. Dann, als sein Malerfreund am Ufer verharret und den Fluß naturalistisch zu erleben beginnt, vernimmt auch er Neues, winzige Tonfolgen, jede anders als die vorige, in sich unbedeutend und doch ein Klangteppich ohne Pause...“. Eine solche Haltung warf man 1887 Debussys Kompositionen als „vagen Impressionismus“ vor. Der Komponist konterte: „...die Musiker sind dazu ausersehen, den ganzen Zauber einer Nacht oder eines Tages, der Erde oder des Himmels einzufangen. Sie allein können ihre Atmosphäre oder ihren ewigen Pulsschlag erwecken...“. Tatsächlich versuchten Komponisten des Impressionismus oft, äußere Eindrücke in inneren Gefühlsausdruck umzuwandeln. Debussy selbst wehrte sich allerdings gegen den Begriff. Musik galt für ihn als „Klang- und Farbkunst“. Ein weiterer bedeutender Komponist des Impressionismus ist Maurice Ravel, der allerdings auch viele Werke komponierte, welche nicht als impressionistisch katalogisiert wurden. Die teilweise impressionistischen Werke von Paul Dukas sind zum größten Teil nicht mehr erhalten. In Spanien wirkten Manuel de Falla, Isaac Albéniz und Federico Mompou. Viele weitere Komponisten wie Erik Satie, Camille Saint-Saëns oder Ottorino Respighi wurden durch Debussys Werk beeinflusst. Die mit Debussy befreundeten Dichter Charles Baudelaire, Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé brachten ihn mit dem „Symbolismus“ der Dichtung in Verbindung. Debussy und Maurice Maeterlinck konnten ihre Talente äußerst effektiv miteinander verbinden und brachten so „Pelléas et Mélisande“ auf die Welt. Auch seine Lieder sind von einer hohen Konzentration auf den Textinhalt und die daraus resultierende Atmosphäre gekennzeichnet. Die Musik „Prélude à l'après-midi d'un faune“ wurde später in ein Ballett umgewandelt. Der Impressionismus kennzeichnet das Ende der Romantischen Musik. Obwohl zeitgleich noch Komponisten der Spätromantik wirkten, entwickelte der Impressionismus bereits eine eigenständige Tonsprache, die ihn von diesen Werken abhob. Geschlossene Melodien in einem festgelegten Schema oder Satz wurden vermieden. Stattdessen ist die Melodik von einer fließenden, wellenförmigen Bewegung gekennzeichnet. In Debussys „Pelléas“ finden sich auch viele Stellen, in denen Passagen rezitativisch auf einem Ton gesungen werden; hier sind die Klangfarben des Orchesters von weitaus größerer Bedeutung als die Melodie der Singstimme. Ein stabiles tonales Zentrum wurde häufig vermieden. Impressionistische Werke sind fast aton(ika)l. Ganztonleitern waren speziell ein Kennzeichen von Debussys Musik (- die Ganztonleiter ist eine hexatonische (sechstönige) Tonleiter, die nur aus Ganzton-Intervallen, also großen Sekunden besteht. Eine Ganztonleiter klingt für Ohren, die an die in der abendländischen Musik gebrauchten diatonischen Tonleitern wie Dur und Moll gewöhnt sind, relativ fremd, da ihr die Halbtonschritte fehlen. Die Beziehungen zwischen den Tönen der Skala werden nicht durch gelegentliche Leitöne strukturiert. Daher gibt es bei der Ganztonleiter keinen leicht erkennbaren Grundton, was eine „schwebende“ Wirkung hervorruft. Ferner ist der Tritonus ein charakteristisches Intervall der Ganztonleiter, wodurch sie verhältnismäßig schwer zu singen ist. Ein Tritonus kann leitereigen auf jeder Tonstufe gebildet werden. Der speziellen