

## Lebenslauf und kompositorische Charakteristik von C. A. DEBUSSY UND M. RAVEL

Chang Hui-Ling

### Abstract

Die Untersuchung des Themas ist hauptsächlich nach der Methode der historischen Musikwissenschaft bzw. nach der historischen Literaturangabe über die beiden Musikmeister – Debussy und Ravel - in bezug auf die Ähnlichkeit und die Unterschiede ihres künstlerischen Schaffens zu vergleichen und zu analysieren.

Will man seine eigene persönliche Entwicklung vorantreiben, speziell im schöpferischen, künstlerischen, wissenschaftlichen und geistigen Bereich, so muss man bei seinen eigenen kulturellen, nationalen, auch familiären Wurzeln beginnen. Darum ist es wichtig nicht nur von ihren einzelnen Werken zu verstehen, sondern auch den Hintergrund ihres Schaffens zu erfassen. Darüber mehr im Teil des Lebenslaufes.

Im ersten Teil ist es betreffend über kürzen Lebenslauf Debussys; im zweiten Teil: über Ravels Leben und Werke; im dritten Teil interpretiert die Autorin über die Herkunft des Impressionismus; im vierten Teil beschreibt man über die Charakteristik der Werke Debussys; im fünften Teil behandelt es über die Eigenschaft der Werke Ravels; im sechsten Teil zeigt die frühe Klavierwerke von beiden Komponisten; zum Schluss bringt die Arbeit einen Vergleich von Unterschieden und Ähnlichkeiten der kompositorischen Charakteristika und den Techniken der frühen Klavierwerken.

**Keywords:** Debussy 、 Ravel 、 literarisch 、 malerisch 、 Impressionismus 、 Symbolismus 。

## 德布西與拉威爾之作曲生涯及作品風格

張惠玲\*

### 摘要

本文主要根據歷史音樂學之研究方法進行歷史文獻資料之蒐集、過濾、統整、比較、分析、解說及釋例，其主要之目的在探討德布西與拉威爾兩位作曲家作品之風格、作曲技巧、作曲素材、作品形成之因素、人格發展及作曲家作品之特色，並進一步對其作品進行異同之比較與分析。從歷史音樂學之研究角度而言，欲理解一位作曲家作品之內容及其作品背後形成之因素，不僅應對於已存之作品做一分析與理解之外，更應對其作曲家的家庭背景、種族根源、文化、國家、當時之社會環境、社交友圈及人格特質做一概括性與深入性之瞭解，故此，此文將責無旁貸地論及兩位作曲家的生平背景、作品背後形成之原因及其作曲生涯之發展。

本文第一段將簡潔地介紹德布西之生平。第二段則描述拉威爾之生平及作品。第三段指出“印象主義”此一專有名詞之由來。第四段解說德布西作品之特色。第五段闡述拉威爾作品之特色。第六段找出德布西與拉威爾兩位作曲家早期鋼琴作品之創作技巧、引用之素材及不同之創作風格。第七段則為結語，對於兩位作曲家早期鋼琴作品之創作技巧及風格做一歸納性之比較及統整。

關鍵字：德布西、拉威爾、文學的、繪畫的、印象主義、象徵主義。

---

\* 開南大學應用英語學系助理教授

## Lebenslauf und kompositorische Charakteristik von C. A. DEBUSSY UND M. RAVEL

Chang Hui-Ling

### Vorwort

In der Musikgeschichte spielen Debussy und Ravel aufgrund ihres Schaffens, welches auch von vielen Künstlern ihrer Zeit anerkannt wurden, eine grosse Rolle. Am Ende des 19. Jhds. bis zu Beginn des 20. Jhds. hatte sich die europäische Musik jedoch in sehr viele Richtungen und Stile entwickelt. Wegen der starken Einflüsse aus dem Ausland, erreichte Frankreich zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jhds. ein Tief in der Musik. Vor allem durch Richard Wagner, der durch die Verwendung der chromatischen Harmonik neue Wege beschritt, gerieten die französischen Komponisten, in kompositorischer Hinsicht, ins Abseits. In Hinblick auf den literarischen Symbolismus und den malerischen Impressionismus, wurden C. A. Debussy und M. Ravel als Parallelfälle dieser künstlerischen Richtungen, ebenfalls als Impressionisten bezeichnet. Beide wohnten und studierten in Frankreich und wurden stark von damaligen fremden Musikrichtungen beeinflusst. Die Elemente ihres Schaffens sind vielseitig und abwechslungsreich gestaltet. Betrachtet man ihr technisches Schaffen, erkennt man, dass beide ähnliche Interpretationsmethoden, wie **Gregorianik** und **mittelalterliche Kirchentonaltät**, verwendeten. Auch benutzten sie die **östlichen Pentaton-** und **Ganztonleitern** in ihren Werken. Sie hatten den gleichen regionalen und kulturellen Hintergrund und auch wurden sie von exotischer Musik beeinflusst. Aber diese Faktoren inspirierten sie jedoch sehr unterschiedlich.

Es ist für mich sehr interessant, die beiden Musikmeister in bezug auf die Ähnlichkeit und die Unterschiede ihres künstlerischen Schaffens zu vergleichen und zu analysieren, auch deshalb, da ihre Musik als wichtiger Übergang von der Romantik

zur modernen Musik erscheint.

### **Kurzer Überblick der Laufbahn Debussys:**

Debussy, Claude Achille ist ein grosser schöpferischer Meister in der Musikgeschichte. Er wurde in St. – Germain-en – Laye, einem Pariser Vorort, am 22 August 1862 geboren. Sein Vater ( Manuel Achille, Debussy ) beschäftigte sich mit einem kleinen Fayencen – geschäft in St. – Germain und übersiedelte später als Eisenbahnangestellter mit der ganzen Familie nach Paris. Seine Mutter, Victorine Manoury aus Levallois bei Paris, und Mme. Roustan, bei der der junge Debussy einen Teil seiner Jugendzeit in Cannes verlebte, brachten ihm die notwendigsten grundsätz – lichen Kenntnisse bei, Weil er, Als er noch sehr jung war, nie eine öffentliche Schule besuchte. Das frühe Jugendleben war für Debussy ohne lebendigen Bildungsanreiz und in seelischer Abgeschlossenheit hatte er keine gleichaltrigen Schulkameraden.<sup>1</sup> Er blieb schweigsam, ungesellig, in sich verschlossen. Weder am Unterricht noch am Spielen fand er rechten Gefallen. Er konnte ganze Tage auf einem Stuhl hocken, träumen und nachgrübeln, keine wusste worüber. Trotzdem entwickelte er sich nicht ohne Einfluss auf die Eigenschaft des Menschen und Künstler.

Mit neun Jahren begann Debussy bei einer ehemaligen Schülerin Chopins Klavierunterricht zu nehmen, wo er während der nächsten elf Jahre Klavierspiel, Theorie und Komposition studierte. Als Elfjähriger ( 1873 ) wurde er als Schüler ins Pariser Konservatorium aufgenommen. Die Chopinschülerin Mme. Mauté de Fleur ville<sup>2</sup> entdeckte die musikalische Begabung des Knaben und unterrichtete ihn im Klavierspiel, bis er 1873 als Schüler des Konservatoriums aufgenommen wurde.

Am Pariser Konservatorium ( 1873 – 1884 ) studierte er Klavier bei **Lavignac Durand, Marmontel** und Komposition bei **Guiraud** (vorübergehend auch bei **C. Franck**), an dem Debussy bald als musikalischer Revolutionär bekannt war. Debussy

<sup>1</sup> M.G.G. ( Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik ), 1954, S. 63.

<sup>2</sup> Ebenda, M.G.G., 1954, S.63.

---

konnte sich mit den Regeln der Musiktheorie, die am Konservatorium gelehrt wurden, nicht zufrieden geben. Er versuchte neue Akkorde und neue melodische Linien zu entdecken. Als er fast zwanzig war, hatte er eine gelegentliche Russlandreise. Die Reise öffnete ihm die Ohren für die farbenreiche **russische Volksmusik**, die wild Musik der **Zigeuner** und die überraschend andersartige Musik von **Borodin**, **Balakirew** und **Musorgskij**. Nachdem er von der Russlandreise ans Konservatorium Zurückgekehrt war, irritierte er seine Lehrer noch mehr als früher mit seinen dissonanten Harmonien und ungewöhnlichen Akkordfolgen. **Er versuchte immer nach Originalität** in seinem Streben zu legen. Was möglich auf seinen Kopf und in seiner innerlichen musikalischen bestimmten Welt ausdrücken wurde, wurde er auf seine eigene Interpretationsform erneuern und entdecken. Er gewann einen Preis für sein Klavierspiel und das Singen von Blatt.

Nachdem Debussy sich für die Laufbahn eines Komponisten entschied, erhielt er 1884 für seine **Kantate "L'Enfant Prodigue"** **den ersten Rompreis**, wobei Gounods Stimme den Entscheid herbeiführte, obwohl sein Freiheitsdrang und seine Originalität sich damals schon im akademischen Kreise unliebsam bemerkbar machten. Diese Auszeichnung erlaubte Debussy einen dreijährigen Aufenthalt in Rom, Aber Debussy fühlte sich in Rom nicht wohl, weil er, als ihm die Aufführung seiner sinfonischen Suite "Printemps" ( Frühling ) verweigert, wurde er Rom vor dem Ende des dritten Jahres verliess, ohne in einem Konzert seine Kompositionen aufzuführen.

Nach der römischen Zeit fand er besondere Anregungen im Erlebnis von **klassischer Musik der Renaissance**, die ihn auch in Berührung mit **List**, **Verdi** und **Boito** brachte. Dann hat sich Debussy im Umgange mit der Künstlerwelt von Paris und mit Schriftstellern und Dichtern seinen Geist zur vollen Weite. Reife und Feinsinnigkeit entwickelt. Er verband sich mit den **Dichtern Verlaine**, **Baudelaire** und **Mallarmé** Ravel und den **impressionistischen Malern** Corot, Courbet. Cézanne, Van Gogh, Manet, Monet, besonders mit Monet, um neue Wege in der Kunst zu erlangen.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> M.G.G. , 1954, S.64.

