

### **Grieg - Ravel: Eine Wahlverwandtschaft?**

1926 besuchte Maurice Ravel Oslo. Auf die Frage nach dem Einfluss der norwegischen Musik auf sein Schaffen erfolgte die Antwort: "Neben Debussy gibt es keinen Komponisten, mit dem ich mich mehr verwandt fühle, als mit Grieg."<sup>1</sup> Bedeutet dieses Sich-Verwandt-Fühlen aber auch eine Nähe - im Sinne von stilistischer oder formaler Ähnlichkeit - in der kompositorischen Sprache? Die Fragestellung ist vielschichtig, eine ad-hoc-Antwort so wenig möglich wie bei der Frage nach der "Verwandtschaft" zwischen Ravel und Debussy oder auch jener zwischen Haydn und Beethoven. Eine Wahlverwandtschaft, eine von einem schöpferischen Geist selbst konstatierte Nähe, bedarf einer genaueren Untersuchung, um dem Nimbus des Esoterischen zu entkommen.

Zu den Überschneidungen der Biographien Ravels und Griegs und zur Anerkennung, die Grieg in Frankreich zuteil wurde, liegen entsprechende Publikationen vor.<sup>2</sup>

Ein (kurzes und unvollständiges) Resümee der Schnittpunkte zwischen Ravel und Grieg zeigt folgendes:

- Ein Treffen zwischen Ravel und Grieg in Paris im April 1894 ist belegt. Die Anekdote berichtet, dass Ravel während des Treffens einen von Griegs norwegischen Tänzen am Klavier anspielte. Grieg soll unter Verweis auf die stampfenden Rhythmen der norwegischen Bauerntänze vom Interpretieren rhythmischeres Spiel eingefordert haben<sup>3</sup>.

- Beiden Komponisten war die Entwicklung einer "nationalen" Musik ein Anliegen: Ravels Impetus lag (u.a.) in einer Abgrenzung zur deutschen Musik. Zugleich muss auch seine Nähe zu Spanien (Baskenland) erwähnt werden, die von Zeitgenossen jedoch nicht immer entsprechend gewürdigt oder verstanden wurde<sup>4</sup>. Griegs Motivation lag (u.a.) auch im Hörbarmachen einer "nordischen Identität". Beiden gemein ist ihre Liebe zur Natur<sup>5</sup>.

- Beiden Komponisten ist eine gewisse Ablehnung des "Deutschen" in der Musik gemein: 1900 erschien ein Artikel Griegs in *Le Figaro*: Grieg beschreibt hier die Probleme, die die meist in Deutschland ausgebildeten nordischen Musiker mit der "deutschen" Ausdrucksweise haben. Rettung finden sie in der französischen Kunst mit ihrer "leichten Form" (resp. *phrase*),

---

<sup>1</sup> Tidens Tegn, 7.2.1926. "Jeg foler meg ikke naermere beslektet med nogen komponist - ved sidn av Debussy - een Grieg." Deutsche Übersetzung zitiert nach: Herresthal, Harald. "Edvard Grieg und Frankreich". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik, 2005. S. 41

<sup>2</sup> Als umfassendste Publikation muss Herresthal, Harald und Ladislav Reznicek. *Rhapsodie norvégienne. Les musiciens norvégiens en France au temps de Grieg*. Caën, Presses Universitaires de Caën 1994, genannt werden.

<sup>3</sup> vgl. Orenstein, Arbie. *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*. Paris, Flammarion 1989. S. 547 f.

<sup>4</sup> "Damals trug Ravel einen kleinen Spitzbart, der sein pseudo-spanisches Aussehen etwas übertrieb." (Jane Bathori. *Les musiciens que j'ai connus, I*, "Recorded Sound", 5, 1961, S. 50; zitiert nach Nichols, Roger. *Maurice Ravel im Spiegel seiner Zeit*. Zürich/St. Gallen, M&T Verlag 1987, S. 18). "In seiner engen, kurzen Jacke sah er aus wie ein Aficionado der Stierkampfarena." (Jacques-Émile Blanche, *Revue musicale*, Dezember 1938, S. 186f.; zitiert nach Nichols, Roger. A.a.O. S. 21). Anders erkennt Émile Vuillermoz in seinem Artikel in der *Revue Musicale* vom Dezember 1938, S. 54f., dass der "Geist seiner Herkunft" (zitiert nach Nichols, Roger. A.a.O. S. 30) im baskischen Dorf Ciboure liegt. Aber auch Manuel de Falla berichtet: "Durch seine Mutter hatte Ravel sich immer als echter Spanier gefühlt." (Manuel de Falla. *On Music and Musicians*, London, Boyars Publishers 1979, S. 93 ff; zitiert nach Nichols, Roger. A.a.O. S. 81).

<sup>5</sup> Die Fjorde und die Wälder von Rambouillet wie das Baskenland können als Inspirationsquelle gelten.

ihrer "kristallinen Klarheit" und ihrem "Wohlklang"<sup>6</sup>. Ravel seinerseits äußert sich über Schumann: "Gerade weil Schumann ein Genie war, konnte er den allgemeinen Musikgeschmack so nachhaltig mit seiner ekelhaften Sentimentalität vergiften."<sup>7</sup>

- Beide Komponisten waren zugleich "kosmopolitisch" und "national"<sup>8</sup>. In Relativierung der zitierten Äußerungen Ravels bzgl. Schumann ließe sich seine schriftlich niedergehaltene Distanzierung von der sogenannten "Nationalen Liga zur Verteidigung der französischen Musik" anführen, in der es heißt: "Mir macht es wenig aus, dass beispielsweise Schönberg österreichischer Staatsbürger ist. Er ist dennoch ein Musiker von hohem Wert [...]" (Brief vom 7. Juni 1916)

- In der musikalischen Ausbildung und Weiterentwicklung beider Komponisten spielten - allerdings mit unterschiedlicher Präferenz - (u.a.) Schumann, Mendelssohn-Bartholdy und Liszt eine wichtige Rolle.

- Sowohl Grieg als auch Ravel wurden negative Kritiken in Bezug auf ihre formale Gestaltungskraft zuteil. Hier sei auf die Beurteilung Griegs durch Vincent d'Indy verwiesen, der eine Unfähigkeit zum Komponieren größerer Formen konstatierte<sup>9</sup>.

Über Ravels Orchesterwerk *Shéhérazade* äußerte sich Pierre Lalo unrühmlich, indem er den Mangel an Struktur in Ravels Werk in Ähnlichkeit zu (vermeintlichen) Schwächen bei Grieg, Rimsky-Korsakow oder Balakirew setzt; allerdings billigte er Grieg und den Russen noch mehr Originalität zu. Positiv erwähnt wurden Ravels Harmonien und seine Klangeffekte<sup>10</sup>.

- Beiden Komponisten wurde (und wird) Effekthascherei vorgeworfen. Debussys vernichtende, allerdings mit Gewissheit durch die politischen Umstände beeinflusste Kritik Griegs als eines auf Effekte versessenen Musikers kann hier auf der einen Seite stehen<sup>11</sup>. Auf der anderen Seite steht die Rezeption des Werkes Ravels, bei dem die Oberfläche, der Effekt,

---

<sup>6</sup> "L'étude de l'art français les aidera à se ressaisir, à redevenir eux-mêmes; avec sa phrase légère, soule, vivante, sa limpidité cristalline, son harmonieux pouvoir inné d'utiliser tous les moyens d'expression disponibles, il est le sauveur de notre musicien." (*Le Figaro*, 4.10.1900; zitiert nach Herresthal, Harald. "Edvard Grieg und Frankreich". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 38f.)

<sup>7</sup> Harold Bauer. *His Book*. New York, Norton&Company 1948. S. 82 f.; zitiert nach Nichols, Roger. A.a.O. S. 107

<sup>8</sup> Brief Griegs an Angul Hammerich vom 21. Nov. 1889

<sup>9</sup> "Sa courte inspiration et son ignorance absolue de la composition le rendent tout à fait inapte à la construction d'une oeuvre symphonique de quelque importance". (Vincent d'Indy. *Cours de composition musicale, deuxième volume, cours de 1899-1900*. Paris 1909; zitiert nach Herresthal, Harald. "Edvard Grieg und Frankreich". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 40.)

