



Heinrich Lindlar

Maurice Ravel Tanzpoetik

Gedanken zur Orchester-
und Klaviermusik beim
Vergleich einiger Aufnahmen

Maurice Ravel's erste veröffentlichte Instrumentalkomposition ist eine Habanera gewesen, seine letzte fertiggestellte Komposition überhaupt sollte ein Zyklus spanischer Volkstanzlieder sein: Don Quichotte à Dulcinée. Zwischen diesen Grenzen breitet sich das Lebenswerk des vor 25 Jahren (am 28. 12. 1937) 62jährig verstorbenen baskisch-savoyardischen Wahl-Pariser Komponisten aus. Es beläuft sich in 40 Jahren — von 1893 bis 1932, als ihn eine Gehirnlähmung befiel — auf einige 60 Werktitel. Mehr als die Hälfte davon gibt sich ganz oder teilweise, offen oder verkappt als tänzerisch zu erkennen: als stilisierte Tanzfolklore, als verfremdeter Gesellschaftstanz, auch als abgewandelter Jazz. Spanisch-Südamerikanisches taucht mit den Grundrissmodellen der Guajira, des Zorzico, der Jota, der Malaguena, des Bolero, der Habanera, des Tango und Fandango auf, Jazz und Music-Hall mit Blues und Foxtrott, Tanzgeschichte mit Pavane, Sarabande, Menuett und Valse. Die Reihe der rhythmischen Feldmuster, die nur als Einsprengsel verwertet erscheinen, wäre über diese seine bekanntesten Tanzfolien hinaus mit Aufzählung von weiteren zwei Dutzend und mehr Grundtypen noch nicht erschöpft.

Sie klingen in kleinen Klavierstücken ebenso an wie in großsinfonischen Piècen, in Gebrauchsmusiken ebenso wie in Konzert-Solitaïres; sie durchwirken Vocalisen wie Orchestergesänge, Chorkantaten wie Solonummern; sie blitzen in Kammer-Miniaturen auf wie in Orchester-Arrangements, in frühbeliebten Kindermärchenstücken wie in langverfemten Bühnenreißern. Kurz, die rhythmische Grundierung, der metrisch-kontrapunktische Zuschliff, die tänzerische Pointierung sind es, die den Kompositionen Ravel's neben ihrem instrumentationstechnischen Klangfarben-Raffinement die federnde Spannkraft, die funkelnde Dynamik, den virtuosens Elan geben, das Spieluhrenhafte und das Dämonische zugleich.

Sind es nicht die beiden Pole aller Tanzkunst — Elevation und Präzision — die den spezifischen Kompositionsstil Ravel's ausmachen? Ist es nicht „exakte Fantasie“, was seine Musik so faszinierend macht? War es nicht „eigige Sensibilität“, die den zierlichen, schmalköpfigen Mann charakterisierte? In seinen ekstatischen, seinen rauschhaftesten Spitzenwerken noch bleibt er diszipliniert und distanziert: in seiner choreographischen Dichtung auf die Valses nobles et sentimentales (Adelaide ou le langage des fleurs)

nicht anders als in den vier Sätzen seiner Rhapsodie Espagnole, in Daphnis et Chloe nicht weniger als in der Ballett-Suite Ma Mère l'Oye oder in der Ballettope L'Enfant et les Sortilèges, in Bolero und La Valse wie in Le Tombeau de Couperin oder in der immer noch unveröffentlichten Orchestration einer Nocturne, Etude, Valse von Chopin. Immer ist es „flammendes Eis“, was der dandyhaft mondäne, dabei wortkarg einsame Ravel in und mit den Magnetfeldern seiner Musik auskristallisiert hat. Auch unter den bisher nicht publizierten Partituren Ravel's gäbe es an szenisch-tänzerischen Orchesterstudien noch Bestätigungen zu finden: Sie reichen von Schumanns Carnaval bis zu Mussorgskys Khovantschina, die er auf Anregung Diaghilews, des Mäzens und Managers des Ballets Russes, gemeinsam mit Strawinsky instrumentiert hat. Die denkwürdige Begegnung zweier grundverschiedener Geister: Frühjahr 1913 in Clarens am Genfer See, dort, woher Ravel's Vorväter stammen. Hier lernte Ravel nicht nur die noch manuskriptfeuchten Japanischen Lieder Strawinsky's kennen (die ihrerseits wieder Anregungen von Schönbergs Pierrot lunaire verarbeitet hatten und Ravel zur Komposition seiner Kammerlieder nach Mallarmé beflügelten). Hier konnte er auch Le Sacre du Printemps entstehen sehen, jenes schockierende Tanzwerk, dessen Pariser Uraufführungsskandal im Mai 1913 die Schrecksekunde im Geburtsakt der Neuen Musik genannt worden ist.