Eine Weltausstellung führte man 1889 in Paris durch. Die östliche Kunst und Musik fanden Debussys besonder Aufmerksamkeit. Er betrachte bei dieser Ausstellung fein und kunstvoll von bemalten und verzierten östlichen Kunst. Und er hörte die Musik der fremden, exotischen Klänge des **javanischen Gamelang** mit einem Orchester aus genau abgestimmten Schlaginstrumenten. Hier hörte er, dass Gamelang höchst komplizierte kontrapunktierte Rhythmen spielte, eine Musik, die **voller Synkopen** und ganz unähnlich zu der **europäischen Tanzmusik** war, manchmal setzte die Musik aus, und man hörte nur lange anhaltende Töne der **Gongs**, in denen auch verschiedene Zwischentöne mitschwangen. Im Vergleich zu europäischen Akkordfolge und Tonartsbildung, konnte hier ein Ton von Schlaginstrument erscheinen, der für sich allein die musikalische Aussage übernahm. Wegen verschiedenen exotischen Inspirationen fand Debussy langsam seinen eigenen Stil; Er begann mit der Vertonung von Gedichten von Verlaine und Baudelaire. Ein Gedicht seines Freundes Mallarmé inspirierte Debussy zu seinem "Prélude á l 'Aprés – midi d 'un Faune" ( Der Nachmittag eines Fauns ) für Orchester. Seinen schöpferischen Stil hat man 1887 schon als den eines Impressionisten bezeichnet, Eine Reihe von diesen Werke gehörte auch zu diesen impressionistischen Werken. Debussy verband zwei Faktoren: den **Impressionismus** mit der **Romantik** zu kombinieren, die Liebe zur Natur<sup>4</sup> und die Vermischung der verschiedenen Ausdrucksgebiete von **Malerei, Dichtung und Musik**. Deswegen hat seine Musik immer mit der Natur zu tun. Er komponierte gerne antike und heidnische Naturverbundenheit<sup>5</sup>, die in einer verträumten Sommeridylle war, weit entfernt von den gedanklichen und traditionellen Werken der deutschen Komponisten **Wagner** und **Strauss**. bzw. Debussy ist eigentlich von der **deutschen Hochromantik**, von Wagners "Tristan" ausgegangen und hat ihre Grundfaktoren, die immer mehr aufgehende Fülle und den Unterschied des Klanges, auf eine eigene und persönliche Weise weiter entwickelt. Indem er die funktionelle Beziehung zwischen den einzelnen Akkorden aufhebt, gleichartige wie artfremde Akkorde aneinander reiht

---

<sup>4</sup> M.G.G., 1954, S.67/ S.69.

<sup>5</sup> M.G.G., 1954, S.71.

und durch Verwendung von **Ganztonleitern** und **Ganztonakkorden**. Das energetische Prinzip von Spannung und Auflösung fast ganz aufhebt, hat er sich geradezu ideale Sprache geschaffen um die ständig wechselnde Atmosphäre impressionistischer Klangbilder hervorzuzaubern. Im Jahre 1912 verwendete der berühmte Tänzer Nijinskij das Stück für Ballett, obwohl, es schien, als ob es ein Skandal wäre, wurde es ein voller Erfolg. Um seinen Wunsch auf eine neue Art zu vermitteln, wollte Debussy ein neues musikalisches Vokabular und eine neue Regel erfinden. Tatsächlich bestand seine Musik aus vielen Elementen, die schon alt, aber in der europäischen Musik nicht mehr in Verwendung waren. Er verwendete die **mittelalterlichen Tonleitern und Tonarten** wie die **Pentatonik und Ganztonleiter**<sup>6</sup> ( C – D – Fis – Gis – Ais – C ), die er in Russland und bei den javanischen Konzerten gehört hatte. Er fügte den Dreiklängen Töne hinzu, sodass sie einen impressionistischen Klang bekamen. Er mischte zwei Akkorde miteinander, um einen neuen zu erhalten, und entdeckte neue Wege zum Gebrauch der Septim – und Nonakkorde. Seine Melodien waren nicht so streng gegliedert wie in der klassischen Musik. Es gab fast keine Wiederholungen und keine entwickelten kurzen Motiv, wie bei den Romantikern. Darum wendete Debussy kurze Melodienfragmente statt der ehemaligen Methode an. Seine Rhythmen neigen zu voller Freiheit und sind selten regelmässig. Seine Akkorde folgen in keiner Weise den Regeln der traditionellen Harmonik. Sie bewegen sich komplett unerwartet in überraschender Klangfarbe und erscheinen die Musik mittelalterlichen Parallelimen.

Debussy war Pianist und hatte viele Werke für das Klavier mit seinem weiten Ton - und Klangumfang geschrieben. Er war auch ein Orchestermeister. Er verwendete eine grosse Zahl von Instrumenten, nicht wegen ihrer Lautstärke, sondern um einen starken Wechsel feiner Klangkombinationen zu erlangen. Obwohl er verschiedene Instrumentenklänge verteilen konnte, ging er aber den traditionellen Instrumentenkombinationen nicht aus dem Weg. Für die Oper "Pelléas et

---

<sup>6</sup> Riemann Musik Lexikon, 1959, S.376.

Mélisande“ brauchte Debussy fast zehn Jahre um sie zu vollenden. Es gab keine Arien und kein Ballett. Die Singstimme stellt hauptsächlich eine Rolle dar und das Orchester begleitet dabei. Er nahm den Text vom ursprünglichen Rezitativtext. In der Gesangsmelodie gibt es wenige Tonarten zu unterscheiden. Er versuchte die Singstimme mit mehreren Akzenten zu versehen. Das Orchester untermalte die Singstimmen. In dieser Oper scheint man wie bei allen Vokalkompositionen Rhythmus und den Klang der französischen Sprache zu interpretieren. Debussy suchte hier bis zu den Wurzeln der Musik selbst vorzudringen.

Im Jahr 1899 war seine Position als Komponist gefestigt. Er heiratete ein junges Mädchen (Rosalie Texier) vom Land, aber 1904 wurde ihre Ehe geschieden. Darauf heiratete er Mme. Emma Bardac, eine geschiedene Frau. Sie hatten eine Tochter (Chouchou; Claude Emma), ihr wurde das liebenswürdige ”Children's Corner“ ( Kinderecke ) für Klavier und ein Kinderballett: ”La Bôte à Joujoux“ ( Die Spielzeugschachtel ) gewidmet.

Dubussys musikalische Gedanken gewannen die Aufmerksamkeit vieler junger Komponisten, und seinen Kollegen Ravel auf sich eigenen anpassende Musik zu entdecken. Er besuchte später Italien 、 England 、 Belgien 、 Ungarn 、 Turin 、 Russland und Holland. Und er dirigierte manchmal sogar eigene Werke. Nachdem er viele Klavierstücke ausschöpfte, gab er gerne seinen Werken poetische Titel. Debussy verfasste auch selbst Texte, einige seiner Lieder, wie die ”Proses lyriques“ sind eigene vortonte Gedichte. Er schrieb auch Artikel über Musik für führende französische Magazine und Zeitungen. Im Buch von ihm: ”Monsieur Croche“ ( Herr Viertelnote ) wurden einige dieser Essays herausgebracht. Er war ein Bewunderer der alten französischen Komponisten, besonders von **Couperin**. In seinen späteren Werken versuchte er die Feinheit und die Klarheit der Musik dieses Komponisten zu erreichen. Am Anfang des Ersten Weltkrieges war Debussy in schlechten Gesundheitszustand geraten. Ein Darmkrebs, dessen Operation 1915 erfolglos verlief, liess den Meister die letzten Lebensjahre schwinden. Debussy starb während einer Bombardierung von

Paris am 28 März 1918.

Debussy spielte eine sehr wichtige Rolle in der Musik zwischen der Hochromantik und der Modernen. Sein Einfluss auf die Musik war zweifellos unvorstellbar gross. Er wusste Selbstbewusst, wohin sich seine Musik entwickeln sollte, was er ausdrücken wollte und womit er am besten die musikalischen Elemente beherrschen konnte. Er liebte die Natur, die Schönheit des Gedichtes und die Kunst ( die Malerei - usw. ). Er hatte immer sein innerliches Ideal, mit einer eigenen persönlichen Methode zu interpretieren. Er war nicht gehorsamer gegenüber Regel der Musik, aber er war ein weiterer Schöpfer der damaligen zeitgenössischen Musik vom Ende des 19Jhds. Und Beginn 20 Jhds.

### **Ravels Leben und Werke:**

Maurice Ravel wurde in Ciboure, einem kleinen Dorf an der Südwestspitze Frankreichs vor der spanischen Grenze, am 7. März 1875 geboren<sup>7</sup>. Drei Monate später übersiedelte die Familie Ravels nach Paris.

Ravel hatte eine sehr gefühlvolle und weitsichtige Familie. Sein Vater Pierre Joseph Ravel ( 1832-1908 ) war ein **Schweizer** Ingenieur und Erfinder in der Automobilindustrie. Er interessierte sich nicht nur für die Technik, sondern auch für Musik und Malerei<sup>8</sup>. Deswegen unterstützte er Ravel immer intensiv beim Musiklernen. Die Mutter Ravels, Marie (Eluarte) Delouarte ( 1840-1917 ) war **baskischer** Herkunft<sup>9</sup>. Beide Elternteile waren **katholischer** Abstammung. Ravel hatte einen jüngeren Bruder, Edouard Ravel (1878-1960), der später wie sein Vater Ingenieur war<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Friedrich Blume, II, London, New York, 1963, S.58.

<sup>8</sup> Willy Tappolet, "Maurice Ravel: Leben und Werk", Olten, 1950, SS. 20-21.

<sup>9</sup> W. Tappolet 1950, S.23 & Arbie Orenstein: Ravel, Man and Musician, New York, London, 1975, S. 12.