<sup>10</sup> "In Wirklichkeit setzt sich Shéhérazade aus einer Reihe sehr kurzer Fragmente zusammen, die untereinander keinerlei natürliche Verbindungen aufweisen und miteinander nur durch äußerst schwache Bindeglieder verknüpft sind. Vielleicht sind es 10 Takte, vielleicht auch 15 oder 30, die eine gewisse Idee zu vermitteln scheinen. Dann folgt ein abrupter Übergang zu etwas anderem, und dann kommt wieder etwas anderes. Man weiß nicht, woher und wohin. Wenn Ravel darunter eine Ouvertüre 'nach klassischem Schema' versteht, dann ist zuzugeben, dass Ravel viel Phantasie besitzt. Was die Struktur betrifft oder den Mangel daran, so lässt sich an die Kompositionsweise von Grieg denken oder eher an die von Rimsky-Korsakow oder Balakirew. Hier herrscht dieselbe Zusammenhanglosigkeit in der Gesamtstruktur und in den Beziehungen der Töne untereinander. Aber diese Eigenschaften, die bei den Vorbildern ganz frappierend sind, wurden von dem Studenten bis zum Exzess weitergetrieben; ihm aber fehlt die halbpopläre Spontaneität des Norwegers ebenso wie die Pracht und die Farbigkeit der Russen. [...] Die harmonische Arbeit ist außerordentlich interessant. [...] Die Orchestrierung ist freilich voller genialer Erfindungen und pikanter Klangeffekte." (Kritik zur *Shéhérazade* durch Pierre Lalo in *Le Temps* am 13. Juni 1899; zitiert nach Orenstein, Arbie. *Maurice Ravel, Leben und Werk*. Stuttgart, Reclam 1978, S. 30.)

<sup>11</sup> Vgl. Claude Debussy in *Gil Blas*, 20.4.1903: "Ceci oté, il [Grieg] n'est plus qu'un musicien adroit plus soucieux d'effet que d'art véritable." (zitiert nach Herresthal, Harald. "Edvard Grieg und Frankreich". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 40)

gar eine "Wahrheit" zu verdecken scheint. Adornos (poetisch verbrämtes) Diktum von Ravels "klingenden Masken"<sup>12</sup> - "Vom traurigen Kinde bewahrt Ravels Musik Züge insgesamt: vom Wunderkind. Daher mag sein Maskenspiel rühren: er maskiert sich wie aus einer Scham, die zu durchbrechen die Formen ihm nicht gestatten, aus denen er sein Leben zieht, der Scham des Wunderkindes [...]"<sup>13</sup> - hat wenig zur Erhellung von Ravels Ästhetik beigetragen, auch wenn sich Generationen von Musikwissenschaftlern um eine Interpretation der Dialektik Adornos bemüht haben<sup>14</sup>. Zu hinterfragen wäre auch Adornos Statement: "Darum kennt er [Ravel] in Wahrheit keine Entwicklung. Nachdem er einmal den Impressionismus durchgehört hat, wird ihm jedes neue Werk zum neuen Kunststück, und Kunststücke haben keine historische Kontinuität."<sup>15</sup> Würde man den Begriff der Maske jedoch als unabdingbar für das Verständnis Ravels erachten, so könnte als Phänomen der Maskierung die Diskrepanz, die zwischen Empfindung und Ausdruck steht, genannt werden, die sich allerdings nicht auf alle Werke übertragen lässt.<sup>16</sup> Adornos "Kunststück"-Terminologie ließe sich der Bericht eines Zeitgenossen entgegenstellen - der Bericht des Dichters, Malers und Komponisten Tristan Klingsor -, der von "der empfindsamen und spirituellen Sache, die Musik für ihn [Ravel] bedeutete", spricht.<sup>17</sup>

- Neoklassizistische Momente bei Grieg und Ravel:

Ravel legt seine Anachronismen in fast naiver (oder ironischer) Weise offen. Es handelt sich hier um eine bewusste, eben nicht "maskierte" Retrospektive. Aus diesem Grund kann Ravel kein Erneuerer der klassischen Formen sein.

- Zur Beschreibung des Oeuvres beider Komponisten werden die wenig aussagekräftigen Epitheta impressionistisch, außermusikalisch beeinflusst, bildhaft oder lyrisch verwendet.

- Beide Komponisten sind musikologische "Problemefälle". Beide Komponisten werden bis heute in der musikologischen Rezeption entweder herablassend abqualifiziert<sup>18</sup> oder vehement verteidigt; ein wirklicher Konsens in der Wertschätzung steht da wie dort noch aus. Bei Grieg kommt noch die Vereinnahmung seines Schaffens im Dritten Reich dazu. Und noch eine Gemeinsamkeit gibt es zu konstatieren: Die Werke beider Komponisten, und insbesondere ihre Klavierkonzerte, werden vom Publikum (und von den Interpreten!) hochgeschätzt! So gilt etwa Griegs Konzert als das meistgespielte Klavierkonzert weltweit.<sup>19</sup>

---

<sup>12</sup> "Ravel allein ist der Meister von klingenden Masken". Adorno, Th. W.. *Gesammelte Schriften* Band 17, Frankfurt, Suhrkamp 2003, S. 60-65.

<sup>13</sup> ebenda

<sup>14</sup> Ganz nebenbei bemerkt, würde sich Adornos These problemlos auf andere Musikerbiographien, wenn nicht sogar auf das gesamte künstlerische Schaffen übertragen lassen: Ein Sich-Reiben an der Kultur der Gegenwart, oder - sachter ausgedrückt - eine Auseinandersetzung mit ihr kennzeichnet ja - auch laut Adorno - jeden künstlerischen Ausdruck.

<sup>15</sup> Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften* Band 17. Frankfurt, Suhrkamp 2003, S. 60-65

<sup>16</sup> Als Beispiel ließe sich hier *Le Tombeau de Couperin* anführen: Widmung an die im Ersten Weltkrieg gefallenen Freunde, vielleicht noch mehr an die 1917 verstorbene Mutter; die Titelgebung wird als "neutralisierend" empfunden.

<sup>17</sup> Tristan Klingsor, in: *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éditions du Tambourinaire 1939, S. 125ff.; zitiert nach Nichols, Roger. *Maurice Ravel im Spiegel seiner Zeit*. Zürich/St. Gallen, M&T Verlag 1987, S. 21

<sup>18</sup> So erfolgt etwa die Reduktion von Griegs Musik auf sein "nordisches Kolorit" (Schwab, Heinrich W.. "Nationalkomponist - Heimatkünstler - Europäer. Wechselnde Ansichten des Grieg-Bildes vom 19. zum 20. Jahrhundert". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 9); bei Ravel haben sich die Begriffe der (als oberflächlich konnotierten) "französischen Elegance" oder des "Exotismus" verfestigt.

<sup>19</sup> vgl. Kreft, Ekkehard. "Grieg, der Musikdramatiker". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. S. 104. Vgl. auch Lalos Diktum von Griegs "halbpopulärer Spontaneität".

- In Bezug auf die zu untersuchende Nähe des Ravelschen und Griegschen Klavierkonzertes lassen sich Ravels glücklose Versuche bei den Klavierwettbewerben des Pariser Konservatoriums anführen, bei denen er mehrmals (1891-1895) mit dem von ihm gewählten Klavierkonzert<sup>20</sup> Griegs antrat.<sup>21</sup> Festgehalten werden kann, dass beide Konzerte, jenes Griegs und jenes Ravels, wie Hella Brock bezüglich Grieg formuliert, sich "an ein breites Publikum"<sup>22</sup> wenden.