Ravel hatte, von Anbeginn hingerissen, positiv zu Strawinsky's Tanz-Bildern aus dem heidnischen Rußland gestanden. Auch wenn ihm selber die Frühzeit anders erschien, nämlich lichter, ephebischer, gebrochen durch den sinnenhellen Geist des französischen Rokoko. Seine eigene Tanzsinfonie Daphnis et Chloe (Paris 1912, mit Nijinskij und der Karsavina uraufgeführt) bleibt bukolisch, wohingegen Sacre sich zum Ritualtanz steigert. Das Jahr 1912 war mit Ravel's „Daphnis“, mit „Ma Mère“ und „Adelaide“ zu seinem Ballettjahr schlechthin geworden. Nächst Bolero und Daphnis am vergleichsweise populärsten wurden die Valses nobles et sentimentales. Jene beiden unterschiedlichen (und wert-unterschiedlichen) Tanzwerke gelangten vor allem über die Konzertsäle in das Musikbewußtsein der breiteren Öffentlichkeit.

Zwei ungekürzte Aufnahmen des längsten Ravel'schen Werkes, in den Konzertsälen nur mit der 2. Ballettsuite heimisch geworden

(und vor Uraufführung des Ballettganzen, Juni 1912 in Paris, bereits hochgelobt), mit dem Schlußbild also, jenem unvergleichlichen Morgenstück dämmernder, wehender, verheißender Lichtaufgänge, bukolischer Hirtenspiele und bacchantischer Tänze. Die drei Szenen, durch Fokin frei nach der Hirtin- und Liebesnovelle des hellenistischen Dichters Longos zu einem Ballettszenar umgewandelt, in ihrer innendramatischen Gestaltkurve musikalisch reinstimmig nachleben zu können, dankt sich zweimal der Initiative zweier so gegensätzlicher Unternehmungen, wie sie RCA mit amerikanischen und Decca mit französischen Kräften erstellten.

Münd, der Straßburger, Wahl-Amerikaner, führt die ausgezeichneten Bostoner (samt dem New-England-Summchor) zu einer Choreographie des Klangs, der Instrumentation, der fluktuierenden rhythmischen Farbkomplexe, die sich weit über alle Wind-Wellen-Naturalismen in einer Welt wahrer impressionistischer Gestaltverschleierung und Klangsymbolik erhebt, zumindest für die Eckfelder des Triptychons. Für die Apotheken und die Piraten-Rhythmik spielt er (mit Recht) das Klangbild in herbere, härtere Zonen vor, fast bis an Prokofieffs und Strawinsky's ungefähr gleichaltrige Partituren der skythischen Suite, des Sacre du Printemps. Die Kontraste von angestrufter Poetik und konturierter Rhythmik erstehen solchermaßen konziser, baskischer oder mediterraner (Ravel's Mutter war tanzkundige Baskin, sein Vater Genfer Ingenieur).

Münd rafft die Partitur auf 29 plus 27 Minuten zusammen, gibt Zäsuren, Akzente, die auflichten, gliedern. Rosenthal hingegen, Chefdirigent der Véga-Aufnahme, bleibt liquider in den Tempi (31 plus 31), parfümierter in der Agogik, in den Schummer-Rubatis, in der Revuestimmung der heiklen Summhörs einschließlich romantizistischer hoch gespielter Windmaschinerie. Die Nonenakkordwelt, ihr süßer Schmelz, ihre Reizmixturen, gelingen unter ihm indes französischer als Münd's es mag oder vermag. Der Anfang hat unter Münd Geheimnis, unter Rosenthal Schauer von der Art leicht hollywoodesker Ballettfilme. Eine ästhetische Kategorie steht hier gegen die andere. Was Ravel entsprechender ist, verdeutlicht ein dritter weiterer Vergleich solcher Aufnahmen gegenüber Debussy's „Faune“ oder „Jeux“. Er würde eher für Münd resumieren müssen. Für Frankreich dürfte

