

Helbing, Volker (2008): Der Papst und die Tänzerinnen. Zur Forlane des Tombeau de Couperin. ZGMTH 5/1, 63–88. <https://doi.org/10.31751/273>

© 2008 Volker Helbing



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.

veröffentlicht / first published: 01/01/2008
zuletzt geändert / last updated: 31/07/2009

Der Papst und die Tänzerinnen

Zur *Forlane* des *Tombeau de Couperin*

Volker Helbing

In der *Forlane*, einem der wenigen Stücke Ravels, dessen ›Modell‹ nicht nur bekannt, sondern in der Komposition auch tatsächlich greifbar ist, treten komplexe polymodale Chromatik und modal-diatonische Schlichtheit in ein Spannungsverhältnis, das bis zum Schluss unaufgelöst bleibt. Bezeichnenderweise lösen die beiden Bereiche umso schneller einander ab, je mehr Fragmente der Couperinischen *Forlane* in den Zyklus von Refrain und Couplets eindringen. Eine gleichsam präraffaelitische, wiewohl ironisch mehrfach gebrochene Sehnsucht nach einer leittonlosen Modalität, die weit über Couperin in eine fiktive Vorvergangenheit zurückgreift, und eine Lust am Experiment mit komplexen Intervallkonstellationen bestimmen die Pole dieses Stücks, das wie kaum ein zweites Ravel als einen Meister des Oxymorons zeigt. Der Satz wird nicht ›abstrakt‹ analysiert, sondern vor einem dreifachen Hintergrund, der aus dem ›Modell‹ (die *Forlane* aus Couperins *Huitième Concert Royal*), dessen Klavierbearbeitung durch Ravel (1914) und den zyklischen Vorgaben des *Tombeau de Couperin* besteht.

Entre temps je turbine à l'intention du pape. Vous savez que cet auguste personnage dont la Maison Redfern exécutera prochainement les projets de costume vient de lancer une nouvelle danse, la forlane. J'en transcris une de Couperin. Je vais m'occuper à la faire danser au Vatican par Mistinguett et Colette Willy en travesti.¹

Der Anstoß zur *Forlane* des *Tombeau de Couperin* kam bekanntlich aus dem Vatikan: Pius X ließ Anfang 1914 den frisch importierten, als anstößig und unzivilisiert empfundenen Tango auf den Index setzen und rief stattdessen zur Wiederbelebung des alten venezianischen Tanzes auf.² Binnen weniger Tage machte eine Anekdote ihre Runde durch die internationale Presse, wonach der Papst einem aristokratischen Geschwisterpaar, das man gebeten habe, ihm einen Tango vorzuführen, empfohlen habe, sich anstelle solch exotischer und wilder Vergnügungen doch lieber an die alte venezianische ›Furlana‹ zu halten³ – »una danza plena di grazia e di cortesia«.⁴ Folge dieser merkwür-

1 Ravel im Frühjahr 1914 an Cipa Godebski (undatierter Brief, zitiert nach Chalupt/Gérard 1956, 105 f.). Unter den Kunden der 1881 in Paris eröffneten Maison Redfern waren neben der Queen und der Zarin die meisten Fürstenhäuser Europas.

2 Wiedergegeben in Cofini 1995, Sp. 970 f.

3 Die Furlana entstammte – wie der Papst – dem Veneto, und zwar, wie der Name (auch *Friulana*) anklingen lässt, dem Friaul.

4 Enrico Pichetti, *Mezzo secolo di danze* [1935], zit. nach Cofini 1995, 130.

digen Empfehlung – die wahrscheinlich auf die Initiative eines ehrgeizigen römischen Tanzmeisters zurückging – war ein regelrechter Furlana-Boom. Unnötig zu erwähnen, dass die nun eilends aus Verlagsbeständen zusammengetragenen Alben durchweg aus Walzern im 6/8-Takt bestanden.⁵

Einem klärenden Beitrag von Jules Écorcheville, der zwei Monate später in der *Revue musicale* erschien, war jene Forlane François Couperins⁶ beigelegt, auf deren (offenbar umgehende) Transkription Ravel im zitierten Brief anspielt.⁷ Écorcheville hatte sich nicht nur als einer der ersten der Mühe unterzogen, musikalische und choreografische Dokumente ausfindig zu machen, sondern zugleich anklingen lassen, dass die historische Forlane durchaus ihre erotische Note hatte und vor allem von Kurtisanen getanzt wurde.⁸ Und es scheint vor allem diese unfreiwillige Ironie der päpstlichen Empfehlung zu sein, die die Phantasie des Briefeschreibers Ravel entzündete: Von den beiden Tänzerinnen, die – dem Plan zufolge – dem Papst die Früchte seiner Mission vor Augen führen sollten, war die eine – Mistinguett – als Variété-Star nicht nur für ihre Stimme, sondern auch für ihre Beine bekannt⁹, die andere – die Dichterin Colette – vor allem dafür, dass sie sich hatte scheiden lassen und dass sie als Pantomimin mit einer Nichte Napoleons III aufgetreten war, die sich offen zu ihrer Homosexualität bekannte.

Nun wird man weder Ravels Couperin-Transkription, auf die sich der Brief bezieht, noch der *Forlane* des *Tombeau de Couperin* irgendwelche erotischen oder moralischen Deutungen unterschieben wollen. Die Neigung aber, die (fingierte) Reinheit und Schlichtheit vergangener Epochen durch die Verlockungen und Komplikationen des Modernen (und des Exotischen) zu überblenden, kennzeichnet den Komponisten nicht weniger als den Briefeschreiber Ravel. In der *Forlane* ist es eine harmonische Redeweise, in der eine übertriebene, gleichsam präraffaelitische Diatonik und eine ans Atonale grenzende polymodale Chromatik – bzw. Klänge aus einer weit hinter Couperin zurückreichenden (fiktiven) Epoche und solche aus dem Jahr 1914 – nebeneinander Platz haben.

* * *

Die *Forlane* gehört zu den wenigen Stücken Ravels, bei denen das zugrundeliegende ›Modell‹ nicht nur bekannt, sondern auch im Werk greifbar ist: eben jene, als Rondeau gebaute *Forlane* aus Couperins viertem *Concert Royal* (1722), die er im Frühjahr 1914,

5 Écorcheville 1914, 14 und 18.

6 Aus dem Huitième Concert Royal.

7 Eine Reinschrift von Ravels Transkription ist wiedergegeben in Orenstein 1973, Tafeln XIIIa und b. Nach dem – nicht datierten – Brief zu schließen (vgl. auch Orenstein 1973, 329), entstand die Transkription im Frühjahr 1914 (während der *Tombeau* im Juli begonnen wurde.)

8 »Forlane ou tango, les mœurs sont les mêmes, sous les costumes différents.« (Écorcheville 1914, 21) Allerdings vermag seine Argumentation nicht restlos zu überzeugen: Von den beiden Zitaten aus Berichten französischer Besucher, in denen von Kurtisanen als Tänzerinnen die Rede ist (19–21), bezieht sich das erste (aus dem Jahr 1609) auf einen *bal à la fourlane*, d. h. einen Ball »à la manière de [...] gens du Frioul« in dem zwar allerlei *Gaillardes*, *Passomezzi*, *Allemandes* etc. getanzt wurden, aber kein Tanz dieses Namens, das zweite (aus dem Jahr 1683) auf den Karneval von Venedig, in dem unter anderem auch die *Forlane* getanzt wurde.

9 Mistinguett ließ sich 1919 ihre Beine auf 500.000 Francs versichern.

also nur wenige Monate vor Beginn der Arbeit am *Tombeau*¹⁰, transkribierte.¹¹ Von der sparsamen, aber in ihrem Lagenspiel durchaus reizvollen Klavierbearbeitung¹² ist für uns vor allem das vierte Couplet von Interesse, das mit seiner hartnäckigen Wiederholung ein und derselben Harmoniewendung Ravel besonders gereizt haben muss und das er durch eine originelle pianistische Behandlung in eine auffallende Nähe zu seinem eigenen vierten Couplet rückt: Ein laut Bezifferung fast durchweg liegendes e wird von Ravel im Nachsatz als nachschlagender Diskant extrapoliert (Beispiele 1a und b, nächste Seite).

Die Bezüge sind indes vielfältiger: Auch Ravel schreibt ein Rondeau mit vier Couplets; wie zu zeigen sein wird, haben mit Ausnahme des zweiten Couplets und der zweiten Hälfte des dritten (die in Ravels Transkription ausgespart wurde) alle Abschnitte der Couperinschen *Forlane* ihre Spuren in der *Forlane* des *Tombeau de Couperin* hinterlassen.

* * *

Ravels Entscheidung, außer einigen rhythmischen Fragmenten, der Tonart und dem Tanztypus auch noch das Formmodell von Couperin zu übernehmen, überrascht. Und die Frage, was Ravel dem scheinbar antiquierten, von sich aus entwicklungslosen Kettenrondo abgewinnen konnte, scheint nicht ganz unberechtigt. Dies umso mehr, als Ravels *Forlane* mit wenigen Ausnahmen aus kleinen dreiteiligen, d. h. in sich weitgehend abgeschlossenen Formen besteht¹³, und seine Couplets nicht – wie seit dem späten 18. Jahrhundert gängig – durch eine Überleitung, sondern per Taktverschränkung mit dem folgenden Refrain verknüpft sind (T. 29, 94) – eine Taktverschränkung überdies, die, da sie zwischen einem auftaktigen Couplet und einem volltaktigen Refrain erfolgt, vom Hörer als Halbtaktverschränkung wahrgenommen wird.

Bereits dieser Wechsel in der Inszenierung – Überrumpelung statt Herbeiführung – deutet darauf hin, dass es mit der bloßen Parataxe in diesem Stück nicht sein Bewenden haben kann, dass das Verhältnis zwischen Refrain und Couplets in diesem Stück ein spe-

10 Ravel selbst gab als Kompositionszeitraum für den *Tombeau de Couperin* Juli 1914 bis November 1917 an; von den Skizzen (zur *Forlane*, zum *Menuet*, zum *Prélude* und zur *Fugue*), die in der Pierpont Morgan Library aufbewahrt werden, befinden sich aber einige – offenbar frühe, zur *Forlane* und zum *Menuet* – auf denselben Seiten wie thematische Entwürfe zum Trio (datiert 3.4.–7.8.1914), so dass ein Beginn der Arbeit am *Tombeau* vor Juli zumindest wahrscheinlich ist.

11 Die Transkription muss wohl als unvollendet bezeichnet werden, da der Platz für die zweite Hälfte des dritten Couplets sowohl in den Skizzen (Pierpont Morgan Library) als auch in der Reinschrift frei geblieben ist (Orenstein 1973, 330–331).

12 Ravels überwiegend dreistimmige Bearbeitung lässt die Oberstimme weitgehend unverändert, lässt aber – angeregt offenbar durch Couperins erstes Couplet – die Bassstimme mit jedem Abschnitt aufs Neue terrassenförmig vom mittleren ins tiefste Register absinken. Im dritten Couplet beginnt dieser Vorgang gar oberhalb (und rechts von) der Melodiestimme.