Die aus einer wesentlich größeren Schnittmenge herausgegriffenen Beispiele vermögen jedoch nur Eines zu zeigen: Es gibt Berührungspunkte (in den Biographien, in der Rezeption durch das zeitgenössische Publikum und in der Kritik). Doch jede einzelne der soeben angeführten Gemeinsamkeiten ließe sich relativieren: Mangelnde formale Gestaltungsfähigkeit wird auch anderen Komponisten zum Vorwurf gemacht; der Terminus "Effekthascherei" ist als pauschale Verunglimpfung in etlichen Musikkritiken (nicht nur der Epoche Griegs und Ravels!) zu finden; und die Ablehnung des "Deutschen" in der Musik ist ein Phänomen, das gerade in der Zeit der Ausbildung der nationalen Schulen zu beobachten war. Die Erwähnung von Griegs Musik in Kritiken zu Ravel könnte schlichtweg darauf zurückgeführt werden, dass Grieg eben relativ häufig in Frankreich (Paris) aufgeführt wurde und daher den Kritikern entsprechend gegenwärtig und als (populäres) Vergleichsobjekt verfügbar war. (In Wien etwa bezeichnete Eduard Hanslick Grieg als einen "in Seehundfell eingenähten Mendelssohn"<sup>23</sup>.) Und selbst die Äußerung Ravels, wonach Grieg ist seinem Werk allgegenwärtig sei<sup>24</sup>, ließe sich leicht relativieren, etwa durch Folgendes:

"Mozart! Das ist für uns, die Musiker der jüngeren und modernen Schule, der größte Musiker, der Musiker überhaupt, unser Gott! Die Älteren schwören auf Beethoven und Wagner, unser Kunstbekenntnis ist Mozart"<sup>25</sup>.

Wie auch immer: Unser Interesse heute richtet sich (daher) auf den Versuch eines konkreten analytischen Befundes. Zu erläutern wären im Rahmen einer vergleichenden Analyse der beiden Klavierkonzerte - Grieg und Ravel G-Dur-Konzert - folgende Punkte:

---

<sup>20</sup> Bemerkenswert ist neben der Präsenz des Grieg-Konzertes jene des Saint-Saëns-Konzertes, das von Ravel später - neben Mozarts Klavierkonzerten - als Vorbild für sein G-Dur-Konzert bezeichnet wurde.

<sup>21</sup> Ergänzend ließe sich anführen, dass zu den ersten Kompositionsaufgaben, die Ravel als Kind gestellt wurden, Variationen über "Ases Tod" aus *Peer Gynt* zählten. Orenstein nennt eine Reihe von Werken, die Ravel bei den zwei Mal jährlich stattfindenden Prüfungen vorspielte: Mendelssohns Capriccio b-Moll, Konzerte von Grieg und Saint-Saëns, Chopins f-Moll-Ballade, Schumanns C-Dur-Fantasie, ein Weber Scherzo, eine Chopin-Etüde und das *Allegro symphonique* des Konservatoriumsprofessors Mathias. (Vgl. Orenstein, Arbie. *Maurice Ravel. Leben und Werk*. Stuttgart, Reclam 1978. S. 19)

<sup>22</sup> Brock, Hella. *Edvard Grieg*. Leipzig, Reclam 1990. S. 139. Eine Feststellung wie die folgende - "Das a-Moll-Konzert konnte aufgrund seiner innewohnenden Qualitäten überleben. Es hat Charme, eine faszinierende Melodik, eine vielfältige Rhythmik, eine feingeschliffene Harmonik, eine zum Teil brillante Instrumentierung und eine glanzvolle Solopartie, die das Elegant-Virtuose mit schöner Lyrik vereint." (Benestad, Schjelderup S. 100) - könnte vice versa auf Ravels Konzert übertragen werden.

<sup>23</sup> Hanslick, Eduard. *Concerte, Komponisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885*. Berlin, 3. Auflage 1899. S. 220

<sup>24</sup> Ravel zeigte vor allem in der Jugend große Begeisterung für Grieg, die durch die Tagebücher des Jugendfreundes Ricardo Viñes gut belegt ist. Vgl. Viñes, Ricardo. „Le Journal inédit de Ricardo Viñes“; übers. von Nina Viñes. In: *Revue internationale de Musique Française*. Genf 1980). In den späteren Lebensjahren allerdings scheinen sich andere Einflüsse und Vorbilder als (vordergründig?) dominanter zu erweisen; zumindest ist in den Berichten der Weggefährten und Zeitgenossen eine besondere Nähe Ravels zu Grieg nicht mehr feststellen. (Vgl. auch Nichols, Roger. *Maurice Ravel im Spiegel seiner Zeit*. Zürich/St. Gallen, M&T Verlag 1987)

<sup>25</sup> zitiert nach Seibert, Kurt, Tobias Plebuch u.a.. *Hommage à Ravel*. Hochschule für Musik und gestaltende Kunst Bremen. Bremen 1987, S. 43. Ravel selbst verwies auf die Nähe des Klarinettenquintetts Mozarts zum Thema des zweiten Satzes seines Konzertes. (Long, Marguerite. *At the Piano with Ravel*. London, J.M. Dent, 1973. S. 41; zitiert nach Russ, Michael. „Ravel and the orchestra“. In: Mawer, Deborah (Hg). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press 2000, S. 132)

Instrumentation, Form, Harmonik, Rhythmik, Folklore, Virtuosität. Die einzelnen Themenkreise werden nur exemplarisch angerissen. In der Methodik der Analyse werden sich immer wieder Überschneidungen der eben genannten Bereiche ergeben, da Musik als Ganzes, als Einheit "funktioniert".

## **Instrumentation**

Die bei Grieg komplexe Genese des Konzerts bezüglich der Instrumentation kann hier nur erwähnt werden.<sup>26</sup>

Das endgültige Ergebnis zeigt bei Grieg: 2 Flöten (auch Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Klavier und Streichersatz.

Bei Ravels Konzert gibt es keine Uminstrumentierungen<sup>27</sup>. Ravels Besetzung bietet per se eine große Klangfarbenvielfalt (insbesondere durch Piccolo, Es-Klarinette, C-Trompete, Schlagzeug und Harfe). Allerdings ist trotz des reichen Orchesterapparates Ravels Konzert kammermusikalisch ausgearbeitet<sup>28</sup>. Grundsätzlich wird kammermusikalisches Musizieren durch Solostellen in verschiedenen Instrumenten charakterisiert, was in Ravels Konzert reichlich zu beobachten ist (Solos für Piccolo, Englischhorn, Es-Klarinette, Fagott, Horn, Harfe mit zum Teil hohen spieltechnischen Anforderungen).

Beiden Komponisten gemein ist ihr Geschick, aus der gewählten Orchestrierung und mittels unterschiedlicher Spieltechniken ein Maximum an Klangfarbenreichtum zu extrahieren.<sup>29</sup>

## **Einige Aspekte zu Form und Thematik:**

### Zu den ersten Sätzen der beiden Konzerte:

Griegs Konzert bietet (wie auch das als Vorbild kolportierte Schumannsche Konzert) keine separate Orchesterexposition. Das Hauptthema wird bei Grieg auf Bläser und Streicher aufgeteilt; das ST (C-Dur) wird vom Solisten dargeboten.

Ravels Konzert zeigt eine verwandte Disposition: Das Hauptthema der Exposition wird von Holz- und Blechbläsern präsentiert, das Seitenthema (1. ST, Ziffer 4) vom Klavier.

---

<sup>26</sup> Die erste Ausgabe durch den Verlag Fritsch in Leipzig zeigt eine etwas andere Instrumentation als die späteren Überarbeitungen Griegs (vgl. die gedruckte Version der Überarbeitungen bei Peters 1890). Die Fritsch-Fassung zeigt nur 2 Hornstimmen, den 3 Posaunen wird noch Tuba dazugestellt. Das Seitenthema des Kopfsatzes wird durch Trompeten vorgestellt (Vorschlag Liszts?); in der endgültigen Version instrumentiert Grieg mit Celli. Fast bis an Griegs Lebensende sind Änderungen in der Orchestrierung und im Solopart nachzuweisen. Der kommentierte Klavierauszug (1920 bei Schirmer ediert) zeigt Veränderungen am Solopart (vorwiegend Vortragsbezeichnungen), die von Grieg, gemeinsam mit dem Pianisten Percy Grainger, für ein geplantes Konzert vorgenommen wurden. (Vgl. auch Abraham, Gerald. *Grieg. A Symposium*. London 1948. S. 26-31)

<sup>27</sup> Seine Orchestrierung: Piccolo, Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette in Es, Klarinette in B, 2 Fagotte, 2 Hörner in F, Trompete in C, Posaune, 2 Pauken, ein von 2 Schlagzeugern ausgeführtes Ensemble von Triangel, Tamburo, Becken, Gran Cassa, Tam-Tam, Woodblock, Peitsche, dazu Harfe, Soloklavier und Streichersatz (8/8/6/6/4) (Kontrabässe 5-saitig).