Wirkung der Ganztonleiter bediente sich als einer der ersten Rimski-Korsakow zur Darstellung magischer Gestalten in seinen Opern; später dann die Komponisten des Impressionismus (z. B. Debussy und Ravel). Auch im Jazz erhält die Ganztonleiter eine wichtige Bedeutung als eigenständige Skala, z.B. über Septakkorde mit tiefalserter Quinte), auch Kirchentonleitern (- die „Modi“: Ionisch - Dorisch - Phrygisch - Lydisch - Mixolydisch - Äolisch - Lokrisch; eine Kirchentonart (- auch: Kirchentonleiter, lat.: tonus ecclesiasticus -) ist eine diatonische, heptatonische, hiatuslose Tonleiter im Halbtonraum. Für die

Kirchentonarten wird auch der Begriff Modus verwendet (Plural Modi). Dieser Begriff steht im Jazz allerdings auch für andere Tonleitern, beispielsweise für außereuropäische Skalen. Daneben bezeichnet der Begriff Modus in der europäischen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts sechs rhythmisch festgelegte Schemata aus langen und kurzen Noten als Basis einer modalrhythmischen Komposition. Der Begriff Modus bezeichnet bei Olivier Messiaen eine festgelegte Folge von Tönen, siehe Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten. Abgeleitet vom Begriff Modus wird in der Musik auch der Begriff modal benutzt. Die Kirchentonarten (- im Jazz auch andere Tonleitern -) werden beispielsweise als modale Skalen bezeichnet. Entsprechend nennt man Melodien oder Musikstücke auf Basis der Kirchentonarten modal. Daneben wird der Begriff modal allerdings synonym für diatonisch verwendet, und auch gewisse Gitarren-Stimmungen in irischer Musik nennt man modal. Die Kirchentonarten sind eigentlich keine Tonarten, sondern Tonleitern (Skalen), die sich durch eine individuelle Abfolge von Ganz- und Halbtonschritten definieren. Die Dur- und Moll-Tonleitern sind eine Teilmenge der erweiterten Modi. So ist Dur – man spricht oft vom "Tongeschlecht" Dur – eine Skala mit Halbtonschritten zwischen der 3./4. und der 7./8. Stufe. C-Dur dagegen ist eine Tonart, die sich auf den absoluten Grundton C bezieht; D-Dur bezieht sich auf D, E-Dur auf E usw. Jeder Modus kann also auf einer beliebigen Tonhöhe beginnen. Eine synonyme Verwendung der Bezeichnungen Kirchentonart, Kirchentonleiter und modale Skala hat sich jedoch eingebürgert. Die Kirchentonarten sind aus den im antiken Griechenland gebräuchlichen Tonarten zwar abgeleitet, sollten aber mit den antiken Tonskalen nicht verwechselt werden. Diese sind trotz gleicher Bezeichnung (- z.B. „dorisch“ -) anders aufgebaut. Kirchentonarten haben ursprünglich nichts mit der christlichen Kirche zu tun, wurden aber in der frühchristlichen Liturgie verwendet – später sowohl in der West- wie auch in der Ostkirche – um das melodische Feld der Responsorien und Antiphonen zu definieren. Die Modi waren für die Entwicklung der abendländischen Musik von fundamentaler Bedeutung. Sie stellten zunächst die Gesamtheit der schon im frühen Mittelalter verwendeten Skalen dar und waren vor allem auf die einstimmige Musik fixiert. Sie bilden daher die Grundlage der Melodik. Guido von Arezzo hat im 11. Jahrhundert in seinen Schriften das System der Kirchentöne beschrieben. [1] Bei der Entwicklung der Mehrstimmigkeit treten nach und nach die übrigen modalen Skalen gegenüber Dur und Moll zurück. Darüber hinaus bilden sie aber durch die