<sup>10</sup> Arbie Orenstein: Ravel, Man and Musician, New York, London, 1975, S. 12.

Die Beziehung zwischen Ravel und seinen Eltern war eng und gut. Sein Vater war liebevoll zu ihm. Auch zu seiner Mutter hatte er eine enge Beziehung. In den Werken Ravels spiegelt sich viel an **spanischer** Charakteristik wider, da seine Mutter ihm als Kind zahlreiche **spanische Volkslieder** vorsang. Man kann es vielleicht so sagen: Die Melodien und Rhythmen aus Spanien bedeuteten die erste Berührung des zukünftigen Meisters mit der spanischen Mentalität.

Der Vater Ravels liebte Musik. Als Ravel sieben Jahre alt war, ermunterte sein Vater ihn, Klavierstunden bei Henry Ghys Š zu nehmen. Kurz nach seinem zwölften Geburtstag begann Ravel bereits Musiktheorie und Komposition bei Charles René zu studieren. Im Alter von vierzehn Jahren (1889) tritt Ravel ins Pariser Konservatorium ein, in dem er fast **sechzehn Jahre studierte** ( 1889-1905 )<sup>11</sup>. Seinen ersten Klavierunterricht am Konservatorium nahm Ravel bei Anthiôme, doch zwei Jahre später ( 1891 ) wechselte er den **Klavierprofessor**, später ging er bei Charles de Bériot für vier Jahre in die Lehre ( 1891-1895 ). Ein Jahr später nahm er für drei Jahre **Harmonielehre**unterricht bei Emile Pessard.

Während Ravel die erste Zeit am Konservatorium studierte, erlitt er nacheinander mehrere Rückschläge bei seinen Klavier- und Harmonieprüfungen. Wegen seiner Misserfolge wurde er zunächst sogar vom Konservatorium entlassen. Später jedoch holte man ihn wegen seiner **kompositorischen** Erfolge wieder ans Haus zurück. Ausserdem nahm er in Paris mehrere Male an dem Wettbewerb "Prix de Rome" teil<sup>12</sup>, scheiterte jedoch und erhielt kein einziges Mal den ersten Preis. Diese unerfreuliche Kette von Fehlschlägen machte Ravel einerseits reifer und erwachsener. Andererseits wurde er sich dabei seiner Talente bewusst und ging unbeirrt seinen Weg unabhängig von äusserer Anerkennung.

Es gibt viele Orte in Paris, an denen Ravel seine Werke schuf und Ideen entwickelte. Zum Beispiel: In der „Avenue Carnot Nr. 4“ – unweit des Arc de Triomphe -, weiss man, dass Maurice Ravel hier zwischen 1908 und 1917 lebte und

<sup>11</sup> A. Orenstein, 1975, SS. 17-52.

<sup>12</sup> The International Cyclopedia of Music and Musicians, 1975, S. 1777.

„Daphnis et Cloé“ komponierte; am Place de la Madeleine Nr. 4 ( Büro von Durand & Co. ) wurden viele seiner Manuskripte gedruckt. Das Théâtre du Châtelet, die Salle Pleyel und die Oper waren Orte der Uraufführung seiner Werke. Alle diese Plätze spielen bis heute eine aktive Rolle im Musikleben der Hauptstadt Frankreichs<sup>13</sup>.

Obwohl **Paris** für Ravel immer eine wichtige Rolle in seiner Musik spielte, gab es für Ravel auch einen zweiten wichtigen Ort – das kleine Dorf **Ciboure**, ein ruhiger Ort im französischen Baskenland. Dorthin zog sich Ravel häufig nach seinen Bemühungen zurück, erholte sich und gewann so seine schöpferische Inspiration wieder.

Als Ravel vierzehn Jahre alt war, fand in Paris eine bedeutende internationale Ausstellung zum Gedenken an die französische Revolution statt. Es wurde russische und östliche Musik wie auch einheimische und östliche Kunst aufgeführt. So wurden die **javanische Gamelanmusik**, die Werke von Rimskij-Korsakov und einige russische Kompositionen vorgespielt. Natürlich war Ravel mit dabei. Er hörte und sah insbesondere die vielen Werke **östlicher Musik**. Sein Interesse an russischer und östlicher Musik blieb für sein ganzes weiteres Leben aufrecht.

Da Maurice Ravel seine schöpferische Tätigkeit erst mit zwanzig Jahren, nachdem er aus dem Konservatorium ausgeschlossen wurde, voll entwickeln konnte, wurde er von den Professoren wieder ans Konservatorium zurückgeholt. Es lag ihm auch besonders daran, durch Studium und Übung, durch analysieren und Vergleichen unter der Kontrolle seines Sinnes, sich für eine unfehlbare Selbstkritik zu schärfen. Ausserdem wollte er eine meisterliche Kompositionstechnik erreichen. Darum studierte er ein weiteres Jahrzehnt ( 1895-1905 ) am Konservatorium.

Während Ravel sein Studium bei Bériot“ Š und Pessard fortsetzte, probierte er schon seine eigenen Werke zu schreiben: „Sérénade grotesque“ (ca. 1893, für Klavier), dieses Werk hatte er von **Chabrier imitiert**. „Ballade de la Reine morte d’aimer“ ( ca. 1893, Gesang und Klavier, Gedicht von Roland de Marés ), dieses Werk trägt

---

<sup>13</sup> A. Orenstein, 1975, S. 11.

überwiegend die Züge von **Satie**.

Zwischen 1895 und 1897 vollendete er **seine frühen Werke**: „Un Grand Sommeil noir“ ( Gesang und Klavier; Gedicht von Verlaine ); „Menuet antique“ ( für Klavier ); „Habanera“ ( für zwei Klaviere ). Die Habanera wurde zunächst in der Originalform nicht veröffentlicht, später aber für Orchester transkribiert. Heute ist sie allgemein als 3. Satz der „Rhapsodie espagnole“ bekannt.

„Sainte“ ( für Gesang; Gedicht von Mallarmé, 1896 ); „D’Anne jouant de l’espignette“ ( für Gesang; Gedicht von Marot, 1896 ); „Entre cloches“ ( für zwei Klaviere, 1896/97 ) – dieses Werk wurde von **Fauré** und **Franck** beeinflusst.; „Entre cloches“ wurde an die „Habanera“ angehängt und beide Stücke erhielten den Titel „Sites auriculaires“.

Nachdem Ravel wieder ans Konservatorium zurückgeholt worden war, studierte er **Komposition** bei Gabriel Fauré und gleichzeitig lernte er **Kontrapunkt** und **Orchestrierung** bei André Gedalge. Die beiden Professoren wurden für Ravel sehr bedeutsam. Ravel schrieb über die beiden Professoren in seiner Esquisse biographique, 1928:

„Ich bin glücklich sagen zu können, dass ich die wertvollsten Elemente meiner Technik André Gédalge verdanke. Was Fauré anlangt, so war mir die Ermutigung durch seine künstlerischen Ratschläge nicht wenig von Nutzen.“<sup>14</sup>

Was Ravel darüber hinaus dem Ideenwerk der beiden Professoren entnahm: Gédalge betonte den Vorrang der melodischen Linie und baute seinen Unterricht auf den Werken von Bach und Mozart auf, die bei Ravel einen tiefen Eindruck hinterliessen. Bei Fauré schätzte Ravel die sehr angenehme und freizügige Atmosphäre in dessen Kompositionsklasse. Faurés Bescheidenheit und Sensibilität gewann nicht nur die Herzen der anderen Studenten, sondern auch das besondere Interesse Ravels.

---

<sup>14</sup> A. Orenstein, S. 23. → Zitat v. Roland-Manuel : "Une Esquisse autobiographique de Maurice Ravel", La Revue Musicale (Dezember 1938), S. 20.

Während Ravel noch bei Fauré und Gédalge studierte, beendete er schon **einige wichtige Werke**, beispielsweise „Jeux d'eau“ ( für Klavier, 1901 ) und das „Streichquartett“ ( Kammermusik, 1902-3 ). Beide Werke schrieb Ravel für seinen lieben Lehrer – Gabriel Fauré; zwei Lieder, „Chanson du rouet“ ( Gedicht von Leconte de Lisle ), „Si morne“ ( Gedicht von Emile Verhaeren, 1899 ); sein erstes Orchesterwerk, die Ouvertüre zu Shéhérazade ( 1903 ).

Fauré war ein grossartiger und grosszügiger Professor. Er unterrichtete die Studenten am Konservatorium und pflegte auch private, künstlerisch anregende Kontakte zu ihnen, beispielsweise im Haus von Madame René de Saint-Marceaux, so Fauré und seine Studenten ihre Gesangskompositionen und zeitgenössische Musik oft aufführten. Dort dominierte eine künstlerisch und geistig intime Atmosphäre zwischen Musikern, Dichtern und Künstlern. Da traf man einander. So Pierre de Breville, Debussy, Vincent d'Indy, André Messager usw. Selbstverständlich war Ravel auch in diesem Haus häufig zu Gast. Verschiedene Meinungen wurden rege diskutiert und einander mitgeteilt. So entstand eine Atmosphäre, in der die künstlerische Kreativität ausserordentlich gedieh.

Während Ravel von 1901 bis 1905 am Wettbewerb für den Rompreis teilnahm, schloss er einige seiner heute sehr **berühmten Werke** ab: „**Jeux d'eau für Klavier**“ ( 1901 ), damit belegte er den zweiten Preis beim Wettbewerb "Prix de Rome" in Paris; „**Streichquartett in F-Dur**“ ( 1902-3 ). Die beiden Werke sind seinem lieben Lehrer – **Fauré** – gewidmet; „Miroirs“ ( für Klavier, 1905 ).

Meiner Meinung nach sind Preise für Komposition sehr strittig und diskutierbar. Bei jeder künstlerischen, schöpferischen Tätigkeit ( z.B. in der Musik ) ist es eigentlich sehr schwer, zu beurteilen, welches Werk am besten oder am schlechtesten ist. Es hängt davon ab, was und in welche Richtung der Musiker interpretieren will. In jeder Musik gibt es zahlreiche Hintergründe, die grundsätzlich schöpferisch ausdrückbar sind. Welche Motive der Musiker tatsächlich ausdrücken will, bleibt ihm vorbehalten.

