

Gaspard de la nuit

Die 1908 komponierte dreiteilige Klaviersuite *Gaspard de la nuit* mit dem Untertitel “Trois poèmes pour piano d’après Aloysius Bertrand” gilt als Ravels bedeutendster Beitrag einerseits zum pianistischen Repertoire, andererseits zur Gattung der musikalischen Ekphrasis.¹ Ravel selbst betonte ausdrücklich, in all seinen Gedichtvertonungen sei es sein Ehrgeiz, mit Tönen zu sagen, was dort mit Worten ausgedrückt ist;² dies gilt besonders, wenn die Worte nicht Teil des musikalischen Werkes sind. Die drei Stücke basieren auf drei Gedichten in lyrischer Prosa, die der französische Dichter Louis Bertrand (1807-1841) – oder Aloysius, wie er sich bevorzugt nannte – bereits als junger Mann geschaffen hatte, jedoch vor seinem allzu frühen Tod durch Tuberkulose nicht veröffentlichten konnte.

Der Band umfasst 65 Gedichte, die in Strophen, aber ohne Reim und Metrum gefasst sind. Darunter sind 52, die Bertrand noch selbst für eine erhoffte Veröffentlichung zusammengestellt hatte, ergänzt um 13 inhaltlich verwandte, die seine Nachlassverwalter unter seinen Manuskripten fanden. Der renommierte Schriftsteller Charles-Augustin Sainte-Beuve besorgte 1842 die postume Erstausgabe. Sie wurde seither über 40 mal nachgedruckt und in zahlreiche Sprachen übersetzt.³ Die symbolistischen Dichter um Stéphane Mallarmé und Charles Baudelaire priesen Bertrand als den Erfinder des Prosagedichtes; er gilt heute als Klassiker der fantastischen Lyrik.

¹ Der Begriff bezeichnet eine “Transmedialisierung”, die Übertragung von einem Medium in ein anderes, in diesem Fall von einem Werk der Dichtung in Musik. Vgl. S. Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting* (Hillsdale, NY: Pendragon 2000), auf deutsch außerdem die Kapitel “Verklärte Nacht” und “Pelleas und Melisande” in *Schönbergs Musik 1899-1914 im Spiegel des kulturellen Umbruchs: Von der Tondichtung zum Klangfarbenspiel* (Waldkirch: Gorz, 2015), S. 33-48 und 67-87 sowie “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir” und “La fille aux cheveux de lin” in *Debussys Klaviermusik und ihre bildlichen Inspirationen* (Waldkirch: Gorz, 2017), S. 105-110 und 125-130.

² Georges Léon, *Maurice Ravel – l’homme et son œuvre* (Paris: Seghers, 1964), S. 166.

³ Vollständige Übersetzungen der Gedichtsammlung existieren u.a. in deutsch, englisch, dänisch, niederländisch, italienisch, spanisch, katalanisch, tschechisch, polnisch, russisch, rumänisch, griechisch, chinesisch und japanisch. Die vier deutschen Ausgaben erschienen 1958 (Castrum-Peregrini-Presse, Amsterdam), 1978 (Insel, Frankfurt), 2002 (Gemini-Verlag, Berlin) und 2013 (Reinecke & Voß, Leipzig).

Der Untertitel verweist auf zwei bildende Künstler, die im ersten bzw. zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts wirkten. Der Niederländer Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) ist heute sowohl für seine eindrucks- vollen Ölgemälde als auch für seine Zeichnungen und Radierungen be- kannt; der Franzose Jacques Callot (1592-1635) war vor allem Grafiker und Zeichner. Bertrand scheint also seine Gedichte als “Fantasien” in der Art der Barockdrucke dieser beiden Künstler verstanden zu haben.

Der Hinweis auf fantastische Gestalten verdankt sich seinerseits einer dichterischen Vorlage. Sie stammt aus der Feder des deutschen Juristen und literarisch wie musikalisch und künstlerisch begabten Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), der heute als Vorläufer einer Literatur der Phantastik gilt. Der langjährige Kammergerichtsrat in Berlin, zu Leb- zeiten berühmt und berüchtigt als ein genialer Zeichner oft allzu treffender Karikaturen, wurde letztlich vor allem als Schriftsteller von Satiren und Schauergeschichten sowie als Musikkritiker bekannt. Dabei war es sein lebenslanger Traum, als Komponist anerkannt zu werden.⁴ Doch während Hoffmanns facettenreiches Werk in Deutschland lange nur wenig Beach- tung fand, avancierte er in Frankreich früh zum Klassiker. Heinrich Heine schätzte seine Werke, ebenso Honoré de Balzac, Théophile Gautier und George Sand. Für sie wurde er zur Leitfigur einer Gruppe junger Romanti- ker, der sogenannten “Jeunes-France”, die sich in den Jahren um 1830 um Gérard de Nerval und Théophile Gautier bildete. Sie glaubten zu erkennen, dass die Zukunft der Kunst in der Beziehung zwischen deren unterschied- lichen Ausdrucksformen liegt. Dass auch der damals noch sehr junge Aloysius Bertrand die Begeisterung für das schriftstellerische Werk dieses Deutschen teilte, beweist er im Untertitel des *Gaspard de la nuit*: “Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot” ist eine ausdrückliche Anspielung auf Hoffmanns erfolgreiches Erstlingswerk, die 1814-1815 veröffentlichten *Fantasiestücke in Callots Manier*.⁵

⁴ Als Komponist schrieb er zahlreiche Instrumental-, Vokal- und Bühnenwerke, darunter acht Werke der Vokalmusik einschließlich einer Messe, dreizehn Bühnenwerke und zehn Instrumentalwerke, die von Klavier- und Kammermusik bis zu einer Sinfonie reichen. Unter seinen sieben Opern erlangte einzig *Undine* nach Friedrich de la Motte-Fouquet, die 1816 im Nationaltheater in Berlin uraufgeführt wurde, einige Bekanntheit. Seine Bewer- bungen um Kapellmeisterstellen scheiterten immer wieder, und so wurde er schließlich Musikkritiker an der in Leipzig verlegten *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.

⁵ Zu Hoffmanns berühmtesten Werken gehören neben diesen *Fantasiestücken* zwei Romane, *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816) und *Lebensansichten des Katers Murr* (1819-1821) sowie die Erzählungen in *Nachtstücke* (1816-1817) und *Die Serapionsbrüder* (1819-1821).

Was es mit Bertrands Werktitel auf sich hat, erfahren Leser in einer fantastischen Geschichte, die der Dichter in der zwanzigseitigen Einleitung zu seinem Gedichtband erzählt. Demnach setzte sich eines Tages, als er sich auf einer Bank in einem Park ausruhte, ein seltsam gekleideter Mann neben ihn und begann ein Gespräch. Der Mann schien ärmlich und ein wenig schmutzig; insofern war sich Bertrand, wie er berichtet, nicht sicher, was er von ihm zu erwarten hatte. Aber als der Fremde erzählte, er habe fast sein ganzes Leben damit verbracht, nach einer Erklärung dafür zu suchen, was “die Kunst” sei, interessierte dies den Dichter natürlich sehr. Der Fremde sagte, er habe entdeckt, dass Kunst viel mit Liebe zu tun haben muss, wahrscheinlich auch mit Gott, aber so sehr er sich auch bemühte, er konnte nicht herausfinden, was genau die Grundbedingung war. Irgendwann begann er zu vermuten, dass Kunst vielleicht auch etwas mit dem Teufel zu tun haben könnte. Bei dieser Bemerkung glaubte Bertrand, der Mann könne wohl ein wenig verwirrt sein, war aber dennoch fasziniert von dem, was er hörte. Auf Bertrands Bitten, das Ergebnis seiner Forschungen zusammenzufassen, resümierte dieser: Den Teufel gibt es nicht wirklich, aber die Kunst schon. Er habe dazu ausführliche Aufzeichnungen gemacht. Dabei übergab er dem Dichter ein Buch und schlug vor, sie sollten sich zur Rückgabe einen Tag später am selben Ort wieder treffen. Daraufhin trennten sich die beiden Männer. Als Bertrand das Buch öffnete, sah er, dass es sich um eine Gedichtsammlung handelte, auf der ersten Seite identifiziert mit Autor und Titel: “Gaspard de la nuit” hieß der merkwürdige Mann demnach; und sein Werk nannte er “Phantasien in der Manier Rembrandts und Callots”.

Wie man als Leser bereits vermutet, kam der fremde Mann am Folgetag nicht zur Parkbank zurück. Bertrand fühlte sich sehr bedrückt, glaubte er doch, das Ergebnis einer lebenslangen Suche nach der Wahrheit der Kunst in der Hand zu halten. Da er das kleine Buch unbedingt seinem Autor zurückgeben wollte, begann er, sich in seiner Stadt umzuhören, ob jemand eine Person namens “Gaspard de la nuit” kannte, und war äußerst überrascht, dass die Gefragten schroff reagierten. Ein Weinbauer klärte ihn schließlich auf:

Ich rannte durch die Stadt und befragte jeden Passanten nach Herrn Gaspard de la nuit. Die einen antworteten mir: “Sie scherzen!” – Die anderen: “Er soll Ihnen den Hals umdrehen!” Und alle ließen mich stehen. Schließlich sprach ich einen kleinkrüppigen, buckligen Winzer an, der über meine Verlegenheit lachte. “Was wollen Sie denn von dem Kerl da?” – “Ich will ihm ein Buch zurückgeben, das er mir geliehen hat.” – [...]]

“Er ist in der Hölle, vorausgesetzt dass er nicht woanders ist.”
 – “Ah! Endlich glaube ich zu verstehen! Was! Gaspard de la nuit wäre ...” – “Ja, genau . . . Der Teufel!” – “Danke, braver Mann! . . . Wenn Gaspard de la nuit in der Hölle ist, mag er dort schmoren. Sein Buch aber lasse ich drucken.”⁶

Auf diese Einleitung folgt in Bertrands Gedichtband ein kurzer “Prolog”, in dem der Autor – Meister Gaspard de la nuit – erklärt, Kunst sei wie eine Münze mit zwei Seiten. Die eine Seite zeige Rembrandt, den weisen Künstler-Philosophen, der mit den Geistern von Schönheit und Wissenschaft, Weisheit und Liebe kommuniziert; auf der Rückseite sehe man Callot, den dreisten und prahlerischen Bettler, der in den Tavernen schimpft, die Dienstmädchen belästigt und auf seinen Bart und sein Schwert schwört. Diese Janusköpfigkeit symbolisiere den ambivalenten Charakter der Kunst. Auf die Frage, warum er denn nach all seinen der Forschung gewidmeten Jahren keine gute Kunsttheorie präsentiere, antwortet der teuflische Forscher, Witzbolde und Clowns zeigten ihrem Publikum schließlich nie die Fäden, mit denen sie ihre Puppen bewegen.

Die 65 Stücke in dem Band – 62 Gedichte und drei ebenfalls in kurze Prosastrophen gefasste Briefe – sind in sieben Abschnitte gegliedert:

1. Die flämische Schule (9 Gedichte)
2. Das alte Paris (10 Gedichte)
3. Die Phantasmagorien der Nacht (11 Gedichte)
4. Aus alten Chroniken (7 Gedichte + 1 Brief)
5. Spanien und Italien (7 Gedichte)
6. Albumblätter (6 Gedichte + 1 Brief)
7. Paralipomena (12 Gedichte + 1 Brief)

Bertrands “vom Teufel verfasste” Gedichte regten Charles Baudelaire zu eigenen Prosagedichten an, und auch Mallarmé fühlte sich von dieser neuen Form der Lyrik inspiriert.

Nachdem Ravel drei Gedichte ausgewählt hatte – “Ondine” aus der Abteilung “Die Phantasmagorien der Nacht”, “Le Gibet” und “Scarbo” aus den Paralipomena – komponierte er seine Klaviersuite in einem einzigen Rausch. In einem Brief an eine Freundin schrieb er am 17. Juli 1908: “Als ich Gaspard komponierte, war ich wie vom Teufel besessen. Was nur logisch ist, da er ja der Autor dieser Gedichte ist.”⁷ Rauschend war auch der Erfolg der Uraufführung am 9. Januar 1909 durch Ricardo Viñes.

⁶Übersetzt nach Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit: Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (Paris: Le Club français du Livre, 1957) S. 23-24.

⁷Übersetzt nach Georges Léon, *op. cit.*, S. 58.