Quintenreinheit der Confinalis die Grundlage für die spätere Entwicklung der Klauseln und Kadenzten und damit auch der funktionsharmonischen Entwicklung der Stufentheorie im 18. Jahrhundert. In der U-Musik und auch in der Volksmusik tauchen die Modi ebenfalls auf, so bildet der dorische Modus die „neutrale Skalenbasis“ des Jazz. Auch in der Rockmusik, etwa bei Van Halen und Joe Satriani, finden sich modale Skalen. Auch heute werden in vielen Kirchengemeinden noch Lieder gesungen, deren Melodien in den Kirchentonarten stehen. Jeder Modus endet üblicherweise auf der sogenannten Finalis, dem Schlußton, oder wie wir heute sagen würden, dem Grundton der Skala. Die Modi gab es in jeweils zwei Varianten, den authentischen und den plagalen Modi. Bei den authentischen Modi ist in der Regel kein Ton tiefer als die Finalis. Bei den plagalen Modi (mit dem Präfix hypo gekennzeichnet) ist der Tonumfang hingegen nach unten verschoben, so dass der tiefste Ton bis zu einer Quarte (hier Tetrachord genannt) unter der Finalis liegen kann. Die Finalis liegt hier also eher in der Mitte des festgelegten Tonmaterials. Daneben gab es einen weiteren besonderen Ton, die Confinalis, der als zweites tonales Zentrum dienen konnte. Die Confinalis lag bei den authentischen Modi eine Quinte oder Sexte über der Finalis. Bei den plagalen Modi lag die Confinalis eine Terz unter der Confinalis des zugehörigen authentischen Modus - außer dieser Ton fiel auf ein H, in welchem Fall er auf ein C hochverschoben wurde. Ein weiterer besonderer Ton war der Reperkussionston (lateinisch *repercussa*, auch Rezitationston oder Tenor genannt), dem in mittelalterlichen Gesängen besonderes Gewicht zukam. Der Reperkussionston wurde entweder für längere Strecken als Tonzentrum bevorzugt, um das die Melodie kreiste, oder

auf ihm wurde nach Atemzäsuren wieder eingesetzt. Er entspricht bei den authentischen Modi der Confinalis, mit Ausnahme des phrygischen Modus). Bei den plagalen Modi liegt er dagegen tiefer, eine Terz oder Quarte über der Finalis. Zusätzlich waren den verschiedenen Kirchentönen in früherer Zeit auch jeweils eigene rhythmische, melodische und artikulatorische Aspekte zugeordnet. Einige Varianten der Modi, besonders in ostkirchlichen Formen, enthalten Drittel- und Vierteltöne. In der modernen Musik hat sich das Verständnis der Modi gewandelt: sie werden heute als Skalen angesehen und verwendet, deren Tonumfang nach oben und unten prinzipiell unbegrenzt ist. Eine Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Modi ist damit hinfällig. Der Einfachheit halber werden bei den folgenden Notenbeispielen die Stammtöne „c - d - e - f - g - a - h“ zugrunde gelegt. Eine Kirchentöneart (Kirchentöneleiter) kann jedoch auf einem beliebigen Ton beginnen, sofern er nur die intervallische Struktur des jeweiligen Modus beibehält. Für die folgenden Definitionen sind in dieser Form angegeben: Westkirchliche Bezeichnung / ostkirchliche beziehungsweise bei den ersten acht Modi gregorianische Bezeichnung. F = Finalis (Hauptton), R = Repercussa, T = tiefster Ton. Die plagalen Modi sind im Unterschied zu den authentischen Modi an dem Präfix „Hypo-“ erkennbar. Achtung: Die Skalen sind nicht mit den gleichnamigen altgriechischen Tonleitern identisch. Die acht alten Kirchentönearten (westkirchlicher Name - ostkirchlicher (gregorianischer) Name - Finalis - Repercussa (Ténor) - tiefster Ton): Dorisch - Erster Ton - d - a - d / Hypodorisch - Zweiter Ton - d - f - A / Phrygisch - Dritter Ton - e - c - e / Hypophrygisch - Vierter Ton - e - a - H / Lydisch - Fünfter Ton - f - c - f / Hypolydisch - Sechster Ton - f - a - c / Mixolydisch - Siebter Ton - g - d - g / Hypomixolydisch - Achter Ton - g - c - d; die vier neuen Kirchentönearten: Diese entsprechen den späteren Tongeschlechtern Natur-Moll (äolisch) und (Natur-)Dur (ionisch). Bemerkenswert ist, daß diese in der heutigen Musik so verbreiteten Skalen erst nach der Kirchenspaltung im 12. Jahrhundert im Westen eingeführt wurden; in der ostkirchlichen Liturgie existieren sie nicht. Eine bedeutende Abhandlung über diese Modi ist bei Glarean zu finden (1547): westkirchlicher Name - ostkirchlicher Name - Finalis - Repercussa (Ténor) - tiefster Ton: Äolisch - Neunter Ton - a - e - a / Hypoäolisch - Zehnter Ton - a - e - e / Ionisch - Elfter Ton - c - g - c / Hypoionisch - Zwölfter Ton - c - g - G. Der Vervollständigungsmodus: Lokrisch und seines plagales Gegenstück Hypolokrisch wurden als letzte Modi eingeführt, hauptsächlich um das System zyklisch verwandter Skalen zu vervollständigen. Lokrisch ist der einzige Modus, der nicht quintenrein ist, sondern auf der fünften Stufe eine dissonante verminderte Quinte enthält (an Stelle einer reinen). In der Musikpraxis wird diese Skala nur selten als Basis verwendet. Im Jazz ist diese Leiter für halbverminderte Akkorde sehr wichtig. Dort wird sehr oft lokrisch über der II. Stufe bei II-V-I-Verbindungen in Moll gespielt (westkirchlicher Name - Finalis - Repercussa (Ténor) - tiefster Ton): Lokrisch - h - keine - h / Hypolokrisch - h - keine - f. Mehrstimmigkeit: da die Kirchenmodi von ihrem Tonumfang (Ambitus) her auf ungefähr eine Oktave beschränkt waren, wurde für den mehrstimmigen Gesang ein solches Dispositionsschema verwendet (idealtypisches Beispiel für den 1. Modus, Dorisch) (Stimme - Ambitus und Finalis (**fettgedruckt**) - Modus): Cantus (Sopran) - **d'**-a'-d'' - Dorisch / Altus - a-**d'**-a' - Hypodorisch / Tenor - **d**-a-d' - Dorisch / Bassus - A-**d**-a - Hypodorisch. Cantus und Tenor singen also in Dorisch, Altus und Bassus in Hypodorisch. Sowohl Dorisch als auch Hypodorisch haben dieselbe Finalis. Sie unterscheiden sich lediglich im Ambitus. Cantus und Tenor werden als "herrschende Stimmen" bezeichnet. Dementsprechend passen sich die Stimmen Altus und Bassus unter Berücksichtigung der Kontrapunktregeln als „dienende Stimmen“ den beiden anderen an. Der Ambitus der Stimme konnte im Rahmen bestimmter „Lizenzen“ auch über- oder unterschritten werden. Wie man sieht, besteht zwischen den Kirchentönearten eine zyklische Verwandtschaft. Man kann mit denselben 7 Noten alle Modi spielen, wenn man jeweils eine andere Note als Grundton benutzt. Symbolik: die Kirchentönearten hatten im Mittelalter und über dieses hinaus symbolische Bedeutung, welche teilweise von den gleich benannten (- aber strukturell