Rosenthals Aufnahme die zur Zeit und auf lange gültige bleiben. Für die übrige (Ballett-)Welt aber die US-Aufnahme. Die Végahülle repräsentiert sich mit vorzüglichem Geleitext von Claude Rostand (und kunstgewerblicher Maquette von Tapiro), die RCA-Hülle greift auf einen alten Holzschnitt aus der Longos-Ausgabe des 18. Jahrhunderts zurück und bringt kundige Notizen zum Werk von John N. Burk. Beide Aufnahmen kommen spät, wenn auch nicht zu spät, zu uns: RCA aus 1961, Véga aus 1960.

Daphnis und Chloe ist Ravel's umfangreichstes, auch sein delikatesstes Ballettwerk geblieben. Grund genug, ihm in unserem Zusammenhang einen besonderen Interpretationsvergleich zu widmen. Ballettistisch umgewertet hat der Komponist auch eine Reihe weiterer Kompositionen: so die Valses nobles et sentimentales oder den Tombeau de Couperin oder Ma mère l'Oye und andere mehr. Sie werden bei Betrachtung der Aufnahmen des Klaviergesamtwertes mit Gieseking, Casadesus, Monique Haas (weiter unten) gesondert zu berücksichtigen sein. Hier seien einige Schlaglichter nur noch auf Tanzkompositionen des Meisters geworfen, die für Konzertsaal und Tanztheater von ähnlich gravierender Bedeutung wurden: Rhapsodie Espagnole, Pavane, Bolero, La Valse, Danses.

Nächst dem Bolero mit gegenwärtig einem Dutzend Plattenangeboten der Weltklasse ist es die Rhapsodie Espagnole, die Sinfonieorchester von Rang immer neu zu neuen, differenzierten Interpretationen verlockt. Vielleicht, weil sie neben Daphnis eine der wenigen Tanzkompositionen Ravel's ist, die er (bis auf die Habanera) ohne Umwege (etwa über Klavier oder Kammerensemble) unmittelbar für Orchester konzipiert hat. Der spontane instrumentations-koloristische Grundzug, der diesen spanischen Tanzsätzen eigen ist, ihr flirrendes, raffiniert gemixtes Klangflair reizt Dirigenten und Orchester erstaunlicherweise zu stets hellhörigeren Schallaufzeichnungen. Ansermet mit seinen Genfern, Kussewitzky und Munch mit ihren Bostonern, Silvestri mit den Pragern, sie alle setzten stilistisch gestufte Sonderakzente. Dem Substanzkern der vier Sätze aber wird Pierre Monteux mit den Londoner Symphonikern auf eine stupend virtuose, stupend konturierte Weise womöglich am meisten gerecht. Monteux, Pionier und Senior in Fragen der Darstellung auch der heikelsten Ballett-Partituren Ravel's wie Strawinskys, zielt auf mehr als stimmungshafte Folklore. Ein Vergleich der Habanera unter ihm mit der unter Carmen Dragon und dem Hollywood Bowl Sinfonie-Orchester reißt Welten zwischen plakativer und stilisierter Tanzfolkloristik auf.

Das präluzierende, wehend kadenzierende Nachtstück zum Aufklang und die ausklingende, ekstatische Feria der Morgenmusik zum Ausklang: Hat man Verheißung und Erfüllung dieser Ravel'schen Musica Espagnola suggestiver eingespielt gehört als hier unter Monteux? Zugegeben, auch die rein aufnahmetechnischen Daten dieser Decca-Stereo-Platte vermögen die diffuse Partitur stärker zu durchdrängen, als es bisher der Fall war (und was bei Decca von der eigenen Konkurrenzaufnahme unter Ansermet zwar duftiger, gleichsam debussystischer, kaum aber leuchtender geboten wird). Mit Florent Schmitt, der bei der Uraufführung Anno 08 von der Galerie des

Pariser Châtelet eine Wiederholung erschrien hatte („für die Leute im Parkett, die nicht kapieren“), möchte man auch diese späte Muster- und Meisteraufführung gleich ein zweites Mal hören.