<sup>28</sup> Selbst der 32 Instrumente starke Streicherapparat wird bei Ravel seltenst im Tutti eingesetzt. Bei der Ausarbeitung war die Orientierung eher auf die Mozartschen "Kammerkonzerte" als auf dessen orchestrale Konzerte (z.B. d-Moll KV 466) gerichtet. Im 2. Satz des Ravelschen Konzertes lässt sich eine gewisse Nähe zu Mozarts KV 491 konstatieren, da die solistische Rolle auf Klavier und Holzbläser verteilt ist.

<sup>29</sup> Die spieltechnischen Varianten beschränken sich bei Grieg im wesentlichen auf den Wechsel von pizzicato und arco, con sordino der Streicher und Tremoli. Bei Ravel wird der Wechsel von pizzicato und arco geradezu zelebriert. Geteilte Streicher, "sulla tastiera" (Finale, Ziffer 9), sordinierte Streicher, sordinierte Trompete, Posaunenglissando, und Ausschöpfung des Ambitus bis in die Extremlagen (Flöte im 2. Satz, vor Ziffer 2 bis zum ais), Flatterzunge in Piccolo, Klarinette, Trompete in Kombination mit Streicherglissando (z.B. 1. Satz, Ziffer 24), Flageolets der Streicher, Vibrato (z.B. Fagott 1. Satz, Ziffer 9) zeigen ein vielfältiges Repertoire an Klangverfremdungseffekten, die teilweise im Zusammenhang mit dem Jazz, dem er sowohl in Paris als auch auf seiner USA-Reise begegnete, stehen. So gesehen ist Ravels Konzert ein "Kind" des 20. Jahrhunderts.

In den ersten Takten des Kopfsatzes prägt die Idee des Mottos Griegs Konzert (wie auch Schumanns Konzert). Bei Grieg wird die Signatur seines Komponierens, das sogenannte Grieg-Motiv<sup>30</sup> wie ein "Fanfarenmotto"<sup>31</sup> direkt an den Anfang gesetzt.

Auch Ravel setzt gleich zu Beginn ein Ravelsches Signum ein: die "bitonale" Reibung zwischen G-Dur und Fis-Dur, die allerdings keine echte Bitonalität ist, sondern die in Ravels Werk öfter zu findende Kleine-Sekund-Reibung, die einer Parallelakkordik nahesteht.

Die Durchführung bietet bei Grieg kaum motivische Verarbeitung - eine Parallele zu Ravels Konzert, in dem die Durchführung eine (toccatenähnliche) Reihung der Hauptthemen- und Seitenthementhematik ohne Verarbeitung bringt. In diesem Kontext würde sich eine Gegenüberstellung einer lyrisch-poetischen und einer motivisch-entwickelnden Technik anbieten. Die Bedeutung eines "poetisierenden" Komponierens, die Evokation einer in Töne gefassten "Bilderwelt", lässt sich sowohl für das Werk Griegs wie auch Ravels verifizieren.

An Griegs formaler Gestaltung des Konzerts wurde die fehlende "Ausnutzung der Variationsmöglichkeiten in den Reprise" bemängelt<sup>32</sup> wie auch die "episodische Gliederung"<sup>33</sup> seiner Sonatensatzform. Beide Kritikpunkte sind nachvollziehbar, fraglich ist jedoch, ob daraus auf eine Minderung der (ästhetisch-kompositorischen) Qualität geschlossen werden kann.

In der Reprise zeigt Ravels Konzert eine deutliche Verkürzung und eine Arbeit mit "Versatzstücken", die - bis hin zur Harfenkadenz und der "Teilung" des Seitenthemas - als episodisch bezeichnet werden und so, wie auch bei Grieg ("episodische Gliederung") kritisiert werden könnte. (Im Gegensatz zu Griegs Kadenz ist bei Ravel das Seitenthema präsent. Auch die außergewöhnlichen Kadenzen vor der Klavierkadenz für Harfe und für harfenartig agierende Holzbläser sind ein Unikum Ravels). Die lange Coda Ravels hat bei Grieg kein Pendant. Beide Komponisten setzen allerdings ihre Unterschrift unter das Ende (Schlussgruppe) des Kopfsatzes: Grieg das Grieg-Motiv in verschiedenen Umformungen; Ravel nach dem Orgelpunkt G eine Schlusskadenz aus fallenden, im Tongeschlecht ständig wechselnden Akkorden über einer (leittonig alterierten) phrygischen Skala.

Die von Hirsbrunner formulierte fehlende Auseinandersetzung Ravels mit der Sonatenhauptsatzform<sup>34</sup> kann nur bedingt bestätigt werden (Frage: fehlende Auseinandersetzung oder doch Neuerung?) und ließe sich wiederum als Nähe zu Griegs formaler Gestaltung interpretieren.

#### Zu den Mittelsätzen:

Griegs Adagio im 3/8-Takt ist eine "runde" in sich geschlossene ABA-Form. Eine Sphäre der "Stille und Einsamkeit"<sup>35</sup> wird genauso konstatiert wie eine "poetische Offenbarung"<sup>36</sup>. Das *con sordino*-Spiel der Streicher "mattiert" die Klangfarben.

---

<sup>30</sup> Grieg-Motiv: absteigende Intervallfolge Sekund-Terz. Vgl. u.a. Yang, Jin-Mao. *Das Grieg-Motiv. Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 2020), Kassel /Regensburg, Bosse 1998

<sup>31</sup> Benestad, Finn. "Grieg und der norwegische Volkston. Eine lebenslange Liebesgeschichte". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 71

<sup>32</sup> Benestad, Finn und Dag Schjelderup-Ebbe. *Edvard Grieg. Mensch und Künstler*. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik 1993. S. 102

<sup>33</sup> ebenda S. 102

<sup>34</sup> vgl. Hirsbrunner, Theo. *Maurice Ravel. Sein Leben. Sein Werk*. Laaber, Laaber Verlag 1989. S. 221

<sup>35</sup> Brock, Hella. *Edvard Grieg*. Leipzig, Reclam 1990. S. 135

<sup>36</sup> Benestad, Finn und Dag Schjelderup-Ebbe. *Edvard Grieg. Mensch und Künstler*. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik 1993. S. 101

Ravels Adagio assai, 3/4-Takt, ist gleichfalls eine ABA-Form. Die Steigerung der "Stille" erfolgt durch den solistischen Beginn im Klavier und die damit verbundene Klangfarbenminderung (keine orchestralen Farben). "Espressivo" in T. 2 notiert, dennoch hält sich der Pianist nur in der mittleren Lage des Instrumentes auf.<sup>37</sup>

Auffällig: Verwandtschaft der Themen auf rhythmischer Ebene: beide Konzerte weisen im Mittelsatz einen Dreiertakt auf (was an sich keine Besonderheit ist!), Themagestaltung beider Konzerte durch synkopische Idee bestimmt: Bei Ravel eine Mischung aus Sarabande-Rhythmus und Walzer-Rhythmus (vgl. *Valses nobles et sentimentales*). Bei Grieg ist die synkopische Idee nicht nur in der melodieführenden 1. Violine verwirklicht, sondern wird durch den gesamten Streichersatz gestützt.

Verwandtschaft im sparsamen Umgang mit dem thematisch-motivischen Material:

Grieg: Themengestaltung funktioniert durch "Umgestaltung" und variierte Reihung: Einheiten z.B: T. 1-4, T. 5-8 (Regelmäßigkeit, deshalb Bezeichnung als Lyrismen adäquat), harmonisch durch Ganztonrückung in Relation gesetzt; in den folgenden Takten Abspaltung des Kopfmotivs. T. 14 wird das erste Mal ein "Ausgleich" der Balance durch das Fallen der Melodie - die sich in der mittleren Lage der 1. Violinen bewegt - erzielt. Im Mittelteil des Satzes setzt das Klavier Akzente durch die hohe Lage (flirrende Vierundsechzigstel-Gesten bzw. Kantilenen, Arabesken). Die rhythmische Intensivierung des Themas erfolgt allmählich (wie auch bei Ravel) - wobei das ein so allgemeines kompositorisches Prinzip ist, dass daraus noch kein Rückschluss gezogen werden kann.