abweichenden -) Skalen der Antike übernommen wurde. So wurden etwa Marienanbetungen oft im lydischen Modus verfasst, aber auch der zweite Satz des Streichquartetts op. 132 von Ludwig van Beethoven trägt die Überschrift „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“. In den Ruinen von Cluny wurden zwei Kapitelle mit je vier Reliefs gefunden, die die acht im Mittelalter verwendeten Kirchentöne in Form von Personen und Hexametern darstellen. Auch in den Tonarten der klassischen und romantischen Epoche scheint diese Symbolik, wenngleich auch verändert, widerzuhallen, tritt jedoch gegenüber anderen Aspekten, wie zum Beispiel der Bedeutung der absoluten Tonhöhe, mehr und mehr in den Hintergrund. Auch in den heutigen Kirchengesangbüchern - z.B. im katholischen Gotteslob (GL) oder im Evangelischen Gesangbuch (EG) - finden sich eine Reihe von Liedern, die in den alten Modi stehen (ö = ökumenisch): 1. Ton (Dorisch): O Heiland reiß die Himmel auf (GL 105 ö, EG 7, 1666) - Tauet, ihr Himmel, von oben (GL 117 (1)) nach *Rorate coeli* (Gregorianischer Choral (Introitus) vom 4. Adventssonntag, 9. Jahrhundert) - Nun komm, der Heiden Heiland (Hymnus, 11. Jahrhundert) nach *Veni, redemptor gentium* (Text von Ambrosius 4. Jahrhundert, Deutscher Text Martin Luther 1524), (EG 4) - Herr, send herab uns deinen Sohn (GL 112, 1608) - Gottes Lamm, Herr Jesu Christ (GL 161, 1945) - Wir danken Dir, Herr Jesu Christ (EG 107, GL 178 ö, 1560) - *Victimae paschali laudes*, Dem Osterlamm, das geopfert wurde (Ostersequenz, GL 215, 11. Jahrhundert) - *Veni sancte spiritus*, Komm heiliger Geist, Pfingstsequenz (GL 243, um 1200) - Grosse Teile der 7. Sinfonie (Sibelius) von Jean Sibelius / 2. Ton (Hypodorisch): Tauet Himmel aus den Höh'n (GL 104, 1544) / 3. Ton (Phrygisch): Aus hartem Weh die Menschheit klagt (GL 109, 1537) - Gott, heil'ger Schöpfer aller Stern (GL 116, EG 3, um 1000; deutscher Text: Thomas Müntzer 1523) - Aus tiefer Not schrei' ich zu dir (EG 299, GL 163, 1524) - Erbarme dich, erbarm dich mein (GL 164, 1582) - O höre, Herr, erhöre mich (GL 167, 1602) - O Herr, nimm unsre Schuld (GL 168, 1964) - O Herr aus tiefer Klage (GL 169, 1935) - O Haupt voll Blut und Wunden (EG 85, GL 179 ö, vor 1250) - Es sungen drei Engel (GL 186, 1605) - Da Jesus an dem Kreuze stund (GL 187, 1495) - *Pange lingua* (GL 543, 12. Jahrhundert) / 4. Ton (Hypophrygisch): Das Weizenkorn muß sterben (GL 620, 1972) - Die Nacht ist vorgedrungen (GL 111, EG 471, 1939) - Christus, der uns selig macht (EG 77) & O hilf, Christe, Gottes Sohn (GL 181 ö) (ca. 1500) - Gloria I, Osterzeit (GL 411) / 5. Ton (Lydisch): Credo III, (GL 423) - Gloria VIII (GL 406) / 6. Ton (Hypolydisch): Österliches Halleluja (GL 530 (7)) - *Ecce lignum crucis*, Seht das Kreuz, (GL 204 (1), 9. Jahrhundert) - Kyrie XVII C, Advent und Fastenzeit (GL 415) / 7. Ton (Mixolydisch): Lobt Gott, ihr Christen alle gleich (GL 134, EG 37) - *Puer natus est nobis*, Ein Kind wurde uns geboren (Gregorianischer Choral - Introitus vom Weihnachtstag, 9. Jahrhundert) / 8. Ton (Hypomixolydisch): Gelobet seist du, Jesu Christ (GL 130, EG 23) - So sehr hat Gott die Welt geliebt (GL 177) - Kyrie I, Osterzeit (GL 410) - *Ite missa est*, Schlußsegen in der Osterzeit (GL 414) - *Veni creator Spiritus*, Komm Schöpfer Geist, Pfingsthymnus (GL 240, um 1000) - Komm, Gott schöpfer, Heiliger Geist (EG 126; Text und Melodie: Martin Luther 1524/29) - Lobe, Zion, deinen Hirten (Fronleichnam-Sequenz) (GL 545, 12. Jahrhundert) -) oder kirchentonale Wendungen wurden statt festgelegten Tonarten gebraucht. Ein oft