Ondine

Alle Märchenliebhaber Europas kennen die Wassernymphen, die im Mittelalter *Melusine* hieß. In Friedrich de la Motte-Fouqué's Novelle und Jean Giraudoux' Drama heißt sie *Ondine*, in E.T.A. Hoffmanns darauf basierendem Libretto für Albert Lortzings Oper wird daraus *Undine*. Viele weitere Inkarnationen durchziehen die europäische Literatur, darunter Hans Christian Andersens *kleine Meerjungfrau* und *Rusalka*, die Titelheldin in Antonin Dvořáks Oper nach einer verwandten Geschichte über einen Wassergeist aus der slawischen Mythologie. Noch Mitte des vorigen Jahrhunderts schrieb Hans Werner Henze im Auftrag des königlich-englischen Opernhauses Covent Garden eine Ballettmusik zu dem Thema.⁸

Das Märchen handelt immer von zwei Frauen: einer vornehmen, aus Sicht aller Feen und Wassergeister also "sterblichen" Dame und einer "unsterblichen Tochter der Wellen"; der deutsche Name Undine leitet sich vom lateinischen *unda* für Welle ab, sein romantisches Pendant Ondine vom französischen *onde*. Ausgangspunkt der Geschichte ist ein Paradies in den Tiefen des Wassers. In ihm ist Ondine zu Hause, doch verlässt sie es auf der Suche nach der Liebe eines Mannes, da allein diese Liebe ihr eine Seele geben kann. Sollte sie dies erreichen, wird sie zwar wie die Menschen sterblich werden, doch erscheint ihr das ein kleiner Preis für das unergründliche Gut namens "Seele". Das Unverständnis des Mannes für ihre Natur und Bedürftigkeit sowie seine letztliche Ablehnung zwingen sie, in die Wellen zurückzukehren, aus denen sie kam, ohne jedoch ihre ursprüngliche Unschuld und Sorglosigkeit wiederzuerlangen. So erzählt es die romantische Version der Geschichte.

Bertrand setzt in seinem Gedicht einen ganz anderen Akzent, indem er die Geschichte nicht aus Ondines Perspektive darstellt, sondern aus der Sicht des Mannes. Zwar "murmelt" auch seine Ondine "ein Lied" und fleht um Heirat. Doch sowie sie als Antwort auf ihre Bitte erfährt, dass der Mann eine sterbliche Frau liebt, überwindet sie ihre Enttäuschung sehr schnell und kehrt zu ihrer naiven Verspieltheit zurück. Sie erscheint somit als ein kindliches Wesen, das keineswegs Mitleid auslöst oder erwartet, sondern allenfalls ein nachsichtiges Lächeln. Dies zumindest ist die offensichtliche Botschaft von Bertrands Gedicht. Ravels Musik fügt dieser Deutung noch einige unerwartete Nuancen hinzu.

⁸Hans-Werner Henze, *Undine*. Ballett in drei Akten, Libretto von Frederick Ashton frei nach Friedrich de la Motte-Fouqué. Komponiert 1956-57, verlegt bei Schott Music, Mainz.

Ondine

— « Écoute ! — Écoute ! — C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune ; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

» Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.

» Écoute ! — Écoute ! — Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes sœurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaieuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne. »

*

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais, pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.

“Hör nur! – Hör nur! – Ich bin's, Ondine, die mit diesen Wassertropfen über die wohlklingenden Rauten deines Fensters perlt, erhellt vom matten Strahlen des Mondes; und da steht im Moirégewand die Schlossherrin auf ihrem Balkon und betrachtet die bestirnte Nacht und den schönen schlafenden See.

Jede Welle ist ein “Wellenkind”, das in der Strömung schwimmt, jede Strömung ist ein Pfad, der sich zu meinem Palast schlängelt, und mein Palast ist flüssig gebaut, am Grunde des Sees, im Dreieck von Feuer, Erde, und Luft.

Hör nur! – Hör nur! – Mein Vater schlägt das quäkende Wasser mit einem grünen Erlenast, und meine Schwestern liebkosend mit ihren Schaumarmen die frischen Inseln aus Gras, Seerosen und Iris oder spotten über den gebrüchlichen, zottigen Weidenbaum, der mit einer Rute zu angeln scheint.”

*

Nachdem sie ihr Lied gemurmelt hatte, beschwore sie mich, ihren Ring auf meinem Finger zu empfangen, damit ich der Gatte einer Ondine werde, und zusammen mit ihr ihren Palast zu besuchen, damit ich zum König der Seen werde.

Und da ich ihr antwortete, dass ich eine Sterbliche liebe, weinte sie ein paar Tränen, schmollend und verdrossen, brach dann in Lachen aus und zerfloss in den Regenschauern, die weiß über meine blauen Scheiben rannen.

Das Gedicht hat fünf Strophen, die der Dichter mit einem Sternchen zu zwei ungleichen Hälften von drei + zwei gruppiert. Die ersten drei Strophen handeln von Ondine, während die folgenden zwei über den Mann sprechen, dessen Liebe sie erhofft.

Die zweiteilige Struktur entspricht somit den beiden Hauptfiguren. Dieses "Paar" kann als Hoffnung oder als bloßes Objekt der Reflexion gedeutet werden. Dass Ondine auf eine Zweisamkeit hofft, zeigt sich sprachlich darin, dass ihre drei Strophen drei weitere Paarungen enthalten: das wiederholte "Hör nur! Hör nur!" in der ersten und dritten Strophe, das "jede ..., jede ..." in der zweiten Strophe und die Nebeneinanderstellung von Vater und Schwestern in der dritten Strophe. Ihre Zweifel an der Verwirklichung dieses Wunsches verraten sich in der Gegenüberstellung von Wellentochter und Schlossherrin in der ersten Strophe.

Inhaltlich charakterisieren Ondines Worte sie durch Kontrast und Metapher. In der ersten Strophe umgibt sie sich mit dem matten Strahlen des Mondes – also mit Mysterium, Unvorhersehbarkeit, Emotionalität – während der Schlossherrin die viel rationaleren und konventionelleren Wahrnehmungen der "bestirnten Nacht und des schönen schlafenden Sees" zugeordnet sind. Die sterbliche Rivalin zeichnet sich durch konventionelle Attribute aus: edle Kleidung (ihr seidenes Gewand), einen vornehmen Ort (den Balkon eines Herrenhauses) und nobles Zurückhaltung (Betrachtung). Dagegen stammt Ondine aus einem "Palast", der eine Manifestation der Wassergeister selbst ist. Wie vollkommen das Reich ist, zu dem sie gehört, vermittelt sie durch die vier Elemente und das perfekte geometrische Symbol: ihr Palast aus *Wasser* ruht im "Dreieck aus *Feuer, Erde* und *Luft*". Die dritte Strophe verschmilzt die metaphorischen Bilder zu einer Fantasie.

Die Strophen des Mannes unterscheiden sich in Sprache und Haltung deutlich von Ondines drei Strophen: Ihre Unmittelbarkeit kontrastiert mit seiner auf Argumentation basierenden Ausdrücken wie "Nachdem sie ...", "damit ich ...", "und da ich ..." etc. Dabei vermittelt die vierte Strophe, was Ondine in Bezug auf den Mann erhofft und warum. Die von ihm wahrgenommenen und artikulierten Gründe – "damit ich der Gatte einer Ondine werde" und "damit ich zum König der Seen werde" – klingen allerdings ganz anders als die aus dem Märchen bekannten. Die fünfte Strophe beschreibt Ondines Reaktion auf die Antwort des Mannes. Es ist die Reaktion eines Kindes, das für einen Moment schmollt, aber Schmerz und Enttäuschung sofort wieder vergisst und damit zu verstehen gibt, dass alles nur Spiel war. Die letzte Strophe bildet eine Brücke zurück zur ersten und erinnert daran, dass es der Regen auf den Fensterscheiben war, der die Fantasie zu diesem Märchen beflügelte.

Die leicht übersehene Tatsache, dass die ersten drei Strophen in Anführungszeichen stehen, deutet darauf hin, dass es sich um direkte Rede handelt. Ein genauerer Blick auf die vierte und fünfte Strophen zeigt jedoch, dass auch sie in der ersten Person Singular gesprochen werden. Die ungleichen Gedichthälften sind also offenbar beide als Stimme des Mannes zu lesen oder zu hören, mit dem Unterschied, dass die ersten drei Strophen ein wörtliches Zitat dessen zu sein vorgeben, was er aus dem Mund der Ondine gehört zu haben meint, während die letzten zwei Strophen seine eigene Aussage enthalten. Allerdings scheint Ondine am Ende des Gedichtes in denselben Regentropfen zu verschwinden, die sie zuerst ins Bild gebracht haben. Ist sie also vielleicht nichts als die Halluzination eines Mannes, der kurz vor seiner Hochzeit mit einer “Schlossherrin” steht und angesichts der gesellschaftlichen Rolle, die ihn erwartet, noch einmal von Verspieltheit und märchenhaftem Tändeln träumt? Sein Traum, König in einem Reich der Vollkommenheit, Schönheit und verantwortungsfreien Verspieltheit zu werden, ist eine reizvolle Kulisse für die ernsteren Verpflichtungen im wirklichen Leben. Und bei Bertrand wird die zurückgewiesene Ondine nicht verletzt, sondern verbleibt in ihrem (wässrigen) Element.

Dem Gedicht geht ein Epigramm voraus. Die zitierten Zeilen stammen von Charles Brugnot (1798-1831), einem Freund Bertrands. Heute ist über diesen Dichter wenig bekannt. Dennoch sind die Zeilen aufschlussreich. Sie sprechen von leisen Klängen, die jemand hört, ob in der Realität oder im Schlaf. Bertrands Gedicht greift dies in seiner Eröffnung auf: “Écoute ! – Écoute !” – “Hör nur! Hör nur!”

. . . Je croyais entendre
Une vague harmonie enchanter mon sommeil,
Et près de moi s'épandre un murmure pareil
Aux chants entrecoupés d'une voix triste et tendre.

Charles Brugnot, *Les deux Génies*

. . . Ich glaubte eine vage,
meinen Schlaf verzaubernde Harmonie zu hören,
und um mich herum floss ein Murmeln, ähnlich
dem unterbrochenen Gesang einer traurigen,
zärtlichen Stimme.

Epigramm und Gedichttext sind in der Partitur der ersten Notenseite gegenüber abgedruckt und werden oft auch in Konzertprogrammen wiedergegeben. Sie sind so den Pianisten und Hörern zugänglich, und es ist spannend zu beobachten, welche Mittel Ravel wählt, um die zahlreichen Nuancen des Textes in reine Instrumentalmusik übersetzen.

Dies gelingt ihm mit bewundernswerter Nuanciertheit. So ist die im Epigramm erwähnte “vage Harmonie” in einem charakteristischen Akkord verkörpert: Das Murmeln des Wassers beginnt mit der bitonalen Gegenüberstellung eines Quintsextakkordes in einer Tonart mit einer melodischen Entwicklung in einer anderen Tonart. Schon der Akkord selbst mischt fast durchgehend zwei Tongeschlechter: Er ist entweder ein Dur-Dreiklang mit einer Moll-Sext oder ein Moll-Dreiklang mit einer Dur-Sext. So entsteht der Eindruck einer “vagen Harmonie”.

Das in Ondines Zeilen beschriebene Schimmern des Sees verdankt sich einem komplexen Wechselspiel zwischen dem Dreiklang und der Sext: Jede rhythmische Figur besteht aus acht gleichmäßigen 32stel-Anschlägen, die aber nicht als $4 + 4$ gegliedert sind, sondern in einer unregelmäßigen Gruppierung von $3 + 3 + 2$ ertönen. Dieses Muster dominiert viele Takte. Es macht erst viel später vorübergehend weitschweifenden Arpeggios Platz.

Gaspard de la nuit I: Das Schimmern des Sees

The image shows two musical examples. The top example, labeled 'Notation', is a musical score in 4/4 time with a key signature of five sharps. It features a treble clef and a bass clef, both with stems pointing down. The music consists of a series of eighth-note pairs (eighth-note pairs followed by a sixteenth note) repeated in a pattern. The dynamic marking 'ppp' is at the beginning. The bottom example, labeled 'Höreindruck', is a visual representation of the same musical pattern, showing vertical bars of varying heights to represent the amplitude of the sound over time, with the same 'ppp' dynamic marking.