13 Ein Verfahren, das sich weniger auf Couperin als auf Mozart zu stützen scheint (z. B. das Rondo KV 511). In Schumanns *Aufschwung* aus op. 12 sind zumindest die Couplets dreiteilig. Keiner der beiden verzichtet aber – wie Ravel – auf eine Überleitung zum Refrain.

Notes égales, et coulées

6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5

7

6 6 4 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 4

Beispiel 1a: François Couperin, *Concert Royal IV, Forlane* (siebter und letzter Satz), 4. Couplet

tr

tr

tr

Beispiel 1b: François Couperin, *Concert Royal IV, Forlane*, 4. Couplet in der Transkription Maurice Ravel

zielles, nicht ganz unproblematisches ist. Hinzu kommen einige ›Unregelmäßigkeiten‹:¹⁴ Dass die erste Wiederkehr des Refrains auf dessen A-Teil verkürzt (und um eine Imitation angereichert¹⁵) ist, fällt zunächst – als gängiges Verfahren – nicht weiter ins Gewicht; auffallend ist aber, dass, was man als drittes und viertes Couplet bezeichnen müsste, unmittelbar aufeinander folgt, und dass anstelle eines abschließenden Refrains ein Epilog erscheint, der an diesen nur mehr erinnert. Offenbar gab es ›inhaltliche‹ Gründe – eine wie auch immer geartete ›Entwicklung‹ innerhalb der Couplets, möglicherweise in Wechselwirkung mit dem Refrain, die eine formale Selbstverständlichkeit wie die abschließende (vierte) Wiederkehr des Refrains als redundant erscheinen ließen. Auf ›Entwicklung‹ weisen auch einige eher taxonomische Besonderheiten:

1. Bezieht man alle Wiederholungen mit ein, so zeigt sich, dass die Abschnitte immer kürzer werden. Das erste Couplet ist mit seinen durchweg paarweise gruppierten Viertaktern von einer Redundanz, wie sie im gesamten Zyklus sonst nicht zu finden ist.¹⁶
2. Was die Länge der wiederholten Segmente betrifft, so tritt mit den wiederholten Taktmotiven des vierten Couplets (die überdies harmonisch überfrachtet sind) eine merkliche Beschleunigung ein.¹⁷
3. Werden dem (überwiegend stark chromatisierten) Refrain zunächst relativ lange, vorwiegend diatonische Couplets gegenübergestellt, so folgen ab dem dritten Couplet diatonische und chromatische Parteien in immer kürzerem Abstand aufeinander.
4. Dynamisch überschreitet das Stück nur selten, und zwar ausschließlich in den Mittelteilen, den Bereich zwischen Piano und Pianissimo. Beginnend mit dem ersten Couplet, werden diese Höhepunkte (in bescheidenem Rahmen) immer lauter, bis schließlich der Mittelteil des (insgesamt vollgriffigsten) dritten Couplets durch ein Crescendo vom Pianissimo ins Forte überrascht. (T. 130–134)¹⁸; das sich anschließende, harmonisch noch komplexere vierte Couplet (T. 138f.) zieht sich wieder ins Pianissimo und in die Diskantlage zurück.

Bei aller Parataxe, bei aller dynamischen Zurückhaltung, ja Gegensteuerung, ist also eine Tendenz zur (im weitesten Sinne) rhythmischen, harmonischen und dynamischen Zuspitzung gegen Ende des Stücks nicht zu übersehen. Und es wäre merkwürdig, wenn

- 14 Dass sich Ravel an ein vorgegebenes (historisches oder individuelles) Formmodell gehalten hätte, ist nicht ersichtlich. Wahrscheinlicher ist, dass sich über das spätbarocke Kettenrondo einige Züge aus der späteren Gattungsgeschichte und (vor allem) individuelle formale Überlegungen gelegt haben (s. u.).
- 15 Wie etwa in Schumanns *Aufschwung* aus op. 12, dessen gleichfalls verkürzter dritter Refrain eine Imitation zumindest andeutet (T. 115f.).
- 16 Ähnlich sind allenfalls der sechste oder der zweite Walzer aus *La Valse*.
- 17 Der Refrain sowie das erste bis dritte Couplet wiederholen bzw. variieren ihre Segmente frühestens im Abstand von zwei oder vier Takten (einzige Ausnahme: Takt 10.4–12.3).
- 18 Darüber hinaus gibt es nur das Mezzoforte im Mittelteil des Refrains, das Mezzopiano im Mittelteil des zweiten und das (vom Piano ausgehende) Crescendo im ersten Couplet.

es ein Komponist wie Ravel bei der bloßen Reihung hätte bewenden lassen. Was es mit der ›Entwicklung‹ in diesem Stück auf sich hat, und welche Rolle dabei die Couperinsche *Forlane* und die Position des Satzes im *Tombeau de Couperin* einnehmen, möchte die folgende Analyse zeigen.

* * *

Formteil	T1	T2	Interne Struktur	D
Refrain	29	49	dreiteilig mit Wiederholung AA/BCA/BCA (4-4/10-6-4/10-6-5)	<i>mf</i>
Couplet 1	23	47	dreiteilig AA'/AA'/BB'AA'/BB'AA'' (Viertakter, A'' mit Taktverschränkung)	<i>mp?</i>
Refrain	9	9	nur AA	<i>p</i>
Couplet 2	32	40	dreiteilig A*A/BCA (8-8/8-8-8) *(intern aa'a'')	<i>mp</i>
Refrain	29	29	dreiteilig AA/BCA (4-4/10-6-5)	<i>mf</i>
Couplet 3	16	24	dreiteilig AA'/BA/BA (4-4/4-4)	<i>f</i>
Couplet 4	16	16	AA'BB' (4-4-4-4)	<i>p?</i>
Epilog	6	6		<i>pp</i>
	160	220		

Abb. 1: Formüberblick

T1 = Taktanzahl ohne Wiederholungen

T2 = Taktanzahl mit Wiederholungen

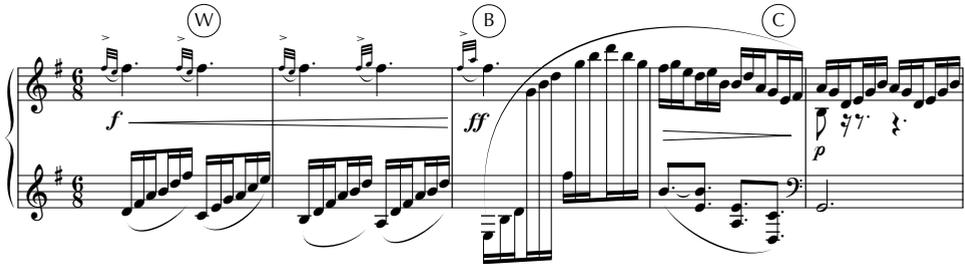
D = Dynamischer Höhepunkt)

Der *Tombeau de Couperin* ist – wie die meisten mehrsätzigen Werke Ravels – zyklisch konzipiert, d. h. seine Sätze folgen auf je unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Ausmaß einer Konstellation aus satztechnischen, figürlichen und ästhetischen Merkmalen, die dem Zyklus seine Physiognomie, seine idiomatische Einheit verleihen. Im *Tombeau* berührt sich diese Konzeption zudem mit der gattungsgeschichtlichen Tendenz des 17. Jahrhundert, die Sätze einer Suite zumindest teilweise als Varianten eines mehr oder weniger variablen harmonischen Gerüstsatzes zu komponieren.¹⁹

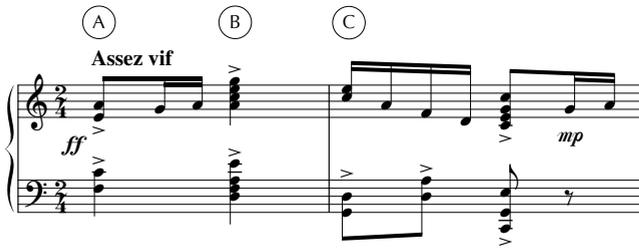
Auf eine knappe Darstellung zumindest derjenigen Komponenten der zyklischen Konstellation (im folgenden kurz ›Formel‹ genannt), die für diesen Satz entscheidend sind, kann deshalb nicht verzichtet werden. Vorrangig scheint dabei eine choreogra-

19 Mit ›harmonischer Gerüstsatz‹ ist hier auch das Außenstimmengerüst gemeint, das im einfachsten Fall schlicht dem veränderten Takt angepasst wird. Das Verfahren wird von Friedrich Erhard Niedt (1706) ausführlich anhand einer elfsätzigen Partita dargestellt. In der komponierten Musik dieser Zeit bleiben die Gemeinsamkeiten allerdings auf Allemande und Courante begrenzt, etwa bei Johann Kuhnau (1689/96). Ansatzweise ist das Verfahren noch in drei der frühesten Cembalosuiten Händels zu finden: Nr. 1 C-Dur, Nr. 2 G-Dur und Nr. 17 c-Moll aus Bd. IV/17 der Hallischen Händel-Ausgabe. Die Übereinstimmungen beschränken sich dort allerdings im Wesentlichen auf die Anfänge der beiden Teile von Allemande und Courante.

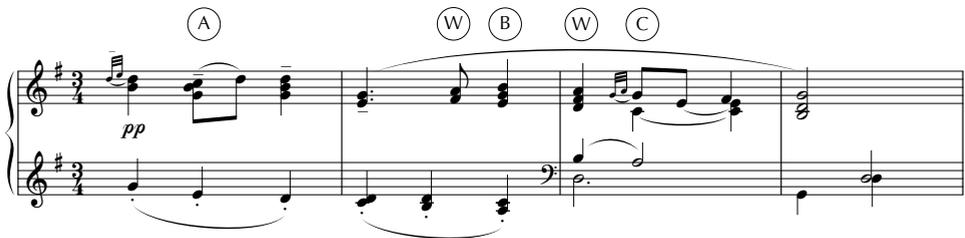
phische Idee zu sein²⁰, bestehend aus einer Figur des ›Auffächerns‹ (nach beiden Seiten, vorzugsweise aber zur Tiefe hin), einem Scheitelpunkt und einer (meist rasch) fallenden Bewegung im Sinne einer beim Wort genommenen ›Kadenz‹. Die zeitliche Ausdehnung der zum Scheitelpunkt hin bzw. der von ihm wegführenden Bewegung ist variabel; in den meisten Fällen steht jedoch einer allmählichen Auffächerung eine rasche Kadenzierung gegenüber.



Beispiel 2: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, *Prélude*, T. 26–30



Beispiel 3: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, *Rigaudon*, T. 1–2



Beispiel 4: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, *Menuet*, Anfang
(nicht wiedergegeben: *Toccata*, Anfang)

20 Ravel's Musik ist in hohem Maße choreografisch geprägt, d. h. ihre Ausgangspunkte sind der Tanz und die Bewegung. Kennzeichnend für seine Musik ist deshalb eine Konzeption als (im weitesten Sinne periodische) Bewegung im Tonraum, was nicht nur diastematisch, sondern auch rhythmisch, harmonisch, dynamisch und instrumentatorisch zum Ausdruck kommt (vgl. Helbing 2008, Kap. 1, 1–56).