bemühtes Beispiel für die Kennzeichen impressionistischer Musik ist die Pentatonik (- die Pentatonik (Fünftonmusik, von griechisch *penta* = fünf) bezeichnet in der Musik die Verwendung einer Tonleiter (Skala), die im Gegensatz zur Heptatonik nicht 7, sondern nur 5 Töne umfasst. Eine solche Tonleiter wird Fünftonleiter genannt. Historisch und ethnisch gibt es verschiedene Fünftonskalen, z. B. ist das javanische *Slendro* eine Leiter mit 5 annähernd gleichen Intervallen in der Oktave. Im folgenden wird die abendländische oder westliche Pentatonik beschrieben, die vermutlich einen Vorläufer der Heptatonik darstellt. Ganztonpentatonik: eine pentatonische Skala kann recht einfach durch eine Schichtung von fünf Tönen im Abstand einer reinen Quinte gebildet werden; diese Anordnung entspricht der Anordnung der Töne im Quintenzirkel. Schreibt man diese fünf Töne in den gleichen Oktavraum, ergibt sich die eigentliche Skala. Der

Ganztonpentatonik fehlt die Leittoneseigenschaft, d.h. sie besitzt keine Halbtönschritte (anhemitonisch). Aus der C-Dur-Tonleiter kann durch Weglassen der Leitöne F (Halbtöns F-E) und H (Halbtöns H-C) eine pentatonische Skala C-D-E-G-A konstruiert werden. Andere Konstruktionsvorschriften führen zu weiteren möglichen pentatonischen Tonleitern. Diese Skala kann man, ebenso wie einen Dreiklang, umkehren. Das heißt, man benutzt dieselben Töne, macht aber einen anderen von ihnen zum Grundton. Dadurch entstehen fünf verschiedene Modi (ähnlich wie bei Kirchentönen). Da lediglich der erste, dritte und fünfte Modus eine Terz in Bezug auf den Grundton besitzt, lassen sich nur diese drei Dur und Moll zuordnen. Der erste Modus ist demnach die Dur-Pentatonik (große Terz), der dritte und fünfte dagegen vertritt die Moll-Pentatonik (kleine Terz). Aus diesem Grund werden die übrigen Modi in der abendländischen tonalen Musik eher selten benutzt. Wenn die Leiter aus reinen Quinten gebildet wurde („rein“ im Sinne von „nicht temperiert“), sind die Terzen allerdings pythagoreisch, das heißt, sie sind sowohl von reinen wie von temperierten Terzen verschieden (und nicht eben wohlklingend). Wollte man nur reine Quinten und Terzen gelten lassen, so wäre die Pentatonik „terzfrei“. Eine einfache Art, Fünftönenmusik zu spielen, ist, auf einer Klaviatur (z.B. eines Klaviers) nur die schwarzen Tasten (cis-dis-fis-gis-ais) zu benutzen. Von jedem Ton aus kann eine Fünftönenleiter gespielt werden. Die Pentatonik ist charakteristisch für ostasiatische Musik, sie ist auch in ganz Asien verbreitet, von Indien bis nach Japan. Vermutlich geht das auf einen gemeinsamen Ursprung zurück, der sich aber kaum noch nachweisen lassen wird. Sie ist aber ebenso im Blues und in der modernen Rockmusik stark vertreten. Aufgrund der einfachen Spielbarkeit auf einer Gitarre ist sie meist die erste Tonleiter, die ein Anfänger erlernt. Zudem bildet die Mollpentatonik die Grundlage der Bluestonleiter. Viele einfache Kinderlieder basieren auf der Pentatonik (zum Beispiel „Backe, backe, Kuchen“ oder die Spottmelodie "Nee nee nee nee nee nee"), aber auch geistliche Lieder wie „Swing Low, Sweet Chariot“. Auch die Werbung verwendet gerne die Pentatonik für kurze Melodien, z. B. „Haribo macht Kinder froh und Erwachsene ebenso“. In der klassischen Musik trifft man die Pentatonik mehrmals bei