Inmitten dieser Wellen – mal darunter, mal darüber – durchklingt das Werk etwas, was eindeutig als Gesang zu erkennen ist.⁹ Dieses Lied umfasst dreizehn unterschiedlich lange Zeilen. Die erste, fünfte und siebte Zeile wird von einem oder zwei Vorspieltakten eingeleitet, die zehnte um sieben Takte mit aus der Tiefe aufsteigenden Linien erweitert und die letzte mit einem Feuerwerk brillanter Arpeggien, die nur allmählich verklingen, abgerundet. Darüber hinaus lassen sich folgende Beobachtungen festhalten:

- Es gibt drei grundsätzlich unterschiedliche Themen, eines für jede der drei Personen. (Sie sind im Notenbeispiel zur visuellen Unterscheidung gestaffelt eingerückt.) Jedes dieser Themen besteht aus einem charakteristischen Basismodul und verschiedenen Ergänzungen. An der Häufigkeit, mit der jedes Thema im Stück erklingt, sowie an den typischen Zeilenanfängen erkennt man, auf welche der drei Personen sich das jeweilige Thema bezieht.

⁹ Im folgenden Notenbeispiel sind alle exakten Taktwiederholungen durch die aus Partituren bekannten •/• - Zeichen markiert, um sie auf den ersten Blick erkennbar zu machen. Der erste Halbtakt wird in Analogie zu T. 31 als T. 1 gezählt.

Gaspard de la nuit I: Das Lied der Ondine

1

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10 + 7 Takte intensivierender Aufstieg

11

12

13

Nachspiel: Rapide et brillant... Retenez peu à peu... au Mouvement du début

- Das Hauptthema beginnt mit einer Kontur in Form einer wiederholten Welle. Diese lässt sich als Symbol für Ondine deuten.
- Das Sekundärthema beginnt mit einem ganztönig absteigenden Viertonzug (vgl. Zeile 5 und 6: *ais-gis-fis-e*), der Hälfte einer Skala, die aufgrund der fehlenden Leittöne als emotionslos wahrgenommen wird. Dies ist offenbar das melodische Symbol des Mannes, der zunächst Ondines Worte zitiert und dann kühl berichtet, welche Gedanken und Argumente ihm infolge dieser Worte durch den Kopf gehen. Der Viertonzug seines Themas wird zwar in Zeile 9 und 10 vorübergehend diatonisch – spricht die Musik hier von momentanem inneren Schwanken? – kehrt aber in Zeile 11 zum erweiterten Ganztonzug zurück (*cis-h-a-g-eis*).
- Zwischen diesen beiden Hauptfiguren steht die von beiden erwähnte Dritte, die Schlossherrin, deren Thema auch hinsichtlich der Staffelung der Zeilenanfänge zwischen beiden liegt; vgl. Zeile 4 und 12.
- Wie Bertrand durch subtile Details nahelegt, ist Ondine eher ein Produkt der Fantasie des Mannes als ein reales Wesen. Ravel übersetzt dies, indem er die Themen der beiden eine Ergänzung teilen lässt: Sie wird in Zeile 2 von Ondine eingeführt, in Zeile 5 und 6 vom Mann in aufgegriffen, in Zeile 9 und 11 vom Mann in Erinnerung gerufen und kehrt schließlich, als Ondine wieder in den Regentropfen auf der Fensterscheibe des Mannes verschwindet, in ihr Thema zurück.
- Eine andere Ergänzung erhält Ondines Thema in Zeile 7 und 8: Hier wechselt ihre Melodie in den Bass-Schlüssel; man meint zu hören, wie sie verführerisch nach den Träumen des Mannes greift. Dass er dies spürt, zeigt sich in Zeile 10, als dieselbe Ergänzung im Bassregister als Teil der Entwicklung seines Themas wiederkehrt.
- Ein Segment in Ondines Thema, das der Mann nie aufgreift, ist die dreitonige, durch ein kleines und ein größeres Intervall fallende Figur. Diese Figur kehrt im Thema der Schlossherrin wieder – hier allerdings als Triole, was im geradtaktigen Metrum ‘apart’ klingt. Die Figur verbindet und kontrastiert also Ondine mit ihrer Rivalin.
- In der Begleitung wird das oben beschriebene ‘Schimmern’ mehrfach durch ausladende Arpeggien unterbrochen, deren Töne einen reinen Durdreiklang mit Septime und None durchlaufen. Ein solches Arpeggio ertönt zum ersten Mal als Begleitung zum Thema der Schlossherrin. Bald darauf wird es in einer doppelt so langen Version zum Thema des Mannes aufgegriffen. (Kürzere Wellen

folgen später im Stück.) Sowohl der Nonakkord als auch die harfenartige Begleitung sind konservative Kennzeichen der romantischen Musik. Sie sind harmonisch das Gegenteil der Bitonalität, die alles durchdringt, was unter Ondines Zauber steht, und in ihrer rhythmischen Gleichförmigkeit weit entfernt vom unregelmäßigen Schimmern des zu ihr gehörigen Wassers. Die Schlossherrin ist somit auch musikalisch charakterisiert als die ‘konservative’ Braut. Indem der Mann diese Charakteristika übernimmt, scheint er sich selbst davon überzeugen zu wollen, dass er seine gesellschaftlichen Verpflichtungen halten muss und nicht der Verführung durch einen Wassergeist erliegen darf.

- Schließlich bilden sogar die Tonartsignaturen den Verlauf der Geschichte nach:
 - Die erste Hälfte des Liedes steht mit den sieben Kreuzen von Cis-Dur in den ersten $6\frac{1}{2}$ der 13 Zeilen ganz im Zeichen von Ondine.
 - In dem Augenblick, da ihr Thema eine Ergänzung nimmt, die zum ersten Mal ins Bassregister fällt – also dort, wo Ondine in die Träume des Mannes eingreift – werden alle Vorzeichen gelöscht. Danach ertönt die Umsetzung *ihrer* Themas in Zeile 8 und die *seines* Themas in Zeile 9 und 10 ohne Vorzeichen.
 - Ondines sieben Kreuzvorzeichen werden in der Zeile wieder hergestellt, in der der Anfang des Sekundärthemas zu seiner ganztönigen Objektivität zurückkehrt.
 - Die Schlossherrin erklingt in der ersten Liedhälfte als Teil des Zitats der Ondine und daher in ihrer Tonart. Nachdem Ondine den Mann betört hat, beginnt die zweite Zeile der Schlossherrin in der Tonart des Mannes ohne Vorzeichen, legt dann aber mit fünf Kreuzen ihre eigene Tonalität fest, als wollte sie eigene Bedingungen formulieren. In der letzten Zeile des Liedes – Ondines Verführungsversuch ist bereits abgelehnt, da der Mann eine sterbliche Frau zu lieben bekennt – beginnt die Musik in der Tonart der ‘anderen Frau’ mit fünf Kreuzvorzeichen, kehrt aber dann zur nüchternen vorzeichenlosen Signatur des Mannes zurück.
 - Das brillante Nachspiel nach Zeile 13 beschließt das Stück mit der erneuten Emanzipation der Ondine: Die letzten drei Takte kehren zu den sieben Kreuzvorzeichen und dem ursprünglichen Cis-Dur-Dreiklang mit Mollsext zurück. Der Wassergeist spielt also wieder (oder nach wie vor) in seinem Element.

Le gibet

Das zweite Stück in Ravels Klavierzyklus basiert auf Bertrands Gedicht “Le gibet” – der Galgen. Bertrand stellt auch diesem Text ein Epigramm voran:

“Que vois-je remuer autour de ce gibet” – FAUST
(Was seh ich sich regen rund um diesen Galgen?)

Die Zeile stammt aus einer kurzen Szene ganz am Ende von Goethes *Faust*. Auf ihrer Flucht zu Pferd passieren Faust und Mephisto den Galgen, an dem Gretchen bald sterben wird. Sie sehen eine Leiche daran hängen und kommentieren die seltsame Bewegung um die Leiche herum.

Eine zu Lebzeiten Bertrands erschienene Ausgabe der französischen Übersetzung von Goethes *Faust* war mit Lithografien von Eugène Delacroix illustriert.¹⁰ Für die gerade beschriebene Szene zeigt der Druck Faust und Mephisto und in lebhaftem Gespräch an einem Galgen vorbereitend.

Eugène Delacroix, Illustrationen zu Goethes *Faust* (1827)
Abbildung zu *Faust* Teil I, Kapitel 26: “Nacht, offen Feld,
Faust, Mephistopheles, auf schwarzen Pferden dahinbrausend”



¹⁰ *Faust. Tragédie, traduit d'Albert Stapfer, illustré de 18 lithographies d'Eugène Delacroix* (Paris: Motte, 1828).

Unter das Bild ist ein kurzer Auszug aus ihrem Dialog gedruckt:

Faust: Que vois-je remuer autour de ce gibet? . . .

Ils vont et viennent, ils se baissent et se relèvent.

Méph.: C'est une assemblée de Sorciers.

Faust: Ils sèment et consacrent.

Méph.: En avant ! en avant !¹¹

Was Goethes Faust an der Szene auffällt – und Bertrand inspiriert – ist etwas eigentlich Sekundäres: die Bewegung rund um den Galgen.

Le gibet

Ah! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnant du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallali?

Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé?

C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

Ah! was ich höre, sollte das der nächtliche Nordwind sein, der winselt, oder der Gehängte, der an der finsternen Gabel einen Seufzer ausstößt?

Sollte es eine Grille sein, die singt, verborgen in dem Moos und öden Efeu, mit dem das Galgenholz sich gnädig den Fuß verhüllt?

Sollte es eine Fliege auf der Jagd sein, die ihr Horn bläst rund um diese Ohren, die taub sind für die Fanfare des Halali?

Sollte es ein Käfer sein, der auf seinem schwankenden Flug ein blutiges Haar von dem kahlen Schädel pflückt?

Oder sollte es gar eine Spinne sein, die eine halbe Elle Musselin häkelt als Krawatte für diesen erdrosselten Hals?

Es ist die Glocke, die an den Stadtmauern läutet, unterm Horizont, und die Leiche eines Gehängten, den die untergehende Sonne rot färbt.

¹¹ Originaltext bei Goethe: Faust: Was weben die dort um den Rabenstein? Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich. / Mephisto: Eine Hexenzunft. / Faust: Sie streuen und weihen. / Mephisto: Vorbei! Vorbei!

Eine erste Beobachtung zu Bertrands poetischer Ausspinnung der Goethe-Zeilen betrifft die Verben in Epigramm und Gedichtanfang. Faust fragt Mephisto nach dem, was er *sieht*; Gaspard de la nuit überlegt vor allem, was er *hört*. Beide beziehen sich auf verschiedene Facetten des Übergangsmomentes vom Leben zum Tod. Die Frage, die alle sechs Strophen des Gedichtes durchzieht, gilt dem Ursprung und Wesen eines Lautes. Die beiden Rahmenverse markieren dies sehr deutlich. Zu Beginn lässt Bertrand den bei ihm ungenannten Faust fragen, ob dieser Laut wohl der Seufzer des Erhängten ist; das setzt die Annahme voraus, dass dieser noch lebt. Am Ende dagegen spricht er von einem Leichnam. Auch die Wahl der Artikel verfolgt eine analoge Entwicklung. „Der Seufzer des Erhängten“, mit seinem Gebrauch des bestimmten Artikels, der eine weiterhin bestehende Individualität impliziert, weicht dem „Leichnam eines Erhängten“, dessen unbestimmter Artikel andeutet, dass jede Individualität im Augenblick des Todes endet. Das Gedicht als Ganzes kann also als eine Entfaltung dieses Übergangsmomentes von einem kleinen Rest Leben zum definitiven Tod gelesen werden.

Die Elemente in den Rahmenversen, die dieses Bild unterstreichen, sind von suggestiver Kraft mit grausigem Unterton. Der winselnde nächtliche Nordwind lädt dazu ein, sich den Körper nicht still hängend, sondern schwingend vorzustellen; die untergehende Sonne, die den Exekutierten mit Rot übergießt, ruft die Erinnerung an Scheiterhaufen wach und an die Körper, die auf ihnen verbrennen.