Harmonischer Ausgangspunkt ist einige Male (Beispiele 3 und 4 sowie *Toccata*) ein großer Septakkord in enger Lage, vorzugsweise mit der Dissonanz im Innern, der den Vorgang der Auffächerung als ›Sprengung von innen heraus‹ auszulösen scheint (markiert als A). Scheitelpunkt (und zugleich Signal für den Einstieg in die Kadenz) ist fast immer ein Moll-Nonen- bzw. Undezimenakkord (markiert als B), in dem die None und, soweit vorhanden, Undezime meist als Vorhalt behandelt werden.²¹ Dieser wird häufig umspielt durch einen diatonischen Wechselakkord im Ganztonabstand (als W markiert), der ihm zugleich ähnelt und ihn ergänzt (vor allem in *Menuet* und *Toccata*). Die eigentliche Kadenzierung erfolgt dann in zwei bis vier raschen, meist realen Quintfällen bzw. Quintunterlegungen.²² Die melodische Kadenzformel nimmt – entsprechend einer grundsätzlichen Ausrichtung am Terzenraster – häufig die Gestalt einer von der Unterterz ausholenden Diskantklausel an.²³

Der Beginn der *Forlane* sticht aus dieser Reihe insofern etwas hervor, als er die Formel mit einer Kombination aus leittoniger Alteration und Supposition²⁴ verknüpft, die eher für die komplexere Harmonik der *Valses nobles et sentimentales*, von *Daphnis et Chloé* und von *La Valse* charakteristisch ist. Dennoch bleibt sie in ihren wesentlichen Elementen erkennbar: als Auffächerung in fallenden Quinten und Terzen von der I. über die IV. bis zur II. Stufe (die jeweils als ›Undezimakkord‹ erscheinen), Unterlegung eines Dominant-Orgelpunkts, Terzzug in parallelen Vierklängen in die Finalis (vgl. *Menuet*). Auslösender Impuls ist hier – wie im *Rigaudon* und in der *Toccata* – ein großer Septakkord mit Dissonanz im Zentrum. Wie in der *Toccata* ist es dieses Sekundintervall (hier *e/dis*), dessen eigentlicher ›Störton‹ *dis* anschließend an die Spitze des Akkords geschleudert wird.²⁵ Die konkrete Harmonisierung ist – wie häufig bei Ravel – traditionell verwurzelt, in ihrer Komplexität aber ohne die Verwendung ›moderner‹ (materialorientierter) Ordnungsstrukturen nicht zu verstehen:

Aus traditioneller Sicht umschließen zwei Rahmenakkorde in E-Moll eine Stufenfolge, die (bei aller Komplexität im Einzelklang) durchweg auf E-Dur ausgerichtet bleibt. Die Alterationen im zweiten und vierten Akkord beziehen sich leittonig auf die im folgenden

- 21 Die Stufenbedeutung dieses hochgradig selbstähnlichen (zwischen kleinen und großen Terzen alternierenden) Akkords ist variabel; im *Tombeau* fungiert er geradezu als ›Joker‹, der lediglich anzeigt, dass eine Kadenz bevorsteht, aber nicht, welche.
- 22 Sofern nicht die (einfache) Quint-Unterlegung in die Dominante selbst Teil der Auffächerung ist (*Menuet*).
- 23 Als Modell kommt weniger die sogenannte Landini-Klausel des 15. und frühen 16. Jahrhunderts infrage als die Schlusskadenz von Chabriers *Menuet pompeux* sowie Debussys Prélude *La fille aux cheveux de lin*. Historischer Hintergrund ist eine Tendenz des 19. Jahrhunderts (etwa bei Brahms oder Chopin), die (Dominant-)None aufwärts aufzulösen.
- 24 Rameau erklärte Vorhaltsdissonanzen (wie 4 oder 9) dahingehend, dass einem ›eigentlichen‹ Fundament, zu dem der Vorhalt eine Septime bildet, der klingende Basston als ›überzähliger‹ Ton unterlegt (*supposé*) wird. Dieser bleibt an die (Bass-)Position gebunden und nimmt in der Regel den Bass bzw. das Fundament des Auflösungsakkords vorweg (Rameau 1722, 279). In die Ravel-Analyse eingeführt wurde der Begriff durch Kaminsky 2000, 35 und 65.
- 25 Siehe in der *Toccata* die Töne *fis*² in Takt 3–8 und *fis*³ in Takt 9.

unterlegte IV. bzw. ii. Stufe.²⁶ Beide Akkorde hängen jedoch als erstarrte Vorhaltsklänge in die jeweilige Zielstufe über; anstelle einer ›Auflösung‹ erscheint bereits die nächste alterierte Akkordkomponente, und die beiden Hochtöne *dis*² und *h*¹ werden lediglich ›fallengelassen‹²⁷, d. h. sie bleiben ›präsent‹ und können jederzeit in gleicher oder höherer Lage aktualisiert werden.²⁸ Die Oberstimmen der nun folgenden ii-V-I-Kadenz (T. 3.4–5.1) basieren (Beispiel 5) auf einer chromatisierten (5a) und akkordisch verdichteten (5b) 7-6-Syncopatio; der abschließende D^{9>} wird zum ›äolischen Nonenakkord‹ verfremdet (5c).²⁹

Beispiel 5: Rekomposition der Takte 3.4–5.1 von Ravel's *Forlane*

Materialiter zerfallen diese Takte in drei einander überlappende Felder, von denen die beiden ersten durchweg auf alterierten Akkorden basieren, während sich das letzte für einen kurzen Moment auf die Diatonik zurückzieht (Beispiel 6). Die Akkorde des ersten Feldes (1–6) enthalten je eine Komponente, die einem übermäßigen Dreiklang mit (mindestens) einer hinzugefügten großen Septime entspricht³⁰, die Akkorde des zweiten Feldes (5–9, vor allem aber 7–9) je eine Komponente, die einem verminderten Dreiklang mit großem bzw. kleinem Septvorhalt entspricht. Die übermäßigen Dreiklänge werden gemäß der ihnen eigenen leittonigen Tendenz in chromatisch aufsteigender Folge verknüpft, die verminderten Dreiklänge entsprechend der ihnen auferlegten Vorhaltskette in absteigender Folge. Mit dem Wechsel von der großen zur kleinen Septime (Akkord 9) ist schließlich das diatonische Feld erreicht. Dass Ravel auf die Alteration und auf den Ton *dis* in genau dem Moment betont verzichtet, wo er (aus tonaler Sicht) ›fällig wäre‹, entspricht seiner Neigung, das (aus tonaler Sicht) Wesentliche zugleich anzudeuten und zu negieren. Die Klangqualitäten und impliziten Fortschritstendenzen dieser festen Akkordkomponenten aber unterstützen auf ihre Weise die Bewegungsfigur, die dem ge-

- 26 Schichtungen dieser Art begegnen bereits bei Brahms (etwa in op. 119 Nr. 1, T. 19f. oder im ersten Satz der Vierten Symphonie, T. 72f. und T. 76f.)
- 27 Eine ›stellvertretende‹ Auflösung durch eine Mittelstimme im Oktavabstand folgt jeweils auf die zweite Takthälfte (*cis*¹ in T. 6, *a* in T. 7).
- 28 Siehe vor allem die Takte 9 und 19. Der Ton *dis* spielt darüber hinaus in den Takten 17f., 41 und 43 als Zäsur oder Klimax eine exponierte Rolle; die komplexe Harmonik des Schlussabschnitts (T. 138–160) wird letztlich durch ihn aufgelöst.
- 29 Für eine ausführlichere Analyse vgl. Helbing 2008, 108–111.
- 30 Wobei es angesichts der Symmetrieeigenschaften des übermäßigen Dreiklangs zweitrangig ist, auf welchen Ton sich die Septime bezieht und ob sie nach oben oder nach unten hinzugefügt wird.

samten Viertakter zugrunde liegt: Aufschwung und Gleitflug durch leittonig alterierte Klänge, die man als extreme Ausdrucksmittel aus dem 19. Jahrhundert³¹ und vor allem aus dem frühen 20. Jahrhundert kennt³², der rasche Gang in die Kadenz durch eine Verkettung von Vorhalten zum verminderten Septakkord, deren Klang ins 19. Jahrhundert zurückverweist, die Penultima aber durch eine Diatonik, die einer fernen Epoche aus der Vorzeit des Generalbasses zu entstammen scheint.

Beispiel 6: Akkordfelder der Takte 1–5 in Ravels *Forlane*

Der Anteil der Couperinschen Vorlage ist an dieser Stelle, wie gesagt, gering. Ravels Auswahl scheint vor allem satztechnisch motiviert zu sein: Zwei der Couperinschen Couplets kadenzieren mit einer umspielten Diskantklausel, deren Synkope den gleichförmigen *Forlane*-Rhythmus angenehm unterbricht (Beispiel 7). Ravel vervielfältigt dieses Modell im Sinne der Formel des *Tombeau*: Anstelle einer Diskantklausel ist es bei ihm ein komplexer Vierklang, der in Takt 2 zum Vorhalt wird.

Beispiel 7: François Couperin, *Concert Royal IV, Forlane*, a) T. 46–48, b) T. 10–12

31 Brahms, Tschaikowsky; Akkordtürme wie der in Takt 3.1 sind freilich auch bei Bach oder Rameau anzutreffen – als ›accord par supposition‹ (und ebenfalls als extremes Ausdrucksmittel).

32 Die Kombination aus übermäßigem Dreiklang und großer Septime bzw. als ordered set (0, 4, 8, 11) oder (0, 3, 7, 11) gehört zu den grundlegenden Elementen der (Wiener) ›freien Atonalität‹.