Es zeugt nicht von viel Phantasie der Produzenten, Ravel's Rhapsodie Espagnole auf fast allen Firmentiteln immer wieder mit Debussy's Tanzpoem auf den Nachmittags eines Fauns gekoppelt zu finden: Faune, Pavane, Rhapsodie, Bolero, ein ständiger Circulus, der inzwischen von Platten-Fanatikern wie von Unschuldabnehmern nicht unbedingt mehr im Kreis erwartet wird. Von Monteux' Pavanen-Interpretation beispielsweise auf Steinbergs Darstellung überzugehen, hat Monteux die schwingendere, atmendere Auffaltung für sich, während Steinberg mit seinen Pittsburghern das Moment des Unentrinnbaren, Fatalistischen stärker einspielt. Mit der Valse und dem Bolero vereint, zeigt sich Steinbergs magisch-manische Esspressiv-Deutung erst recht: Nuancen der Ravel-Kunde, die moderner sein mögen als die seidiger getuschten Klangtinten der Ansermet und Monteux. Selbst eine Herforder Philharmonie (unter Schüchter) bleibt da dem verhalteneren Klang näher, den offenen, nach innen genommenen Wendungen Ravel's gemäßer. Wer hören will, was es mit dieser introvertierten Klanggebärde Ravel's für sich hat, sei auf die Rarität der späten Ravel-Orchestrierung von Debussy's Danse unter Ansermet mit den Genfern hingewiesen oder auf Ravel's Harfentanz (Introduction et Allegro) neben Debussy's Harfentänzen (Danse Sacrée et Profane) unter Slatkin. Es wird des Hören-Lernens auch an Hand Ravel'scher Tanzkomposition so bald kein Ende werden. Nicht anders als bei Debussy ist auch für Ravel das Klavier zum zentralen Instrument seiner Kompositionsarbeit geworden. Auch wenn er durch mannigfache Orchestrierung ursprünglich pianistisch konzipierter Werke Klangmedien geheimnisvoll und janusköpfig wechselte, wandelte. Klangmetamorphose gehört zu Ravel's Musikgenie, wie Klangidentität zu Beethovens Musikethos gehörte. Das komplette Klavierwerk liegt mit der Phillips-Aufzeichnung durch Casadesus vor, wobei Gaby mit ihrem Mann und Partner Robert Casadesus die wenigen Titel zu vier Händen spielt, während diese auf den beiden angeführten Columbia-Platten mit Gieseking nicht erscheinen, ein Umstand, der zwar einen nicht uninteressanten Teil des Klavierstils Ravel's ohne die Möglichkeit eines Interpretationsvergleiches beläßt, der jedoch in unserem Zusammenhang weniger gravierend wiegt.

Zusammenfassend gesagt, bleiben beide Ravel-Darstellungen, die durch Casadesus und die durch Gieseking, als Zeugnisse eines pianistisch höchst perfektionierten und musikalisch durchgeformten, ausgereiften Interpretationsstils der Jahrhundertmitte gleichbedeutend nebeneinander bestehen. Gieseking's Pedalisierungskünste im Einspielen der Klangmixturen mögen die subtileren Valeurs bringen. Casadesus' Formsinne erbringt die konturriertere Agogik, Rhythmik und Artikulation. Wo Casadesus bisweilen maskulin erscheint, kommt Gieseking mitunter mit Wischern.

Stellt man den beiden renommierten Pianisten die in Dingen Klaviermusik des 20. Jahrhunderts und insbesondere Frankreichs keinesfalls weniger bedeutende Pianistin Monique Haas gegenüber (leider liegen

Für diesen Beitrag standen folgende Aufnahmen zur Verfügung:

Daphnis et Chloe (Gesamtaufnahme). Charles Munch, Boston Symphony Orchestra and New England Conservatory Chorus. — RCA LSC-2568.

Manuel Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra et Choeurs de la Radiodiffusion Télévision Française. Véga C 30 A 196.