In den vier zentralen Strophen beschreibt Bertrand die vermeintliche Interaktion zwischen der lebendigen Welt und dem noch nicht ganz Toten. Bezeichnenderweise sind die Kreaturen, die als mögliche Quellen desrätselhaften Lautes vorgeschlagen werden, keine Tiere, denen ein Mensch in die Augen sehen könnte, sondern Insekten. Grille, Fliege, Käfer und Spinne begegnen dem Erhängten in Verhaltensweisen, die sich vom Neutralen zum Übergriffigen und Entwürdigenden steigern.

- Die Grille hält immerhin einen gewissen Abstand. Weder ihr Platz im Moos unter dem Galgen noch ihr Zirpen bezieht sich in irgend einer Weise auf den Sterbenden. Nur ihr typischer Lebensraum, das öde Efeu, verweist auf die Trostlosigkeit des Ortes, wobei Bertrands Vorschlag, die Natur zeige mit der Hervorbringung von Moos und Efeu ein gewisses Mitleid mit denen, die hier nur der Tod erwartet, eine Spur von Emotionalität in die Szene einbringt. Gerade dieser Hinweis auf ein mögliches Mitgefühl der Umgebung aber bereitet den Leser auf den sukzessiven Verlust von Empathie in den folgenden Strophen vor.

- Die Fliege verletzt die Empfindsamkeit, indem sie in die Ohren eines Mannes brummt, der sich nicht mehr wehren kann. Seine Ohren sind jedoch bereits taub für Rufe zu Jagd oder jeglicher anderen Aktivität. Während der Galgen und die daran vollzogene Exekution Voraussetzung dieser Übergriffigkeit sind, verursacht das Verhalten der Fliege immerhin kein besonderes Grauen.
- Wenn dagegen der Käfer ein blutgetränktes Haar aus dem Schädel des erhängten Mannes rupft, so versinnbildlicht dies den völligen Verlust der menschlichen Würde, die Zudringlichkeit einer Welt, für die die körperliche Bestrafung noch nicht grausam genug ist. Auch zeigt sich hier ein Element von Ausbeutung.
- Die Spinne schließlich häkelt eine Krawatte für die Kehle des vom Strick Erwürgten, als wollte sie ihn zusätzlich verhöhnen.

Die Identifikation des Lautes dient Bertrand als Mittel, mit dem das Gedicht zusammengehalten wird. Durch die Reihe scheinbarer Versuche, dessen Ursprung zu ermitteln, werden mehrere Schichten miteinander verbunden. Auf der sprachlichen Ebene führt das fünffache *serait-ce que*, das in der sechsten Strophe endlich durch ein klärendes *c'est* abgelöst wird, zu einer syntaktischen Parallele: auf der einen Seite die objektive Szene (gebildet durch das Epigramm, die zweite Hälfte der ersten Strophe und die Schlussstrophe), auf der anderen Seite die alternativ durchgespielten Erklärungsversuche in den vier zentralen Strophen.

Schaut man noch näher hin, so fällt auf, dass die Kette in Erwägung gezogener Geräuschquellen äußerst unglaublich ist. Es gibt keinen Glockenton, der mit dem Seufzen eines Menschen, dem Winseln des Windes, dem Zirpen einer Grille oder dem Brummen einer Fliege verwechselt werden könnte, und Käfer oder Spinnen geben ohnehin gar keine Laute von sich.

Tatsächlich verbirgt sich hinter dem vorgeblichen Fragen nach dem Ursprung eines Lautes eine Kette von menschlichen Verhaltensweisen, die in diesen Insekten allegorisch verkörpert sind. In den vier durch Insekten charakterisierten Nebenszenen spiegelt sich das ganze Spektrum der mitmenschlichen Reaktionen auf die vom Gesetz Bestraften, von Mitgefühl über ausbeuterische Übergriffigkeit bis zu Entwürdigung und grausamem Spott. All dies wird begleitet von der Totenglocke, die zwar in den vier Binnenszenen noch nicht als solche identifiziert ist, aber doch beständig läutet *aux murs d'une ville sous l'horizon*, d.h. in einem fernen Ort, dessen Bewohner sich von der Details der Exekution nicht betroffen, geschweige denn für sie verantwortlich fühlen müssen.

Ravel fängt viele dieser Nuancen in dem täuschend einfachen Stück ein.¹² Wie im Gedicht ist das Läuten der Glocke das verbindende Element. Die Glocke pausiert nie und ändert nie ihre Tonhöhe, ein durchgehendes *b*, das nur im Schriftsatz für kurze fünf Takte enharmonisch durch *ais* ersetzt ist. Rhythmus und Metrik des Läutens machen jedoch deutlich, dass es sich hier um etwas im wahrsten Sinne Außer-Ordentliches handelt.

Drei Aspekte scheinen wichtig: die Position des Rhythmus im Takt, die Art und Weise, wie das rhythmische Grundmuster den Viervierteltakt konterkariert, und die Unterbrechungen oder Verzerrungen, die das Muster im Laufe des Stücks durchläuft. Die Musik beginnt mit dem Glockenrhythmus allein, der nach einer 3/8-Pause auf ganz unbetonter Taktzeit eintritt. Da den Hörern keinerlei Anhaltspunkte gegeben sind, welches Metrum zugrunde liegt und wo dessen Takteinheiten beginnen und enden, wird dieser Glockenrhythmus notwendigerweise als eine eigene zeitliche Realität wahrgenommen. Diese Realität ist allen Emotionen enthoben, wie Ravel in seiner Spielanweisung unterstreicht: "Bis zum Schluss ohne zu beschleunigen oder zu verlangsamen"

Gaspard de la nuit II: Der Grundrhythmus der Totenglocke

Très lent
Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin

Sourdine durant toute la pièce

Diese Realität – man fragt sich bald, ob es sich um die sekundäre oder primäre in Bertrands Gedicht handelt – wird im gesamten Stück beibehalten, auf einer Ebene, die neben der metrischen Organisation der thematischen Komponenten verläuft. Während die Motive den vorgegebenen Viervierteltakt respektieren und damit die akzeptierte Ordnung bestätigen, enthält der Rhythmus der Glocke drei ungleich lange Bestandteile – 3/8 + 3/8 + 2/8 – ein Muster, das immer wieder unregelmäßig unterbrochen wird. Die metrische Strukturierung der acht Achtelnoten innerhalb des Musters selbst sowie innerhalb des Metrums erzeugt so den Eindruck, dass die Totenglocke eine Botschaft verrät, die den thematischen Komponenten nicht zugänglich ist. Angesichts der Gegenüberstellung von 4/4-Metrum

¹² Ravel widmet das Stück einem alten Freund, dem Musikkritiker Jean Marnold. Mit liebevollem Spott fügt er hinzu, dieses sei wohl das einzige der drei Stücke, das er spielen könnte.

und dreiteilig ametrischem Rhythmus fühlt man sich unwillkürlich an die Symbolik der Zahlen 3 und 4 für das Geistige und das Materielle erinnert. In diesem Stück, das thematisch vom Übergang von dieser in eine andere Welt handelt, stellt Ravel beharrlich die göttlich-trinitarische 3 der irdisch-elementaren 4 gegenüber. Und obwohl der trinitarische Rhythmus im Verlauf des Stückes mehrfach durchbrochen wird, trifft er doch kein einziges Mal mit der Ordnung des Weltlichen zusammen.

Die Unterbrechungen des Glockenrhythmus während der Entfaltung des Stücks stellen einen interessanten Prozess dar. Man kann einen zunächst geringen, dann drastischen Verlust der Eigenstruktur beobachten: Die Passagen mit dem ursprünglich regelmäßigen Muster werden zunehmend kürzer (von 13 Wiederholungen über 11 zu plötzlich nur 2 und 1), während die Verzerrungsmomente immer invasiver werden.

Gaspard de la nuit II: Der Glockenrhythmus im Verlauf

Erst ganz am Ende des Stücks wird der ursprüngliche Rhythmus wieder hergestellt. Hier setzt das Läuten fünfmal zum vollständigen dreigliedrigen Rhythmus an; nur beim letzten Einsatz fehlt der abschließende

Schlag. In Anbetracht der Tatsache, dass die Glocke, die hier läutet, das Totenglöckchen ist, liegt es nahe, dieses Abbrechen als Metapher für den erfolgten Eintritt des Todes zu lesen. Allerdings kann das unvollständige rhythmische Muster mit von Ravels Dynamikangaben (*ppp diminuendo*) auch als ein Ausblenden gehört werden. Dies würde bedeuten, dass die Hörer nicht länger Zugang zu einer Realität haben, die sehr wohl fortbesteht – ein indirektes Zeichen des Respekts gegenüber einem, der hingerichtet, verachtet und verspottet wurde.

In diesem Licht sind die Abweichungen des rhythmischen Musters wesentlich. Während die immer neuen Deutungsversuche in Bertrands Text den Lesern des Gedichtes erst rückblickend klar machen, dass der am Galgen Hängende schon seit dem ersten Glockenschlag tot gewesen sein muss, steht dies in Ravels Musik von vornherein fest. Das Klavier präsentiert uns den Glockenrhythmus als das Erste und Letzte, vermeidet es aber, den psychologischen Prozess vorzeitig abzuschließen.

Ähnlich wie in Bertrands Gedicht die vier zentralen Strophen eine allmähliche Zunahme der Übergriffigkeit nachzeichnen, vollzieht sich in Ravels Musik eine Entwicklung, die die thematischen Komponenten in einen immer größer werdenden Konflikt mit dem kontinuierlichen *b* der Totenglocke bringen. Das erste der Motive, die da so regelmäßig und dem Takt perfekt angepasst erklingen, zeigt eine parallel geführte Quintenschichtung. Die melodische Linie enthält weder Halbton noch kleine Sext oder irgendein anderes "emotionales" Intervall. Die zentrale Schichtung *es/b/f* am Anfang, in der Mitte und am Ende des Motivs ist in *b* zentriert und unterstreicht so den Ton der Glocke. Seine Struktur, ein eintaktiges Segment, dessen Wiederholung sowie ein abrundender Einzelschlag – ist zudem in seiner dreiteiligen Konzeption der des Glockenrhythmus verwandt. Die 'objektive' Natur dieses Motivs steht in direkter Korrespondenz mit dem Charakter, der in Bertrands Rahmenversen zum Ausdruck kommt, in denen der Erhängten unemotional erwähnt wird, ohne dass es zu einer Reaktion oder Interaktion kommt.

Gaspard de la nuit II: Das erste Motiv in seiner Grundform

Das zweite Motiv folgt in T. 6-7. Während es in der Vertikalen mit einer Oktavparallele nach wie vor neutral erscheint, ist sein tonaler Bezug mehrdeutig. Für sich allein gehört, könnte es als des-Moll gehört werden. In Kombination mit dem *b* der Totenglocke jedoch bleibt unklar, ob die Musik sich auf einen abweichenden Ankerton bezieht oder vielmehr vom ursprünglichen es-Moll zu einem *b*-Moll-Dreiklang mit verminderter Quint fortschreitet. Die horizontale Kontur mit dem Halbton *fes-es*, dem punktierten *c*, das als Leitton zum alternativen Grundton *des* gehört wird, und dem Vorhalt zum Auflösungston am Ende erzeugen den Eindruck einer intensivierten emotionalen Beteiligung, die durch die verkürzte Wiederkehr von Motiv 1 in T. 8-9 zunächst noch einmal abgeschwächt wird.

Gaspard de la nuit II: Das zweite Motiv in seiner Grundform



Wenn Motiv 2 wenig später zum zweiten Mal ertönt, erhöht Ravel die emotionale Spannung, indem er die Linie mit Terzen verdoppelt und damit den Eindruck einer Hinwendung zur alternativen Tonart *des*-Moll verstärkt. Gleichzeitig erhöht er durch die Alteration des Absprungtones und den dadurch entstehenden Tritonusschritt *g-des* die emotionale Intensität.

Gaspard de la nuit II: Die Variante des zweiten Motivs



Gleich darauf erklingt Motiv 1 zum dritten Mal, wie unter dem Einfluss des zweiten Motivs deutlich verändert. Ravels Transposition sorgt dafür, dass der Grundakkord nun keinerlei tonalen Bezug zum *b* der Glocke mehr hat, und auch die vertikale Struktur ist drastisch modifiziert. Die neutrale Quintenschichtung ist durch Dreiklänge ersetzt, die unterhalb ihres Grundtones um eine 'fremde' kleine Terz erweitert sind. Dabei folgen die Akkorde querständig aufeinander (vgl. das wiederholte *ces* → *cis* → *c*) und enthalten im triolisch variierten Schluss einen chromatisch verschobenen übermäßigen Dreiklang. So entzieht sich das modifizierte Motiv sowohl horizontal als auch vertikal jeder tonalen Zuordnung.