Auch im zweiten Teil stimmen Harmonik und Choreografie weitgehend zusammen: Der komplexen Figur aus Anlaufnahmen, Sich-Frei-Schwingen und Zurückgleiten entsprechen in der harmonischen Disposition abgestufte Übergänge zwischen chromatischer Komplexität und diatonischer Schlichtheit sowie der gezielte Einsatz von Bewegungen im Quintenturm als Mittel der ›zyklischen‹ Aufhellung und Abdunkelung. So entspricht dem Gang vom Hochpunkt in Fis-Dorisch (T. 13) zum Tiefpunkt und zur Kadenz in Gis-Phrygisch (T. 17 f.) ein angereicherter Fauxbourdonatz³³, der vollständig in der ›hellen‹ diatonischen Region von E-Dur verbleibt; ihm voraus geht ein D-T-Pendel, das, mit mehreren tonalen Konventionen brechend³⁴, zugleich ein Schwanken zwischen den diatonischen Regionen Fis und E bzw. zwischen verschiedenen Abstufungen von Helligkeit ist.³⁵ Ähnlich, wenngleich markanter, erfolgt die Rückkehr von der Diatonik des Mittelteils in die komplexe Alterationsharmonik des Beginns: durch eine Sequenz, die das konventionelle Schema (Quintfallsequenz) auf eine effektvolle Weise bricht, indem sie das Auf und Ab der Melodie durch eine sprunghafte harmonische Bewegung ›verdoppelt‹. Die die Sequenz strukturell bestimmenden Akkorde Gis⁻, Fis⁻ und E⁻ erscheinen darin als Vertreter einer tritonuserfernten Region (E versus B).³⁶

Bereits an dieser Stelle können einige für das Stück wesentliche Momente festgehalten werden:

1. Die Konstellation *e-dis* als struktureller Kern der Initialfigur (T. 1–2.1) ist zugleich Vorgabe für die melodischen Ecktöne (T. 1, 5, 9, 13, 17 ff., 25 und 29) und für die Tonartendisposition (die einzigen starken Kadenzen sind die in E-Äolisch, Takte 5, 9 und 29, und in Gis-Phrygisch, Takt 17 f., in Quintlage).
2. Die im Stück mehrfach betonte Ambivalenz zwischen den modalen Bezugsrahmen E-Äolisch und E-Dur wird hier zunächst als Spannung zwischen den Eckpunkten und dem überwiegenden Rest des Stückes wirksam.
3. Die ›Formel‹ des *Tombeau* erscheint hier in einer chromatischen Lesart im Sinne einer Kombination aus Supposition und leittoniger Alteration.
4. Das Stück spielt mit dem Kontrast zwischen leittoniger Alteration und Diatonik, hier vor allem zwischen A-Teil und B-Teil (mit Ausnahme der Takte 19–24), in verschärfter Form aber (Leittonverzicht) bereits für einen kurzen Moment innerhalb des A-Teils (T. 4.4–5.1).

33 Rechte Hand und Bass schließen sich zu der satztechnisch ›falschen‹ Variante mit Quinten zwischen den Oberstimmen zusammen; die Mittelstimmen ergänzen dieses Gerüst so, dass der strukturell tragende Akkord Fis⁻⁷ nur zweimal durch E^{maj7} umspielt wird. (Die Töne *gis* und *h* in Takt 15 f. sind Vorhalte. – Zur Bedeutung der Akkordsymbole siehe die Legende im Anhang dieses Beitrags.)

34 Großer D⁹ zu einer Moll-Tonika, die als Septakkord erscheint; Aufwärtsführung der Dominantseptime. All das ist für die pseudotonale Modalität des *Tombeau* und anderer Stücke charakteristisch.

35 Cis^{7/9} und Fis⁻⁷, entsprechend einem Wechsel zwischen Fis-Dur und Fis-äolisch/dorisch oder zwischen den um 2–3 Quinten entfernten Regionen Fis und E/A.

36 Gis⁻ - G^{7/13} - G^{7/13>} - C⁻⁷ - Fis⁻ - F^{7/13} - F^{7/13>} - B⁻⁷ - E⁻ - A. Irritierend aber, dass bereits der Hochtön (*h*² in T. 19, *a*² in Takt 22) und dessen Unterquinte, die ja noch der vorigen diatonischen Region angehören, durch die beiden Unterstimmen (*f* und *g*) so unterlegt werden, dass sie als dissonante, mehrfach oktaverte ›Reizquinte‹ aus einer um etwa vier Quinten tieferen Region hervortreten (von Gis⁻ nach G^{7/13}).

5. Von der ›Vorlage‹ wird genau das rhythmische Motiv übernommen, das sich – mit der Synkope vom ersten zum zweiten Takt – für die zyklische Idee der Supposition am besten eignet.

Erstes Couplet

Gegenüber dem rhythmisch (im Großen wie im Kleinen) differenzierten Refrain hebt sich das erste Couplet durch eine gleichmäßig fließende Bewegung ab. Die siebenmalige, nur leicht variierte Wiederholung derselben terrassenförmig fallenden Figur mit ihrer im Halbtakt rhythmus erneuerten Vorhaltsdissonanz verleiht ihm einen tänzerischen und zugleich ›dornigen‹ Charakter mit einer Tendenz ins Obsessive. Die Wiederholung ist jedoch nur Teilmoment der Ravelschen Dramaturgie der überraschenden Nuance: Die Figur mündet mit ihrem letzten Takt zunächst abwechselnd in einen Halbschluss in D(-Dur) und in einen Ganzschluss in H(-Äolisch)³⁷, ehe der letzte (achte) Durchgang überraschend nach E (statt nach H) und per Taktverschränkung in den Refrain zurücklenkt. Die metrische Position der Finalis ist fixiert; welche Zielstufe jedoch am Ende erscheinen wird, hängt davon ab, wie viele und welche Schritte an die gleichfalls fixierte Akkordfolge im dritten Takt (E⁻⁷-A⁷) angehängt werden: ob sie schlicht wiederholt wird³⁸ oder ob drei weitere, rasche Schritte nach H³⁹ bzw. nach E⁴⁰ führen; die Entscheidung darüber aber fällt erst im allerletzten Moment. Ähnlich deutet im Mittelteil, der sich zwischen den Paralleltonarten Fis und Dis bewegt, ein zweieinhalb bis drei Takte langer Orgelpunkt zunächst in die jeweils ›falsche‹ Richtung. Die Bezüge zum Refrain sind bei aller Verschiedenartigkeit gleichwohl vorhanden:

1. Sowohl in den Rahmenteil als auch im Mittelteil fungiert eine Sekundreibung als Startimpuls (*g-fis* bzw. *ais-h*). Wird jedoch die Idee der Aufsprengung in den Rahmenteil in eine zunächst einwärts gerichtete Bewegung umgekehrt – bis zur Überkreuzung der Hände (T. 31) –, so wird sie vom Mittelteil, ausgehend wiederum von einem großen Septakkord mit Dissonanz in der Mitte (H^{maj7})⁴¹, in eine nahezu symmetrische Bewegung zweier Dreiklangsschichten umgewandelt.⁴²
2. Der im Initialmotiv angelegte Konflikt zwischen E und Dis wird hier auf die modalen Zentren des A- und des B-Teils übertragen (E-Dorisch und Dis-Phrygisch/Äolisch). Beide Töne prallen zudem auf dem dynamischen Höhepunkt (T. 43) vorübergehend als Rahmen und (verschobene) Mitte eines charakteristischen Reizklangs aufeinander.

37 Die Vertauschung der Tongeschlechter – Molldominante, aber Tonika mit picardischer Terz – ist für das ›distanzierende‹ Moment in Ravels modaler Diatonik kennzeichnend.

38 Also ||: E⁻⁷ | A⁷ :||

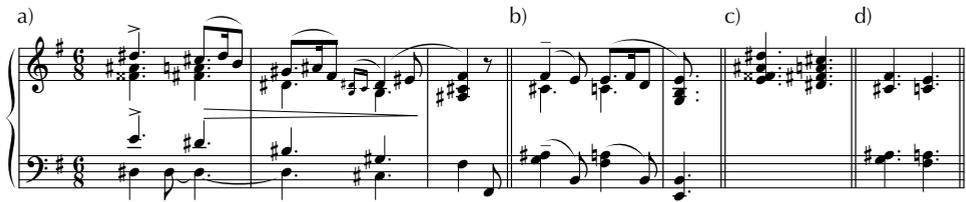
39 E⁻⁷ | A⁷ - D - Fis⁻ | H

40 E⁻⁷ | A⁷ - D - H⁹ | E

41 Anknüpfend an den Refrain, vorgehend auf Takt 122 und 130 der *Forlane* sowie auf die Anfänge des *Menuet*, des *Rigaudon* und der *Toccata*.

42 Bestimmend für die Klanguauswahl ist erstens der Außenstimmensatz, zweitens die zunächst reale Mixtur der linken Hand (Molldreiklänge).

der⁴³, mit dem signalhaft eine kurze, aber deutliche Reminiszenz an die Kadenzen des Refrains eingeleitet wird:



Beispiel 8: Klangliche Übereinstimmungen zwischen T. 43 (a, c) und T. 4 (b, d)⁴⁴

Bezeichnenderweise rückt gerade in den Außenstimmen dieses harmonisch doch einigermaßen befremdenden Abschnitts das Idiom der Couperinschen *Forlane* näher als in den Rahmenteilern (ohne dass sich ein konkretes Zitat nachweisen ließe).

Zweites Couplet: Polymodalität und metrische Ambivalenz

Dem zweiten Couplet kommt innerhalb des Satzes eine Doppelfunktion zu: Mit seiner scheinbar regressiven, fast kindlich wirkenden Diatonik und seinem eher weichen Rhythmus⁴⁵ übernimmt es die Funktion des retardierenden Moments; mit dem Rhythmus der Couperinschen *Forlane* und den alternierenden Terzentürmen des *Menuet* und der *Toccata* bringt es zugleich zwei für die abschließende Zuspitzung wesentliche Komponenten ins Spiel (Beispiel 9, nächste Seite).

Die rhythmisch-ornamentale Ähnlichkeit mit der Couperinschen *Forlane* ist kaum zu übersehen.⁴⁶ Und doch handelt es sich um kaum mehr als um eine Allusion, der sich weitere, nicht minder zurückhaltende Anklänge ans frühe 18. Jahrhundert zugesellen. Wird bereits der Rhythmus der Vorlage durch den Verzicht auf die Punktierung ›entschärft‹, so verrät der pentatonische Beginn durch die Art, wie er den (äolischen) Modus mehr ›skizziert‹ als exponiert⁴⁷, so unmissverständlich die Handschrift des Komponisten,

43 Die bei Ravel vielfach zum Griff verfestigte Akkordkomponente eines ganztönigen (meist erstarrten) Vorhalts zum verminderten Septakkord wird hier – auch dies sehr häufig – so plaziert, dass der ›Vorhalt‹ zugleich Doppeloktave des Bass- (und Fundament-)tons ist.

44 Eher zyklisch motiviert ist dagegen die Gestaltung der Kadenzen: Signalklang (Mollseptakkord mit Nonvorhalt) und zum Teil auch die Figürlichkeit lehnen sich an die Kadenzen des *Prélude* an (siehe dort die Takte 5–10, 21 f., 28–30, 61 f., 66 f., 77–83).

45 Man beachte den zurückhaltenden Gebrauch von Punktierungen.

46 Couperins erstes Couplet mag überdies mit seinen Septimen zu Beginn der beiden ersten Takte eine weitere Anregung gewesen sein.

47 Unter ›modaler Skizzierung‹ verstehe ich Ravels Technik, einen Modus durch Aussparung darzustellen, und zwar mithilfe pentatonischer, zuweilen hexatonischer Konstellationen der Oberstimme. Dabei werden die fehlenden fa-Stufen so in den Unterstimmen plaziert, dass sie die mi-Stufen der Oberstimme zum (realen, schwebenden oder erstarrten) Vorhalt machen (vgl. Helbing 2008, 67–89).

