

GMTH Proceedings 2001  
herausgegeben von  
Florian Edler und Immanuel Ott

# Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der  
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie  
Dresden 2001

herausgegeben von  
Ludwig Holtmeier, Michael Polth  
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004  
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

# Kontrapunkt hinter Glas

## Zur Fuge des *Tombeau de Couperin*

VON VOLKER HELBING

### I

Zu Beginn des letzten Jahrhunderts erwartete man von einem angehenden Komponisten in Paris, daß er seine Meisterschaft durch die Anfertigung von Fugen und Kantaten unter Beweis stellte. Dies galt sowohl für die Abschlußprüfungen am Conservatoire als auch für den Wettbewerb um den »Prix de Rome«: Wer in der Fuge versagte, kam über die Vorrunde nicht hinaus.<sup>1</sup> Maurice Ravel, der sich fünfmal um den »Prix de Rome« bewarb, kam nur dreimal über die Vorrunde hinaus; überdies mußte er das Conservatoire ohne akademischen Abschluß verlassen. Um so merkwürdiger, daß er sich neun Jahre nach seiner letzten Bewerbung,<sup>2</sup> im zweiten Satz des *Tombeau de Couperin*, erneut und offenbar ohne parodistische Absicht mit dem Schema der »fugue d'école« auseinandersetzte. War es der Reiz des widerständigen Materials? War es eine verborgene Affinität?

Die »fugue d'école«, in den 20er Jahren durch Cherubini eingeführt<sup>3</sup> und seitdem zunehmend ausdifferenziert, war nach einem genau festgelegten Plan zu absolvieren, der nur im letzten, im Engführungsteil, eine begrenzte Wahlfreiheit zuließ. Wer Glück hatte, erhielt das dazu nötige Rüstzeug von einem Lehrer, der zugleich etwas von Fugenkomposition verstand; die anderen lernten immerhin jene Hand voll Formeln und Richtlinien, die ausreichte, um den Anforderungen der »école« bzw. den Vorlieben der jeweiligen Jury zu entsprechen. Ravel hatte Glück: André Gedalge war nicht zuletzt deshalb ein glaubwürdiger Lehrer, weil er sich und seinen Schülern über den musikalischen Wert und die geschichtliche Authentizität der »fugue d'école« keinerlei Illusionen machte und weil er stets – und im Widerspruch zur offiziellen Lehre – mit historischen Beispielen arbeitete. Ihm und nicht Fauré verdankte Ravel seiner »esquisse autobiographique«<sup>4</sup> zufolge die entscheidende Förderung seiner konstruktiven Fähigkeiten und »les plus précieux éléments de mon métier«.<sup>5</sup> Um so bedauerli-

---

1 Als Gegenstand des Wettbewerbs wurde die Fuge erst nach 1968 abgeschafft (Information von Fabien Lévy, Preisträger 2002).

2 1905.

3 Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983, S. 81 u. S. 124–152.

4 *Esquisse autobiographique* (1928), zit. nach Arbie Orenstein (Hg.), *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, Paris 1989, S. 44.

5 Vgl. auch Ravels Nachruf in *La Revue Musicale* (März 1926), wiedergegeben a. a. O. S. 488 f.

cher, daß Gedalge von einem auf drei Bände veranschlagten *Traité de la fugue* nur den ersten verwirklichen konnte: eben den zur »fugue d'école«. <sup>6</sup>

Form-teil	Exposition			Developpements				Stretto				
	Exposition	Episode	[Contre-exposition]	Divertissement	Sujet	Divert.	Sujet	Divert.	1 <sup>re</sup> Stretto	? 2 <sup>me</sup> - (X-1) <sup>me</sup> Stretto	? 3 <sup>me</sup> Stretto	X <sup>me</sup> Stretto
Einsatzstufen Dur	I - V (alle St.)		I - V (2 St.)		vi - iii (2 St.)		{IV, ii} (2 ST.)		I - V (alle St.)			I - V (alle St.)
Einsatzstufen Moll					III - VII		{IV, VI}					
Pédale								V				V ad lib. I ad lib.

Bsp. 1, Formschema der »fugue d'école«

Das dort vermittelte Formschema (vgl. Bsp. 1) wurzelt zum einen in einer Tradition der Übungsfuge, die sich über Cherubini, Martini und Marpurg bis zu Fux zurückverfolgen läßt, und deren Grundtendenz letztlich die stete Annäherung der Einsatzabstände bis zum Stretto bildet. Zum andern ist es unverkennbar eine Schöpfung des neunzehnten Jahrhunderts, d. h. es ist in wesentlichen Details von dessen Rhetorik und über weite Strecken vom Geist der Sonatenform bzw. der Symphonie geprägt. Da es heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist, sei es hiermit kurz skizziert:

*S[ujet] au relatif de la sous-dom[inan]te*      *Div[ertissement] sur un frag[men]t du S[ujet]*

Sopran

Alt

Tenor

Baß

<sup>6</sup> André Gedalge, *Traité de la Fugue, 1re Partie: De la Fugue d'École*, Paris o. J. [1904].

