

DISSERTATIONEN

Jörg Christian Martin: Die Instrumentation von Maurice Ravel. Diss. phil. Mainz 1967.

Die bisher veröffentlichten Untersuchungen der Musik Ravels gelten vornehmlich dem Klavierwerk des französischen Komponisten. Das Orchesterschaffen, Gegenstand der vorliegenden Arbeit, ist dagegen bis auf wenige Ausnahmen, die sich mit Teilgebieten aus dem Bereich der Instrumentation beschäftigen, unbeachtet geblieben.

Die Zahl der Orchesterwerke Ravels zerfällt in zwei große Gruppen: die ursprünglich für Orchester gedachten Kompositionen und die Bearbeitungen für Orchester. Allen gemeinsam ist ein durchaus persönlicher Orchesterklang, der seine Wurzeln in der Musik Rimsky-Korssakows, Richard Strauss', Strawinskys und Debussys, im Jazz und in der exotischen Folklore hat.

Eine erste charakteristische Seite des Ravelschen Orchesters zeigt sich in der Besetzung (vgl. Anhang II: Besetzung). Dem Grundklangkörper, der die Holzbläser meist im Verhältnis 2 : 2 : 2 : 2 (Flöte—Oboe—Klarinette—Fagott) und die Blechbläser fast immer in der Zusammensetzung 4 : 3 : 3 : 1 (Horn—Trompete—Posaune—Tuba) verwendet, sind der 5-stimmige Streicherchor und Harfe beigegeben. Neben der brillanten Instrumentation von Flöte, Oboe oder Trompete stehen die weniger schwierigen Teile von Fagott, Posaune und Tuba. Unter den selten gebrauchten Instrumenten, die den Orchesterklang bereichern, sind besonders G-Flöte, Saxophon und die kleine Trommel hervorzuheben. Bei der Harfe und ihrem Orchesterpart bilden die Glissandi ein besonders auffälliges Merkmal; sie treten in 21 verschiedenen Formen auf. Der Streichersatz ist oft in mehrere Untergruppen aufgeteilt, wobei vor allem Effekte wie Flageolett, Dämpfung usw. typisch sind (vgl. Anhang I: Instrumentale Effekte).

Die Instrumentationstechnik Ravels ist durch Kombinationen und Kopplungen verschiedener Kombinationen besonders gekennzeichnet. Überwiegend findet man Oktav- und Quintkombinationen; die bevorzugten Instrumente sind Flöte und Horn. Außergewöhnliche Zusammenstellungen sind Verbindungen von Flöte und Trompete, Flöte und kleine Trommel, Oboe und Saxophon, sowie einzelne Harfentöne mit verschiedenen Instrumenten. Die Kopplungen von Kombinationen erscheinen in ein-, zwei-, drei- und mehrteiligen Formen, wobei die mehrteilige Form zumeist auf eine dreiteilige zurückzuführen ist. Die Verschachtelung von zwei und mehr Instrumentengruppen erfolgt nach dem Prinzip, hohe Instrumente zu einer Gruppe, tiefe Instrumente zu einer anderen zusammenzufassen. Während Posaune und Tuba niemals getrennt werden, sondern immer in einer Gruppe erklingen, verteilt Ravel Horn und Trompete gern auf verschiedene Kombinationen. Als Sonderform der Kopplungen haben solche Fälle zu gelten, deren dritte Gruppe durch einen Triller in einem oder mehreren Instrumenten vertreten ist. Unterstrichen wird diese Instrumentationstechnik durch eine sehr differenzierte Dynamik, die Ravel bis in das Detail vorschreibt.

In der Satztechnik schließt sich Ravel den von Rimsky-Korssakow formulierten Prinzipien der Superposition, Einrahmung und Kreuzung der Instrumente an. Diese Instrumentationsprinzipien finden sich in den Bläser- und Streichersätzen ebenso wie in den Mischformen dieser beiden. Hier zeigt sich, daß die Stimmen der Holzbläser vorwiegend durch die Streicher klanglich verstärkt werden.

Eine Reihe von Kompositionen nimmt im Gesamtschaffen Ravels eine Sonderstellung ein. Es handelt sich um 35 verschiedene Bearbeitungen (vgl. dazu Anhang III: Katalog der Orchesterwerke), und zwar: 8 eigene Klavierwerke, 1 Kammermusikwerk, 5 Liedharmonisationen, 1 Chorstimme, 4 vorliegende Instrumentationen fremder Komponisten, 4 verloren

gegangene Instrumentationen fremder Komponisten, 3 Bearbeitungen verschiedenen Charakters, 9 Bearbeitungen für Klavier.

Die Untersuchung der instrumentierten Stücke zeigt, daß die Instrumentation in allen Fällen eine genaue Übertragung ins Orchester darstellt. Nur in wenigen Fällen sind einzelne Takte hinzugefügt, und nur einmal (*Ma mère l'oye*) wurden größere Teile von Ravel umkomponiert. Bei den klaviertechnischen Problemen, die Ravel bei der Bearbeitung beachten mußte, sind besonders Akkorde in verschiedenen Lagen, Tonwiederholungen, Pedaltechnik, Arpeggien und Glissandi von Wichtigkeit. Wie in allen Orchesterwerken bestimmt starke Kontrastierung der Soli- und Tutti passages den Charakter der Stücke.