Ravel: Steigerung dieser Technik des "Fortspinnens" mittels einer Idee, die quasi improvisatorisch ausgeführt wird: Thema des A-Teils in der mittleren Lage, im Mittelteil (Ziffer 4) kommt es zu einem Farbwechsel, das Klavier geht in die hohe Lage und wird - unter Wahrung der ostinaten Begleitung - figurativ eigenständig (Arabesken in Gegenbewegung oder auch die Linien der Bläser mitmachend) geführt.

Der Charakter des Anfangsthemas ließe sich mit "archaisch" umschreiben. Die ostinate Begleitung referiert auf die barocken Formen mit ostinatem Bass. Der "Lyrismus", der gelegentlich konstatiert wird, bezieht sich auf die Melodiegestaltung (wobei die Adäquatheit des Terminus hinterfragt werden dürfte, da gerade die in der Lyrik typische Regelmäßigkeit der Themenanlage fehlt). Eine gewisse Ähnlichkeit mit Chopins Berceuse wird gelegentlich festgestellt, was insofern bemerkenswert ist, als bei Griegs Konzert in der (eher allgemeine) Besprechung von Hella Brock der Begriff Nocturne fällt. Also: eine Nähe beider Komponisten zu Chopin? (zumindest in diesem 2. Satz?)

Eine auffällige Ähnlichkeit ergibt sich in der Wiederaufnahme des Themas im A'-Teil: Sowohl Ravel als auch Grieg nehmen von einer identischen oder annähernd identischen Reprise Abstand. Beide untermalen ihr Thema im letzten Abschnitt des Satzes mit einer flirrenden Begleitung, die sich bei beiden Komponisten bis zum Triller steigert. (Bei Ravel übernimmt zum Teil das Klavier diese Begleitrolle.)

Triller bei Grieg: im viertletzten Takt, eingebettet in den jambischen Rhythmus des Kopfmotivs, hohe Lage.

Triller bei Ravel: 6 Takte vor Schluss beginnend, wobei die ostinate Begleitung der ersten Takte beibehalten bleibt.

---

<sup>37</sup> Marguerite Long, Widmungsträgerin und Pianistin der Uraufführung, schreibt: "Das G-Dur-Konzert ist ein sehr schwieriges Werk, vor allem wegen des zweiten Satzes, wo der Solist keine einzige Ruhepause hat. Ich sprach mit Ravel über meine Furcht, nach dem so phantasievollen und brillant orchestrierten ersten Satz auf dem Piano allein die Kantabilität der Melodie während einer so ausgedehnten und langsam fließenden Phrase nicht fortführen zu können. 'Diese fließende Phrase!' rief Ravel. 'Wie habe ich daran gearbeitet, Takt für Takt! Ich bin fast daran verzweifelt!'" (Long, Marguerite. *At the Piano with Ravel*. London, J. M. Dent 1973, S. 39f. zitiert nach Nichols, Roger. *Maurice Ravel im Spiegel seiner Zeit*. Zürich/St. Gallen, M&T Verlag 1987. S. 75)

Solistisches Motiv im viertletzten Takt bei Grieg: Horn absteigende Sekunden: f -es-des, dann fes, eses, des

Solistisches Motiv im viertletzten Takt bei Ravel: Fagott aufsteigendes Sekund-Terz-Motiv: h-cis-e

Bei Grieg wird der Mittelsatz komplett con sordini gespielt; bei Ravel werden die Streicher in den letzten 6 Takten sordiniert (aber reduzierte Klangfarben durch Klaviersoloabschnitt T. 1ff!).

### Zu den Finalsätzen:

Die Taktarten sind bei Grieg und Ravel identisch, das Tempo unterscheidet sich (Allegro moderato versus Presto), im Charakter gibt es jedoch Ähnlichkeiten, die ursächlich in der Themengestaltung mittels Ostinato liegen. Bei Ravel ziehen sich ostinate Muster über weite Strecken durch (Ausnahme das 2. Thema der mit drei Themen angelegten Sonatenhauptsatzform), sodass das perpetuum mobile zentrales strukturelles Moment wird. Instrumentation (Trommelwirbel am Beginn, Es-Klarinette etc.) und Spieltechnik (Bläserglissandi) evozieren eine "schmissige" Parade (*Petruschka* und Saties *Parade* werden nicht grundlos immer wieder in Zusammenhang mit Ravels Finalsatz gebracht.)

So unterschiedlich auch die formale Ausarbeitung der Finalsätze Ravels und Griegs (Sonatenrondo mit großer Kadenz) sein mag, zeigt sich doch (u.a.) in der Gestaltung der ersten Takte eine Verwandtschaft: Grieg lässt die Holzbläser mit einem markanten marschähnlichen Rhythmus beginnen, dessen Untermalung mit einem Trommelwirbel sehr gut denkbar wäre! Das (erwartete) volksfestartige Szenario setzt auch, nach einem brillanten Klavier"tusch" (T. 5-9) ein: nämlich das Hauptthema mit seinem Hallingrhythmus und den charakteristischen ostinaten Quintbässen. Resümee: folkloristische, volksnahe Klänge hier wie dort. Die These bestätigt sich auch in der Betrachtung der weiteren Themenausarbeitungen: Ravels 2. Thema ist ein in freien Mixturen gestaltetes, folkloristisch-synkopisches und in der Taktgliederung asymmetrisches Gebilde, sein 3. Thema - mit Horn, Trompete, Posaune instrumentiert - ein von einem Peitschenknall eingeleiteter Marsch (mit polyrhythmischer Überlagerung)<sup>38</sup>. Griegs Flötenhema des C-Teils ("durchführungsartig") spielt durch die triolische Rhythmik latent auf einen Dreiertakt an, fügt also dem geradtaktigen Halling-Thema eine weiteres (norwegisch-)folkloristisches Moment hinzu (triolisch, Doppelschlag). Im Quasi Presto der Coda mutiert der Halling zu einem Springtanz im Dreiertakt (bis zur Wiederaufnahme des Andante maestoso).<sup>39</sup>

### **Harmonik:**

Dass Grieg sowohl für Debussy als auch für andere französische Komponisten wesentliche

---

<sup>38</sup> So ließe sich - ganz im Gegensatz zu Hirsbrunners These - Ravels formale Anlage (auch mit Einbezug der Durchführungs- und Reprisengestaltung) als Neuerung der Sonatenhauptsatzform lesen.

<sup>39</sup> Weitere Untersuchungen zu großflächigeren Sequenzbildungen, die bei Grieg beobachtet werden können, und die bei Ravel durch Mixturklänge und minimale Variantenbildung "weiterentwickelt" sind, wären lohnend. So etwa ließe sich die Feststellung bezüglich Grieg, dass "[...] in seinen größeren Werken, wie etwa in der Violinsonate c-Moll op. 45 oder im Klavierkonzert op. 16, ganze Teile nur von Sequenzen beherrscht sind." (Kurt von Fischer. *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore*. Bern und Leipzig, Paul Haupt, 1938, S. 70) ergänzen. Das satztechnische Verfahren der Sequenzierung lässt sich - zum Teil großzügig angewandt - bereits in der Musik des Barock oder etwa auch in Beethovens mittlerer Schaffensperiode beobachten. Die Harmonik übernimmt oder ersetzt mittels Sequenzierung thematisch-motivische Arbeit. So könnte sich durch genauere Untersuchungen zeigen, dass die Tendenz zu Sequenzierungsverfahren ursächlich mit der Art der Themengestaltung, die möglicherweise thematisch-motivische, an der Satztechnik der Klassik orientierte Ausarbeitungen, erschwert, in Zusammenhang steht.