Bsp. 2, Maurice Ravel, Rompreisfuge 1901 (BNF, Ms. 1050)

Eine »fugue d'école« bestand demnach aus drei Teilen, die als »exposition« (und ggf. »contre-exposition«), »developpements« und »stretto« bezeichnet wurden. Für die Exposition sowie für die gesamte Fuge scheint eine durchgängige Vierstimmigkeit verbindlich gewesen zu sein. Verbindlich war auch (mit Ausnahme des stretto) ein beibehaltenes contresujet. Die contre-exposition, die als fakultativ galt, beschränkte sich in der vierstimmigen Fuge auf zwei Einsätze des sujet in der Haupttonart, wobei Dux und Comes in Stimmen erschienen, von denen sie zuvor nicht vorgetragen worden waren. Der zweite Teil – von Gedalge summarisch als »developpements« bezeichnet – bestand aus einer Folge von Zwischenspielen (sog. »divertissements«) und genau festgelegten, jeweils paarigen Einsätzen des sujet, ehe ein letztes Divertissement – das einen mehr und mehr drängenden Charakter annehmen sollte und häufig in einen Dominantorgelpunkt mündete – die Engführung und zugleich die Wiederkehr der Haupttonart herbeiführte. Die wesentlichen Motive der Divertissements mußten aus dem Material der Exposition abgeleitet werden, und es scheint Usus gewesen zu sein, diese Ableitungen im Manuskript als solche auszuzeichnen.

Unter stretto verstand man einerseits den gesamten letzten Formteil, der etwa ein Drittel der gesamten Fuge umfassen sollte, andererseits die einzelnen Engführungen – des sujet oder des contresujet –, sofern sie in ihrer Einsatzfolge den Regeln der realen

oder tonalen Beantwortung entsprachen. In jedem Fall mußte zumindest der letzte Einsatz vollständig sein. Das erste und das letzte stretto gingen durch alle vier Stimmen und standen in der Haupttonart. Die übrigen Stretten konnten geringstimmig sein und ggf. in andere Stufen ausweichen. Für den Bau dieses dritten Teils gab es mehrere Modelle. Das strukturelle Gerüst – eine Folge von Engführungen des sujet mit abnehmendem Einsatzabstand – konnte auf unterschiedliche Weise aufgefüllt werden. In einem Fall, der für die Fuge des *Tombeau* relevant ist, lösen Engführungen des sujet und solche des contresujet einander ab.<sup>7</sup> Vorrangig bei der Auswahl und Anordnung der Kombinationen war, daß das Interesse und die Einsatzdichte zu keinem Zeitpunkt merklich nachlasse. Ziel dieses Formteils – und der gesamten Fuge – war in der Regel eine Kombination, die sich weniger durch kontrapunktische Elaboriertheit als durch Emphase auszeichnete: sei es eine augmentierte, eine nach Dur versetzte oder eine choralmäßige Variante.<sup>8</sup>

Bereits anhand der abstrakten Beschreibung dürfte deutlich geworden sein, was an dem Formmodell geübt werden konnte, wofern überhaupt ein Zweck damit verfolgt wurde, der über das bloße Wettbewerbsstraining hinausging: gewiß keine historische Fugenpraxis; sehr wohl aber Techniken der Themenverarbeitung, der Reprisenvorbereitung und der Steigerung, wie man sie aus dem symphonischen Repertoire des neunzehnten Jahrhunderts kennt und wie man sie offensichtlich noch um 1900 für einen angehenden Komponisten als notwendig erachtete. Das Formmodell aber, das damit zugleich eingepaukt wurde, ist ein extrem teleologisches, und man wird sehen, daß dieser Zug in der Lehre von Gedalge eher noch an Schärfe gewinnt.

## II

Im folgenden möchte ich versuchen, wesentliche Aspekte dieser Lehre anhand eines Ausschnitts aus der Fuge von 1901 zu beleuchten. Von Interesse sind vor allem zwei Aspekte, auf die Gedalge besonders großen Wert legte: die »continuité de l'écriture et de la ligne mélodique«<sup>9</sup> und der für ihn bestimmende ästhetische Leitsatz von der »progression continue vers un but sensible et bien déterminé«.<sup>10</sup> Kontinuität war für Gedalge einerseits Sache einer möglichst bruchlosen Verbindung zwischen sujet und divertissement, andererseits einer sorgfältigen melodischen Konstruktion innerhalb des divertissement. Das von ihm vorgeschlagene und vorwiegend anhand Bachscher Fugen entwickelte Verfahren läßt sich vereinfacht so beschreiben, daß ein meist zweiktaktiges Modell in Gestalt einer zwei- oder dreistimmigen Klauselkombination so lange mit vertauschten Stimmen sequenziert wird, bis die Zielstufe erreicht ist, ehe eine Abspaltung bzw. eine gedrängte Imitation den Einsatz des sujet vorbereitet. Für das letzte divertissement vor dem stretto galt, daß es dasselbe durch eine »structure

7 A. a. O., S. 201–208.

8 Die beiden zuletzt genannten Empfehlungen stammen vom damaligen Direktor Théodore Dubois (*Traité de Contrepoint et de Fugue*, Paris 1901, S. 168.). Dubois stürzte 1905 über den »Fall Ravel«.