---

Bis zur Romantik war die Kunst im allgemeinen und die Musik im besonderen inspiriert von ihrem Bemühen, in den Werken die Schönheit, Wahrheit und das Gute auszudrücken. D.h. im Zentrum künstlerischer Bemühung stand die Suche nach den Idealen. Wie wir heute wissen, Beeinflussten jedoch regionale und nationale Traditionen, ebenso wie die persönliche Charakteristik das Schaffen der Künstler. Beispielsweise der spanische Einfluss seiner Mutter auf Ravel.

Im Zentrum der zeitgenössischen Musik steht das Experiment, die Suche nach dem Neuen. Als Motto konnte gelten: Alles ist möglich. Experimente emotionaler, religiöser, gedanklicher usw. Natur sind anzutreffen.

Ein Komponist kann sich konkreter Ausdruckselemente bedienen, die mehr oder minder stark vergeistigt sein können ( Man denke an die verschiedenen Arten von Tonleitern ). Beispiele solcher Ausdruckselemente: Tonleitern, Intervalle, Akkorde, inklusive der Konsonanten und Dissonanten, Tonalität, Atonalität. Ob es dem Künstler dann aber gelingt, seine – gleichsam metaphysischen – Ideen mit diesen konkreten Elementen zu verschmelzen, bleibt stets ein Fragezeichen.

So kann man Form und Struktur eines Werkes analysieren, aber dennoch kann man nur sehr schwer beurteilen, ob es ein gutes oder schlechtes Werk ist. Letztlich bleibt entscheidend, welchen Zweck der Künstler selbst verfolgte. Schlussendlich ist jedes Schätzen und Kritisieren eine Frage des persönlichen Geschmacks. Dieser persönliche Geschmack ist oft auch vom Zeitgeist her beeinflusst. So wurden die Werke Ravels zu seiner Zeit teilweise nicht geschätzt. Heute sind dieselben Werke teilweise hoch geschätzt.

Um 1900 organisierten die Kunstbegeisterten eine Kerngruppe in Paris. Die **Gruppe** wurde **Les Apaches** genannt. Sie pflegte und schützte die Kunst in gewisser Weise sehr intensive bzw. Sie bewahrte die künstlerischen Werke für die Nachwelt, unabhängig davon, ob die Werke damals anerkannt wurden oder nicht.

In diesem Klub konnte man über Malerei, Dichtung, Musik und jede Kunst bis tief in die Nacht hinein diskutieren und auch zeitgenössische Musik spielen. Dieser Klub

spielte eine grosse und lebendige Rolle bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Der Klub hielt normalerweise die Sitzungen regelmässig ab. Selbstverständlich war dieser Klub für Ravel sehr bedeutsam. Dort traf Ravel eine Menge wichtiger Leute, die mit ihm künftig zusammenarbeiteten und mit denen ihn lebenslange Freundschaften verbanden. Zum Beispiel die Dichter Tristan Klingsor und Léon-Paul Fargue, die Maler Paul Sordes, Edouard Benedictus und der Abbé Léonce Petit, der Dirigent Désiré-Emile Inghelbrecht, der Ausstatter Geogers Mouveau, die Pianisten Marcel Chadeigne und Ricardo Viñes, die Komponisten André Caplet, Maurice Delage, Manuel de Falla, Paul Ladmirault, Florent Schmitt und Déodat de Sévérac. Auch die Kritiker Michel D. Calvocoressi, Magnus Synnestvedt und Emile Vuillermoz; der spanische Mathematiker Joaquín Beceta; der Pilot Maurice Tabuteau. Die engen Freunde Ravels, Pierre Haour und Lucien Garban zählten auch dazu. Und auch ein russischer Musiker – Igor Strawinsky – nahm damals für kurze Zeit an dieser freundlichen Gruppe „**Apachen**“ teil.

Nachdem Ravel seine Lehrzeit am Konservatorium absolviert hatte ( 1905 ) und bevor der Erste Weltkrieg 1914 begann, schuf Ravel in dieser Periode von neun Jahren viele seiner Werke, wobei viele **dieser Werke zum Bekanntesten** zu zählen sind: die „Sonatine“ und „Miroirs“ ( 1905 ); „Histoires naturelles“ ( 1906 ); „L’Heure espagnole“ und „Rhapsodie espagnole“ ( 1907 ); „Gaspard de la nuit“ ( 1908 ); „Ma Mère l’Oye“ ( 1908-10 ); „Valses nobles et sentimentales“ ( 1911 ); „Daphnis et Chloé ( 1909-12 ); „Trois Poèmes de Stephane Mallarmé“ ( 1913 ) und das „Trio“ ( 1914 ).

Ausserdem schrieb er einige kleine Werke und komponierte verschiedene Varianten seiner letztlich unabgeschlossenen Oper „La cloche engloutie“ und transkribierte Musik einer Reihe anderer Werke.

**Vor dem Ersten Weltkrieg** spielte die künstlerische Atmosphäre in Paris eine grosse Rolle. Vor allem beherrschte ein Strom östlicher Musik, Malerei und Bühnenpraxis Westeuropa sehr stark. Viele **russische Musiker** führten ihre

zeitgenössische eigene Musik zu den regelmässigen Gastspielen in Paris auf. Die Ballett unter anderem von Strawinsky hatten dabei eine grosse Bedeutung für die Entwicklung der europäischen Musik im 19. Jahrhundert.

Gleichzeitig hatte Ravel seine Werke vor dem Ersten Weltkrieg überall verbreitet und aufgeführt. Nicht nur in Frankreich oder in Europa, sondern auch im Ausland, sogar in Amerika.

Als der Erste Weltkrieg ausbrach, wollte Ravel in der Luftwaffe als Flieger dienen. Aber wegen seiner kleinen Gestalt und seines geringen Körpergewichts konnte er nicht aufgenommen werden. Er wurde an der Front in der Gegend von Verdun einer motorisierten Einheit als Fahrer zugeteilt<sup>15</sup>.

1916 war Ravels Gesundheit angeschlagen. Er musste sich sogar einer Operation infolge einer Ruhrerkrankung im Hospital unterziehen.

Am 5. Januar 1917 starb seine Mutter mit 77 Jahren. Weil Ravel seit seiner Kindheit eine tiefe und enge Beziehung zu seiner Mutter hatte, brachte der Tod seiner Mutter Ravel den tiefsten Schmerz.

Da Ravel danach nicht recht gesundete, wurde er vom Kriegsdienst aus dem Heer entlassen.

**Der Tod seiner Mutter** zeigte unmittelbare Wirkung. Seine Antriebs- und damit Schaffenskraft war wie gelähmt.

Trotz der vielen schwierigen Zustände vollendete Ravel in dieser Zeit ( 1914-1918 ) auch einige Werke: „Le Tombeau de Couperin“ ( Suite für Klavier ); „Trio“ ( für Klavier ); „Trios chansons“ ( für Chor ).

**Nach** der schwierigen katastrophalen Periode des **Ersten Weltkriegs** gewann das Pariser Musikleben allmählich wieder seine frühere Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit zurück.

Es gab viele Konzerte nach dem Krieg. Nicht nur Werke von Wagner, Beethoven, Saint-Saëns, Franck, Rimsky-Korsakow, Mozart, Berlioz und Mendelssohn, sondern

---

<sup>15</sup> W. Tappolet. 1950. S. 115.

auch zeitgenössische Musik, die Werke von Ravel selbst, Debussy und von damaligen französischen Kompositionen.

Auch wurden Werke englischer Musik – Arnold Bax, Cyril Scott, Vaughan Williams – , Werke amerikanischer Musik – George Antheil, Aaron Copland, Walter Piston, Virgil Thomson – und die Werke von Honegger, Roussel und Schönberg, in Paris aufgeführt<sup>16</sup>.

Es gab auch das **russische Ballett** ( Ida Rubinstein war sehr bedeutend ), das schwedische Ballett und die Jean-Wiener-Konzerte, in denen Avantgarde-Stücke und **Jazz** nebeneinander aufgeführt wurden. An der Oper wurden häufig die Werke von **Wagner** und **Meyerbeer** vorgespielt.

Nach dem Krieg hatte Ravel weiter und wieder zu den Leuten Kontakt, die vor dem Krieg zu der „**Apachengruppe**“ gehört hatten. Vor allem zu M. D. Calvocoressi, Maurice Delage, Léon-Paul Fargue und Lucien Garban.

Er traf die Pariser Künstler ( Bartók, Braque, Cocteau, Gide, Max Jacob, Picasso, Prokofiew und Strawinsky ) und die Aristokratie oft in irgendeinem modischen oder elitären Salon bei Jazz - Aufführungen von Jean Wiener und Clément.

Ravel war die **Gegenreaktion zu** Wagner, Mahler und Strauss auf deren riesige Orchesterbesetzungen. Trotzdem lernte er von ihnen und liess sich inspirieren. Er hörte viel und lernte immer mit Aufmerksamkeit. Er nahm in sich auf, was ihm bedeutend und wertvoll schien.

Zwischen 1920 und 1930 führten Konzertreisen Ravel nicht nur durch Europa – Paris, Wien, die Niederlande, Venedig, England usw., sondern auch nach Amerika. Er dirigierte selbst auch seine eigenen Werke. Dazwischen komponierte auch weiter einige Werke: „La Valse“ ( für Orchester ); „Sonata“ ( für Violine und Cello ); „Tzigane, rhapsody“ ( für Violine und Orchester ); „Oper - Ballett: L'enfant et les Sortilèges“; „Chansons Madécasses“ ( für Gesang, Klavier, Flöte und Cello ); Ballett: „Bolero“ ( für Ida Rubinstein ). Er transkribierte auch andere Werke.

---

<sup>16</sup> A. Orenstein. 1978. S. 89.