Gaspard de la nuit II: Die Variante des ersten Motivs

Gleichzeitig mit dieser dramatischen Entfremdung erhält allerdings der Glockenklang unerwartete Verstärkung: Im bisher stummen tiefsten Register führt Ravel einen Orgelpunkt ein, dessen oktaviertes *b* als freie Augmentation des Glockenrhythmus erklingt.

Gaspard de la nuit II: Die freie Augmentation des Glockenrhythmus

Nach einer Transposition der Taktgruppe, in der der augmentierte Glockenrhythmus auf der Subdominante ertönt, präsentiert Ravel neues thematisches Material. Die Textur ist jetzt auf vier Stränge erweitert. In gleichmäßigem Achtelnotenrhythmus bewegen sich zwei Akkordfolgen aufeinander zu, die ihre Töne aus dem as-Moll-Septakkord mit verminderter Quint und *sixte ajoutée* (as-ces-eses-fes-ges) beziehen. Gestützt von einer rhythmisch neutralen Orgelpunktoktave *as* umgibt diese Zusammenziehung einen metrisch verschobenen und verzerrten Glockenrhythmus. Sobald dieser seine ursprüngliche Rhythmisierung wiedergewonnen hat, vereinen sich die Achtelstränge zu freien Parallelen. Unmittelbar darauf erhält auch diese thematische Komponente eine Variante, in der alle noch vorhandene Harmonie unterlaufen wird: Über der ganztönig versetzten Orgelpunktoktave *g* sind die gegenläufig aufeinander zustrebenden Akkordstränge meist zum Bass und durchgehend zum Glockenton querständig. Auch die nur noch andeutungsweise parallel verlaufenden Akkordfolgen in der zweiten Motivhälfte erschrecken durch die schrillen großen Septen, die der absteigenden Linie im Mittelgrund als Rahmenintervalle dienen, und die polar tritonale Gegenüberstellung des hier vorherrschenden E-Dur-Nonakkordes mit dem Glockenton. Beides kann als musikalisches Äquivalent der verweigerten Empathie gelesen werden.

Der vierte Schritt, mit dem die thematischen Komponenten der Musik sich vom durchgehenden Läuten der Totenglocke entfernen, ist in T. 26-34 erreicht. Horizontal erklingt ein mehrteiliges melodisches Motiv, das durch zahlreiche fallende Ganz- und Halbtontschritte gekennzeichnet ist. Mit den schlussfloskelartigen Endungen in gleich allen drei Hauptsegmenten erweckt das Motiv den Anschein des überbetont Konventionellen, ja Hausbackenen – das musikalische Äquivalent einer Häkelkrawatte. Tonal erreicht diese Passage den Höhepunkt der Unvereinbarkeit. Das Motiv selbst steht in d-Moll, doch wird sein Ankerton durch die Orgelpunktotkästen *cis* und *es* in Frage gestellt. Auch die vertikale Harmonisierung selbst ist allerdings trügerisch. Die einleitenden Takte 26-27 ertönen als Dominantnonakkord über *cis*, doch auf eine Auflösung nach *fis* oder eine seiner Stellvertreter-harmonien wartet man vergebens. Der das erste und zweite Motivsegment auf unbetontem Taktschlag verbindende A-Dur-Septakkord erfüllt diese Aufgabe ebenso wenig wie der B-Dur-Septakkord zwischen dem zweiten und dritten Segment. Dasselbe wiederholt sich im Dominantnonakkord über *es*, der die transponierte Schlussfloskel empfängt und auf den anstelle einer Auflösung ein halbverminderter Septakkord über *c* folgt. Die Reihung von Leittonakkorden ohne Auflösung kann als musikalischer Hohn interpretiert werden. Die vierte thematische Komponente erinnert damit an die Spinne und ihre Verspottung des Erhängten.

Tonart im Diskant	d-Moll,	g-Moll
Glockenrhythmus	b	=
Begleitharmonie	Cis ⁹ – [statt Fis] B ⁹ –	Es ⁹ – [statt As] C

Bertrand verblüfft die Leser seines Gedichts, wenn er ihnen auf dem Höhepunkt des Grauens über den erniedrigten Menschen die wahre Quelle des Tons verrät, der alle Spekulationen ausgelöst hat. Es ist das traditionelle Totenglöckchen, und da dies den Tod des Erhängten kündet, kann, was auch immer die Insekten tun mögen, diesen nicht mehr berühren.

Während Bertrand also die Identifizierung des Klanges, um die der Text so lange kreist, bis zum Schluss hinauszögert, geht Ravel umgekehrt vor. So wie er die im Gedicht geschilderte Situation deutet, hat die Glocke von Anfang an geläutet. Vom Leichnam angezogene Insekten mögen versucht haben, den Gehängten zu belästigen, doch war er bereits allen Leides enthoben, da er nicht mehr am Leben war. Alle verstörenden Zudringlichkeiten lagen im Auge und Ohr des Betrachters, der wie Faust zu sehen meinte, dass sich “um den Galgen etwas regt”, und der uns wie Gaspard de la nuit glauben machen will, dass das, was wir hören, die Laute einer bösen Plage sind, und nicht das sanfte Läuten einer Totenglocke.

Scarbo

Wer ist nur dieser Scarbo? In der französischen Literatur und Volksdichtung ist ein so benanntes Wesen offenbar nicht bekannt. Bertrand scheint den Namen selbst gebildet zu haben. Das liegt nahe angemessen, da er ihn zum heimlichen Helden der vorgeblich von Gaspard de la nuit verfassten “Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot” macht. Er beschreibt ihn als einen Zwerg oder Gnom, der im Grenzbereich zwischen Wirklichkeit und Traum sein Unwesen treibt.

Erstmals tritt Scarbo in drei aufeinanderfolgenden Gedichten zu Beginn des dritten Abschnitts auf, der unter dem Titel “Die Phantasmagorien der Nacht” auch das dem ersten Stück des Ravel-Zyklus zugrundeliegende “Ondine” enthält. Hier legt der Text schon durch das eröffnende Epigramm nahe, dass Scarbo dem Reich der Teufel angehört – dass er also letztlich als ein Avatar von Gaspard de la nuit auftritt. Als pseudo-ernsthaften Beleg zitiert der angebliche diabolische Autor “aus den Schriften der Kirchenväter” den lateinischen Spruch “Nox et solitudo plenae sunt diabolo” – Die Nacht und die Einsamkeit sind voll des Teufels.

Dem ersten Gedicht des Abschnitts, “La chambre gothique”, geht ein zweites, nun französischsprachiges Epigramm voraus, das offenbar von Gaspard de la nuit selbst, dem Verfasser des folgenden Gedichtes, stammt. “La nuit, ma chambre est pleine de diables” (Nachts ist meine Kammer voller Teufel). Der Gedichttext selbst beschreibt einen Albtraum, dessen beängstigender Quälgeist erst in der letzten Strophe identifiziert wird: “Es ist Scarbo, der mich in den Hals beißt, und um meine blutige Wunde zu auszubrennen, seinen im Ofen gerötzten eisernen Finger hineintaucht!”

Auch in “Le fou” (Der Narr), dem dritten Gedicht dieses Abschnitts, tritt Scarbo als Hauptperson und bedrohliches Gegenüber des lyrischen Ich auf. Hier wird er als höhnischer Gnom und Falschmünzer beschrieben. Am wichtigsten für die Zusammensetzung der Texte, die Raves musikalischem Zyklus zugrunde liegen, ist jedoch das dazwischenliegende zweite Gedicht der “Phantasmagorien der Nacht”, das wie das von Ravel gewählte letzte den Namen “Scarbo” im Titel führt. Hier präsentiert Bertrand ein nächtliches Gespräch zwischen dem Gnom und einem zum Tode Verurteilten. Dieser Text zeigt etliche Gemeinsamkeiten mit “Le gibet”. Dies wird am deutlichsten in den Worten, mit denen Scarbo in Strophe 1 und 3 dem Todeskandidaten vermeintlichen Trost zuspricht. Dabei erwähnt der Gnom zwei der Insekten, mit denen Bertrand später auch die Bewegungen, die Goethes Faust um einen Gehängten zu sehen meint, die Spinne und den Käfer, sowie den Laut, den er dabei zu hören meint.

“Ob du nun freigesprochen oder verdammt stirbst”, raunte Scarbo in jener Nacht in mein Ohr, “du wirst ein Spinnennetz als Leichtentuch haben, und ich werde die Spinne mit dir begraben!”

“... du wärst die Weide des Käfers, der am Abend nach den von der untergehenden Sonne geblendetem Mücken jagt!”

Dieser Käfer, im Französischen *escarbot*, ist in der Aussprache nahezu identisch mit *Scarbo*. Seine Bezeichnung ist zudem verwandt mit dem Mineral *escarboucle*, dem schimmernden Karfunkelstein, und mit dem deutschen Wort für den Pillendreherkäfer, den Skarabäus, der in der altägyptischen Mythologie unter anderem als Symbol des Weiterlebens nach dem Tode verehrt wurde. Der Name Scarbo eröffnet folglich vielfältige Bezüge, die vom physiologischen Verfallsprozess des Lebens bis zu seiner kulturgeschichtlichen Überhöhung reichen, und unterstreichen damit die über- und unmenschliche Natur dieser als *alter ego* des Teufels auftretenden Erscheinung.

Wenn Scarbo in der letzten der “Phantasien in der Manier Rembrandts und Callots” seinen abschließenden Auftritt hat, muss er den Lesern der Sammlung daher nicht neu vorgestellt werden. Er wird hier beschrieben als ein Wesen, das in Nächten, die vom silbrigen Glanz des Mondes und einem gestirnten Himmel verzaubert sind, in die Schlafzimmer der Menschen eindringt. Erst in der vierten von fünf Strophen spricht der Text ohne Übergang von einem Zwerg, dessen Schatten vor den Augen des entsetzten Zeugen plötzlich so groß wird wie der Glockenturm einer Kathedrale.

Das Epigramm dieses letzten Gedichtes lautet:

Il regarda sous le lit, dans la cheminée, dans le bahut ; –
personne. Il ne put comprendre par où il s’était introduit,
par où il s’était évadé.

Er schaute unter das Bett, in den Kamin, in den Schrank:
niemand. Er konnte nicht verstehen, wodurch er herein-
gekommen war, wodurch er entflohen war.

Damit bezieht Bertrand (bzw. Gaspard de la nuit) sich noch einmal auf den deutschen Dichter her, dem er den Titel seines Zyklus nachgebildet hat. Als Quelle der Zeilen nennt er E. T. A. Hoffmanns *Contes nocturnes (Nachtstücke)*, ein Buch, das tatsächlich bereits 1930 beim Heine-Verleger Eugène Renduel in Paris in französischer Übersetzung erschienen war. Jedoch findet sich der zitierte Vers weder dort noch im deutschen Original. Wichtiger als diese Zuschreibung ist jedoch das Gedicht selbst:

Scarbo

Oh ! que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or !

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit !

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière.

Le croyais-je alors évanoui ? le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu !

Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blémissoit comme la cire d'un lumignon, – et soudain il s'éteignait.

Oh, wie oft habe ich ihn gehört und gesehen, Scarbo, wenn um Mitternacht der Mond am Himmel glänzt wie ein Silbertaler auf einem azurblauen Banner, das mit goldenen Bienen besät ist!

Wie oft habe ich sein Lachen im Schatten meines Alkovens dröhnen und seinen Nagel auf der Seide meiner Bettvorhänge kratzen hören!

Wie oft habe ich ihn von der Decke heruntersteigen, auf einem Fuß Pirouetten drehen und durch das Zimmer rollen sehen wie eine vom Rocken einer Hexe gefallene Spindel.

Glaubte ich ihn nun verschwunden? Der Zwerg wuchs zwischen dem Mond und mir wie der Glockenturm einer gotischen Kathedrale, mit einer auf seiner spitzen Mütze bimmelnden goldenen Schelle!

Doch bald wurde sein Körper blau, durchsichtig wie das Wachs einer Kerze, sein Gesicht wurde blass wie das Wachs eines Lichtstumpfes, – und plötzlich erlosch er.