9 Gedalge, *Traité* (Anm. 6), S. 221.

10 A. a. O., S. 221.

plus serrée« vorbereite, so daß es zur »continuation logique et naturelle de la première partie de la fugue« werde.<sup>11</sup> Ravel's drittes divertissement (Bsp. 3) beginnt mit einer Imitation über die Klausel des sujet, die gegenüber den beiden vorangegangenen Divertissements insofern einen drängenderen Charakter annimmt, als das Motiv nur eineinhalb statt zwei Takte umfaßt.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The score is divided into two systems. The first system covers measures 15 to 19, and the second system covers measures 20 to 21. The tempo is marked 'Ire Strette'. The Soprano part (S.) has a melodic line that is imitated by the other voices. The Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts provide harmonic support and counterpoint. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the upper voices and a bass clef for the lower voices.

Bsp. 3

Das Motiv wird in aufsteigenden (statt bisher fallenden) Terzen sechsmal zwischen den Stimmen weitgereicht, ehe mit einer sekundweise ansteigenden Sequenz (fast durchweg in der Oberstimme) die Abspaltung und schließlich die Diminution bis zum Halbtakt eingeleitet wird. Zugleich wird einen Takt vor Beginn des Orgelpunkts ein Gegenmotiv in durchgehenden Achteln eingeführt, das der Bewegung zum stretto hin eine zusätzliche Dynamik verleiht.

Was die melodische Konstruktion betrifft, so scheint Ravel hier in zwei strukturellen Schichten gedacht zu haben: Vordergrund wäre demnach jene Linie, die im Rhythmus des Hauptmotivs durch die Stimmen wandert (in Terz-, später in Se-

<sup>11</sup> A. a. O., S. 241.

kundschriften); Mittelgrund – und damit geht Ravel über das hinaus, was im *Traité* dargelegt wird – wäre der gestaffelte Anstieg zwischen den Einsätzen der Oberstimme: Dreimal erscheint das Hauptmotiv dort als Ziel einer Höherlegung (T. 58–60, T. 63–66, T. 67–69). Dabei entsteht zunächst ein durchgehender Anstieg zwischen dem Einsatz des Subjekts in Takt 53 und dem ersten Eintritt über dem Orgelpunkt; anschließend setzt eine Art von ›Untergreifzug‹ zur Zäsur auf dem Leitton  $e^2$  an, der durch das  $f^2$  beim Einsatz des ersten stretto abgeholt wird.

Wenn wir nun noch berücksichtigen, daß die Einsatzfolge dieses ersten stretto der Einsatzfolge der Exposition entspricht und daß diese (ungeschriebene) Regel von Ravel fast immer beachtet wird, dann wird deutlich, welcher musikalische Hintergrund einer solchen – aus heutiger Sicht doch reichlich übertriebenen – Steigerungsetüde zugrunde lag: die großen symphonischen Formen mit ihren speziellen handwerklichen Erfordernissen hinsichtlich der Themenverarbeitung, der Planung weiträumiger melodischer Bögen, der Darstellung von Steigerungsprozessen und der sorgfältigen Herbeiführung von Reprisenmomenten. Und man beginnt zu ahnen, was Gedalge meint, wenn er von der »fugue d'école« als einem »exercice de rhétorique musicale«<sup>12</sup> spricht.

### III

Vergleicht man die Fuge des *Tombeau de Couperin* mit ihren akademischen Modellen, so ergeben sich bereits auf einer sehr äußerlichen Ebene Abweichungen, als deren Grundtendenz man den Verzicht bezeichnen kann: 1. die Entscheidung für die Dreianstelle der Vierstimmigkeit bei einem Gesamtambitus, der den Bereich zwischen der kleinen und der zweigestrichenen Oktave nur in Ausnahmefällen unter- oder überschreitet, damit aber auch der Verzicht auf eine explizite Baßstimme, 2. die Wahl eines zweitaktigen sujet anstelle der in der Schulfuge üblichen vier- bis siebentaktigen. Daraus ergeben sich eine Reihe weiterer Änderungen: 3. eine Halbierung gegenüber der durchschnittlichen Gesamtlänge (auf 61 Takte), 4. eine drastische Eingrenzung des verfügbaren Motivmaterials, da sich insbesondere das contresujet kaum mehr als einmal zergliedern läßt, 5. eine erhebliche Einschränkung der Verdichtungsmöglichkeiten für die Einsatzabstände des Engführungsteils.

Die Disposition der Einsätze weicht nur geringfügig vom Schema ab:

---

12 A. a. O., S. 1.

Takt	Anzahl	Formteil	Stufe	Kadenzen	Dynamik	Einsatzabstand	Rhythmische Einheiten
1-6	6	Exposition	i - v - i		pp	Δ 2	
7-8	2	Episode		v, i	<		
9-12	4	Contre-exposition	i - v		i, v	Δ 2	
13-14	2	Divertissement			p		
15-18	4	Durchführung in der Paralleiltonart	III - VII	III, VII	pp p	Δ2	2+2
19-21	3	Divertissement			mf		1+1+1/2+1/2
22-25	4	Sujet (U)	III, VI		p mf	Δ2	2+2
26-29	4	Divertissement		Hs (i)	f		(1+1)+(1+1)
30-34	5	Div. sur Pédale			p	Δ1 Δ1/2	(3x1)+(4x1/2)
35-36	2	1 <sup>re</sup> Strette du Sujet	i - v		pp	Δ1/4	[1/4]
37-38	2	1 <sup>re</sup> Strette du Cs.	ii-v	(v), i		Δ1/2	
39-40	2	2 <sup>de</sup> Strette du S. (U)	iv-VI		[?]	Δ1/4	
41-43	3	2 <sup>de</sup> Strette du Cs. (O/U/U)	III - VI - III	(III), VII	mf	Δ1/2	
44-45	2	3 <sup>te</sup> Strette du S. (O/U)	i-v <sup>b5</sup>		pp	Δ1/4	2
46-47	2	3 <sup>te</sup> Strette du Cs. (O/U/OU)	VI - VII - VI		mp	Δ1/4	2
48-49	2	4 <sup>te</sup> Strette du S. (O/U)	v-ii <sup>b5</sup>		mf	Δ1/8	2
50-53	4	Divertissement (S)		i	f	Δ1/4	1 → 1/2 → 1/4
54-57	4	4 <sup>te</sup> Strette du Cs. (U)	i - iv - i, III - VII - III	i	p	Δ1/4	1/4
58-59	2	5 <sup>te</sup> Strette du S.	i - v - i		pp	Δ1/8	1/8
60-61	2	5 <sup>te</sup> Strette du Cs.	v - i - v			Δ1/4	

Bsp. 4, Einsatzdisposition der Fuge des *Tombeau de Couperin*

Auf die Exposition folgen, jeweils aus zwei Einsätzen bestehend und getrennt durch divertissements, eine contre-exposition und zwei weitere Einsatzpaare, von denen das erste schulgemäß in der III. und VII. Stufe steht, während das zweite die Umkehrung in der III. und VI. Stufe bringt. Ein abschließendes, zweiteiliges Zwischenspiel mündet in einen Orgelpunkt der V. Stufe, über dem mit freien Engführungen der Kopfmotive des sujet und des contresujet sukzessive der Engführungsabschnitt vorbereitet wird. Die Abweichungen vom Normalfall beschränken sich bis hierhin auf die Einfügung der contre-exposition (was bei einer dreistimmigen Fuge nahelag) und auf die Ersetzung eines Einsatzpaares in der IV. und VI. Stufe durch Umkehrungen in der III. und VI. Stufe.

Der Engführungsteil folgt dem oben beschriebenen Modell – einem regelmäßigen Wechsel von Engführungen des sujet und des contresujet. Über die Vorgaben des Schulmodells hinaus werden Exposition, erste und letzte Engführung durch eine nahezu identische Einsatzfolge einander angeglichen. Die Abweichungen sind zunächst wiederum eher marginal: Zum einen wird die erste Engführung vom Tenor nicht mitvollzogen, zum andern werden die Engführungen des contresujet zumeist in der Unterquinte und die zweite Engführung des sujet in der Dezime beantwortet. Indem sich aber der Einsatzabstand zwischen der ersten und der fünften Engführung sowohl beim sujet als auch beim contresujet lediglich auf die Hälfte reduziert, entfällt das einzige Steigerungsmittel, das dieser ansonsten nicht eben reichhaltige Engführungstypus zu bieten hat, und damit bricht die ästhetische Grundidee der »fugue d'école« in sich zusammen.

Eine Steigerungsfuge im konventionellen Sinn – wie etwa in der Fuge von 1901 – war also hier offensichtlich nicht beabsichtigt; umgekehrt spricht der Tonfall des Stücks gegen eine Parodie. Nochmals also: Warum die sklavische Bindung an ausgerechnet dieses Formmodell? Ich möchte diese Frage zunächst auf einer formalen, anschließend auf einer satztechnischen Ebene zu beantworten versuchen.

Betrachtet man das Gebilde, das durch eine spezielle Auslegung (und leichte Variierung) des Schemas entstanden ist, einmal ›positiv‹, so zeigen sich drei für Ravel sehr charakteristische Befunde: 1. eine zweiteilige Form, deren Teile durch die exposition und ihre beiden stretto-Varianten eingerahmt werden und deren zweiter Teil sich als eine verdichtete Variante des ersten präsentiert: Alterniert der erste Teil zwischen Durchführungen, die das sujet, und divertissements, die ausschließlich das contresujet zum Gegenstand haben, so alterniert der zweite Teil zwischen Engführungen des sujet und solchen des contresujet. Ist die erste Engführung – wie in der Fuge von 1901 – Endpunkt einer rhythmischen Verdichtung und damit Fluchtpunkt des ersten Formteils, so ist die letzte aus dem gleichen Grund Fluchtpunkt des zweiten Formteils. 2. Ein Umgang mit dem verfügbaren Tonraum, den ich als ›choreographisch‹ bezeichne: Durch eine Technik des mehrfachen Über- und Untergreifens der Stimmen wird ein tonräumlicher Verlauf möglich, der sich in beiden Formteilen als eine konzentrische Wellenbewegung von innen nach außen darstellt, wobei die Eckpunkte des zweiten Teils die des ersten geringfügig überschreiten. (Der Vorgang beginnt im ersten Formteil – auf den wir uns hier beschränken können – mit der contre-exposition, T. 9). 3. Eine Verschiebung bzw. wechselseitige Zurücknahme zwischen den Steigerungsebenen: Der eigentliche (dynamisch-diastratische) Höhepunkt des ersten Formteils liegt nicht zu Beginn des ersten stretto (auf den die rhythmische Entwicklung zielt), sondern zu Beginn des vorausgehenden Divertissement (T. 26), während der Eintritt des stretto selbst klanglich und dynamisch explizit zurückgenommen wird. Darüber hinaus wird jeder sich auch nur andeutende konventionelle lineare Steigerungseffekt schon allein dadurch relativiert, daß die Bewegungen ins tiefe Register in etwa die gleiche Zeit in Anspruch nehmen wie die Bewegungen ins hohe Register, daß der Rahmenambitus zu keinem Zeitpunkt über die Duodezime hinausgeht und daß die Hochtöne  $g^2$  (T. 14f.) und  $c^3$  (T. 26) nicht – wie ästhetisch zu erwarten wäre – dem sujet gelten, sondern im einen Fall durch dessen Eintritt unterbochen, im andern Fall durch dieses erst herbeigeführt werden.