The image displays four musical excerpts labeled a) through d). Excerpts a) and b) are from François Couperin's *Concert Royal IV, Forlane*. Excerpts c) and d) are from Maurice Ravel's *Le Tombeau de Couperin, Forlane*. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings like *pp*. Fingering numbers (7, 6) are indicated below the bass staff in excerpt b).

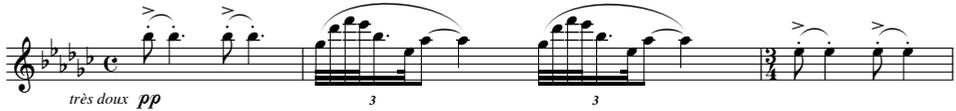
Beispiel 9: a) und b) François Couperin, *Concert Royal IV, Forlane*, Anfänge des Refrains und des ersten Couplets; b) und c) Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Forlane*: Anfänge des A- und B-Teils im zweiten Couplet

dass die Idiomatik des ›Modells‹ völlig in den Hintergrund rückt (Beispiel 10: *Oiseaux tristes*, T. 11–17; Beispiel 11: *Pantomime*, T. 1–4).⁴⁸ Und die durchaus generalbassähnliche Bassett-Stimme⁴⁹ wird in ein Raster aus alternierenden Terzentürmen eingebettet (incl. Quint-, Septim- und Undezim-Parallelen), wie man es ähnlich – als Teil der ›Formel‹ – zu Beginn des *Menuets* (T. 2 f.) und der *Toccata* (T. 5–9) finden kann. Dem entsprechen auch die Unterterzformel (T. 64 f.) und der Durseptakkord, der hier weniger als auslösender Impuls denn als metrische Markierung fungiert (T. 62–64).

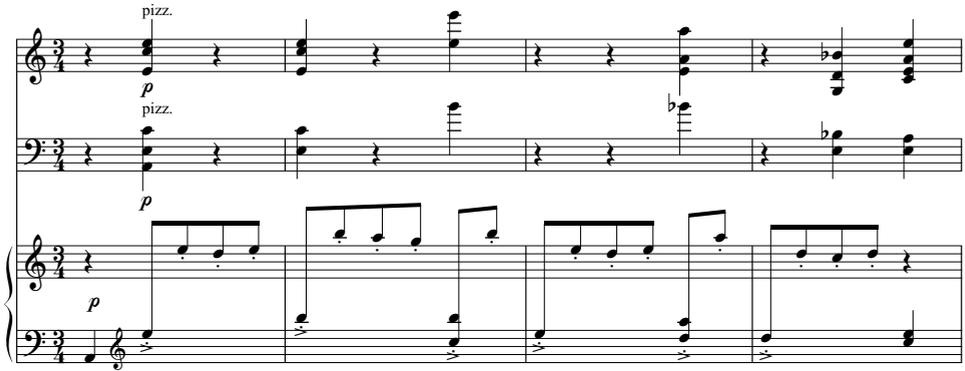
Ganz so regressiv, ganz so präraffaelitisch und frei von Ironie, wie es sich gibt, ist auch dieses Couplet nicht. Dies zeigt sich erstens in der Metrik: Dass nicht die (stets akzentuierte) Vier, sondern die Eins das Taktgewicht setzt, wird dem Hörer – abgesehen von den Durseptakkorden – allenfalls anhand der beiden Endigungen (T. 63 und 65)

48 Die (bei Ravel häufige) Konstellation *e-fis-a-h-cis* ist an sich modal ambivalent, und zwar sowohl was den konkreten Modus als auch was den Grundton betrifft. (Materialiter denkbar – aber für Ravel eher abwegig – wäre auch eine ›Präzisierung‹ zu H-Dorisch und H-Mixolydisch, Fis-äolisch, -dorisch und -phrygisch sowie – stilistisch treffender – zu D-Dur und D-Lydisch.) Die fehlenden Töne werden jedoch durch die Begleitstimmen ergänzt, und zwar mit Vorliebe so, dass zur Melodie eine (vorhaltsartige) große Septime entsteht (vgl. Helbing 2008, 73–89). Die Melodieführung im vorliegenden Fall lässt allerdings (auch ohne *fis-g*-Praller) kaum eine andere Deutung als die in H-Äolisch zu.

49 Dem Generalbass nachempfunden sind das absteigende Tetrachord (h^1-fis^1) als Lamentobass und das absteigende Pentachord als prolongierter Quintfall. ›Störend‹ ist allerdings, dass durch die metrische Einbindung des Tetrachords der Ton *fis* ›zu früh‹ eintritt (und somit eine Vorbereitung des Quartvorhalts verhindert), und dass in Takt 63 anstelle einer Bassklausel (*h*) ein ›Glanzlicht‹ (fis^3) aufgesetzt wird.



Beispiel 10: Maurice Ravel, *Oiseaux tristes* (*Miroirs*, 2. Satz), Anfang



Beispiel 11: Maurice Ravel, *Pantomime* (Trio, 2. Satz), Anfang

klar.⁵⁰ Durch eine Phrasenverschränkung zu Beginn von Takt 68 gerät aber auch diese bei aller Ambivalenz durchaus gleichmäßige Gewichtsverteilung durcheinander. Der Dehnungs-Akzent, der dabei zustande kommt, klingt wie eine Synkope – auch wenn man die Vorlage nicht kennt (Beispiel 9) –, und es ist nur folgerichtig, dass nun auch die Finalis um einen halben Takt ›zu früh‹ erscheint⁵¹ – ein scheinbar unverhoffter Zeitgewinn, der durch den Triller auf der Finalis ironisch ›überbrückt‹ wird.⁵²

Die Tendenz zur Brechung zeigt sich zweitens – und vor allem – in einer pseudo-tonalen, ironisierend altertümlichen und stets wechselhaften Modalität: Ein schlichtes Quintfallgerüst verbindet zunächst H-äolisch, A-mixolydisch und – andeutungsweise – G-Dur⁵³, ehe eine zerdehnte ›dorische Dominante‹ – die nicht zufällig auf die ›falsche

50 Die gilt übrigens bereits weitgehend für den Refrain der Couperinschen *Forlane*.

51 In Takt 69.4 statt in Takt 70.1.

52 Nachträglich wird man geneigt sein, Synkope und Finalis im Sinne der Vorlage metrisch zurechtzuheören, gegebenenfalls sogar die nun folgende Wiederholung (bzw. den Mittelteil) mit vertauschten metrischen Vorzeichen zu hören. – Die Orchesterfassung ist hier drastischer: Als Sechzehnteltremolo notiert, wirkt der Triller dort ›abgezählt‹.

53 Ravel wählt bewusst G-Dur und nicht (wie im Sinne einer modalen Sequenz zu erwarten) G-Lydisch, um die Ausweichung wenn schon nicht kadenzial zu bekräftigen, so doch hörbar zu machen.

Synkope fällt⁵⁴ – nach E-Dorisch und damit in die eigentliche Finalis zurücklenkt.⁵⁵ Bereits die Penultima der Takte 62 und 64 verzichten zwar in scheinbar korrektem Äolisch bzw. Mixolydisch auf den Leitton – die Unterterzformel gibt sich gar choralartig⁵⁶ –, nicht aber auf die Septime oder gar die None. Dieses Spiel wird im Mittelteil weiter zugespitzt: Auf E-Dorisch folgen, eingeleitet durch II-V-I-Kadenzen, D-Dorisch und C-Dur – übrigens alle im ›vorgezogenen‹ Metrum der Takte 68f. Scheint aber die D-Kadenz eher zufällig einem harmonischen Pendel in E-Dorisch⁵⁷ zu entgleiten, so sind die beiden C-Dur-Kadenzen (T. 74 ff. und 76 ff.) von einer tonalen Deutlichkeit, wie sie auch im *Tombeau* nur an wenigen Stellen begegnet; doch schon die zweite wird durch eine Fis-lokrische Klausel widerrufen, noch ehe ihre Finalis zur Geltung kommen konnte, und damit sowohl in den Kontext von H als auch in die ursprüngliche metrische Ordnung ›zurückgepfiffen‹.⁵⁸ Die so provozierte Tritonusrelation prägt die nun folgende lokrische Dominantausbreitung: Um den Zentralklang, der als ›picardischer‹ (bzw. dominantischer) aus einem lokrischen Umfeld herausragt, entstehen (tendenziell oktonische) Tritonus- oder Kleinterz-Verbindungen (C-Fis oder A-Fis), die zugleich Zerrformen von phrygischen Klauseln sind.⁵⁹

Drittes Couplet

Mit einer Verschärfung und stärkeren Durchdringung der bislang getrennten Komponenten steuert das dritte Couplet auf die Klimax des Satzes zu: Auch ihm dient Couperins erstes Couplet als Modell. Die Ähnlichkeit wird deutlicher, wenn man sich die latente Mehrstimmigkeit des Modells zu Beginn aufgelöst denkt (d. h. den ersten der beiden Septvorhalte in der Oberstimme belässt): Ergebnis ist eine nahezu exakte Umkehrung von Ravels Beginn⁶⁰ (Beispiel 12c). Die Übereinstimmungen der Oberstimme im Fol-

- 54 Diese ist demnach harmonisch durch einen Akkord ausgelöst, der zwar in der harmonischen Sprache Ravels fest verankert ist, der aber den reizvollen ›Makel‹ nie ganz verliert, der ihm als terzlosem großem Nonenakkord im Kontext eines Moll-Modus anhaftet.
- 55 Kennzeichnend (für die pseudotonale Konzeption) ist dabei erstens, dass die Penultima aller drei Kadenzen zwar auf den Leitton, nicht aber auf die Septime (und None) verzichten. Zweitens dass anstelle von G-Lydisch (vgl. Anm. 53) G-Dur erscheint – teils um der modalen Deutlichkeit willen teils aber auch aus einer grundsätzlichen Haltung heraus, die den Grenzbereich zwischen ›modal und ›tonal‹ spielerisch ausschöpft.
- 56 Etwa der Osterchoral *Wir wollen alle fröhlich sein* (Cyriacus Spangenberg 1568 nach dem lat. *Resurrexit Dominus* aus dem 15. Jahrhundert) der auch in katholische Gesangbücher Aufnahme fand (vgl. Bäumker 1886, Nr. 260).
- 57 In Takt 73.3 macht nur das A der Bassstimme auf die bevorstehende Wendung nach D aufmerksam; die Oberstimmen bringen ein letztes Mal den dorischen Wechselklang der vorangegangenen Takte.
- 58 Wie zu Beginn liegen von nun an wieder – im Widerspruch zur melodischen Akzentuierung – alle Endigungen auf der Eins (T. 78, 82, 86, 88, 90).
- 59 Siehe die Oberstimme in Takt 77 ff.; die (klingende) Oberstimme in Takt 81 f. (*a-fis*) ließe – mit Penultima Fis⁹ – eher eine Klausel nach H erwarten (vgl. Helbing 2008, 135–140).
- 60 Wie übrigens auch Ravels Bass, der diastematisch mit Couperins Oberstimme übereinstimmt. Der Vorhaltsakkord über dem zweiten Basston (A^{maj7} ohne Quinte) könnte zudem Anregung für den Septakkord (E^{maj7}) gewesen sein, der an analoger Stelle bei Ravel eintritt.