Während die erste Strophe betont, der Eindringling sei “gehört und gesehen” worden, trennen die beiden folgenden Strophen diese sinnlichen Erfahrungen, indem sie sich auf “Wie oft habe ich gehört” in der einen und auf “Wie oft habe ich gesehen” in der anderen konzentrieren. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass Strophe 2 nicht nur Geräusche wie Scarbos dröhnendes Lachen und das Kratzen seiner Fingernägel auf dem

seidenen Vorhang beschreibt; ebensowenig beschränkt sich Strophe 3 auf visuelle Eindrücke, wie ihre Anfangsworte glauben machen. Sowohl das Lachen des Phantoms als auch das kratzende Geräusch kommen aus dem Schatten des Alkovens und suggerieren so, dass sich der Eindringling in unmittelbarer Nähe des im Bett erstarrten Erzählers befinden muss. Umgekehrt werden Scarbos Pirouetten auf einem Fuß kaum lautlos verlaufen sein, und wenn er „wie eine vom Rocken einer Hexe gefallene Spindel“ durchs Zimmer rollt, so kann man sich dies kaum vorstellen ohne das Poltern, das ein solches Verhalten notwendigerweise begleitet.

Die beiden abschließenden Strophen wechseln in mehrfacher Hinsicht die Perspektive. Der Eröffnungssatz der Strophe 4 ergänzt die Reihe der Beschreibungen, in denen das lyrische Ich als Subjekt den Eindringling wahrnimmt (oder fantasierend ins Leben ruft). Nach *je l'ai entendu et vu* (Strophe 1), *je l'ai entendu* (Strophe 2) und *je l'ai vu* (Strophe 3) erklingt, wie als Schlussfolgerung des Erlebten, eine Frage: *le croyais-je . . . ?* Mit ihr versucht der Erzähler sich Rechenschaft darüber abzulegen, wie er das Erlebte denn nun deutet. Auf der semantischen Ebene wechselt damit das grammatische Subjekt: Im Zentrum steht nicht mehr das lyrische Ich und sein Erleben, sondern der Zwerg, sein Körper und sein Gesicht. Entsprechend beziehen sich auch die Verben nicht mehr auf Wahrnehmungen, seien diese nun real oder das Produkt einer überreizten Fantasie. Den zwei Verbalaussagen „ich hörte“ und „ich sah“ stehen nun drei Schilderungen von Transformationen gegenüber: Der Zwerg wuchs körperlich bis ins schier Unfassbare, sein Körper wurde blau, sein Gesicht dagegen blass. Mit diesem Wechsel des erzählerischen Blickwinkels geht auch eine veränderte Charakterisierung des Eindringlings einher: Scarbo ist nicht mehr bestimmt durch das, was er tut, sondern durch das, was ihm geschieht. Nicht mehr wie zuvor laut und lebendig, scheint er plötzlich erstarrt, Opfer einer Metamorphose ins Hagere und Durchsichtige.

Trotz des auffälligen dreifachen Komparativs mit *comme*, der den Transfomationsbeschreibungen folgt (*grandissait . . . comme le clocher d'une cathédrale gothique, bleuissait . . . comme la cire d'une bougie, blémissait comme la cire d'un lumignon*) sind die drei unterschiedlichen und psychologisch bedeutsamen Bilder nicht als direkte Entsprechungen zu den drei Verben entworfen, sondern überlappen diese. Dabei sind sie geschickt so gewählt, dass sie all die gemischten Gefühle ansprechen, die ein Eindringling bei dessen unfreiwilligem Gastgeber auslösen würde. Im Bild des majestätisch hohen Glockenturms einer gotischen Kathedrale drückt sich ein Gefühl der Ehrfurcht aus. Gleichzeitig kommt eine nervöse

Spottlust zum Vorschein, wenn dieser Turm und seine Glocke zur bimmelnden Zipfelmütze eines Narren umgedeutet werden. Und zuletzt wird das Bedürfnis des ängstlichen Schläfers, den Spuk zeitlich begrenzt zu wissen, verkörpert in der Kerze, die sich schon in der folgenden Zeile als Lichtstumpf erweist und dem Heimgesuchten versichert, dass der Zwerg eher früher als später verschwinden wird.

Angesichts der in der Frage “was verursacht was?” ausgedrückten Ambiguität der Zuschreibung, der Zweideutigkeit der visuellen und auditiven Eindrücke, der Veränderung der Perspektive beim Sprechen über Scarbo, der Veränderung von Scarbos Befinden gegen Ende des Spuks und den psychologisch bedeutsamen Metaphern seiner Metamorphose lässt sich Bertrands Gedicht unter zwei ganz verschiedenen Aspekten lesen: als Schauergeschichte über einen um Mitternacht in Schlafkammern eindringenden Gnom oder als psychologische Deutung der Ursachen und Umstände von Visionen jeglicher Art.

Ravels Klavierstück, mit 20 Partiturseiten und 627 Taktten ungleich umfangreicher als “Ondine” und “Le gibet”, lässt vielfältige Parallelen zu den im Text vorgefundenen Ambiguitäten erkennen. Auf der zugänglichsten Ebene, der des musikalischen Bauplans, repräsentiert es eine Variante der Sonatenhauptsatzform. Auf die dreiteilige Exposition mit 189 Takten und die erste Durchführung mit 205 Takten folgt eine Reprise, deren zwei Hälften von 53 und 66 Takten durch einen kontrastierenden 29-taktigen Einschub getrennt sind, dann eine zweite Durchführung mit 37 Takten und eine 48-taktige Coda. Wie im Sonatenhauptsatz gibt es zwei tonale Zentren, hier *dis* und *h* – wobei die Frage nach der Unterscheidung von ‘primär’ und ‘sekundär’ auf der Basis von Überlegungen beantwortet werden muss, die jenseits der für klassische Sonatensätze geltenden Kriterien liegen.

Das thematische Material umfasst drei rudimentäre Figuren und vier Themen. Der Umfang dieser Komponenten reicht von einem Takt mit drei Achtelnoten in Figur [a] bis zu 13 Takten im ersten Thema.

Gaspard de la nuit III: Die Segmente der Gesamtstruktur

T. 1 - 31	Expositionssegment 1	mit Figur [a], [b] und [c]
T. 32-120	Expositionssegment 2	mit 1., 2. und 3. Thema
T. 121-189	Expositionssegment 3	mit 4. Thema
T. 190-394	Durchführung 1	mit allen vier Themen
T. 395-447	Reprise, Beginn	mit [a], [b], [c] und 2. Thema
T. 448-476	kontrastier. Einschub	mit fremdem Material
T. 477-542	Reprise, Fortsetzung	mit 4. Thema
T. 543-579	Durchführung 2	mit 4. Thema
T. 580-627	Coda	mit 1. und 2. Thema

Die drei Figuren eröffnen das Stück. Sie treten zunächst eng verzahnt auf und scheinen sich zu einem einzigen Motiv zu vereinen, doch zeigt der Verlauf mit unterschiedlichen Zusammen- und Gegenüberstellungen, dass es sich um drei getrennte Entwürfe handelt: [a] ist eine in *pp legato* aufsteigende Achtelgruppe, bestehend aus der Quint *gis-dis* mit vorausgehendem künstlichen Leitton *fisis*, [b] ein zweifach angeschlagener Akkord unter der seufzerartig fallenden Quart *e-h* und [c] eine 56fache, verschwommen gewünschte Tonwiederholung auf *dis*. Im Sinne klassischer Harmonie repräsentieren die drei Figuren die Kadenzschritte zum tonalen Anker *dis*, mit [a] = *gis/dis* als terzloser Subdominante und [b] = *cisis/e/gis/h* als Dominantnonakkord (*ais/cisis/eis/gis/h*) ohne Grundton und mit tiefaltrierter Quint. Im Sinne der Beziehungen zu Bertrands Gedicht lässt sich die Gleichzeitigkeit von Dominante und Tonika in [b] über [c] als Abbild der Ambiguität von objektiver und subjektiver Wirklichkeit lesen.

Gaspard de la nuit III: Drei rudimentäre Figuren

Ravels Zusatz zu seiner Spielanweisung, *en trémolo*, ist doppeldeutig. Als musikalischer Terminus gibt sie einen Hinweis auf die gewünschte Ausführung der Tonwiederholung; zugleich charakterisiert die wörtliche Übersetzung aus dem Italienischen die Komponente als Abbild des Zitterns, von dem ein zu Fantasiegespenstern neigender Menschen ergriffen wird.

Die drei thematischen Figuren werden ergänzt durch ein viertes Element, das meist nicht mitgezählt wird, jedoch im ganzen Stück bedeutsam mitwirkt: die ganztaktige, durch eine Fermate verlängerte Pause. Nicht zuletzt dank Ravels Anweisung *très long* trägt die plötzliche Stille von unbestimmter Dauer entscheidend zum Eindruck des Gespenstischen bei, der das Stück *Scarbo* durchzieht.

Die Unbestimmtheit zwischen Traum und Wirklichkeit bestimmt auch sonst dieses erste Segment. Während die Partitur in einem konsequenten Metrum mit Taktstrichen und akkuratem Rhythmus notiert ist, präsentiert die Musik sich Hörern als etwas ganz und gar Unerklärliches. Aufgrund

der ab T. 2 durch Pausen oder Überbindungen ersetzen Taktanfänge bleibt das Metrum im Dunkeln, und es entsteht der Eindruck einer aus zwei Bestandteilen in seltsamer Proportion zusammengefügten Einheit. Die erste, einstimmig aus der Tiefe aufsteigend und dabei verklingend, besteht aus vier gleich langen Schlägen (drei Achtelnoten und einer Achtelpause); die zweite aus einem "Zittern" unergründlicher Dauer: die neun Achtelwerte des ersten Akkordanschlages wirken wie ein einziges langes Schaudern, während die fünf nochzählbaren Schläge des zweiten Akkordanschlages in ein zeitlich undefinierbares Nichts verschwinden und damit eine fast unerträgliche Spannung erzeugen.

Ravels Eröffnungsphrase entspricht somit auf psychologischer Ebene dem, was auch Bertrands Gedicht andeutet: Ein leises Geräusch und/oder eine unerklärliche Bewegung suggeriert dem zu Fantasiegespinsten neigenden Schläfer eine fremde Gegenwart, die jedoch noch nicht konkret ist. Nach einer ersten kurzen Pause, während der der Aufgeschreckte nervös ins Dunkel hineinlauscht, fühlt er ein längeres leises Schaudern.

Nach einer Wiederholung der Figurenkombination mit abwärts oktavversetzter rechter Hand erklingt nach einer zweiten spannungsvollen Pause eine Fortspinnung, in der die gespenstische Präsenz in allen Dimensionen dramatisch anwächst. Figur [a], durch oktavierte Wiederholung aufs Doppelte verlängert und in der Mitte durch zwei Töne aus [b] bekräftigt, steigt durch sechs Oktaven aufwärts. Dabei verstärkt Ravel die in Notenwerten auskomponierte Beschleunigung durch ein zusätzliches *en accélérant* zu einem sich fast überschlagenden Drängen. Zielpunkt ist ein Tremolo im hohen Register, in dem ein Zusammenklang der Töne aus [a] im Wechsel mit [b] über sieben Takte eine machtvolle dynamische Aufwallung bildet – *pp subito <ff> (pp)* – gefolgt von einer diesmal zweitaktigen Pause.

Das umfangreiche zweite Expositionssegment führt die drei Themen ein. Das erste Thema, eng verwandt mit den Figuren [a], [b] und [c], gilt der Entstehung der Vision im Kopf des Erzählers. Dieser ist zutiefst erschrocken: Ravel soll in die Noten seines Schülers Vlado Perlemuter unter die Anfangsgeste mit der aufsteigenden großen Sept den emotionalen Ausruf "Quelle horreur" geschrieben haben. Die melodische Linie beginnt im Diskant als [a] mit Binnenerweiterung (aus *sisis-gis-dis* wird durch Transposition und Einschub *dis-e- ... -h*), endet kurz darauf mit einer gestauchten Version derselben Transposition (*dis-e-ais*), und wird nach einem Pausentakt im tiefen Register ergänzt durch eine Ableitung von [b]: zwei synkopisch gesetzte Intervallanschläge unter einem seufzerartigen Quartfall.