Während Ravel in **Amerika** war, besuchte er auch einige Freunde und Plätze. Er hörte Jazzmusik. Der Negro Spiritual im **Jazz** machte auf Ravel einen besonderen Eindruck. Beispielsweise verwendete er im zweiten Satz von seinem Werk „L'enfant et les Sortilèges“ Blues - Tonalität.

Die „Sonata“ ( für Violine, Cello und Klavier – Konzert ) wurden sehr stark und offensichtlich vom Jazz beeinflusst.

Nachdem Ravel viele Konzerte im Ausland aufgeführt hatte, brachte er es zu einer Reputation von internationalem Rang. 1928 wurde Ravel von der **Oxford University** in England zum **Ehrendoktor** ernannt.

Schliesslich schrieb Ravel zwei grosse Klavierkonzerte. Das eine für die linke Hand ist eigentlich seinem Freund Paul Wittgenstein gewidmet, der im Ersten Weltkrieg seine rechte Hand verlor. Das andere Werk ist ein G - Dur Klavierkonzert.

Nachdem Ravel die zwei Werke vollendet hatte, verschlechterte sich sein Gesundheitszustand. Trotzdem schrieb er das letzte Werk<sup>17</sup>, eine **Filmmusik** für den „Don Quixote“ mit Schaljapin in der Hauptrolle.

Infolge der chronischen Schlaflosigkeit und eines Taxiunfalls, bei dem er Schnittwunden im Gesicht und Brustquetschungen davontrug, verschlechterte sich sein Gesundheitszustand. Von da an spürte er dauernd die Anzeichen eines Gehirnleidens. Dieses Leiden machte ihm in den letzten Jahren seines Lebens jedes Schaffen unmöglich.

1934 bekam er eine Direktorsposition am Amerika - Konservatorium, aber wegen seines schlechten Gesundheitszustands konnte er die Arbeit nicht mehr aufnehmen.

1935 besuchte Ravel seine geliebte Heimat Spanien und die Küste von Saint – Jean – de - Luz und auch Marokko. Damit verabschiedete sich Ravel von dem Land, das er oft als seine zweite musikalische Heimat bezeichnet hatte.

1937 wurde an Ravel eine Gehirnoperation durchgeführt. Der Eingriff misslang.

---

<sup>17</sup> Es ist eine Filmmusik für den „Don Quixote“, in dem Schaljapin als Hauptrolle war.

Am 28. Dezember 1937 erlag er einem quälenden Todeskampf.

Es erscheint und Ravel heute wesentlich als ein zurückhaltender, distanzierter Mann. Abgesehen von einigen engen Freunden, wie Ricardo Viñes und Marcel Chadeigne bewahrte er im allgemeinen Distanz. Weil er einen gewissen spöttischen Humor mit einem bewussten Hang zur Mystifikation verband, verhinderte er, dass Freunde ihm zu nahe kamen. Seine Kleidung zeigte Einfachheit und Eleganz des Äusseren. Aber innerlich beschäftigte er sich gerne mit komplizierten und in sich widersprüchlichen Dingen. Es gefiel ihm alles, was dichterisch, phantasievoll, paradox, raffiniert usw. war. Seine innere Welt zeigte mittelalterlichen Katholizismus und satanische Gottlosigkeit mit Liebe zur Kunst und zum Schönen verbunden<sup>18</sup>. Meiner Meinung nach leitete ihn diese Mixtur und brachte viel an seiner musikalischen Sprache hervor.

Zu Lebzeiten Ravels wurden seine Werke schon überall und generell in Europa, in Nord- und Südamerika und von Nordafrika bis in den Orient aufgeführt<sup>19</sup>. Er hatte viele zeitgenössische, hervorragende Künstler, Dichter und Musiker kennengelernt, wie Ansermet, Bartók, Casals, Debussy, Heifetz, Horowitz, Matisse, Monteux, Nijinski, Picasso, Prokofiew, Schaljapin, Schönberg, Strawinsky, Villa-Lobos usw. Daher setzte Ravel sich selbst mit vielschichtigen Dingen auseinander.

Durch seinen Erfolg bekam er Ehrungen und Auszeichnungen durch die Universität, Minister und den König. Er war tatsächlich bekannt und berühmt geworden.

Er hatte wahrscheinlich zwei Charaktereigenschaften – Einfachheit und Komplexität. Seine Persönlichkeit änderte sich seit seiner Studentenzeit nicht wesentlich. Er blieb immer exakt - korrekt und kühl. Optimismus, Unabhängigkeit, Hartnäckigkeit und Idealismus kennzeichneten seine Persönlichkeit. Seine auffallende Erscheinung mit geringer Grösse ( 1,58 m ) und leichter Gestalt beschränkte die

---

<sup>18</sup> A. Orenstein, 1975, S. 22.

<sup>19</sup> A. Orenstein, 1975, S. 118.

---

Fähigkeit als Pianist und Dirigent. Aber er komponierte gerne und kontinuierlich mit grösster Sorgfalt und Feinheit. Wenn er komponierte, schloss er sich ganz von der Aussenwelt ab.

Ansonsten genoss er das kultivierte Pariser Nachtleben, die endlosen Diskussionen in den Cafés, die Lichter, den Jazz und die künstlerische Aktivität.

Er war ein ausgezeichnete Schwimmer und ein unermüdlicher Spaziergänger. Er rauchte grosse Mengen von Zigaretten. Er liebte die Kinder und Tiere. Er blieb sein ganzes Leben unverheiratet. Er war ein grosser Freund der jungen Komponisten und gab ihnen nicht nur seinen Rat, sondern verhalf ihnen zur Aufführung und Publikation ihrer Werke. Er hatte einige engste Schüler, so wie Maurice Delage, Vaughan Williams, Roland Manuel und Manuel Rosenthal, die er gerne die „**Montfort-Schule**“ nannte. Er war stolz auf die französische Sprache, glaubte an seine Kunst und kämpfte für sie. Er war gegen die Kritiker und andere, die seine Werke falsch interpretierten und angriffen. Auch die Werke Debussys, Strawinskys und anderer wurden kritisiert<sup>20</sup>. Mit seinem **schweizerisch-baskischen Erbe**, seiner Pariser Bildung, ironischem Humor und seiner Liebe zu Kindern und Tieren, mit all seiner sorgfältigen Betrachtung der Natur spiegeln auch seine Werke diese vielfältigen Faktoren wieder. Alles, was die Natur, der Hintergrund der Kultur und der Familie, die Vererbung, die Freunde, die Kinder, die Lokalität, die Tiere<sup>21</sup>.

Meiner Meinung nach spielten die Kunst und die Gedanken auch eine grosse Rolle in seiner innerlichen musikalischen Welt und damit in seinen Inspirationen und Werken. Man kann sowohl von seinen Werken, als auch von seiner Aufmerksamkeit für die vielen Dinge in seinem Leben lernen. In Kenntnis beider lassen sich seine musikalischen Werke und seine Welt eindeutiger und tiefer verstehen und seine Werke besser beherrschen.

---

<sup>20</sup> A. Orenstein, 1975, S. 124.

<sup>21</sup> A. Orenstein, 1975, S. 122.

## **Die Quelle des Impressionismus:**

Der Name "Impressionismus" stammt zunächst eigentlich aus der **Malerei**. Es bezeichnet, dass die Erscheinung der Natur am Ufer des Meeres genommen hat.

Um die Mitte des 19. Jhd. bewegte sich in Frankreich anfangs in der Malerei eine neue Kunstrichtung, die nach dem Gemälde "Impression" von einem jungen Maler wie Monet, Manet, Degas, Renoir, Cézanne, Jongkind, Courbet, Sisley und Bazille als Impressionismusbezeichnung heraus interpretiert wurde. Sie waren Landschaftsmaler und forderten die malerischen Elemente unmittelbar aus der Natur, sowie Licht · Luft · Frische · Sonne · Wasser usw. anzupassen. Unter den fünf der bekanntesten Maler von Claude Monet fand eine Gemäldesausstellung statt und sie zeigte die Malerei "Impression, soleil levant" durch die Morgennebel verschleierte ferne Hafenlandschaft, die durch den Schein der aufgehenden Sonne kaum aufgehellert wird.

Eine Kritiker – Louis Leroy veröffentlichte einen Artikel im "Charivari" vom 23. April 1874 um die Ausstellung der Impressionisten zu kritisieren. Es gab damals überhaupt keine positive Anerkennung. Zwei Jahre später publizierte ein Buch von Jules Claretie über die Ausstellung der Impressionisten (1874). Seit dieser Zeit verwendet man häufig und allgemein diesen Ausdruck, wobei das Kennzeichen "Impression" ist, zuerst als Spottname benutzt wurde, und später erst eine positive Bedeutung annahm.<sup>22</sup>

**Die Definition des Impressionismus** beschreibt aber nicht ein Objekt der Naturerscheinung. Sondern, sie lassen das natürliche Phänomen auf sich wirken um sich von ihm beeindrucken, berühren zu lassen. Darauf wird verhandelt, den Eindruck direct wiederzugeben, wobei die Umrisse des Objekts aufgelöst und die Grenzen verwischt werden, um sich zur Farbe zum Übergang, zur Nuance, zum Atmosphärischen zu bemerken, in die alle Dinge der äusseren Erscheinung getaucht sein werden.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> W. Tappolet, Maurice Ravel, 1950, S.62.

<sup>23</sup> W. Tappolet, Maurice Ravel, 1950, S.63.

**Die neue künstlerische Richtung des Impressionismus** ging in die Richtung dieser Auflösung der Romantik. Und entwickelt sich später zum geistigen Kennzeichnung einer romantischen Klang und Farbenwelt.

Der Impressionismus stellt die "Eindruckskunst" einer subjektiven von Farbigkeit, Licht und Atmosphäre bestimmten Formweise dar.

Parallel zur Dichtung beschrieben sie schon gerne mittelbare Aussage. Und zwar wird der nuancierte Sinneseindruck geschildert. Das Wort wird zum Klang und die Sprache wird zur Melodie funktioniert.