genden sind offensichtlich (Beispiel 12); aber auch der Verlauf der je tiefsten Stimme ist mit seinem abgestuften Registerwechsel von der eingestrichenen in die große Oktave erstaunlich nahe. Scheint es demnach, als würde das Modell lediglich in einzelne melodische Partikel zerlegt und neu zusammengesetzt, so sind doch der melodische Verlauf und die harmonische Anlage so in die Vorgaben des *Tombeau* (bzw. der *Forlane*) eingebunden, dass zu keinem Moment der Eindruck eines Zitats entsteht.

a)

b)

c)

Beispiel 12:

- a) François Couperin, *Concert Royal IV, Forlane*, 1. Couplet;
- b) Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Forlane*, 3. Couplet;
- c) François Couperin, *Concert Royal IV, Forlane*, 1. Couplet ohne latente Mehrstimmigkeit

Beide Halbsätze verfolgen mit der Konstellation ›beidseitige Auffächerung und Kadenz‹ die Grundidee des *Tombeau*. Aulösend ist wie im Refrain⁶¹ und – auf anderer Stufe – im Mittelteil des ersten Couplets die Sekundreibung zwischen e^1 und dis^1 im Septakkord der I. Stufe. Ähnlich dem ersten Couplet ist sie hier zugleich die Achse, von der ausgehend sich die Stimmsschichten in annähernd gleichen Schritten auseinander bewegen, um schließlich einer dritten Stimmsschicht Raum zu geben. Der Vorgang führt im Vordersatz über den (fast) komplementären Septakkord ii^7 und dessen Erweiterung durch eine unterlegte V. Stufe⁶² zum Scheitelpunkt (der – als $S^{5/6}$ – hinsichtlich der klanglichen

61 Ebenso wie – mit anderen Tonstufen – im *Rigaudon*, der *Toccata* sowie, weniger deutlich – im *Menuet* (T. 1, 2/4).

62 Siehe die Quintschichtung der linken Hand; der zunächst fehlende Ton E wird zu Beginn des nächsten Taktes aufgeschichtet.

Komplexität eher einen Schritt zurückgeht.) Im Nachsatz wird eine Sekundversetzung innerhalb der Oberstimme zum Anlass weiterer harmonischer Verdichtungen: der Ausgangsakkord I⁷ wird hier durch ii⁷ nicht abgelöst, sondern unterlegt, so dass ein vollständiger diatonischer Terzenturm entsteht; die Dominant-Unterlegung erzeugt hier (beim Taktwechsel) ein in Quinten und Quartan geschichtetes Gebilde, das die diatonischen Erweiterungsmöglichkeiten des Dominantseptakkords vollständig ausreizt⁶³; ein weiteres Auseinanderbewegen der zur Mixtur verfestigten Akkordschichten führt schließlich zur Klimax, die – als ›pentatonische S‹ mit 6 und 9 – ihrerseits alle einer S bzw. T verfügbaren ›notes ajoutées‹ nutzt.⁶⁴ Rein materialiter ergibt sich damit bis zum Höhepunkt eine schrittweise Vereinfachung der Klänge.⁶⁵ Die konkrete Disposition der Töne jedoch – Quintenschichtung in der unteren, pentatonisch angereicherte Quartenschichtungen in den beiden oberen Schichten – leistet einer funktionalen Hörweise einigen Widerstand, und zwar deutlicher, als dies bei den Dominant-Schichtungen in den Takten 124 und 128 der Fall war: Sie sind durch die Harmonik des späten 19. Jahrhunderts – Wagner, Liszt, Bruckner, Borodin – bereits vorgeprägt.

Die Fortschreitung V-IV in einem ansonsten tonal stimmigen Kontext lässt an syntaktische Modelle denken, bei denen auf einen Vordersatz mit den Rahmenstufen I-V ein analoger Nachsatz mit den Rahmenstufen IV-I folgt – im einfachsten Fall also an eine Variante der *regola dell'ottava* (vgl. etwa den Anfang von Schumanns Faschingsschwank oder den Seitensatz aus dem Finale von Mozarts Haffner-Symphonie). Zwar wird die Skala gleich zu Beginn durch die Akkord-Unterlegung verdeckt; doch ist zumindest der Schritt e¹-dis¹ wegen der Sekunddissonanz beim Eintritt des zweiten Tons durchaus markant:

E	Dis	Cis	(Cis)			
	Gis	Fis	(Fis)	E		
			H	A	Fis	E

Wie die Couperin-Anleihen, so wäre demnach auch das Tonleiter-Modell im Vorgang der Auffächerung aufgehoben, d. h. als Modell weiterhin erkennbar (und für den Hörer spürbar), aber einer harmonischen Sprache einverleibt, die ihre tonalen Wurzeln in einem gleichsam geometrischen Raster aufgehen lässt.

Der Kontrastteil (T. 131–134) führt durch eine Kombination und Zuspitzung mehrerer Stränge – der *Forlane* wie des gesamten Zyklus – die Klimax des Satzes herbei:

63 D^{7/9/13} (ein Zusammentreffen von reiner Quarte und großer Terz in einer Dominante ist bei Ravel undenkbar).

64 Vgl. Helbing 2008, 78–81. An die Stelle der Sexte tritt bisweilen als erstarrter Vorhalt die (große) Septime.

65 Nämlich vom vollständig diatonischen über den erweitert pentatonischen bis zum rein pentatonischen Akkord. Die Vorgaben – Diatonik und die Fortschreitung ii-V-IV – lassen im Rahmen des Ravelschen Akkordarsenals eine umgekehrte Entwicklung gar nicht zu.

1. Zu Ende gedacht wird die Idee der Auffächerung in der speziellen Variante des 3. Couplets: die Akkordschichtung in Takt 130f. überträgt den Beginn des Nachsatzes in eine tonräumlich plastischere, ausschließlich auf Unterlegung basierende Figur.
2. Der rasche Wechsel zwischen diatonischen und chromatischen Akkordschichtungen treibt einen Kontrast auf die Spitze, der bereits innerhalb des Refrains sowie zwischen Refrain und Couplets angelegt war. Dass dies im Rahmen einer verzerrten Quintfallsequenz geschieht, die in der tänzerischen Art, in der sie dargeboten wird, von den komplexen Klängen, die sie zu tragen hat, keine Notiz zu nehmen scheint, entspricht einem Typus, der mit Ausnahme der Fuge alle Sätze des *Tombeau* durchzieht.⁶⁶
3. Mit einer nur einmal (T. 132.1) durchbrochenen chromatischen Dreiklangsmixtur zwischen den Oberstimmen knüpft die Fortschreitung sowohl an einen Teil der übrigen Quintfallsequenzen des *Tombeau* als auch an die chromatischen Mixturen des Refrains an.
4. Von den beiden chromatischen Akkorden ist der zweite (T. 134) durch die Mechanik der Stimmführung bedingt (chromatische Mixtur und Quintfall), der erste (der die Mechanik nur leicht durchbricht) ist bis auf die kleine Sexte b^2 bereits durch den Akkord in Takt 2.1 vorgegeben, entspricht aber vor allem einer (häufigen) Erweiterungsform des von Ravel geliebten und als eine Art Markenzeichen verwendeten ›Habanera-Akkords‹.⁶⁷

Der dynamische Höhepunkt liegt indes auf dem Beginn der Rekapitulation (T. 134) und damit auf einem Akkord, dessen Komplexität (im Vergleich zu Takt 132) weniger klanglich denn kontextuell begründet ist: Mit ihm wird eine nach C-Dur ausgerichtete Sequenz in eine nach E-Dur ausgerichtete Sequenz umgelenkt – beide Male eine Riepel'sche ›Fonte-Sequenz‹, die lediglich ungewöhnlich harmonisiert ist.⁶⁸ Der Akkord selbst (T. 134) schichtet beide Toniken (E und C) übereinander, ehe die Komponente ›C-Dur‹ als Nebentoneinstellung zum halbverminderten Septakkord über *eis* umgedeutet wird. Dieser ist zwar im Nachhinein – als vii°/ii in E – ohne weiteres tonal deutbar; bei seinem Eintritt überwiegt die Überraschung.⁶⁹

C:	(IV	V)	ii	IV	V	I	E:	([vii] V)	ii	V	I
	G	A	D	F	G	C		(Eis) Cis	Fis	H	E

66 *Prélude*, T. 58f. und 63f., *Rigaudon*, T. 25–30; *Menuet*, T. 25–32; *Toccata*, T. 86–94 und 123–130 (vgl. Helbing 2008, 124–126).

67 Rein materialiter handelt es sich um einen Molldreiklang mit Quint-Disalteration, wobei die Quinte und ihre beiden chromatischen Nebentöne in der Regel lagenmäßig oder klanglich getrennt bleiben. Zur historischen Herleitung vgl. Helbing 2008, 131–132.

68 Die Glieder der ersten Sequenz sind zur Kadenz erweitert: G-A-D-F-G-C. Für die Ausrichtung nach C-Dur spricht die Tatsache, dass (wie im Fonte-Modell) die Zwischentonika D als Mollstufe erscheint, so dass sich die typische Stufenfolge V/ii-ii-V-I ergibt.

69 Auch bei Ravel hat der halbverminderte Septakkord das Potential eines ›vagierenden Akkords‹. Bis dahin waren alle Akkorde des 3. Couplets durch die reine Quinte abgestützt.

Dass der dynamische Höhepunkt des Satzes auf den Scharnierakkord in Takt 134 fällt, mag auch dadurch begründet sein, dass mit ihm eine Akkordkomponente wiedereingeführt wird, die bislang dem Refrain vorbehalten war: Der übermäßige Dreiklang mit hinzugefügter großer Septime (*c-e-gis-h*).⁷⁰ Dessen Klanglichkeit bestimmt nun den Schluss der (in ihren Außenstimmen völlig diatonischen) Rekapitulation.⁷¹ Die Takte 136 f. benutzen zwei Transpositionen dieser Akkordkomponente als mehrfache Vorhaltsklänge zur ii. Stufe Fis-Moll, die erst in Takt 137.4 – über der längst eingetretenen V. Stufe – erscheint. Den diastematischen Höhepunkt (mit dem die Kadenz eingeleitet wird) markiert eine oktavversetzte Variante des Scharnierakkords aus Takt 134, die man – unabhängig von ihrer stimmungsmäßigen Einbindung – auch als verzerrte Tonika bzw. als verzerrten Quartsextvorhalt auffassen kann (T. 137).

Damit ist der Kontrast zwischen dem chromatischen, harmonisch komplexen Refrain und den diatonischen, harmonisch zunächst betont schlichten Couplets aufgehoben; mit Blick auf die ›Vorlage‹, die in diesem Couplet so deutlich wie nie zuvor zitiert wurde, ist die komplexe Harmonik des frühen 20. Jahrhunderts endgültig in eine das frühe 18. Jahrhundert assoziierende Diatonik eingedrungen. Die Konturen (Außenstimmen) suggerieren die Zeit Couperins; die ›Füllung‹ ist (in den Takten 136 f.) unmissverständlich *fin de siècle*.