Inspirationsquelle bzgl. harmonischer Weiterentwicklungen war, ist mittlerweile gut belegt.<sup>40</sup> "Von ihm [Grieg] hat u.a. Debussy einiges gelernt, und es ist vor allem der harmonische Sektor, auf den Grieg befruchtend eingewirkt hat", resümiert Julius Rabe 1927.<sup>41</sup>

In Bezug auf die beiden Klavierkonzerte kann nur pars pro toto auf einige Zusammenhänge hingewiesen werden, wobei vorausgeschickt werden muss, dass der Themenkreis "Harmonik" nicht immer vom Themenkreis "Folklore" getrennt werden kann. Weiters ist die Differenzierung zwischen "echter" Jazz-Harmonik und folkloreeinflusster Harmonik nicht immer leicht zu bewerkstelligen.

- Alterationen:

Das durch die blue notes symbolisierte Naheverhältnis zum Jazz ist in Ravels Konzert allgegenwärtig: Es sei hier z.B. auf das Changieren zwischen Dur- und Mollseptakkord (tiefalterierte Terz) (z.B. 1. Satz, T. 4/6 ff und in T. 20/4 ff) hingewiesen oder die auch bei Grieg zu beobachtende Tendenz Ravels, den Leitton auszusparen. Durch Tiefalteration ist auch der konsequente Wechsel zwischen Dur und Moll in der Schlusskadenz von Ravels Kopfsatz bedingt.

Alterationen, die zum Teil dem Charakter der blue notes nahstehen, sind auch bei Grieg zu finden.

Beispielhaft genannt sei der Wechsel zwischen den Tongeschlechtern in Griegs Kopfsatz: Motiv des Orchestertutti T. 8 und selbes Motiv im Klaviersolo T. 16 als Dur- und Mollvariante des Dominantklang; diese Stelle darf als Vorbereitung der berühmten Schlusskadenz von Griegs Finalsatz gelten! Ausschlaggebend für die Besonderheit ist weniger die Alteration an sich, als der Dur-Moll-"Kontrast" - eher eine "Mischung" - , der dadurch erzeugt wird. Weiters sei auf das Hornsolo im Mittelsatz verwiesen.

Liszts Begeisterung für das Klavierkonzert bzw. für die mixolydische Wendung mit der (tiefalterierten) kleinen Sept (g) in A-Dur in den Schlusstakten des Finalsatzes ist durch Grieg selbst wiedergegeben. Die Wirkung der Alteration basiert auf dem Kontrast, den das "g" zum unmittelbar davor noch in "herkömmlicher" Weise gebrachten "gis" bildet.<sup>42</sup>

Bei beiden Komponisten wird dennoch die Tonikalität stets gewahrt (anders als z.B. Liszt mit seinen stupenden Versuchen, die Tonalität aufzuheben).

- Das Changieren zwischen den Tonarten ist beiden Komponisten eigen, wenn auch die Ausführung graduell unterschiedlich ist.

Im Mittelsatz von Griegs Konzert ist die Tonika Des-Dur von a-Moll recht weit entfernt, wenn auch als enharmonisch verwechselte Großterzverwandtschaft (Oberterz) zu deuten. Grieg spielt allerdings verschiedene Dur- und Molltonarten ohne dezidierte Festigung an. Ravels Mittelsatz-Tonika E-Dur ("funktional" im Verhältnis zur Kopfsatz-Tonika von G-Dur

---

<sup>40</sup> Kreft, Ekkehard. *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen. (2. Teil)*. Frankfurt, Peter Lang Verlag 1996. Ders. *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen. (3. Teil)*. Frankfurt, Peter Lang Verlag 1999. Ders. *Griegs Harmonik*. Frankfurt, Peter Lang Verlag 2005.

<sup>41</sup> Zitiert nach Schwab, Heinrich W.. "Nationalkomponist - Heimatkünstler - Europäer. Wechselnde Ansichten des Grieg-Bildes vom 19. zum 20. Jahrhundert". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 6

<sup>42</sup> Die Diskrepanz, die zwischen dem Originalbrief Griegs an seine Eltern und der späteren, für die Veröffentlichung in "Samtiden" bestimmten und von ihm redigierten Briefversion (1892), besteht, sei hier erwähnt. Allerdings besteht keine Anlass, Liszts Begeisterung für die beschriebene harmonische Wendung zu bezweifeln. Die Originalversion des Briefs bringt deutlich Liszts Begeisterung für das Konzert zum Tragen, ohne allerdings auf die konkrete g-gis-Stelle anzuspielen. "Bei dem erwähnte g streckte er [Liszt] wie ein Imperator gebietend seinen Arm aus und rief: 'g, g, nicht gis! Famos!'" (gedruckte Fassung von Griegs Brief an seine Eltern 9.4. 1870; zitiert nach Brock, Hella. *Edvard Grieg*. Leipzig, Reclam 1990. S. 150 und 339. Brock bezieht sich auf Schjelderup/Niemann. Leipzig 1908, S. 45). Zum Originalbrief Griegs an seine Eltern vom 9. April 1870 vgl. Benestad, Finn und Dag Schjelderup-Ebbe. *Edvard Grieg*, Oslo 1980, S. 110f..

durch Alteration bzw. Tongeschlechtwandel als Mediantverhältnis einordenbar) ist zwar erstaunlich präsent, wird aber mittels "bitonaler Effekte" (oft nur parallelgeführte Sekundabstände; vgl. u.a. auch den Beginn des Kopfsatzes) "gefärbt". Bitonale Effekte finden sich auch bei Grieg (es sei hier z.B. auf Griegs op. 19, 1 verwiesen); sie sind allerdings kleinflächiger eingesetzt bzw. orgelpunktähnlich gestaltet (vgl. z.B. Kopfsatz Durchführung: e-g-Klang als Liegestimme über diatonisch abwärts geführtem Bass; Wechsel später zu f-as-Klang mit selber Bassgestaltung)

- Bestimmte Intervalle mit harmonischer Relevanz: Ravels Markenzeichen ist das Spiel mit kleinen Sekunden (auch als gr. Sept, kleine None; häufig als Eröffnung und Schluss seiner Klavierwerke: z.B. im Finalsatz Kadenzbildung mit dem dominantischen Septnonakkord mit großer Sept; der Schlussakkord des Klaviers bringt die Sekundreibung g-a). Bei Grieg ebenfalls markante Dissonanzen: große Sekunden und kleine Septimen, die eher mild klingen, aber auch kleine Sekunden, große Septen und übermäßige Quartan<sup>43</sup>.

- Ungewöhnliche Kadenzbildung: Bei Grieg häufig II. Stufe als Septakkord vor der Tonika oder vor einer VI.Stufe an Stelle der tradierten Form II-V-I. Bei Ravel vgl. z.B. die Schlusskadenzen der Ecksätze.

- Sequenzbildung erfolgt bei beiden Komponisten nicht als klassische Rückung, sondern harmonisch verzerrt. (z.B. Grieg Finalsatz S. 113: 1. Phrase (2 Takte) e-Moll-Fis-Dur wird als a-Moll-H-Dur im Klavier sequenziert. In den Orchesterbässen erfolgt die Sequenzierung in der Terz tiefer, unter Wahrung der neuen Harmonik!)

- Bei Grieg und Ravel ist die Tendenz zu langsamen harmonischen Wechsel zu beobachten (Ravel ausgeprägter als Grieg). In Bezug auf Ravel kann von einer statischen Harmonik gesprochen werden (Wagners ruheloses leittoniges Sich-Fortspinnen ist Ravel, aber auch Grieg fremd).

- Kirchentonarten (dorische Melodien in Ravels Konzert, aber auch schon in seinem früheren Werk; Kirchentonarten kommen auch bei Grieg als Elemente vor! Sie sind zugleich Indikator für folkloristische Bezüge). Durch die Verwendung von phrygischen Skalen steht Ravel auch Griegs Verwendung von übermäßige Quartan, die an "gewisse primitive Tonleitern erinnern"<sup>44</sup> nahe.