Drei Befunde ergeben sich also auf formaler Ebene, die durch das Schema der »fugue d'école« nicht abgedeckt sind, bzw. – um es allgemeiner zu formulieren – die dem satztechnischen Prinzip »Fuge« einen ungewöhnlichen, sehr bestimmten Charakter geben: 1. eine Gliederung in zwei Formteile, deren zweiter sich als eine gedrängtere, zielstrebigere, eben strettoartige Variante des ersten präsentiert, 2. eine ›choreographische‹ Konzeption, also die Konzeption von musikalischer Form als periodischer Bewegung im Tonraum, 3. ein Zugleich von Andeutung und Zurücknahme, das hier zunächst nur auf der Ebene von Steigerungsprozessen analysiert wurde.

Darin aber erweist sich dieses Stück weniger als eine Abrechnung mit der »fugue d'école« denn als das Werk eines Komponisten, der sich eines überkommenen Schemas bedient, um es seiner eigenen Formkonzeption anzuverwandeln: Alle drei Befunde sind für die Instrumentalmusik Ravels bestimmend: die choreographische Konzeption durchgängig, die strettoartige Konzeption vor allem für Finalsätze, die Haltung von Andeutung und Zurücknahme stets dort, wo es um das Spiel mit tonalen Idiomem geht.

## IV

Auf diesen letzten Punkt konzentrieren sich die folgenden Detailuntersuchungen: Eine Haltung, die zugleich Affirmation und Zurücknahme, Anlehnung und Distanzierung zum Ausdruck bringt, muß sich bereits auf einer elementaren satztechnischen Ebene nachweisen lassen als eine Haltung gegenüber einem vorgefundenen, fremden oder fremd gewordenen Idiom. Auch auf dieser Ebene muß es individuelle Züge geben, die den Anklang an das zitierte Idiom zwar zulassen, zugleich aber ihre Andersartigkeit behaupten.

Die Prämissen für den eigentümlichen Ton, für die ›Haltung‹ dieses Stücks sind in seinen beiden grundlegenden Gestalten zu suchen, im sujet und im contresujet, in ihrer rhythmischen und diastematischen Profilierung und in ihrer Abstimmung aufeinander.

Betrachten wir die Gestalten zunächst getrennt.

The image displays eight staves of musical notation, labeled a through h, in a single system. All staves are in treble clef and G major (one sharp).  
 - Staff a: A melodic line with eighth notes and quarter notes.  
 - Staff b: A melodic line with eighth notes and quarter notes.  
 - Staff c: A line with chords and a triplet of eighth notes.  
 - Staff d: A melodic line with eighth notes and quarter notes.  
 - Staff e: A line with whole notes and rests.  
 - Staff f: A melodic line with eighth notes and quarter notes.  
 - Staff g: A line with a whole note and a quarter note, connected by a slur.  
 - Staff h: A melodic line with eighth notes and quarter notes.

Bsp. 5a-h, satztechnische Implikationen

Das sujet entzieht sich, so wie es zu Anfang exponiert wird (a), sowohl einer metrischen als auch einer tonalen Deutung: Mit zwei ähnlichen, aber asymmetrischen Fol-

gen isolierter Impulse, die das vorgeschriebene Metrum in keiner Weise erkennen lassen, stellt es sich geradezu als der Gegenentwurf zu dem kanzonartigen Thementyp der »fugue d'école« dar, wie wir ihn im *sujet* von 1901 vorfanden. Eine Verdichtung am Ende des zweiten Takts ist das einzige dynamische Moment, das einem überwiegend statischen Eindruck gegensteuert. Ähnlich ist auch den vier Tonstufen, aus denen es sich zusammensetzt, keine tonale Hierarchie zu entnehmen. Eine tonale Abstufung zwischen den Tönen  $b^2$ ,  $a^2$  und  $g^2$  ist ebensowenig hörbar wie eine unterschiedliche strukturelle Bedeutung einer Tonstufe, wenn sie im Verlauf des *sujet* wiederkehrt. Statt dessen setzt sich mit dem Insistieren auf dem e-moll-Dreiklang am Ende beider Takte der Eindruck einer stehenden, pentatonischen Fläche über  $e^2$  durch. Würde man nicht, daß es sich um das *sujet* einer Fuge handelt, so würde man eher an eines der Ostinati denken, wie sie beispielsweise den Stücken *Oiseaux tristes* oder *Le Gibet* zugrunde liegen; auch die Begrenzung auf einen mollpentatonischen Quintraum spricht weniger für ein Fugensujet als für die Neigung Ravels, Themen aus pentatonischen Segmenten zusammenzusetzen.