Das Eindringen als solches führt zum dynamischen Höhepunkt der *Forlane*; es entspricht aber einer ästhetischen Grundeinstellung Ravel's – gerade auch im *Tombeau* –, dass die lang aufgeschobene ›Vereinigung‹ (die ja – als Schlusskadenz des Couplets – melodisch und harmonisch einige Emphase aufbietet) dynamisch derart – auch gegenüber dem Beginn des Couplets – zurückgenommen ist.

Viertes Couplet und Coda

Ein weiteres Erscheinen des Refrains ist damit hinfällig geworden: Das ›vierte Couplet ist der Couperinschen Vorlage mindestens ebenso nah wie das dritte – und zugleich vollständig von der komplexen Harmonik des Refrains durchdrungen. Bereits die Vorlage – Couperins viertes Couplet (Beispiel 1) – ist mit der neunmaligen Wiederkehr ein und derselben Fortschreitung und desselben Außenstimmengerüsts von einer Beharrlichkeit in der Wiederholung, wie sie selbst für Ravel außergewöhnlich wäre. Nur eine Kadenz im achten Takt unterbricht den Kreislauf; die Zäsur im vierten ist rein rhythmisch.

Ravel nimmt die Herausforderung an – und entwickelt daraus ein bei aller Verhaltenheit ungemein drastisches Wechselbad der Kontraste und enttäuschten Erwartungen. Erstmals innerhalb der *Forlane* entscheidet er sich nicht für die dreiteilige Form, sondern für eine Folge von vier einander variierenden, paarweise verbundenen Viertaktern, von denen der dritte harmonisch mit den beiden ersten, der vierte melodisch mit dem dritten verknüpft ist. Geht man vom Außenstimmengerüst aus, so sind die beiden ersten in E-Moll (bzw. -Äolisch), die beiden letzten in E-Dur konzipiert.

70 Eine Erweiterung, die genau dem Modell ›(*c-e-gis-h*) + *g*‹ entspräche, begegnet im Refrain nicht.

71 Deren Oberstimme kombiniert die beiden ersten mit den beiden letzten Takten des A-Teils.

Abgesehen vom letzten Viertakter (und von den Kadenztakten) basiert Ravels viertes Couplet auf derselben Plagalfortschreitung (A-E) wie das Couperinsche. Das Verhältnis zwischen tonaler Folie und klanglichem Resultat kann jedoch kaum anders denn als bestimmte Negation bezeichnet werden. Deren Vorgaben aber sind weitgehend vom dritten Couplet und vom Refrain diktiert:

Der Anfangsakkord in Takt 138.4-6, der einen A-Moll (bzw. A-Moll mit *sixte ajoutée*) zugleich vertritt und negiert (Beispiel 13a/b)⁷² greift nochmals, und zwar in sehr ungewöhnlicher Satzweise, den erweiterten ›Habanera-Akkord‹ aus Takt 132 auf (Beispiel 13c). Ähnliches gilt für den Wechselakkord in Takt 139.1-3, der sich als vierfache chromatische Nebentoneinstellung auf E⁻⁷ bezieht (das bei Ravel als modale Tonika begegnet, siehe Takt 142, Beispiel 13d).⁷³ Nicht ganz zufällig sind die beiden gemeinsamen Töne jeweils in den Randlagen plaziert: e als höchster und tiefster, *dis* als zweittiefster und zweithöchster Ton.

In der dritten Variante (T. 147 ff., Beispiel 13e) ist Akkord A eine weitere Variante des Habaneraakkords – ohne Septime, abermals mit vertauschten Lagen –, Akkord C (dem Klang nach) E⁻⁷ mit Nonvorhalt. Die chromatische Mittelstimmemixtur aber, in die sie eingebettet sind, lässt das tonale ›Gerüst‹ (das ohnedies nur mit dem dritten Akkord hörbar wird) vollends verschwinden. Zwar werden die Nebentöne des ersten und die Oberstimmenvorhalte beider Akkorde aufgelöst; aber durch eine Vervielfältigung und Mechanisierung der Nebenton-Auflösung entstehen leittonig alterierte ›Durchgangs-Akkorde, die funktional kaum noch zu fassen sind.⁷⁴



Beispiel 13: Potentielle Auflösungen, a) und b) T. 138.4-6; c) T. 132.1; d) T. 139.1-3; e) T. 146.4-147.3, satztechnische Reduktion

Die Anfangstakte der vierten Variante (T. 151 f.) versuchen, bei geänderten Basstönen einerseits so viel wie möglich von der dritten zu übernehmen, andererseits diese an klanglicher Komplexität zu übertreffen. Die konkreten Klänge resultieren weitgehend aus den Vorgaben. Dabei gerät eine unveränderte Melodie mit ihrer Kleinterzsequenz in Widerspruch zum Bass, der mit einer ganztönigen (IV-V)-Fortschreitung an das zuvor erreichte Gis-Moll anknüpft; die Altstimme ist gegenüber der in Takt 147 f. intervallisch gedehnt.⁷⁵ Im Rahmen von Ravels Akkordarsenal ist die Auswahl damit bereits stark

72 Beide Auflösungen lassen sich bei Ravel finden.

73 Als Nebentöne fungieren bei Ravel in aller Regel chromatische untere Nachbartöne (die zumindest in den Klavierfassungen auch so notiert sind). Vier- und fünffache Nebentoneinstellungen – aufgelöst oder nicht – begegnen vor allem in den *Valses nobles et sentimentales* und in *La Valse*.

74 Auch hierin gleicht das vierte Couplet den beiden oben genannten Werken.

75 Sie verläuft in ›diatonischen‹ statt in chromatischen Schritten (*f-g-a-b*).

eingeschränkt. Die Entscheidung fällt in beiden Fällen zugunsten einer potentiell oktatonischen Erweiterungsform des Dominantseptakkords⁷⁶; die genaue Disposition ist erstens grifftechnisch, zweitens durch eine Neigung Ravels bedingt, solche Klänge weitgehend in alternierenden (reinen und übermäßigen) Quartan zu schichten.⁷⁷

Das eigentlich Verzerrende aber ist die Art, wie diese komplex nebentönigen Fortschreitungen nun mit leittonlosen und (fast) diatonischen Kadenzen zusammengespannt werden:

Die Penultima der Takte 141 und 145 sind – dank ›Quartvorhalt‹ und dorischer Dominante⁷⁸ – rein pentatonisch. Komplexität und Schlichtheit, Avanciertheit und eine suggestive Archaik stehen damit unmittelbar, aber keineswegs unvermittelt nebeneinander: der ›Quartvorhalt‹ ist mit Ausnahme des Basstons durchweg halbtönig mit dem vorausgehenden Akkord verknüpft; Quintparallelen der Oberstimmen unterstreichen diese merkwürdige ›coincidentia oppositorum‹.⁷⁹

Die Kadenz in Takt 149 f. klingt zweifach ›gebleicht‹: Zu erwarten wäre – wie in den Takten 17 f. des Refrains, auf die sich die Stelle bezieht – eine phrygische Klausel mit Durakkord als Finalis.⁸⁰ Doch bereits die ›Auflösung‹ des zu *gis* umgedeuteten *a* (T. 149, 5–6/8) macht aus der phrygischen Klausel (Dis⁹-Gis) im letzten Moment eine dorische, und die Finalis verzichtet auf die auch in diesem Fall häufige picardische Terz (Dis⁷-Gis⁻)⁸¹; entsprechend (doppelt) entfärbt, ja enttäuschend, klingt die Stelle.

Die Kadenz in Takt 153 f. verfolgt eine in den *Valses nobles et sentimentales* erprobte Strategie, einen tonal überdeutlichen Außenstimmensatz durch chromatische, teils in Großterzen parallelgeführte Mittelstimmen (Beispiel 14) so zu harmonisieren, dass nahezu jeder Schritt eine neue Überraschung mit sich bringt.⁸² Auch hier klingt gerade der Schlussakkord – mit E-Moll nach Superiectio *gis* – besonders herb.

76 D⁷-Akkorde, die durch eine Kombination aus den Tönen b⁹, #11 (bzw. b⁵), 13 und (wie in den vorliegenden Beispielen) b¹⁰ (in Jazznotation: #9) angereichert sind.

77 Siehe vor allem *Scarbo* und *Le Gibet*. Die alternierenden ›Quarten‹ (anstelle der übermäßigen Quarte ist auch die verminderte Quinte möglich) ergeben sich zwischen (von unten nach oben) 7, 3, 13, b¹⁰ bzw. 5, b⁹, #11 und 15.

78 Ihrer metrischen Position nach vertritt die dorische Dominante die Auflösung des Quartvorhalts – ohne sie wirklich zu leisten.

79 Die Strategie, gerade die harmonisch frappierendsten Wendungen durch halbtönige Stimmverschiebungen zu erreichen, ist für Ravel und Debussy gleichermaßen zentral.

80 Phrygische und phrygisch-lokrische Klauseln haben auch bei Ravel meist die formale Funktion eines Halbschlusses – unabhängig davon, ob der Schlussklang nachfolgend als Dominante fungiert oder nicht. Auch im Phrygisch des Fandango (das für Ravel eine gewisse Rolle spielt) ist der – nichtdominante – Zentralklang traditionell ein Durakkord.

81 Der Terzfall in die Quinte einer ›picardischen‹ (dorischen, äolischen, phrygischen) Finalis gehört zu den Stileigenheiten Ravels (vgl. Helbing 2008, 76 und 89).

82 Die ›Molldominante‹ (T. 153, 4/8) wäre unproblematisch, wenn sich das d¹ unmittelbar ins dis¹ auflöste; hat man sich einmal mit der chromatischen Abwärtsführung abgefunden, so führen die Großterzparallelen des Tenors mit der (durchweg halbtönigen) Folge Gis-E⁻ zu einer doppelten Provokation. Eine metrische Verzögerung der Tenorstimme, und die Fortschreitung wäre vergleichsweise normal gewesen: [Beispiel: H^{7/9/13} - H^{7/19} - E].



Beispiel 14: a) Takte 152.4–154.1; b) Reduktion auf chromatische Züge

Der Bezug zum Refrain, der durch das Begleitpattern und durch eine Fixierung auf die Töne *e* und *dis* von Anfang an latent hergestellt ist⁸³, wird mit dem dritten Viertakter (T. 147 ff.) manifest: Dessen Anfangsakkord stimmt nicht nur mit dem ›Habanera-Akkord‹, sondern auch – mit *A* und *dis*² als Außenstimmen – weitgehend mit dem Akkord in Takt 2.1 überein, die sich anschließende chromatische Mittelstimmenmixture knüpft an Takt 2.4 an, der Quartvorhalt über *Fis* entspricht Takt 3.1–3, und die Kadenz nach *Gis* (T. 149 f.) erinnert ebenso wie die sich anschließende Außenstimmenkonstellation *Cis/dis*² an den Mittelteil des Refrains (T. 17 f. und T. 9 f.).