In formaler Hinsicht wirkt die Instrumentation gliedernd durch die verschiedenartige Besetzung; Sätze und Abschnitte eines Werkes werden durch sie kontrastierend gegenübergestellt. Als eine Spezialform der Kontrastinstrumentation haben das Klavierkonzert in *D-dur* für die linke Hand und der *Boléro* zu gelten. In ihnen wird das Element der Variation hinsichtlich der Instrumentation besonders deutlich und bestimmend für die Grundform. Allen Stücken ist außerdem eine kontrastreiche Dynamik zu eigen, die vor allem im *Boléro* und in den Orchesterstücken zum Ausdruck kommt.

Es erweist sich, daß Ravel, der keine oder nahezu keine Entwicklung in seinem Schaffen aufzuweisen hat, und schon in den ersten bedeutenden Werken das künstlerische Niveau erreichte, das er bis zu seinem Ende beibehielt, in der Instrumentation nicht als Impressionist anzusprechen ist. Er bildet vielmehr ein Zwischenglied zwischen dem Impressionismus und dem Orchesterklang der Neuen Musik; eine Stellung, die eine eindeutige Zuordnung nicht ermöglicht.

Victor Ravizza: Das instrumentale Ensemble von 1400—1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes. Diss. phil. Bern 1967.

Die Tatsache, daß auf Bildern sakralen Inhalts des Mittelalters und der Renaissance häufig Musikinstrumente zu finden sind, wurde von der Musikwissenschaft schon früh beobachtet und ihr nutzbar gemacht. Diesbezügliche Arbeiten beschränkten sich aber zum großen Teil auf einzelne Instrumententypen und bezogen das Ensemble nur vorsichtig mit ein, welches überhaupt hinsichtlich seiner Zeugniskraft seitens der Forscher auf wenig Einhelligkeit stieß.

Der vorliegenden Arbeit ist die These zugrunde gelegt, daß wohl nicht jedes Bild eine getreu kopierte, reale Musizierszene wiedergibt, daß aber die Summe der Bilder einer gewissen Zeitspanne das Klangspektrum in den charakteristischen Zügen treffen muß: Die hierzu benützten 800 Reproduktionen italienischer Renaissancemalerei festigten nach ihrer statistischen und prozentualen Durcharbeit diese Überlegung.

Neben Instrumenten mit konstanter Präsenz wie Laute und Harfe ergaben sich Typen, welche die Häufigkeit ihres Erscheinens über die untersuchten 150 Jahre stark verändern. Psalterium, Portativ und Fidel steigen mit einem gewichtigen Anteil in die Renaissance ein, verlieren dann immer mehr an Bedeutung, um am Ende fast zu verschwinden. Demgegenüber sind es vor allem die Violen und die Lira da braccio, die zusammen mit der Flöte nach 1500 bedeutungsmäßig stark ansteigen.

Diese Gegebenheit ließ Anfangs- und Schlußpunkt der untersuchten Zeitspanne charakterisierend umschreiben: Als analytisch wurde die Klanglichkeit um 1400 bezeichnet (welche ziemlich identisch ist mit der gesamten Trecentoklanglichkeit), einer Zeit, welche die einzelnen Klangfarben deutlich voneinander abhebt. Synthetisch wäre demgegenüber die Klanglichkeit des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts, welches auf Verschmelzung der verschiedenen Instrumentalfarben zielt. Interessant ist, daß es vor allem die Jahre von

1470—1500 sind, welche — von einem besonders starken Lärm des Schlagzeuges begleitet — beschleunigend auf diesen Umwandlungsprozeß wirken.

Die Untersuchung der einzelnen Ensembles nach Stimmigkeit (Zahl der beteiligten Instrumente) zeigte deutlich, daß sich immer wieder bevorzugte Kombinationen herauskristallisieren ließen, z. B. im dreistimmigen Bereich nach 1500 der Verein von Laute — Streichinstrument — Flöte. Eine weitere Beobachtung räumlich-akustischer Natur ließ eine Scheidung von intimer und repräsentativer Klanglichkeit vornehmen, da fast durchweg eine auffallende Übereinstimmung von räumlicher Gegebenheit und Wahl des Ensembles vorliegt. Flöte und Schalmei scheinen hierbei besonders konsequent verwendet worden zu sein, denn die Flöte erscheint im geringstimmigen Ensemble meistens im intimen, geschlossenen architektonischen Rahmen, während die Schalmei fast ausschließlich dem großräumigen, repräsentativen Bereich angehört.

Die Entwicklung zur chorischen Anordnung der Instrumente ist eine logische Folge der Entwicklung in Richtung zum synthetischen Klang. Eine Präzisierung kann aber insofern vorgenommen werden, als nicht alle Typen gleichzeitig zu einem chorischen Zusammenschluß schritten. Zuerst erscheinen solche Formationen in Form der Bläseralta, dann folgen die Zupfinstrumente (Lauten), dann Flöten, schließlich die Streicher.

Insgesamt zeigt sich, daß die instrumentalen Ensembles der italienischen Renaissance in keiner Hinsicht regelloses Produkt zufälliger Gruppierung sind. Daß aber nur Tendenzen, keine fixierbaren Regeln aufgestellt werden können, spricht für das Kunstempfinden des Renaissancemenschen, dem künstlerischer Ausdruck ein lebendiges, wandelbares Anliegen und nicht eine starre Konzeption festgelegter Normen war.

Die Arbeit erscheint im Rahmen der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.