Gaspard de la nuit III: Das erste Thema



Währenddessen senken die Arpeggien der Linken die tonale Basis vom ursprünglichen *dis* zum *cis* ab, so dass sie den Intervallen ebenso fremd gegenübersteht wie zuvor das *dis* in [c] den Akkorden in [b].¹³ Dabei verliert der Bass im Verlauf der 19 Takte dramatisch an aktiver Kraft: Dynamisch verklingt er von *mf-ff-mf* zu *pp*, rhythmisch verlangsamt er sich von drei Sechzehnteltriolen pro Takt auf drei Duolen, und im Ambitus verengt er sich von einem Rausch über mehr als drei Oktaven zur einfachen Oktave und, im sechstaktigen Ausklang, zur tremolierenden Quint.

Das zweite Thema setzt in T. 51 ein. Im Bass ertönt *h*, der alternative Ankerton, als metrisch wiederholter Orgelpunkt, darüber ein unterbrochener Ganztontriller. Der oberste, hier recht tief liegende Texturstrang beginnt mit der eintaktigen Pause gefolgt von einem Eintakter um *dis*, erweitert zu einer zweitaktigen Pause gefolgt von einem Zweitakter. Das Rahmenintervall der melodischen Kontur *cis-dis-ais-gis-cis-gis* ist *dis ... gis*. Es stellt dem zweiten Anker *h* somit noch einmal den ersten, *dis*, gegenüber.

Gaspard de la nuit III: Das zweite Thema



Dieses zweite Thema entwickelt im Folgenden eine relativ komplexe Kleinform mit wechselndem Bezug auf die zwei tonalen Ankertöne:

T. 51-57	Grundphrase (über <i>h</i>)
T. 58-64	Wiederholung der Grundphrase (über <i>h</i>)
T. 65-72	Kontrastphrase (über <i>gis</i>)
T. 73-78	varierte Reprise der Grundphrase (über <i>h</i>)
T. 79-85	erste Erweiterung (über <i>h</i>)
T. 86-92	zweite Erweiterung (über <i>gis</i>)

Die Kontrastphrase mit ihrem hemiolischen Beginn über schwelenden Tremoli und ihrem Abschluss mit einer dreitaktigen Pause durchbricht die Zartheit dieses Themas mit plötzlicher Dramatik; auch die ‘pirouettenartig’

¹³ Auch hier kann man einen stark alterierten Dominantnonakkord ohne Grundton erkennen: aus *gis/his/dis/fis/ais* wird mit *h* statt *his* und *eis* statt *fis* das Intervallpaar *dis/ais-h/eis*.

kreiselnden Läufe im Diskant der Erweiterungen steigern sich von *pp* bis *f*. Den Abschluss der Miniatur bildet ein schnelles, über fast drei Oktaven in die Höhe schießendes und mit seinem abrupten Diminuendo wie weg gewischt klingendes Arpeggio, das plagal zum ersten tonalen Zentrum zurückführt.¹⁴ Wie die Ankertöne zeigen, ist dieses Thema als “Scarbos Possen im Auge des Erzählers” entworfen.

Das dritte Thema setzt unmittelbar nach diesem Arpeggio ein. Seine Melodiestimme beginnt volkstümlich mit zwei rhythmisch identischen und hörbar verwandten Zweitaktern. Man glaubt, das leise Knacken von Dielen zu hören, die der Schläfer als den “wie eine vom Rocken einer Hexe gefallene Spindel durchs Zimmer rollenden” Scarbo deutet:

Gaspard de la nuit III: Das dritte Thema



Nach einer variierten Wiederholung folgt eine Fortspinnung, deren Fragmente unter einem machtvollen Crescendo zum *ff* immer kürzer werden und schließlich einem dröhnen Lachen gleichen, bis sie vor einem Pausentakt abrupt abbrechen. Tonal ist dieses Thema auf andere Weise zweideutig: Während die in spielerischem ||: ♫ ♫ | ♫ ♫ | ♫ ♫ | ♫ ♫ :||-Rhythmus gehaltene Begleitung über einem durchgehenden *fisis* ertönt und damit die Dis-Dur-Ergänzung des zweiten Themas verlängert, bewegt sich die thematische Kontur konsequent in dis-Moll.

Den Abschluss des zweiten Expositionsssegmentes bildet der noch einmal höchst expressive Kopf des ersten Themas. Diesmal wird das begleitende Arpeggio nicht wie zuvor um einen Ganzton abwärts versetzt. So setzt sich die Vision des Erzählers durch: Das Segment endet mit einem sechsoktavig aufschießenden und dabei ins Nichts verklingenden *dis*, ergänzt um den längst vertrauten Pausentakt des erschreckten Innehaltens.

Die Tatsache, dass jedes dieser drei Themen von mindestens einem Querstand geprägt ist, lässt sich als musikalisches Pendant zur Ambiguität lesen, in der die realen und vermutlich sehr zarten Laute und Bewegungen in der nächtlichen Schlafkammer in reibungsvollem Gegensatz zu den Konkretisierungen stehen, in die sie der aufgeregte Erzähler übersetzt. Seine ängstlichen Deutungen sind von intensiver Emotionalität geprägt. Dies zeigen die dynamischen Aufwallungen zum *ff*, die rauschhaften

¹⁴ Subdominante = gis-Moll-Dreiklang mit zwei künstlichen Leittönen, Tonika = Dis-Dur.

Arpeggien, mit denen die Begleitung des ersten Themas einsetzt, und das schon erwähnte *horreur*-Intervall der großen Sept *e-dis*. Wenn es dagegen gilt, statt der Gefühle und Ängste des Erzählers zu zeigen, welche Bilder er den Geräuschen und Bewegungen unterlegt, die er in seiner Schlafkammer wahrzunehmen meint, so klingt die Musik viel verhaltener. Die Themen 2 und 3 sind durch leise Ausgangsdynamik und einen zarten Anschlag über unaufgeregter Begleitung charakterisiert.

Im Gedicht wechselt nach dem ersten Satz der vierten Strophe der Blickwinkel, von den Vorstellungen des Erzählers zu Scarbo selbst und vom grammatischen Subjekt "ich" zu "er". Und ganz plötzlich ist Scarbo nicht mehr wild und laut. Vielmehr wird er einer bizarren Metamorphose unterworfen, die seinen Körper zunächst in der Länge, dann auch in der Farbe und schließlich gar in seiner Konsistenz verändert. In der Musik vollzieht sich der analoge Perspektivenwechsel im Übergang zum dritten Expositionssegment, das ganz dem vierten Thema vorbehalten ist. Den horizontalen Konturen der ersten drei Themen steht jetzt eine im Wesentlichenakkordische Textur gegenüber. Dieses Thema unterzieht Ravel in insgesamt 69 Takten fünf sukzessiven Mutationen, wobei er jeden Schritt in etwas verkürzter Form wiederholt.

Die Struktur des in seiner Grundgestalt zwölftaktigen Themas besteht aus einer fünf- bis sechsstimmigen Homophonie, die von einem dreioktavigen schnellen "Zittern" überlagert, aber nicht unterbrochen wird. Der nur drei aktive Takte mit drei Akkordpaaren umfassende Hauptstrang wirkt dabei, trotz seines Weiterklingens hinter dem im *ppp* verschwommen klingenden mehroktavigen Tremolo, wie ein Rahmen. Im späten Stadium der Metamorphosen überwuchert das Zittern auch diesen Rahmen selbst.

Gaspard de la nuit III: Die Grundgestalt des vierten Themas

Phrase 1a + b, T. 121-132 + T. 133-142

Im Verlauf der fünfstufigen Metamorphose wird der Abstand zwischen dem Akkordpaar, das den Rahmen eröffnet, und dessen Wiederaufnahme immer kürzer. Dabei verlieren die Akkorde zunehmend ihre tonale Farbigkeit: Die anfangs deutlichen Querstände werden seltener und verschwinden

schließlich ganz,¹⁵ während gleichzeitig die Anzahl der Oktavverdopplungen zunimmt. Die Gegenbewegung in den Außenstimmen weicht zunächst einer immer größeren Anzahl liegender Töne und wird dann zur Parallelle, bis die Rahmenakkorde ab Metamorphose 4 nur noch zwei verschiedene Töne enthalten und auf die rechte Hand beschränkt werden. Doch während Scarbo musikalisch zu desintegrieren scheint und man seine unmittelbar bevorstehende Auflösung ins Nichts erwartet, treten in diesen letzten zwei Verwandlungsphasen die bisher in diesem Expositionssegment fehlenden Bassorgelpunkte wieder hervor. Ihre Töne, *b* und *es* – enharmonisch für *ais* und den ursprünglichen Ankerton *dis* – führen Hörer zurück ins Reich der Halluzinationen. Scarbos Auftritt ist noch nicht vorbei!

Wenn das erste Expositionssegment als eine Art psychologischer Hintergrund für die durch leise Laute und schattenhafte Schemen ausgelösten Fantasiebilder gelesen werden kann, so kann man das zweite und dritte Segment als musikalische Übertragungen der ersten drei bzw. der letzten zwei Strophen des Gedichtes lesen. Danach bildet der lange Durchführungsabschnitt sowohl die Erfahrungshäufigkeit (“*Que de fois ...!*”) des verstorbenen aber zugleich hypnotisierten Erzählers als auch seine beträchtliche Verwirrung ab. Im Verlauf von 205 Takten kehrt das zuvor eingeführte thematische Material in einer Unzahl von Fragmenten und Umwandlungen wieder, die gleichsam übereinander purzeln oder miteinander verschmelzen, wobei sie den aus dem Schlaf Geschreckten als jemanden zeigen, den die vermeintlichen nächtlichen Erscheinungen zugleich in Panik versetzen und bezaubern.

Die Durchführung besteht aus sieben Segmenten, einer Zahl, die Ravel schon in der siebentaktigen Eröffnungsphrase des Stückes dem Spuk und im siebentaktigen zweiten Thema dem herumtollenden Scarbo zugeordnet hatte. Das erste Segment (T. 190-214) knüpft an die gleichsam ‘objektive’ Einführung des Halluzinationsthemas zu Beginn des Stücks an; das zweite (T. 214-255) greift Scarbos Ausgelassenheit auf, indem es das zweite Thema erweitert. Nach einer Kette der drei Scarbo-Themen 3, 2 und 4 im dritten Segment (T. 256-276) kehrt das vierte Segment (T. 277-313) noch einmal zu dessen Ausgelassenheit zurück, diesmal mit Schwerpunkt auf dem dritten Thema. Danach wechselt die Perspektive. Das fünfte Segment (T. 314-324) nimmt den Blickwinkel des Erzählers wieder auf, indem es den drei Scarbo-Themen seine Deutung – in Form von Varianten einzelner

¹⁵Vgl. Phrase 1a/b: T. 121/131 + 133/141: *d* über *dis*, *cis* über *cisis*, T. 131-132/141-142: *c* über *cis*, *h* über *his*; Phrase 2a/b: T. 143 und 150: *a* über *ais*, T. 149/154: *a* über *ais*, *fisis* über *fis*; Phrase 3-5: kein Querstand.

Charakteristika des ersten Themas – überstülpt. Dies verändert besonders das spielerische dritte Thema, das im sechsten Segment (T. 325-365) denn auch immer drastischere Verzerrungen und Auflösungsprozesse durchläuft. Das siebte Segment (T. 366-394) beginnt mit dem Höhepunkt der Durchführung, indem ein in *ff* einsetzendes Fragment aus dem vierten Thema, das über vier Oktaven abwärts stürzt, das schaurige Bild des metamorphosierenden Scarbo heraufbeschwört, und endet damit, dass es nach einem leise aber ausgedehnt grummelnden tiefen Triller mit einer emotional aufgeladenen Augmentation des ersten Themas die subjektive Wahrnehmungsperspektive des Erzählers wiederherstellt.