Franz Liszt, z. B. in „Au bord d'une source“. Claude Debussy, der im Alter von 19 Jahren Liszt gehört hatte, verwendet die Pentatonik noch mehr, z. B. im ersten Arabesque. Sie ist aber auch in der Volksmusik der Pyrenäen, der Bretagne und Frankreichs, sowie des Balkans und Osteuropas stark verbreitet. Sie stellt wahrscheinlich eine Vorstufe der Heptatonik dar, die auf vormittelalterliche Quellen zurückgeht. In den erweiterten Akkorden des Jazz bevorzugt man oft eine Pentatonik, die die Erweiterungen hervorhebt. Man spielt z. B. in Cmaj9 eine pentatone G-Dur-Tonleiter statt eine pentatone C-Dur-Tonleiter. Dadurch werden die große Septime (das H) und die None (das D) deutlich hervorgehoben. In der Improvisationspraxis begrenzt man sich im Tonvorrat oft auf die Pentatonik. Dabei verwendet man entweder die Pentatonik der gerade verwendeten Dur- bzw. Molltonleiter oder aber die Pentatonik des gerade verwendeten Akkordes. (Ausgehend vom Grundton einer Tonleiter oder eines Akkordes wird in Dur jeweils die Quarte und die Septime weggelassen, in Moll wird die Sekunde und die Sexte gemieden. Dabei ist es gleich, ob das entsprechende Intervall rein, groß, klein, vermindert oder übermäßig ist.) Durch die Begrenzung auf die Pentatonik werden in einer freien Improvisation Leit- und Strebetöne vermieden, welche im falschen Zusammenhang gebraucht einen Missklang ergeben könnten. Die Keimzelle des „Ur“-Kinderliedes ist die Pentatonik. Das fünfstufige Tonsystem der pentatonischen Reihe (aus 5 Quinten übereinander gewonnen) lässt sich bis in die Zeiten der Anfänge der Menschheit zurückverfolgen. Sie besteht aus Ganztonfolgen und Eineinhalbtönschritten (vergleichbar mit den schwarzen Klaviertasten (Cis, Es, Fis, Gis, B)). Es gibt keine Halbtönschritte und kein Ton übernimmt eine Leittonfunktion. Auch kann jeder Ton Anfangs- und Schlussston sein. Jede beliebige Abfolge von Tönen dieser Tonleiter empfinden die meisten Menschen als harmonisch, weshalb pentatonisch gestimmte Instrumente (z. B. Flöten) leicht zu spielen sind. Auch alle fünf Töne gleichzeitig gespielt, ergeben eine schwebende, wohlklingende Mehrstimmigkeit. Die

unablässig wiederholten ersten Zwei- (Kuckucksterz) oder Dreitonformeln, aus denen sich die ältesten Singsang-Melodien zusammensetzen, die zum Beispiel auch in den Versen unserer ältesten Märchen auftauchen, weiteten sich im Laufe der Zeit zu fünftönigen Formen aus (Melodien z. B. aus den Tönen D, E, G, A und H). Sobald die Fähigkeit entwickelt war, gleich bleibende Tonfolgen zu bilden, konnte die Melodie sich Stück für Stück frei entfalten. So können verschiedene Lieder bei bewegungsreichen Spielen der Kinder integriert werden, ohne dass sich Gesang und Spiel gegenseitig stark behindern. Es erinnert somit an einen Arbeitsrhythmus oder die gleichförmigen Körperbewegungen von Kultsängern und Tänzern gebunden zu sein. Das Singen um des Singens willen wurde möglich. Die Psychologie hat inzwischen interessante Übereinstimmungen mit kindlichen Spontangesängen und Spielmelodien entdeckt. Es scheint geradezu, als ob ein Kind in seinem ersten Lebensjahrzehnt im Zeitraffertempo alle Entwicklungsstufen der „Menschheit von Anfang an“ nacheinander durchlief, auch und vor allem in der Musik. Die Pentatonik eignet sich daher auch ausgezeichnet für die