Es ging solches Phänomen bisdaher sich, eine Vermischung der verschiedenen Kunstelementen zusammensetzen. In dieser tiefsten Verwandtschaft kann man offensichtlich sehen, dass die Kunst zwangsläufig bisher immer von Menschen mit innerlicher Inspiration als verschiedenen Faktoren und Methoden ausgedrückt wird.

### **Eigenschaft der Werke von Debussy:**

Das Werk Debussys stellt das wohl wichtigste Bindungsglied zwischen der Musik 19. Jh. und der modernen Musik dar. Sein Schaffen lässt sich in vier – zeitlich nicht unbedingt streng zu trennende – Stilperioden gliedern:

- **Frühwerke** ( bis 1889 )
- **Impressionistische Werke** ( bis 1903 mit anderen verschiedenen Spätwerken )
- **Mittlere Schaffenszeit** ( 1904 – 1922 ) und
- **Spätwerke** ( 1912 bis 1918 )

In seinen Frühwerken wurde Debussy einerseits von der französischen Kunst der 2. Hälfte des 19. Jhs durch die Komponisten Chabrier, Bizet, Delibes, Faure, Gounod, Massenet und Lalo und andererseits durch die Klaviermusik **Chopins, Schumanns** und auch **Liszt** beeinflusst. Dies gilt besonders in bezug auf **Harmonik**. Für seine frühen Werke kommt auch noch der Einfluss von **Richard Wagner** hinzu, der sich bis mindestens 1889 z. B. in den *Baudelaire - Liedern* bemerkbar macht.

Die impressionistische Werke Debussys stehen unter dem Einfluss der französischen Kunst bzw. unter dem des literarischen Symbolismus und dem Impressionismus der Malerei. (z.B. *Opéra Lyrique* und Ballett)<sup>24</sup>.

Zwischen diesen Schaffensperioden hatte Debussy sich mit vielfältigen Musikarten beschäftigt. Durch seinen Kontakt mit der russischen Musik und der exotischen Kunst ( Weltausstellung in Paris 1889 ) vertiefte Debussy seine Musikanschauungen.

Dadurch befreite sich Debussy vom Einfluss der **Deutschen Romantik** und kam zum **impressionistischen Musikstil**.

Das Hauptwerk dieses Stils ist das *drame lyrique* “*Pelléas et Mélisande*” ( Text von M. Maeterlinck, UA: Opera Comique, 1902 ), das als ein eigenes, charakteristisches, französisches Gegenstück zu Wagners Musikdramen gilt.

Mit dem grossen dreiteiligen Orchesterwerk “*La Mer*” ( 1903 – 1905 ), vor allem in den “*Images pour orchestre*” ( 1906 – 1912 ) wird Debussys Stiländerung bemerkbar.

Die Charakteristik des Klangs und der Umriss der Musik seines mittleren Schaffens war von härteren, bestimmteren, linearmelodischen und zeichenerischen Faktoren bestimmt. Dies gilt besonders in *Childrens' Corner* ( 1906 – 1908 ).

Der neue Stil ist charakterisiert durch die Wandlung des romantischen “sentiments” zur spezifischfranzösischen “sensation” als sinnliche Klang- und Farbkunst mit Betonung der rhythmischen Faktoren, wobei das “geheimnisvolle” Gesetz der Schönheit und der Natur ( “*la correspondance mystérieuse entre la nature et l' imagination*” ) beibehalten wird. Das neue technische Stilempfinden äussert sich in meist durchsichtig-hellen und neuartigen Klangfarben und tonaler Harmonik.

Dissonanzen und Parallelakkordik fungieren als Klang- und Farbwerte.

In den *Trois Chansons de Ch. d' Orleans* ( 1908 ) und das Mysterienspiel “*Le Martyre de St. Sébastien*” ( Text von G. D'Annunzio; 1911 ) ist eine Rückgriff Debussys auf die alte A-capella-Chorpolyphonie ersichtlich.

Bei den **Spätwerken** sind vor allem die drei Kammersonaten *Sonate für Violoncello*

---

<sup>24</sup> Riemann Musik Lexikon, 1959, S. 376.

---

und Klavier ( 1915 ), Sonate für Flöte, Harfe und Viola ( 1915 ) und Sonate für Violine und Klavier ( 1916 ) zu erwähnen. Sie symbolisieren den letzten Stil Debussys. In der tänzerischen Musik des Balletts “*Jeux*” ( 1911 ) und den vertonten *Mallarmé*-Liedern ( 1913 ) zeigt Debussy höchste kunstfertige Raffinesse.

In einigen *Préludes* und **im Kinderballett** wird Debussys ironisch - parabolischer Humor offenbar.

Debussy war eine Künstlernatur und damit auch ein Künstler, der sensibelsten und hellhörigsten Klangkunst. Diese ist mit dem Begriff des **Symbolismus** und des **Impressionismus** verknüpft. Nach seiner Rückkehr von Rom nach Paris verkehrte er dort in mystizistisch-rosenkreuzerisch-esoterischen Kreisen. Bereits in seinen Frühwerken hatte sich Debussy auf verschiedenen Gebieten der Musik versucht. Insbesondere in den **religiösen Werken** “*Le Martyre de St. Sébastien*” und “*L' Enfant prodigue*” spürt man ein viel tieferes, klareres, und reiferes Konzept. Er vertonte nicht nur viele schöne Gedichte von Baudelaire, Verlain und Maeterlinck, sondern komponierte auch viel “**poetische**” **Instrumentalmusik**. Vor allem **seine Klaviermusik verband Debussy mit Natur und Mystizismus**. Obwohl Debussy in der Frühzeit von **Richard Wagner** stark beeinflusst war und die Technik seiner Werke gründlich studiert hatte, wandten sich seine Ansichten in späterer Zeit gegen die deutsche Musik des 19. Jh. – insbesondere gegen die Wagners. Debussy entwickelte eine eigene französische Art von **Originalität** zur vollen **Freiheit**. Nachdem Debussy von Russland nach Paris zurückgekehrt war, setzte er sich mit Mussorkskijs Oper “*Boris Godunow*” intensiv auseinander. Das Studium der Werke Mussorkskijs bedeutete für ihn ein grosses, befreiendes Erlebnis und gab ihm neben technischen Anregungen die Idee der freien Interpretation. Eine bedeutende Rolle für Debussy spielte seine Befassung mit der **russischen Musik**, seine Berührung mit der exotischen Kunst, vor allem der **fernöstlichen Musik**, wozu sich bei der Weltausstellung in Paris im Jahr 1889 Gelegenheit bot. Dies brachte Debussy dazu, sich vom Einfluss der deutschen Romantik im besonderen von **Richard Wagner** zu

lösen. Die ganz unterschiedlichen klanglichen, rhythmischen, musikalischen Elemente des Ostens ( Gamelan ) haben Debussys Musik auch hinsichtlich der Stimmführung besonders geprägt. Der **javanische Gamelan**, ein Orchester aus genau abgestimmten Schlaginstrumenten, faszinierten Debussy in besonderer Weise.

In seinen Frühwerken ist es offensichtlich, dass Debussy durch die vielseitigen und verschiedenen Kompositionstechniken der feinen, schönen, poetischen, französischen Musik, aber auch die der Technik Wagners und der freien und lebendigen Ausdrucksmethode der russischen und östlichen Musik angeregt wurde. Dadurch konnte Debussy seine Eigenart der impressionistischen Gedanken entfalten. In seiner "Impressionistischen Schaffenszeit" hatte Debussy **persönlich engen Kontakt mit Pierre Louys und Mallarmé**. Neben seinem **frühzeitigen Kontakt als Liedkomponist** zu Verlaine, Baudelaire und Mallarmé hatte Debussy in der Zeit nach seinem Romaufenthalt einen intensiven Umgang mit Pariser Literaten- und Künstlerzirkeln. **Die Musiker des Freundeskreises von Debussy** waren Paul Vidal, Paul Dukas, Ernst Chausson, André Messager und Ricardo Viñes, um inspiriert zu werden, verbündete sich Debussy in dieser Periode mit vielen Dichtern, Malern und anderen Künstlern. Unter seinen Freunden befanden sich Maler wie J. E. Blanche, A. Lebey, Viélé Griffin, u.s.w. Er erprobte Vokabular und neue kompositorische Methoden, die er aus der Interpretation des **literarischen Symbolismus** und des **malerischen Impressionismus** gewonnen hatte.

Debussy verwendet in einem historischen Rückgriff die **Gregorianik** und **Kirchentonaltät**. Um einen Hochbau der Klänge zu erreichen, verwendet er verschiedene Verschachtelungsklänge, die durch Terzentürmung nicht zu erklären sind. In einer Art Verschleierungstechnik wird ein End- und Übergangsstadium der alten Tonalität erreicht. Häufig verwendet Debussy Parallelführungen von Akkorden in Quartan, Quinte, Septimen und Nonen. Der traditionelle Konsonanzbegriff weicht z.T. Scheinkonsonanzen, die unter einer Decke von **pentatonischen und Ganztonleitern**

verwendet werden. **Alte Modi** und **orientalisch-spanische Melismatik** bilden die tonale Grundlage. Das Klangsystem erscheint in seiner Einheit als eine in Freiheit systematisch geordnetes. Im allgemeinen zeigt sich Debussys charakteristische Entwicklung in betonter Klassizität und damit in einer Vereinfachung, die in der Endperiode des Schaffens ohne Zerstörung des poetischen Elements gekennzeichnet werden kann. Zugleich hatte Debussy unter dem Einfluss von **Jazzformen** und dem des **russischen Balletts** ( besonders Strawinskys "*Petruschka*" und "*Le Sacre du Printemps*" ) in den neuen, melodischen, akzentuierten Stil mit rhythmischer Gestaltung Akzente verliehen. In den Spätwerken Debussys zeichnet sich der neu aufkommende Stil des **europäischen Neoklassizismus** deutlich ab, dem **die Gruppe der Six** ( **Cocteau, Satie** als Oberhaupt ) bewusst vorgearbeitet hatte. Debussys späte Klassizität auf französisch geistiger Grundlage zeitigte eine Erhärtung und Kondensierung des konzentrierten Klanges. Er übernahm das polyphone Elemente in historischem Rückgriff. Die historische Bedeutung Debussys kann man dahin definieren, dass er zwar das **deutsche romantische Erbe** übernahm und den harmonischen persönlichen Stil zu einem Gipfel verfeinerter Klanglichkeit französische klassische Tradition vermischte, führte er in Europa die Wende zur klassizistischen Musik der Moderne herbei. Die Moderne und der weltweite musikalische Einfluss Debussys brachten Frankreich die Führung als musikalische Weltmacht. Paris bestätigte sich als Hauptstadt des **Neoklassizismus mit Strawinsky, Ravel, den Six und Künstlern** aus allen Nationen in den Zwanzigerjahren. Debussy verwendet nicht unbedingt rationale bzw. historische oder aussermusikalische Regeln und hat im Zeichen der Freiheit der Tonwelt eine organische, geformte Kunst geformt. Seine selbstaussagende Musik ist tief mit der Natur verbunden. Debussy gehört gewiss zu den grössten und originellsten Meistern der abendländischen Musik.