Das *contresujet* (b) folgt insofern der Gattungstradition, als es komplementär und kontrastierend entworfen ist: komplementär, indem es die vom *sujet* ausgesparten Töne der äolischen Skala ergänzt und indem es genau jene Zählzeiten akzentuiert, die vom *sujet* frei oder unbetont gelassen werden; kontrastierend, indem es eindeutig linear konzipiert ist, nämlich in absteigenden Terzparallelen (c), und indem es das Metrum unterstützt. Charakteristisch für die modale (d. h. dezidiert nicht-tonale) Diatonik Ravels sind die Umspielung der Finalis (H) durch ihre beiden ganztönigen Nachbarstufen und das bewußte Ausspielen der »äolischen« Quartspezies *Fis* – H.

Das Zusammenspiel beider Gestalten führt in der Exposition – mit dem *sujet* als jeweils tiefster Stimme – zu einer stehenden harmonischen Konstellation, die eine wie immer geartete Fortschreitung – tonal oder pseudotonal – kaum erkennen läßt, die aber in ihrer Art wiederum signifikant für den Komponisten Ravel ist: Die harmonischen Felder, die sich in Takt 4 einerseits und in den Takten 5 und 6 andererseits ergeben, variieren einen Grundtypus, der nahezu als ein Eröffnungstopos bezeichnet werden könnte: eine Schichtung zweier mollpentatonischer Quinträume.<sup>13</sup>

Dennoch haben beide Gestalten, hat insbesondere ihr Zusammenspiel, eine konventionelle, explizit fugenmäßige Seite. Die freilich wird erst im Verlauf des ersten Formteils allmählich hörbar. Ein Blick auf die »eigentlich« zu betonenden Zählzeiten im *sujet* zeigt eine von der Quinte zur Terz absteigende Linie, ähnlich wie man dies von tonalen Fugensubjekten her kennt (Bsp. 5d–e). Dem zweiten Takt fiele dabei die Funktion einer Altklausel zu; füllt man die Pause auf dem 3/8 im Sinne einer Durchgangsbewegung durch den Ton *Fis* auf, so ergibt sich eine völlig konventionelle kombinierte Alt-Tenorklausel (Bsp. 5f). Das *contresujet* übernehme in diesem Fall die Diskantklausel (Bsp. 5g–h).

13 Siehe etwa *Toccata* T. 9–22, sowie *Asie*, T. 13–18; *Oiseaux tristes*, T. 1–3; *Pantoum*, T. 1–4; *L'Enfant et les sortilèges*, T. 1–11.

Diese Kombination dürfte im achtzehnten Jahrhundert zu Dutzenden zu finden sein. Hier sei nur an die d-moll-Fuge aus dem zweiten Teil des WTK erinnert.



Bsp. 6, WTK II, Fuge Nr. 6 d-moll, T. 3-6

Die Behauptung einer ›verschwiegenen‹ metrischen und tonalen Ebene unter einer in dieser Hinsicht völlig ungreifbaren Oberfläche mag zunächst spekulativ erscheinen. Dennoch war diese Ebene eingeplant, auch wenn sie im Stück selbst zunächst verdeckt wird. Greifen wir hierzu Takt 12 heraus: Das *contresujet* (im Alt) besetzt die vom *sujet* freigelassene Lücke mit genau dem Ton (*Cis*), den man im Sinne einer Tenorklausel erwarten würde; die dritte Stimme übernimmt Baßfunktion. Faßt man überdies die jeweils tiefsten Töne der Takte 11 f. zusammen, so ergibt sich eine konventionelle Baßklausel.

Es bleibt jedoch bei der Andeutung, denn erstens sind die Diskantklausel und ihre Fortsetzung (im *contresujet*) nach wie vor äolisch, zweitens ist nicht nur die Subdominante metrisch verschoben, sondern auch der ›*passus duriusculus*‹ (den man in dieser metrischen Einbindung eher aus dem späten 19. Jahrhundert kennt), drittens – und dies gilt für die gesamte Fuge – bleibt das *sujet* rhythmisch ›auf Distanz‹.