musikalische Früherziehung mit Kindern im Vor- und Grundschulalter. Zur pentatonischen Melodiebildung wird die Tonreihe D-E-G-A-H als Modell verwendet: Die einfachsten (Kinder)-Melodien bestehen aus der „Urzelle“ der Pentatonik, der sogenannten Kuckucksterz (auch Rufferz genannt): «Zweiton-Formel» G-E-G-G-E | Kuckuck, Eierschluck; danach wird ein neuer Ton entdeckt, der Ton über dem G, das A: «Dreiton-Formel» A-G-E-A-G-E | Laterne, Laterne; danach kommen der tiefste und der höchste Ton der Reihe hinzu, das D und das H: «Fünfton-Formel» G-G-D-D-E-E-D-H-H-A-A-G | Old Mac Donald had a farm, E-I, E-i, O! Pentatonische Melodien können mit jedem Ton der Reihe beginnen. Es müssen auch nicht immer alle Töne vorkommen („unechte Pentatonik“). Hemitonische Pentatonik: neben der beschriebenen Ganztonpentatonik gibt es auch die hemitonische (auch als ditonisch bezeichnete) Pentatonik, in welcher Halbtonschritte als wesentliches Merkmal vorkommen. Ein hervorragendes Beispiel für eine hemitonische Pentatonik mit den Tönen E, F, A, H und C sind die isländischen Zwiesgesänge oder die javanische Pelog-Skala mit Bb, H, Des, F und Ges). Im Zuge dieser experimentellen Phase konnte sich die Dissonanz weiter emanzipieren. Harmonisch fanden sich Rückungen statt Kadenzten und ihren Ausweitungen, frei schwebende und harmonisch ungebundene Akkorde, Bordunquinten. Klangnuancen entwickelten sich zu äußerster Wichtigkeit, die atmosphärische Stimmungen unmerklich verändern konnten. Die Rhythmik war ebenso von einer verschleiern, raffinierten Ästhetik geprägt. Der Eindruck eines sich stetig verändernden Klangteppichs ohne schroffe Wechsel wurde selten aufgehoben. Das hervorstechendste Merkmal war demnach die Klangfarbe und die Instrumentierung. Typisch sind Schichtungen von musikalischen Ebenen: Ein profunder, aber nicht aufdringlicher Baß, bewegte Mittelstimmen und ein signifikantes Motiv in den Oberstimmen, das aber nicht den Gesetzen der üblichen klassisch-romantischen Verarbeitung (Diminution, Abspaltung usw.) unterworfen war, sondern eher assoziativ behandelt wurde. Ein Sonderfall ist Maurice Ravel's „Bolero“. Durch diese Elemente war es möglich, Stimmungs- und Raumwechsel innerhalb eines Werkes subtil und changierend zu gestalten, ohne daß das Werk an sich mehrere abschließende, in sich geschlossene Kleinformen wie Lieder oder deutlich vom Rest einer Oper abgetrennte Duette benötigt hätte. Innerhalb eines Aktes verlaufen sämtliche Übergänge fließend und ohne formal bedingte Pausen. Die ambivalente Harmonik sorgt dabei heute noch für Überraschungen in den Hörgewohnheiten und läßt sich oft nicht mehr nach harmonischen Gesetzmäßigkeiten festlegen. Typische Formen der Musik des Impressionismus sind die durchkomponierte Oper (- neben „Pelléas et Mélisande“ von Debussy auch „Ariane et Barbe-Bleue“ von Paul Dukas und „L'enfant et les sortilèges“ von Maurice Ravel -) und sinfonische Dichtungen. Auch Klavierwerke und Lieder, die in verschiedenen Sammlungen nach Dichtern gruppiert waren, sind häufig.

Impressionistische Wassermusiken

Wir hatten uns nach Frankreich begeben, um nach deutschem Spätromantik-Gigantomanismus etwas kühl-dezent-duftige Atlantikluft zu atmen...; ich danke Ihnen, daß Sie mir dabei gefolgt sind! Mit herzlichem Gruß verabschiedet sich nun Ihr



Wolf-G. Leidel