### Charakteristik der Kompositionen Ravel's:

Es ist nicht einfach, die Entwicklung des Stils von Maurice Ravel zu beschreiben und

Ravels Stellung in der französischen Musik zu definieren. Trotzdem kann gesagt werden, dass seine Musik in gewissen Perioden unter dem Einfluss verschiedener Komponisten und Stile stand. Er experimentierte sehr viel und arbeitete ständig daran, seine innere Welt in Musik umzusetzen. So befasste er sich in bunter Folge mit dem **Impressionismus**, dem **Jazz**, der **Bitonalität** und den **Zigeunerweisen**.<sup>25</sup> Oft strebt er in seinen Werken, z.B. in der *Rhapsodie*, nach satter Klangfülle, oft, z. B. im Duo, nach äusserster Sachlichkeit. Ravel machte aus der Tatsache, durch **Eric Satie** beeinflusst zu sein, kein Geheimnis. Allerdings zeichnet sich dies mehr in der Idee seiner Werke als in deren Stil ab. Dazu kommt noch, dass Einflüsse seitens **Gabriel Faurés** nicht zu leugnen sind. Um die musikalische Ausdrucksmöglichkeit zu steigern, wendete er mitunter neue fremdartige Harmonien an. In dieser Hinsicht empfing er auch Anregungen von **Rimskij-Korsakow**. Die Musik Ravels hat mit der Debussys hinsichtlich der Klangfarbe Ähnlichkeit. Beide hatten jedoch verschiedene Charaktereigenschaften. In späteren Konzerten Ravels zeigen sich auch Einflüsse **Strawinskys** und in den "*Poèmes de Stéphane Mallarmé*" sind solche **Arnold Schönbergs**<sup>26</sup> bemerkbar. Von dieser Zeit an wurde Ravels Stil **aggressiver** und **schärfer**, hat sich aber auch versachlicht und vereinfacht. So weisen z. B. das *Duo*, die *Violinsonate* und die *Fantaisie lyrique: "I 'enfant des sortilèges"* diese neue Sachlichkeit auf. Ravel befasste sich ab 1925 mit dem **Jazz**, der auch in der *Violinsonate*, in den *Klavierkonzerten* und in "*I 'enfant des sortilèges*" seinen Niederschlag fand. Die frühen Klavierwerke, das "*Menuet antique*" und die "*Pavane pour une enfante défunte*" lehnen sich als Strukturelemente an Tanzformen an und zeugen von Ravels Hang zur Vergangenheit. Das brillianteste Klavierwerk seiner Frühzeit ist *Jeux d'eau* ( 1901 ), das seinen Ursprung dem Geist und dem Klang des Instruments verdankt. Die fünf Stücke der "*Miroirs*" sind hinsichtlich ihres Stils als ein Zugeständnis an den Impressionismus zu werten. Seine *Sonate für Violine und Violoncello* ( 1920 – 1922 ) stellt für Ravel nach eigener Ansicht eine Wende in seiner

---

<sup>25</sup> M.G.G. (A. E. d. M.), 1963, S.59.

<sup>26</sup> M.G.G. (A. E. d. M.), 1954, S.60.

Entwicklung dar. Sie bildet einen Bruch mit dem Zauber der Harmonik. Sein Ziel ist, möglichst grossen Reichtum an Ausdruckskraft seiner Werke zu entfalten. „*Shéhérazade*“ ist das erste wichtige Werk unter seinen **Vokalwerken**. Ravel gelingt in diesem Stück überraschende Stimmungskontraste in allen Farbschattierungen. Die „*Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*“ sind von **Schönbergs** „*Pierrot Lunaire*“ beeinflusst. Allgemein kann gesagt werden, dass jedes Werk über seinen eigenen Stil, sein eigenes Idiom, seine motivische und rhythmische Charakteristik verfügt. Über die Entwicklung von Ravels Stil ist kann nicht leicht eine Aussage getroffen werden. Es scheint, dass sein Stil aus seiner schillernden Vielseitigkeit und seiner Neigung zum **Experimentieren** entsprungen ist. Trotzdem oder gerade deshalb wurde er neben C. Debussy zum führenden Kopf der französische Musik. Ungeachtet der Tatsache, dass seine Werke von **russischen** und **spanischen** Stoffen beeinflusst sind, ist und bleibt er in seinem Wesen durch und durch französisch. Dies erweist sich in seinen Werken ebenso in seiner Neigung zu Witz und Ironie, wie in seiner Leichtigkeit und Prägnanz in der Formgebung und der Sanftheit der Abstufungen. Er verwendet viele glutvolle Farben, seine Werke scheinen jedoch mehr zeichnerisch als malerisch zu sein. Umrisse und Strukturen seiner Kompositionen treten in seinem späteren Schaffen oft kräftiger in den Vordergrund als seine fein abgestufte, verborgene Diktion. Ohne die Bahn der Tradition im wesentlichen zu verlassen, hat Ravel in Tonalität, Harmonik und Melodik das Überkommene aufbereitet, zergliedert und koloristisch bereichert. **Seine Themen und Rhythmen** sind zwar oft **folkloristisch** oder **exotisch** gefärbt, gehen aber auf Ravels eigene Inspiration zurück. Er hat, obwohl selbst nicht revolutionär, ebenso wie Debussy, dazu beigetragen, den Boden für die Revolution der Musik des 20. Jhds. zu bereiten. Aus seiner Musik hat sich im weiteren der eigenständige Stil der modernen Musik (Moderne) entwickelt.

### **Frühe Klavierwerke von Debussy und Ravel:**

Debussys und Ravel wendeten in den Schöpfungen **ihrer frühen Klavierwerke**

ausser den Dur- und Moll-Tonleitern die “modes grégoriens”, also die **alten Kirchentonarten**, ferner die **Pentatonik**, **Ganztonskalen**, die **Chromatik** und einige **besonders** gestaltete **Tonleitern** in breitem Rahmen an. Trotzdem behalten beide Musiker in ihren Werken die traditionellen Vorzeichen für die Tonartenbezeichnung am Anfang eines Stückes bei und lassen zumindest formal auch jedes Stück mit der betreffenden Tonika schliessen.<sup>27</sup>

In den frühesten Klavierwerken Debussys herrschen die Durtonleitern vor. Die Werke orientieren sich dennoch an der klassischen Kadenzstruktur, wie z.B. in den beiden *Arabesken in E - Dur und G - Dur*. Als Debussy 1894 die “*Images oubliées*” komponierte, verwendete er in der Hauptsache die Molltonarten im weiteren Sinne, wobei diesen auch kirchentonale Bildungen zugeordnet werden. Debussy verwendete in den Schlussteilen einiger Werke zwar noch die Dur - Tonart ( z. B. *Toccata* ), auch der Hauptteil von “*Pagodes*” ist durch eine Dur-Tonart geprägt, doch kommt ein von Beginn an in Dur gehaltenes Stück nicht mehr vor.

Ravel setzte seine Werke, die “*Pavane*”, “*Entre cloches*” und “*Jeux d' eau*” in Dur, obwohl die beiden letzten Werke bereits kaum mehr als tonal bezeichnet werden können. In seinen Werken “*Sérénade grotesque*”, “*Menuet antique*” und “*Habañera*” bedient sich Ravel der Molltonart, wobei er aber in der “*Habañera*” jede Kadenz auf der Dur - Tonika enden lässt.

Verwunderlicherweise hatten sowohl Debussy als auch Ravel eine besondere Vorliebe für **fis-moll**. Von insgesamt 26 einzelnen Stücken notieren sieben in dieser Tonart, so die “*Mazurka*”, “*Passepied*”, “*Image I*”, und “*La soireé dans Grenade*” von Debussy sowie die oben erwähnten Werke “*Sérénade grotesque*”, “*Menuet antique*” und *Habañera* von Ravel. Dazu kommt noch Debussys “*Image III*”, das – wegen der abweichenden Vorzeichnung nicht sofort ersichtlich – vorwiegend Fis als versteckten Grundton hat. Warum beide Komponisten sich so gerne dieser ungewöhnlichen Tonart bedienen, ist nicht ohne weiteres erklärbar.

---

<sup>27</sup> W. Keil, 1982, S.154.

In den beiden Werken “*Nocturne*” und “*Valse romantique*” und in der Jugendarbeit “*Danse bohémienne*” verwendet Debussy noch harmonisches Moll und Kadenz mit klaren Dominant-Tonika-Schritten. Bereits in der “*Mazurka*” merkt man, dass Debussy versucht, das leittönige harmonische Moll zu vermeiden. In den Schlusskadenzen des Themas der “*Mazurka*” benützt Debussy die erniedrigte siebte Stufe E. Dies ist umso verwunderlicher, weil er unmittelbar vorher noch den Leitton Eis verwendet hatte<sup>28</sup> ( NB 1 ).