Überblickt man die Harmonisierungen des *sujet* bis zum D-Dur-Einsatz in Takt 18, so tritt die latente Kadenzstruktur mit jedem Einsatz offener zutage. Ursache ist zunächst – wie gesehen – der Wechsel in der Stimmdisposition (d. h. die Stützung durch eine Baßstimme), anschließend (T. 15) der Wechsel zur Paralleltonart, wodurch erstmals leittönige Kadenzen zustande kommen. Diese tonalen Anklänge gehen jedoch stets aus einem gezielt modalen Kontext hervor und werden auf die gleiche Weise rasch zurückgenommen. Die G-Dur-Kadenz (T. 15 f.) ist in ein harmonisches Umfeld eingebettet, das mit Grunddreiklängen und einer Betonung der ›schwachen Stufen‹ III, II und VI in eine gezielt ›vortonale<sup>14</sup> Vergangenheit zurückverweist. Die D-Dur-Kadenz (T. 17 f.) wird zwar scheinbar tonal abgelöst – durch einen verminderten Septakkord (T. 19), dem in Takt 21 zwei weitere folgen; die Zielstufe ist jedoch im einen Fall e-äolisch (T. 20), im andern Fall d-dorisch (T. 22). Die Zielstufe ›e-äolisch‹ wird zudem über eine für Ravel charakteristische Fortschreitung erreicht, in der die Klangqualitäten vertauscht sind: Einer ›Molldominante‹ folgt eine Tonika mit picardischer Terz. Ebenso aber, wie die D-Dur-Kadenz aus einem modalen Umfeld als relativer Höhepunkt um so plastischer heraustritt, wird die anschließende modale

14 Etwa das frühe siebzehnte Jahrhundert.

Zurücknahme (durch e-äolisch) erst durch den verminderten Septakkord als solche kenntlich.<sup>15</sup>

Werfen wir abschließend einen Blick auf eines jener Formsegmente, die für die Fortschreitung in der Fuge in erster Linie verantwortlich sind und damit auch für eine eventuell steigende Wirkung: Mit dem ersten Divertissement (T. 7 f.) kommt die Fuge erstmals harmonisch und kontrapunktisch in Bewegung. Das Verfahren scheint zunächst sehr traditionell: Mit Varianten des *contresujet* werden zwei klauselähnliche Fortschreitungen im Quintabstand (nach *H* und *E*) miteinander verschränkt; zwischen den Fundamenten zeichnet sich ab dem Ton *Cis* ein durchgehender Quintfall ab, der mit einer Ausnahme in Vierteln abläuft; die Takte werden jeweils durch eine vorhaltsartig überhängende Stimme miteinander verbunden (vgl. Notenbeispiel). Eine Technik, die diese Merkmale zusammenfaßt, kennt man aus der barocken Fugenlehre unter dem Begriff des »*motivo di cadenza*«;<sup>16</sup> auch Gedalge scheint es der Sache nach gekannt zu haben.<sup>17</sup> Ein weiterer Blick auf die d-moll-Fuge aus dem WTK II mag zur Erinnerung genügen:

T 7-10

Bsp. 7, WTK II, Fuge Nr. 6 d-moll, T. 7-10

Eine dreistimmige Motivkombination, entsprechend einer Diskant-, Alt- und Tenorklausel, wandert kanonisch und im dreifachen Kontrapunkt so durch die Stimmen, daß sich eine übergeordnete Quintfallsequenz ergibt; die Verbindung zwischen den Sequenzgliedern erfolgt über die imperfizierte und übergebundene Diskantklausel, die im folgenden Sequenzglied in eine Tenorklausel übergeht; jedes Sequenzglied wird seinerseits in vier Fundamentschritte unterteilt, von denen drei Quintfälle sind.

Nun läßt sich schwerlich behaupten, das Bachsche Zwischenspiel und das Divertissement Ravels klängen auch nur entfernt ähnlich. Das Beispiel wurde gewählt, weil es an formal analoger Stelle eine Reihe satztechnischer Merkmale in sich vereint, die in Ravels Divertissement anklingen, ohne daß sie ihm strukturell zugrunde lägen.

<sup>15</sup> Ohne vorausgehende Tonikalisierung fiel es schwer, die Folge *H-E* als d-T zu verstehen.

<sup>16</sup> Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna 1687; vgl. Christoph von Blumröder, Artikel *Motiv/motif/Motiv*, in: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1987, S. 1.

<sup>17</sup> Ohne den Begriff zu nennen, zitiert Gedalge im Kapitel über das Divertissement (§ 226 und § 234) zwei Beispiele aus Bachschen Fugen, die auf dem *motivo di cadenza* basieren (WTK II, Es-Dur, T. 46-54, und *Jesus Christus, unser Heiland* BWV 689, T. 29-36).

Greifen wir einige dieser Merkmale heraus: An Fugentechnik – an Synkopensissonanzen – erinnern die 7-6-Folgen zwischen Sopran und Alt auf der Eins des siebten Taktes sowie zwischen Alt und Tenor auf der Zwei des siebten und auf der Eins des achten Taktes. Der Mechanismus ist jedoch aus barocker Sicht von Anfang an gestört, indem erstens das  $a^2$  des Soprans nicht ›korrekt‹ vorbereitet ist, zweitens das *cis*<sup>1</sup> im Tenor um ein Viertel verschoben ist. Der Versuch aber, die beiden Takte generalbaßmäßig zu ›korrigieren‹ – auf dessen Wiedergabe hier verzichtet werden muß – zeigt, daß die ›Rekonstruktionen‹ um so überladener ausfallen, je mehr von den Dissonanzvorgaben Ravels übernommen werden – während das Original sich gerade durch seine Schlichtheit auszeichnet. Die Annahme eines konkreten barocken Vorbilds führt – wie meist bei Ravel – in die Irre.