- Satztechnik: Verzicht auf Polyphonie. Bei Ravel Parallelführungen in Quinten und Oktaven, wodurch sich als akustisch reizvolles Phänomen die partielle Kongruenz der Obertonreihe ergibt, z..B. beider in Quinten und Oktaven geführten Stimmen. Ravel hat sich intensiver mit der Obertonreihe beschäftigt, da er sie auch melodische verwendet, z.B. in *Daphnis et Chloe*<sup>45</sup>. Obertonphänomene spielen auch bei Grieg eine Rolle, in dem er die Klangwelt der Hardangerfidel aufs Klavier übertrug. Die schwach mitklingenden Resonanzsaiten werde durch Liegetöne und Orgelpunktwirkungen (und entsprechende Pedalisierung) imitiert.<sup>46</sup> Parallelbewegung ist bei Grieg und Ravel zu beobachten (bei Grieg schon Tendenz zu Mixturklängen, wenn auch nicht konsequent ausgearbeitet).

---

<sup>43</sup> vgl. Benestad, Finn. "Grieg und der norwegische Volkston. Eine lebenslange Liebesgeschichte". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 80

<sup>44</sup> so John Horton im Vorwort der Eulenburg-Partitur

<sup>45</sup> Vgl. Helbling, Volker. *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*. Hildesheim, Olms 2005. S. 160ff.

<sup>46</sup> vgl. Benestad, Finn. "Grieg und der norwegische Volkston. Eine lebenslange Liebesgeschichte". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 80

Die Suche nach der "Verwandtschaft" soll jedoch die (notwendigen!) Unterschiede nicht außer Acht lassen. Beispielhaft und unvollständig sei angeführt:

- die spezielle, folklorespirierte Ornamentik Griegs (meist in der Oberstimme), die sich bei Ravel nicht findet.

- die Quartentriolik Ravels (z.B. 1. Satz T. 15/11 ff), die weitere Tendenzen der harmonischen Entwicklung aufzeigt (u.a. im Werk des von Ravel geschätzten Arnold Schönberg).

- Grundsätzlich ist die harmonische Sprache von Griegs Klavierkonzert noch weiter weg vom Impressionismus als z.B. die Lyrischen Stücke, (z.B. Heft V von 1891). Eine ausgeprägtere Zentralklangharmonik findet sich bei Ravel (Kadenzen mit Tonika-Umkreisungen, dominantische Zwischensätze u.ä.<sup>47</sup>). Insbesondere bezüglich der „lokrischen Kadenz“ wird unseres Erachtens die Bedeutung der Vorreiterrolle Franz Liszts unterschätzt.

## **Folklore:**

Unbestritten sind beide Konzerte von der Folklore beeinflusst. Sowohl Grieg als auch Ravel war die Entwicklung einer "nationalen", eigenständigen Musiksprache ein Anliegen. Auf die Abgrenzung gegenüber dem "Deutschen" oder - im Falle Griegs - die Verarbeitung der "deutschen Methodik" ist bereits hingewiesen worden.

Obwohl Grieg sein Klavierkonzert vor seiner intensiven Beschäftigung mit der (west)norwegischen Folklore komponierte, etablierte es sich im Bewusstsein des Publikums als Signum für "norwegische" Musik.<sup>48</sup> Grundsätzlich können die melodischen Wendungen (z.B. übermäßige Sekundschritte<sup>49</sup>, übermäßige Quarte<sup>50</sup>, die Borduntechnik, die Ornamentik und die Rhythmik als die westnorwegische Folklore evozierende Momente gelten<sup>51</sup> .

Ähnliches lässt sich bezüglich Ravel feststellen:

Der Kopfsatz seines Konzerts beginnt mit einer "baskischen Volksmelodie"<sup>52</sup> Gleichfalls kann u.a. im melodisch reichhaltigen Seitenthema ein Einfluss der spanischen Folklore beobachtet werden (fünf Takte nach Ziffer 8). Zählt man zu den Reminiszenzen an die französische

---

<sup>47</sup> Vgl. Helbling, Volker. *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*. Hildesheim, Olms 2005. S. 133ff. Funktionale Deutungen sind oft schwierig zu eruieren. Vgl. ebenda. S. 133ff.

<sup>48</sup> Die ersten Kritiken von Griegs Konzert konstatieren das "echt Nordische" und das "nationale" in Griegs Konzert (vgl. Schwab, Heinrich W.. "Nationalkomponist - Heimatkünstler - Europäer. Wechselnde Ansichten des Grieg-Bildes vom 19. zum 20. Jahrhundert". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 7). Aufmerksamkeit erlangte Griegs Musik, weil sie neu klang: "nordische Harmonien, das Norwegische in Rhythmus und Melodie" (Julius Rabe, "Nordisk musik" 1927. Intryck fran den nordiska musikfesten i Stockholm". In: *Ord eg Bild*, Stockholm 1927. S. 102, zitiert nach Schwab, Heinrich W.. "Nationalkomponist - Heimatkünstler - Europäer. Wechselnde Ansichten des Grieg-Bildes vom 19. zum 20. Jahrhundert". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 19)

<sup>49</sup> vgl. von Fischer, Kurt. *Griegs Harmonik und nordländische Folklore*. Bern und Leipzig. Haupt 1938. S. 178

<sup>50</sup> vgl. von Fischer, Kurt. *Griegs Harmonik und nordländische Folklore*. Bern und Leipzig. Haupt 1938. S. 128

<sup>51</sup> vgl. Benestad, Finn. "Grieg und der norwegische Volkston. Eine lebenslange Liebesgeschichte". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 69. Hinweise auf Inspiration durch die Volksmusik finden sich etwa im zweiten Satz (jambischer Rhythmus, Triole und doppelter Vorschlag als Charakteristikum); daneben garantiert "die für die norwegische Folklore typische Kleinmotivik, die den Figurationen der Hardangerfidel abgehört ist" (Bruch, Axel. "Zu Griegs Duosonaten". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 137), norwegisches Kolorit auch ohne Zitation originaler Melodien.

<sup>52</sup> Orenstein verweist in Bezug auf das zweite melodische Element innerhalb der Hauptthemenpräsentation (2. Takte nach Ziffer 1) auf "Gustave Samazeuilh, der Zaspjak-Bat gut kannte", und der glaubte, "dass Teile daraus verwendet worden seien" (G. Samazeuilh. "Maurice Ravel en Pays Basques" in: *Revue musicale* Dezember 1938, S. 202. zitiert nach Orenstein, Arbie. *Maurice Ravel, Leben und Werk*. Stuttgart, Reclam 1978, S. 220 bzw. 311).

Folklore<sup>53</sup> die Jazz-Elemente (blue notes und off-beats), die sich zahlreich feststellen lassen, zur "Folklore" dazu, dann erweist sich Ravels Klavierkonzert als nicht weniger folkloristisch<sup>54</sup> als Griegs Konzert.

In Ravels Werk ist allerdings nicht immer zu unterscheiden, welche musikalischen Momente auf den Einfluss des "Jazz" zurückgehen und welche aus dem Einfluss der phrygischen und dorischen Skalen Spaniens und deren Alteration abgeleitet werden können, da die blue scales diesen Skalen zumindest verwandt sind<sup>55</sup>.

Sowohl die Jazzelemente als auch der Einfluss der baskischen und spanischen Folklore trugen dazu bei, Ravels Werk dem "Exotismus", der sich per se als undefinierbar erweist, zuzuordnen<sup>56</sup>. Wie auch bei Grieg werden bei Ravel die folkloristischen Momente sowohl durch die Melodik als auch durch die Harmonik in jeweils unterschiedlicher Gewichtung evoziert. Ravels Themen scheinen primär melodisch orientiert zu sein: ihre Melodien sind im durchsichtigen Orchestersatz "dominant" orchestriert; allerdings verzichtet Ravel fast durchwegs auf wörtliche Wiederholungen, und seine Verlagerung der Schwerpunkte innerhalb des Taktschemas führt zu großem Variantenreichtum.

Zusammenfassend lässt sich die Folklore Griegs als im Spannungsfeld zwischen westnorwegischer Volksmusik und mitteleuropäischer (deutscher, französischer) Kunstmusik angesiedelt bezeichnen. Bei Ravel liegt das Spannungsfeld zwischen baskischer und spanischer Volksmusik, dem "Jazz"<sup>57</sup> und der mitteleuropäischen (französischen, deutschen) Kunstmusik.