Insgesamt kann gesagt werden, dass Debussy in den Schlusswendungen den Leitton bewusst umgeht und er reine Dominantklänge ( NB 2 ) vermeidet oder lieber Molldominantklänge z. B. in der Coda des “*Menuet*”( Suite bergamasque ) oder dem “*Prélude*” aus “*Pour le piano*” einsetzt ( NB 3 ). Das geht so weit, dass er zuweilen die Dominante – wie z.B. in der Coda des “*Passepied*”- durch die Dur - Subdominante ersetzt, womit er natürlich eine überraschende Wirkung erzielt. ( NB 4 ).

Bei Ravel kommt in seine “*Pavane*” ( NB 5 ) im Mittelteil eine Kadenz wohl im melodischen Moll vor, nach Möglichkeit vermeidet er aber leittönige Wirkungen in Moll. Ein diesbezügliches Beispiel hier finden wir im “*Menuet antique*” am Schluss des A-Teils und in der Schlusskadenz ( Coda ) ( NB 11 ). Hier zeigt sich – ähnlich wie in Debussys “*Mazurka*” im ersten Akkord des Themas – in beeindruckender Weise, wie aussergewöhnlich wirkungsvoll die Aufeinanderfolge der erniedrigten siebten Stufe nach dem Zusammenprall von Grund- und Leitton sein kann ( NB 6 ). Die Schlusstakte der “*Sérenade grotesque*” vermeiden die siebte Stufe ( ab Takt 154 ) völlig, allerdings tritt in diesem Stück gerade der Leitton Eis zwischen den Ganztonteilen an besonders herausgehobener Stelle heraus ( NB 7 ).

Obwohl bei Ravel der Tonsatz viel stärker chromatisch gehalten ist, kommen auch bei ihm vergleichbare Passagen reiner Diatonik, die einen ähnlichen Effekt hervorrufen, vor. Ein Beispiel eines Stückes, das durch seine Chromatik, Bitonalität und

---

<sup>28</sup> W. Keil, 1982, S.155.

Verwendung angespannter Reizdissonanzen auffällt, zeigt das Stück "*Jeux d'eau*". Dort tritt das pentatonische, zweite Thema in einer ausschliesslich aus den Tönen der cis-moll / E - Dur - Skala gebildeten Phrase auf. ( NB Takt 15-23 und 78 bis Schluss, vgl. NB 8/9 )

In der "*Pavane*" zeigt sich die Hauptphrase bis Takt 10 in diatonisch reiner G - Dur, die nächsten Takte 13 – 19 werden nach D - Dur moduliert. Ein G - Dur - bzw. D – Dur - Dreiklang erscheint jedoch nur zu

Beginn der einen bzw. zum Schluss der anderen Phrase. Dazwischen verändert sich der harmonische Mittelpunkt nach E und H. Dies bringt auch die von Sannenmüller beobachtete besondere Färbung der *Pavane*.<sup>29</sup>

Die Takt 6 – 13 von Debussys "*Ballade*" finden sich in diatonisch reiner F - Dur ( NB 10 ), die gleichzeitig durch eine Betonung der dritten Stufe, a-moll, eine "phrygische" Färbung bekommen. Solche und die vorher erwähnten, aus Ravels "*Pavane*" stammenden Beispiele stellen eine der seltenen Anwendungen mit **kirchentonaler** Färbung innerhalb von D - Dur dar. Weitere Untersuchungen über Beweise modaler Klangwirkungen haben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sollen aber auf die vielfältige Anwendung der alten Modi im Klavierschaffen beider Komponisten hinweisen. Bereits die ersten Stücke Debussys und Ravels machen anschaulich, dass die Wiederaufnahme der **Kirchentonarten** gleichsam in der Luft lag und sich nicht nur auf die beiden Musiker beschränkt, sondern ein allgemeines Phänomen der französischen Musik am Ende des 19. Jhs ist. Dies ist ein allgemein anerkanntes Faktum.

### **Schlusswort:**

Da Debussy und Ravel in ihren frühen Werken in musikalischer Hinsicht offensichtlich dem literarischen Symbolismus und dem malerischen Impressionismus sehr nahe standen, wurden sie von verschiedenen Seiten als Impressionisten

---

<sup>29</sup> Sannenmüller, 1961, S.100

---

bezeichnet. Das kompositorische Schaffen der beiden Künstler ist sich in einigen Bereichen sehr ähnlich, in anderen wiederum sehr unterschiedlich. Ähnlichkeiten sieht man daran, dass beide Komponisten **Greorianik** und **mittelalterliche Kirchentonalität** und auch **östliche Pentaton** – und **Ganztonleitern** in ihren Werken verwendeten. Die Stile der beiden Komponisten sind vielfältig. Beide gaben ihren Werken sehr gerne **poetische Titel**. Sehr gute **harmonische Technik** dominiert in ihren Stücken, aber häufig sind überraschende Dissonanzen zu finden. Beide beherrschten die Fähigkeit, Orchester strukturiert und raffiniert einzusetzen. Aber der Unterschied ist: Im Debussys Werken für Orchester, die Melodie hat immer eine bruchstückhafte Charakteristik, doch bei Ravel zeichnet sich die Melodie häufig durch ihre klassische Besonderheit aus. Die harmonische Struktur ist bei Ravel viel komplizierter als bei Debussy, wo sie nur eine harmonische Funktion erfüllt. Ravel verleiht seinen Kompositionen eine klassische Wirkung. Debussy liess sich sehr von der Natur inspirieren. Jedoch Ravel fand seine Schöpfungsquellen meisten in vergangener, gegenwärtiger und regionaler **Tanzmusik**. Die Figuren in Debussys Musik zeigen immer einiges Neues. Und die Klangfarbe enthält viel in Bezug auf die **östlichen, mysteriösen** Musikeigenschaft. Aber, die Form bei Ravel hat die Kennzeichen der modernen Musik. Jedoch enthält sie auch klassische Elemente. Seine Musik hat viel Humor und Witz, aber sie ist auch elegant und vorzüglich. Das Schaffen beider Komponisten erscheint erfrischend, färbig und schöpferisch.

**Notenbeispiel:**

**NB 1**



**NB 2**



## NB 3



## NB 4



## NB 5



### NB 6



Majestueusement  $\text{♩} = 76$

*f*

*très marqué.*

*f*

This musical score for NB 6 is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 76. It begins with a first-measure repeat sign. The music is marked 'Majestueusement' and 'très marqué.' The dynamic is forte (*f*). The score shows a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with some notes beamed together.

### NB 7



Très rude ( $\text{♩} = 100$ )

*f* *percolatissimo*

This musical score for NB 7 is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 100. It begins with a first-measure repeat sign. The music is marked 'Très rude' and 'percolatissimo'. The dynamic is fortissimo (*f*). The score features a rapid, rhythmic pattern of chords in the right hand and single notes in the left hand.

### NB 8



19

*pp*

This musical score for NB 8 starts at measure 19. It is marked 'pp' (pianissimo). The score shows a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with some notes beamed together.

## NB 9



## NB 10



## NB 11



### **Abkürzungszeichen:**

\* bzw. – beziehungsweise

\* z. B. – zum Beispiel

\* Jhds. – Jahrhunderts

\* M. G. G. - Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik

### **Literatur:**

- Demuth, Norman: Ravel, London, 1947.
- Theo Hirsbrunner: Maurice Ravel, Sein Leben, Sein Werk, Laaber, 1989.
- Orentstein, Arbie: Ravel, Man and Musician, New York, London, 1975
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk, Frankfurt am Main, 1976.
- Tappolet, Willy: Maurice Ravel, Leben und Werk, Olten, 1950.
- Jankèlèvitch, Vladimir: Maurice Ravel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Kurt Kusenbergl, Hamburg Rohwolt, 1980.
- Riemann, Hugo: Musik Lexicon, Mainz, 1961.
- Blom, Eric: Grove's Dictionary of Music and Musicians, VII, London, 1954.
- The international Cyclopedia of Music and Musicians, Oscar Thompson etc. London, 1975.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Friedrich Blume, London, 1963.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 1954, Friedrich Blume, Kassel und Basel.
- Riemann Musik Lexikon, Wilibald Gurlitt (Personenteil), B. Schott's Söhne, 1959, Mainz, Paris, London, New York.
- Orbis – Lexikon, Handbuch der Musik mit einer Zeittafel der Musikgeschichte und einem Führer durch die Kulturgeschichte, Köln am Rhein, 1960.

- 
- Demuthm, Norman: Ravel, London, 1947.
  - Hirsbrunner, Theo: Maurice Ravel, Sein Leben, sein Werk, Laaber, 1989.
  - Orenstein, Arbie: Ravel, Man and Musician, New York, London, 1975.
  - Stuckenschmidt, Hans Heinz: Maurice Ravel, Variationen über Person und Werk, Frankfurt, 1976.
  - Blom, Eric: Grovés Dictionary of Music and Musicians, VII, London, 1954.
  - The International Cyclopedia of Music and Musicians, Oscar Thompson etc., London, 1975.
  - Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Friedrich Blume, II, London, New York, 1963.
  - Heinrich Strobel, Claude Debussy, Zürich, 1961.
  - Werner Danckert, Claude Debussy, Berlin, 1950.
  - Heinz – Klaus Metzger und Rainer Riehn; Claude Debussy, Jobert, Paris, 1981.
  - Theo, Hirsbrunner, Debussy und seine Zeit, Laaber, 1981.
  - Werner Keil, Untersuchungen zur Entwicklung des frühen Klavierstils von Debussy und Ravel, Germany Breit Kopf & Härtel Wiesbaden, 1982.
  - Tappolet, Willy: Maurice Ravel, Leben und Werk, Olten, 1950.
  - Jankèlèvitch, Vladimir: Maurice Ravel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Kurt Kusenberg, Hamburg Rohwolt, 1980.
  - Riemann, Hugo: Musik Lexicon, Mainz, 1961.