Betrachten wir statt dessen umgekehrt, was durch die ›Veränderungen‹ gegenüber der vermeintlich barocken Folie erreicht wird:

1. Durch die Stauung der Synkopenkette in der ersten Hälfte von Takt 7 kann sich in seiner zweiten Hälfte eine dezidiert modale, ›phrygische‹ Stufe ausbreiten (*Fis*); eine Färbung, die auch durch die Triolen des *contresujet* betont wird.

2. Der Quartgang zwischen *H* und *E* in Takt 8 greift auf ein tonales Modell der Dominantprolongation zurück,<sup>18</sup> ersetzt aber die erhöhten Stufen *Cis* und *Dis* durch diatonische. Dabei entsteht in der zweiten Takthälfte eine Fortschreitung, die einem ›Trugschluß‹ in G-Dur ähnelt; Kontext und Stimmführung lassen jedoch an der übergeordneten modalen Einordnung (in e-äolisch) kaum Zweifel zu, und es scheint, als ziele auch die flüchtige Tonikalisierung von a-moll im Vorfeld dieser Wendung nur darauf, diese – als modale – um so stärker hervorzuheben.

Tonale Andeutung und modale Zurücknahme, fugenmäßiges In-Gang-Kommen und modales Verweilen charakterisieren also auch die Satztechnik dieses kleinen Zwischenspiels, dessen formale Funktion eigentlich die des überleitenden Gangs zum nächsten Einsatz sein sollte. Auf formal unterster Ebene wird also genau jener kontinuierliche Fluß verhindert, den man an den Bachschen Fugen so sehr schätzt und der in der ›fugue d'école‹ eigentlich nur die Voraussetzung für die großen Steigerungswirkungen ist.

## V

Der eigentümliche ›Ton‹ dieses Stücks läßt sich also – soviel geht bereits aus diesen wenigen Beispielen hervor – dahingehend bestimmen, daß 1. seine beiden grundlegenden Gestalten sowohl eine modale (und flächige) Auslegung als auch den bewußten, stets flüchtigen tonalen Anklang zulassen, ohne daß man eine der beiden Sprachebenen als die ›eigentliche‹ bezeichnen könnte: Ebenso wie die beiden Dur-Kadenzen in einem gezielt ›vortonalen‹ Kontext erscheinen, werden auch dezidiert ›modale‹ Wendungen mit überraschend tonalen Mitteln herbeigeführt. Dieses Nebeneinander von tonalem Anklang und modaler Zurücknahme ist für die Haltung des gesamten

---

18 Im Sinne eines Ausschnitts aus der *Regola dell'ottava*.

Stücks kennzeichnend: als eine Negation, die erst dadurch zur Geltung kommt, daß auf das, was negiert wird, im gleichen Atemzug emphatisch verwiesen wird. Erst im Wechselspiel mit Tonalität gewinnt die modale Diatonik an Farbe, wird sie zum Ausdruck einer bestimmten, distanzierenden Haltung.

2. Die Strategie einer zunehmenden, aber doch stets momenthaften Annäherung an tonale Wendungen entspricht – gerade auch indem der Ort der größten Annäherung eine Dur-Kadenz in ›hoher‹ Lage ist – der Strategie der verhaltenen Steigerung, die bereits anhand der choreographischen Konzeption des Stücks deutlich wurde.

3. Indem den harmonischen Wirkungen im Detail so großes Gewicht beigemessen wird, während umgekehrt die angespielten satztechnischen Mechanismen (vgl. T. 7 f.) nicht mehr greifen, verliert die Fuge den ihr gattungsmäßig eigenen, fließenden Charakter; sie wird zum Gegenstand eines ästhetischen Konzepts, in dem es mehr um den raschen, zuweilen schlagartigen Wechsel zwischen unterschiedlichen ›Distanzen‹ geht als um Kontinuität, mithin um Vorgaben, die einer Fuge, gar einer Steigerungsfuge, fremd sind. Überdies zwingt die Notwendigkeit, solche subtilen Wechsel verfolgen zu können, der Fuge ein Tempo auf, das – gerade im Zusammenwirken mit dem ›hoquetusartigen‹ sujet – jeden irgend vorwärtsweisenden Zug von vornherein bremst. (Angesichts der Metronomangabe Viertel = 84 scheint die Vortragsanweisung *Allegro moderato* fast zu hoch gegriffen.)

© 2004 Volker Helbing (Volker.Helbing@hmtm-hannover.de)

Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover [Hanover University of Music, Drama and Media]

Helbing, Volker (2004), »Kontrapunkt hinter Glas. Zur Fuge des *Tombeau de Couperin*« [Counterpoint behind glass: On the fugue of the *Tombeau de Couperin*], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 398–411. <https://doi.org/10.31751/p.326>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: André Gedalge; Fugue d'école; Le tombeau de Couperin; Maurice Ravel; motivo di cadenza; Prix de Rome

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 08/08/2024