Mit dem Beginn der Reprise kehrt die Musik zum *Modéré* der ersten fünfzehn Takte des Stückes. Rückblickend zeigt dabei die hier eingefügte Metronomformel “ $\text{♪} = \text{♩}$. *du précédent*”, wie stark Ravel sich das Accelerando vorstellt, das die zweite Hälfte des ersten Expositionssegmentes beherrscht und dessen Zieltempo erst im abschließenden Segment der Durchführung mit *Un peu retenu* ein wenig zurückgenommen werden soll: jeder der drei Achtelnoten in Figur [a] soll ein ganzer 3/8-Takt im zwischen T. 23 und T. 365 geltenden *Vif* entsprechen.¹⁶

Figur [a] setzt zu Beginn der Reprise mit zwei verzerrten Oktaven ein. Dies ist – wie schon in T. 15 – rein praktisch den Grenzen der Klaviertastatur geschuldet, trägt aber zugleich dazu bei, die zarte Bewegung, die die Schauergeschichte in Gang setzt, noch grauenerregender klingen zu lassen. Nach der Wiederholung der Phrase besteht die Entwicklung aus einer Vergrößerung und Mystifizierung, die alle Parameter einbezieht. Figur [a], leiser als je zuvor, wird zu anderthalbfacher Größe gestreckt; Figur [b], tiefer als je zuvor, klingt von 9/8 + 3/8 zu 12/8 + 6/8 gedehnt; und Figur [c], ebenfalls eine Oktave tiefer als früher und zusammen mit [b] verlängert, stürzt anschließend noch eine weitere Oktave tiefer, wo ihr ‘Zittern’ zu vier Takten eines beklemmend langsamen Schauderns wird. Doch statt zu verklingen und dem im Schlaf Gestörten so Grund zur Annahme zu liefern, alles sei vorbei, klingt das tiefe *dis* fort und bringt eine aus drei kleinen Terzen gebildete neue Figur hervor, die (wenn auch in der Partitur nicht markiert) die Duolen der vorausgehenden Tonwiederholung zu Triolen beschleunigt und nach vierfacher tiefer Lage durch drei Oktaven aufsteigt. Im Mittelregister angekommen formt Ravel dieselben Töne zu einer Kurve um und beschleunigt diese auf die Geschwindigkeit eines begleitenden Rauschens. Mit der gleichzeitigen Änderung des Metrums zum 3/4-Takt

¹⁶ Diese extreme Tempoproporiton ist kaum realistisch, vermittelt jedoch eindrucksvoll, wie extrem Ravel sich die Unterschiede zwischen den Passagen dieses Stückes vorstellte.

und der Wiederaufnahme des zweiten Themas geht hier eine gruselige Metamorphose einher: eine radikale Zunahme der Hintergrundturbulenz bei deutlicher Verlangsamung der thematischen Komponente.

Auf die verzerrte Wiederaufnahme der thematischen Figuren folgt in einem kontrastierenden Einschub vollkommen fremdes Material, das Ravel zu weiteren Spielen mit Tempodimensionen veranlasst. In der rechten Hand erklingt ab T. 448 eine 6/8-Figur aus meist chromatisch verschobenen Ganztonintervallen, die im Verlauf von zwanzig Takten in unregelmäßigem Wechsel mit ihrer Umkehrung aufwärts steigt. Die Intensität entwickelt sich dabei von *ppp* zu *f*, das Tempo mittels *En accélérant* (T. 452-457) und *Toujours en accélérant* (ab T. 460, Achtel des 3/4-Taktes = Sechzehntel im wiederhergestellten ursprünglichen 3/8-Takt) zu *Vif* (T. 464). Damit endet dieser Einschub in einem Tempo, das dreimal so schnell ist wie das, in dem er begonnen hat, und ‘rekapituliert’ so in gänzlich fremdem Material die drastische Zunahme des ‘Schauderns’, das im ersten Expositionssegment die noch unaufgeregte Reaktion auf unerklärliche Laute und Bewegungen zum exaltierten Stadium halluzinatorischer Visionen steigert. Während dieses Vorganges in der rechten Hand stemmen sich jedoch die Akkordbrechungen in der Linken gegen die Beschleunigung, indem sie in mehreren Schritten ihre Dichte verringern. Diese gegenläufige Entwicklung erzeugt das Bild einer gespaltenen Realitätswahrnehmung.

Hier zeigt sich ein weiterer Aspekt von Ravels musikalischer Deutung des *Scarbo*-Gedichtes. Während der Beginn der Reprise mit seinen Verzerrungen von Tönen und Tempi einen neuen Blick auf den Auslöser des Spuks (die drei Figuren) und den angeblich wild herumtollenden Scarbo (das zweite Thema) nahelegt, entsteht der Eindruck, dass all diese Verzerrungen im Auge und Ohr des Betrachters stattfinden. Dies wird besonders deutlich, wenn die extrem zunehmende Erregung das zuvor unbändige Verhalten des Eindringlings in grotesker Zeitlupe erscheinen lässt.

In diesem Zustand beginnt nach einem dramatischen Spannungsabfall von *f* zu *ppp* die Fortsetzung der Reprise. Hier geht es noch einmal um die in der zweiten Gedichthälfte angedeuteten mysteriösen Metamorphosen des nächtlichen Besuchers. Allerdings beschränkt sich das, was Ravel hier auszugangsweise rekapituliert, nicht auf das dritte Expositionssegment, sondern bezieht zudem das Segment aus der Durchführung mit ein, das Scarbos Metamorphose neu beleuchtet.

Gleichzeitig wird die Wiederherstellung einer Wirklichkeit, in der Scarbo als das erkennbar wird, was er ist – das Produkt einer überreizten Fantasie – tonal bekräftigt. Von den zwei Ankertönen *dis* und *h*, auf denen dieses Stück ruht, war lange Zeit *dis* eindeutig vorherrschend. Eingeführt

als der Ton, der das vom vermeintlichen Eindringling ausgelöste Zittern im ersten Segment charakterisiert, dient *dis* als melodischer Anker der imaginären Possen, wie Ravel sie im zweiten und dritten Thema darstellt. Im zweiten Thema tönt dem melodischen Anker *dis* zwar ein konstantes *h* im Bass entgegen, doch räumt der von seiner Vision faszinierte Erzähler solche Zweifel an der Realität seiner Wahrnehmung schnell aus dem Weg. Umgekehrt verliert sich die emotionale Reaktion des Erzählers auf das Phantom, ausgedrückt im ersten Thema, nach seinem Beginn auf *dis* bald in bitonaler Verwirrung.

Bertrands Gedicht durchzieht eine Vermutung, die erst ganz am Ende artikuliert wird: dass die Wahrheit über Scarbo außerhalb der Vision des im Schlaf Gestörten zu suchen ist. In diesem Sinne steht der Ankerton *h*, der sich im Verlauf der *Scarbo*-Geschichte nirgends melodisch etabliert, für zwei Ausdrücke, mit denen Bertrand die Strophen 4 + 5 umrahmt: "*Le croyais-je alors évanoui ?*" und "*– et soudain il s'étaignit.*" Der alternative Zentralton verkörpert somit das Wissen, dass Scarbo samt seiner frechen Späße und befreindlichen Verwandlungen nur im Kopf des Erzählers existiert.

Der letzte Abschnitt von Ravel's *Scarbo* macht damit Aussagen, die über die Wiederkehr des vierten Themas weit hinausgehen. Er beginnt in T. 477-510 mit einer Bassfiguration, die unter dem 'Zittern', das die Rahmensegmente verbindet und hier auch begleitet, 26mal die aufsteigende Tongruppe *eis-fis-fis* wiederholt. Mit ihrem Leitton erinnert diese Gruppe an Figur [a], in der der Leitton zu *gis* führte und damit den Ankerton *dis* stützte. Hier führt seine Variante zu *fis*, stützt damit das alternative *h* und bereitet damit auf die Änderung der Wirklichkeitswahrnehmung vor.

Doch wie im Gedicht die Frage "Glaubte ich ihn nun verschwunden?" das Phantom noch nicht restlos vertreibt, zeigt auch die Musik seinen Schatten, wenn in T. 513-514 zweimal die Transposition *d-es-es* erklingt und damit *es*, enharmonisch für *dis*, die Überzeugung des Erzählers von der fantastischen Wirklichkeit eines Scarbo momentan wiederbelebt. Doch die Vision, einmal in Frage gestellt, hat ihre Kraft verloren. Im Anschluss an die vierte Metamorphose des vierten Themas erklingt ab T. 556 ein siebenfach varierter Takt über einem von *p* nach *fff* crescendierenden oktatonischen Abstieg nach *h*. Der Zielton wird im Anschluss noch fünfmal bekräftigt, wobei Ravel die Durchführung der fünften Metamorphose des vierten Themas nachholt, die im zweiten Reprisenabschnitt fehlt. Nach einem weiteren rauschenden Toccatencrescendo endet der Abschnitt mit einem letzten Themenfragment und der Wiederaufnahme des zuletzt lange vernachlässigten Pausentaktes.

Die Coda reiht ein weiteres Mal Fragmente aus den drei Themen und einer thematischen Figur. Dabei ist der Beginn des ersten Themas nicht nur in seinen melodischen Rahmentakten und seiner arpeggierten Begleitung vertikal gespreizt, sondern zudem in seinem Höhepunkt gedehnt und zu *fff* intensiviert, während der Beginn des zweiten Themas fast dreimal so langsam erklingt wie zuvor. Die durchgehend rauschenden Arpeggien entwickeln sich über einer Folge von Orgelpunkten im Bass, die den Ankerton *h* mit traditionell kadenzierenden Schritten bekräftigt:

T. 580-583	584-591	592-614	615-627
<i>cis</i>	<i>gis</i>	<i>fis</i>	<i>h</i>

Vor dem Hintergrund eines geheimnisvollen *ppp* erklingt noch einmal, von einer letzten Variante des Zitterns begleitet, die Figur [a], die im Eröffnungstakt den ganzen Spuk ausgelöst hatte – auch sie nun stark verlangsamt. Und mit vielerlei Trillern und einem geisterhaft aufschießenden, vielfarbig erweiterten H-Dur-Septakkord verschwindet Scarbo endgültig in das Reich, dem Gaspard de la nuit entstiegen war.

Der Zyklus *Gaspard de la nuit* repräsentiert den virtuosen Höhepunkt der Klaviermusik Ravel's. Sein Ziel, soll der Komponist gesagt haben, sei es, nicht nur die berüchtigte Schwierigkeit von Liszts *Études d'exécution transcendante* in der Aneignung von dessen Idee einer “diabolischen” Virtuosität, sondern auch die Herausforderung des gefürchteten “Islamey” von Mili Alexejewitsch Balakirew (1837-1910) zu überbieten. Diese “orientalische Fantasie” für Klavier, die der russische Komponist nach einem im Nordkaukasus traditionellen tscherkessischen Volkstanz desselben Namens 1869 komponiert und 1902 noch einmal überarbeitet hatte, galt zu Ravel's Lebzeiten als das schwierigste Solowerk der Klavierliteratur überhaupt. Dass Ravel sich bei der teuflischen *tour de force* seines “Scarbo” eines Schrecken einflößenden Gnoms bedient, den ein *alter ego* des Satans erdichtet haben soll, erscheint vor diesem Hintergrund nur stimmig.

Eine Herausforderung ganz anderer Art bietet das zentrale “Gibet”. Dem französischen Pianisten Henri Gil-Marchex (1894-1970) wird die Aussage zugeschrieben, zur Ausführung dieses Stücks seien 27 verschiedene Anschlagsarten erforderlich.¹⁷ In allen drei Stücken bestechend ist der Nuancenreichtum, den Ravel durch immer neue Kombinationen aus Artikulation, Orgelpunkt- und Pedaleffekten, komplexer Rhythmisierung und vagierenden tonalen Fortschreitungen erzeugt.

¹⁷ Oehlmann, Werner, “Maurice Ravel” in *Reclams Klaviermusikführer* (Stuttgart: Reclam, 1967), S. 640-665 [656, ohne Quellenangabe].

Gaspard de la nuit ist im höchsten und besten Sinne musikalische Poesie. In seiner mehrbändigen Würdigung der französischen Klaviermusik urteilte Alfred Cortot, die drei “Gedichte” – so müsste man sie nach Ravels eigener Beschreibung bezeichnen – bereicherten das Klavierrepertoire unserer Epoche um eines der erstaunlichsten Beispiele instrumentaler Erfindungskraft.”¹⁸

¹⁸“[...] ces trois “poèmes” – pour employer sa propre désignation – enrichissent le répertoire pianistique de notre époque de l’un des plus surprenants exemples d’ingéniosité instrumentale”. Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Band 2: *Maurice Ravel, Saint-Saëns, Vincent d’Indy, Florent Schmitt, Déodat de Séverac, Maurice Emmanuel* (Paris : Presses Universitaires de France, 1948).