## Resümee

In den letzten Jahrzehnten oder vielleicht auch nur Jahren ist es jedoch - zumindest meiner Beobachtung nach - zu einer geänderten Bewertung einer kompositorischen Inspiration durch Folklore und traditionelle Musiken (welchen Landes auch immer) gekommen. Ich denke hier konkret an musikalische Größen der jüngeren oder jüngsten Musikgeschichte wie Olivier Messiaen (dessen bahnbrechende Rhythmik ohne seine Kenntnis der indischen und balinesischen Musikkultur undenkbar wäre), Klaus Huber (Einfluss von u.a. arabischer, südamerikanischer, zentralasiatischer Musikkultur), Toshio Hosokawa (Fruchtbarmachung

---

<sup>53</sup> Ravel kehrte immer wieder in seinen Geburtsort, das baskische Ciboure an der französischen Atlantikküste zurück, wo er neben dem Zortziko und dem Fandango auch die Farandole aus der Provence hörte.

<sup>54</sup> Die Vorbildwirkung durch Gershwins Konzert F-Dur und die *Rhapsody in blue* - beide Werke wurden 1928 in Paris aufgeführt - zeigt sich etwa im Kopfsatz (Ziffer 4: vgl. Solobeginn von Gershwins F-Dur-Konzert und Ziffer 7 vgl. *Rhapsody in blue*). In Bezug auf die Rhythmik kann pars pro toto der Foxtrott (Kopfsatz, Ziffer 5, Woodblock und Zymbal) genannt werden. Ravel spielte allerdings die Bedeutung des Jazz für das Konzert eher hinunter. Vgl. Calvocoressi, Michel D. "M. Ravel discusses his own work". S. 477; zitiert nach Russ, Michael. „Ravel and the orchestra“. In: Mawer, Deborah (Hg). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press 2000, S. 132

<sup>55</sup> vgl. ebenda.

<sup>56</sup> Interessanterweise wird in der Rezeption von Debussys Oeuvre die Weltausstellung 1889 stets als Inspirationsquelle genannt (mit einer gewissen Relativierung ihrer Bedeutung im jüngeren Schrifttum). In Ravels Werk wird vorwiegend *Ma Mère l'Oye* als von neuen "Weltmusiken" inspiriert genannt. Der Einfluss der "Gruppe der Fünf", des "Mächtigen Häufleins" (Balakirw, Cui, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakow) mit der Abgrenzung von der westlichen Musiksprache und dem Versuch, die nationalrussische Musik mittels Wiederbelebung und Integration der russischen Folklore zur Blüte zu bringen, wird entsprechend thematisiert. Der Einfluss der Weltausstellung auf das Werk Griegs (der 1889 Paris besuchte; vgl. Schwab, Heinrich W.. "Nationalkomponist - Heimatkünstler - Europäer. Wechselnde Ansichten des Grieg-Bildes vom 19. zum 20. Jahrhundert". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 6) wird in der Fachliteratur meines Wissens nicht zentral thematisiert.

<sup>57</sup> Auch dieser Begriff wird häufig ohne nähere Spezifizierung eingesetzt.

seiner in Deutschland genossenen Kompositionsausbildung vor dem Hintergrund der japanischen traditionellen Musik). Die Würdigung ihres Werkes lässt doch den Rückschluss zu, dass die Sichtweise eines "Komponierens nach Modellen und Vorbildern" als eklektisch allmählich abnimmt und als originelles Sich-Nutzbar-Machen oder vielmehr als wertvolles Fruchtbarmachen<sup>58</sup> und Der-Vergänglichkeit-Entreißen zunimmt. (Die Ursachen dürften vielschichtig sein. Das Kleinerwerden der Welt, die "Globalisierung" kann als eine der Ursachen angesehen werden, genau wie der große Wohlstand - allerdings nur in gewissen Teilen der Welt - der zu einem "Zivilisationsüberdruß" und daher zur Suche nach Neuem in bisher weniger beachteten Kulturen führt. Diese Überlegungen sollen hier jedoch nur am Rande angerissen werden; sie wären ein Desideratum im Bereich einer Schnittstelle von Musiksoziologie und Ethnomusikologie).

Da für Ravel als von ihm (in einem Interview mit dem *Excelsior* 1931) offengelegte Inspirationsquellen die Mozart-Klavierkonzerte und das Saint-Saëns-Konzert dienten<sup>59</sup>, war es unabdingbar, diese Konzerte auf die oben konstatierten Verwandtschaften mit Griegs Konzert hin zu untersuchen. In der hier gebotenen Kürze lässt sich nur etwas lakonisch feststellen, dass die Nähe des Ravelschen Konzerts zu Grieg in einigen Punkten (bzgl. Form und Folklore) evidenter erscheint als jene zu Saint-Saëns. Zu Mozarts Konzerten ergibt sich eine teils frappante Verwandtschaft u.a. durch die Technik der episodischen Themen- und Motivreihung (vgl. z.B. KV 216, KV 271, KV 453 u.a.) Rezensionen zu (Ur)aufführungen der beiden Klavierkonzerte<sup>60</sup> mussten in meinem Vortrag zur Gänze ausgeklammert werden.

### Literaturhinweise:

- Benestad, Finn und Dag Schjelderup-Ebbe. *Edvard Grieg. Mensch und Künstler*. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik 1993
- Benestad, Finn. "Grieg und der norwegische Volkston. Eine lebenslange Liebesgeschichte". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S.67 - 82
- Brock, Hella. *Edvard Grieg*. Leipzig, Reclam 1990
- Hanslick, Eduard. *Concerte, Komponisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885*. Berlin, 3. Auflage 1899
- Helbling, Volker. *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*. Hildesheim, Olms 2005
- Herresthal, Harald. "Edvard Grieg und Frankreich". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 23-44
- Hirsbrunner, Theo. *Maurice Ravel. Sein Leben. Sein Werk*. Laaber, Laaber Verlag 1989
- Kelly, Barbara. L.. "History and homage". In: Mawer, Deborah (Hg). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press 2000
- Kreft, Ekkehard. *Griegs Harmonik*. Frankfurt, Peter Lang 2005
- Kreft, Ekkehard. *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen (2.Teil)*. Frankfurt, Peter

---

<sup>58</sup> In Bezug auf Grieg spricht Benestad unter Verweis auf einen Brief Griegs an seinen Biographen Aimar Grönvold, datiert mit 25. April 1881, von "Veredelung". Vgl. Benestad, Finn. "Grieg und der norwegische Volkston. Eine lebenslange Liebesgeschichte". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 73

<sup>59</sup> vgl. auch Kelly, Barbara. L.. "History and homage". In: Mawer, Deborah (Hg). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press 2000, S. 10

<sup>60</sup> vgl. Schwab, Heinrich W.. "Griegs Klavierkonzert im Spiegel zeitgenössischer Kritik. Rezensionen, Wertungen und Konsequenzen". In: *2. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, 5. bis 7. Juni 1998. Hg. Ekkehard Kreft, Altenmedingen 1999

Lang 1996

Ders. *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen 3.Teil*). Frankfurt, Peter Lang 1999

Long, Marguerite. *At the Piano with Ravel*. London 1973

Nichols, Roger. *Maurice Ravel im Spiegel seiner Zeit*. Zürich/St. Gallen, M&T Verlag 1987

Orenstein, Arbie. *Maurice Ravel. Leben und Werk*. Stuttgart, Reclam 1978

Schwab, Heinrich W.. "Griegs Klavierkonzert im Spiegel zeitgenössischer Kritik. Rezensionen, Wertungen und Konsequenzen". In: 2. *Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, 5. bis 7. Juni 1998. Hg. Ekkehard Kreft. Altenmedingen 1999.

Schwab, Heinrich W.. "Nationalkomponist - Heimatkünstler - Europäer. Wechselnde Ansichten des Grieg-Bildes vom 19. zum 20. Jahrhundert". In: *Musikkonzepte Edvard Grieg*. Hg. Ulrich Tadday. München, Edition text+kritik 2005. S. 5-22

Seibert, Kurt, Tobias Plebuch u.a.. *Hommage à Ravel*. Hochschule für Musik und gestaltende Kunst Bremen. Bremen 1987

Tadday, Ulrich (Hg.). *Musik-Konzepte Edvard Grieg*. München, Edition text + kritik 2005

Yang, Jin-Mao. *Das Grieg-Motiv. Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 2020), Kassel 1998