Rhapsodie Espagnole; Pavane. Londoner Symphonie-Orchester; Dir.: Pierre Monteux. Decca ST SXL 2312.

Danse. L'Orchestre de la Suisse Romande; Dir.: Ansermet. Decca LXT 5454.

Bolero; La Valse; Pavane. Pittsburgh Symphony Orchestra; Dir.: W. Steinberg. Capitol K 60 689.

Introduction et Allegro. Concert Arts Strings; Dir.: Felix Slatkin. Capitol K 80 313.

Habanera. Hollywood Bowl Sinfonie-Orchester; Dir.: Carmen Dragon. Capitol K 60 687.

Bolero. Nordwestdeutsche Philharmonie; Dir.: W. Schuchter. Imperial ILP 126.

Das gesamte Klavierwerk. Robert und Gaby Casadesus. Philips A 01112-4 L (3 Platten).

The Complete Piano Works. Walter Gieseking. Columbia CX 1351 und 1352.

Monique Haas spielt Ravel (Sonatine, Valses, Tombeau). DG LPM 18 302.

Ravel spielt Ravel (Sonatine, Valses). Telefunken HT 3.

Klavierkonzert G-Dur; Klavierkonzert für die linke Hand. Jacqueline Blancard, Klavier. Orchestre de la Suisse Romande. Dir.: E. Ansermet. Decca LXT 2816.

Klavierkonzert G-Dur. Monique Haas, Klavier. Sinfonie-Orchester des NDR Hamburg; Dir.: H. Schmidt-Isserstedt.

Abgehört mit Braun-Atelier-Stereo über Telefunken-Lautsprechersäulen. (Tiefenfrequenzen ausgeteilt.)

immer noch nur Teile des Ravel'schen Gesamtwerkes von ihrer Hand vor), ergibt sich dem kritischen Ohr und Stillempfinden die vielleicht überraschende Entdeckung einer dritten, nahezu idealen Darstellung des Klavierstils von Ravel (was auch für die Klavierkonzert-Vergleiche gilt). Der unmittelbare Vergleich ihrer dreier Interpretation des Klavierzyklus der Valses nobles et sentimentales erhellt das aufs Minutiöseste. Die Durchsichtigkeit, ja Transparenz bestimmter Ravel'scher Wendungen, vor allem verkappt kontrapunktischer plus klangkoloristischer Natur, ist von niemandem bisher in dieser Luzidität erkannt, zumindest von niemandem so erspielt worden. Auch von Ravel selber nicht, wie die kürzlich bei Telefunken aufgelegte Dokumentaraufnahme aus dem Jahre 1913 (Welt-Mignon-Übertragungen) zeigt, eine Veröffentlichung, deren Wert für die Erkenntnis des Wandels der Interpretation des Ravel'schen Klavierstils unschätzbar ist.

Um nur die eine, rhythmisch-metrische Dominante anzuzeigen, ergibt sich folgendes chiffriertes Zeitbild, das den im einzelnen hastigen oder salonhaften, im ganzen jedoch faszinierend intensiven, magisch-fatalistischen Grundzug der Klaviermusik Ravel's signalisiert, soweit Ravel selber sie einspielt:

Valses nobles et sentimentales (1911)

	Ravel	Gieseking	Casadesus	Haas
I	1'00	1'16	1'14	1'20
II	1'50	1'40	2'00	1'15
III	1'08	1'25	1'07	1'15
IV	0'50	0'55	0'55	1'05
V	1'03	1'00	1'15	1'15
VI	0'33	0'40	0'38	0'43
VII	2'16	2'25	2'15	2'35
VIII	3'25	3'08	3'18	3'45
	12'39	12'42	13'08	12'05

Unbegreiflich, daß der Debussy-Interpret Cortot diesen außerordentlichen Walzerzyklus „ins Ganze gehört: monoton“ befand, wie er im 2. (noch unübersetzten) Band seiner Geschichte der französischen Klaviermusik anmerkt. Einen subtileren Beitrag zum Generalthema der Klavier- und Tanzpoetik Ravel's aber gibt es nicht, wie unsere Vergleichsmöglichkeit erweist.