Im Mittelpunkt des Geschehens steht damit – wie im gesamten Couplet – der Ton *dis*. Und es scheint, als solle mit den beiden letzten Viertakttern – die diesen Ton geradezu aufs Podest stellen – eine Lösung aller Problemstellungen des Refrains herbeigeführt werden: Nicht nur werden die drei Vorhalte, die dort in der Luft hängen blieben (*dis*², *h*¹ und *gis*¹), hier metrisch korrekt aufgelöst⁸⁴; auch die Kadenz in Takt 153 f. zielt, indem sie die modale Kadenz von Takt 4 f. zumindest melodisch in eine tonale umwandelt, auf Korrektur: als Vorhalt, als Leitton und als Ausgangspunkt einer fallenden Melodiebewegung, so die vermeintliche Botschaft, habe der Ton *dis* den ihm zugeordneten Weg genommen; die Entscheidung zwischen *e* und *dis* sei nunmehr vollzogen.⁸⁵ Spätestens der eigentümliche Klang der ›korrigierten‹ Kadenz aber lässt am Ernst dieser Rhetorik zweifeln. Der nun folgende Epilog leistet zwar, was ihm als traditionellem Kadenz-Anhang zukommt: zwei komprimierte Varianten des Refrainbeginns als ineinander verschränkte (IV)-V-I-Kadenzen, gefolgt von einer strettaähnlichen Ausbreitung des Initialklangs als Tonika. Damit aber bleibt auch der Reizton *dis* bis zum Schluss ›hängen‹; der leere Quintklang, mit dem das Stück schließt, löst den Ton nicht auf, sondern blendet ihn lediglich aus. Der Schluss stellt nur nebeneinander, was als Kontrastpaar zusammenzudenken ist: Initialklang und Quintklang sind Chiffren für die beiden Pole, zwischen denen sich das Stück bewegt: den ›modernen‹ (chromatisch-komplexen) des Refrains und den ›archaischen‹ (diatonischen, pentatonischen, bisweilen choralähnlichen) der (ersten) Couplets.⁸⁶ –

83 Vgl. T. 139 f. mit T. 3 f.

84 Einzige Ausnahme: In Takt 153 f. wird die Vorhaltsauflösung *gis-fis* (vgl. T. 149) durch eine Superiectio ersetzt.

85 Es entspricht diesem scheinbar affirmativen Zug, dass ausgerechnet mit dem dritten Viertakter das Begleitpattern vom Kopf auf die Füße gestellt wird.

86 Konkret könnte man an die Takte 141 f. und 145 denken, dann aber auch an das zweite Couplet.

Ähnlich resumierend, Anfang und Ende miteinander verbindend, sind bereits die beiden (ineinander verschränkten) Kadenzvarianten in den Takten 155 und 156. Knüpft die erste in komprimierter Form an den Refrainbeginn an – übereinandergeschichtet werden der Ton *dis* (T. 1.4), der dritte übermäßige Dreiklang (T. 2.4) und die Penultima (T. 4) –, so präsentiert sich die zweite als ein Derivat der ›Habanera‹-Akkorde aus Takt 138.4–6 und 146.4⁸⁷; in ihrer konkreten Disposition knüpfen beide Varianten zudem an die ›Reizdominante‹ aus der Rückleitungssequenz des Refrains an (T. 19.4f.): Der Quintklang in der rechten Hand stach dort als eine Kombination aus verdoppeltem Leitton und erstarrtem Sextvorhalt (zur Septime des Tenors) heraus; hier wird der Akkord um die None angereichert und so alteriert, dass im einen Fall ein ganztöniger, im andern ein potentiell oktonischer Sechsklang entsteht. Die Gegenüberstellung von *g* und *gis* (bzw. von *cis* und *c*) reflektiert ein letztes Mal die polymodale Grundhaltung dieses Stücks, auf die zuletzt so überdeutlich mit der Kadenz in Takt 153 hingewiesen wurde.

Zusammenfassung

Nicht ohne Grund also verzichtet Ravel darauf, den Refrain zwischen dem dritten und dem vierten Couplet nochmals einzuschalten: Mit dem vierten Couplet, das der Vorlage auf seine Weise ebenso nah ist wie das dritte, ist die komplexe Harmonik des Refrains endgültig in die Diatonik der Couplets eingedrungen. Der Wechsel zwischen Chromatik und Diatonik, der für das Verhältnis zwischen dem Refrain und den beiden ersten Couplets prägend war, verlagert sich – mit zunehmender Dichte – ins Innere der Couplets: zunächst zwischen die beiden Teile des dritten Couplets, dann in die einzelnen Viertakter des vierten Couplets. Das vierte Couplet ist in dem Maße Zerrform des Couperinschen vierten Couplets, wie es Variante des (Ravelschen) Refrains ist. Gemeinsam mit dem Epilog übernimmt es als mehrfacher, in immer kürzeren Abständen genommener Anlauf zur Kadenz die Funktion einer Coda. Indem aber diese Anläufe mehr und mehr an den Refrainbeginn anknüpfen, mehr und mehr auch den Ton *dis* und den ihm unterlegten Akkord als Frage, als Problemstellung aufgreifen, führt diese Coda auch ›inhaltlich‹ einen Abschluss herbei – nicht, indem sie den Konflikt zwischen *e* und *dis* zu einer Entscheidung brächte, sondern indem sie die Kontraste – Grundton und Reizton, Diatonik und Chromatik, Dreiklang und Sechsklang, dissonanten Initialklang und leere Quinte – nebeneinander bestehen lässt. Wenn die sprunghafte Verbindung des Refrain von *dis* zu *e* im vierten Couplet durch eine lineare ersetzt wird, dann sorgt die Harmonik dafür, dass das so herbeigeführte Ende kein affirmatives ist: Gerade die beiden letzten Kadenzen dieses Couplets überbieten sich darin, eine ›positive‹ Hörerwartung gleichermaßen zu evozieren und zu enttäuschen. Nimmt man die präraphaelitische Neigung beim Wort, die aus dem Tonfall vor allem des dritten Couplets deutlich genug hervordringt (wiewohl mehrfach ironisch gebrochen)⁸⁸ – also den Rückgriff auf eine ›modale Ursprünglichkeit,

87 Das für den ›Habanera‹-Akkord essentielle *e* fällt wegen des im Folgenden unterlegten *h* zwangsläufig weg.

88 Die selbstgewählte Bezeichnung ›Pre-Raphaelitism‹ umreißt zwar nicht das Programm der gleichnamigen Künstlergruppe, kennzeichnet aber deren Tendenz zur Verklärung der frühen italienischen Kunst, verbunden mit der Auffassung, die Kunst sei seit der Renaissance im Niedergang begriffen.

die in einer fiktiven Epoche vor dem Sündenfall des Leittons zu suchen wäre – dann zeigt der Schluss, zeigt aber bereits der Refrain, dass solch schlichte Schönheit ein Kindheits-traum und ohne ihr chromatisches Gegenstück nicht zu haben ist.

Die Entscheidung, von der Couperinschen Vorlage nicht nur einzelne rhythmische, melodische und harmonische Bruchstücke zu übernehmen, sondern auch das auf den ersten Blick antiquierte Formmodell, ist weder einer Indifferenz gegenüber formalen Fragen geschuldet noch Ravels sprichwörtlicher »Lust am Abenteuer«. ⁸⁹ Sie entspricht vielmehr einer Neigung des Komponisten, Diatonik (Pentatonik) und Chromatik als kontrastierende Pole einer polymodalen Konzeption auch formal in ein Spannungsverhältnis zu setzen. So folgt in den primär klanglich konzipierten Stücken ⁹⁰ häufig auf ein anfängliches Alternieren der beiden Bereiche deren zunehmende Durchdringung; refrainähnliche Konstellationen sind eine Möglichkeit, solche Prozesse zu initiieren. Die *Forlane* verfolgt mit der Disposition ihrer Couplets diesbezüglich eine Dramaturgie des gemächlichen Anlaufen-Lassens und der überraschenden, knappen Zuspitzung. Nachdem das erste Couplet mit seiner überwiegend diatonischen Anlage, seiner betont tänzerischen Haltung und einer ostentativen Lust an der Wiederholung von dem Konflikt keine Kenntnis zu nehmen scheint (den ja bereits der Refrain exponierte), deutet das zweite Couplet – gerade in seiner kindlichen und zugleich antikisierenden (präraffaelitischen) Haltung – erste Irritationen an, vor allem metrischer, aber auch harmonischer Art; die Redundanz des ersten Couplets ist einer eher differenzierenden, vorsichtigen Haltung gewichen. Erst mit dem dritten Couplet kommt der vergleichsweise rasche Verdichtungsprozess in Gang. Der dynamische Höhepunkt aber ist überschritten, sowie sich die harmonische Verschärfung auch nur andeutet: Deren Höhepunkt bleibt – ebenso wie die Schlussbildung – der dynamisch völlig zurückgenommenen Coda aus viertem Couplet und Epilog überlassen.

Anders aber, als man dies zunächst erwarten würde, ist dieser Prozess der Kontamination (als der sich das Stück aus diatonischer Sicht darstellt) nicht an eine zunehmende Entfernung von einer barocken Vorlage, sondern an deren schrittweise Einbindung geknüpft: Die Vorlage ist, überspitzt formuliert, dort am nächsten, wo die komplexe Harmonik des Refrains (zunächst als Schichtungsverfahren, dann als Chromatisierung) bereits vollständig in die Diatonik eingedrungen ist.

89 Jankélévitch 1958, 61 ff.

90 Wie *Une barque sur l'océan*, *Oiseaux tristes*, *Le Gibet*, *Prélude à la nuit*, aber auch der Mittelteil der *Toccata* oder *Les entretiens de la Belle et la Bête*.

Akkordsymbole

Die Akkordchiffrierung dieses Beitrags verwendet einige Symbole der Jazz-Harmonielehre und ein Funktionschiffre:

C	c-e-g
C ⁻	c-es-g
C ⁷	c-e-g-b
C ^{maj7}	c-e-g-h
C ⁻⁷	c-es-g-b
C ⁹	c-es-ges-b
C ⁹	c-e-g-b-d
C ^{9>}	c-e-g-b-des
C ^{7/9>/13>}	c-e-b-des-as
♭5/6	Subdominant-Quintsextakkord (sog. ›sixte ajoutée‹)

Literatur

Bäumker, Wilhelm (1886), *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Bd. 1, Freiburg: Herder.

Chalupt, René / Marcelle Gérard (1956), *Ravel au miroirs de ses lettres*, Paris: Laffont.

Cofini, Marcello (1995a), »La furlana, ballo del Papa«, *Strenna die Romanisti*, 127–146.

— (1995b), Art. »Furlana« in: *MGG*, Sachteil, Bd. 3, Sp. 970f.

Ecorcheville, Jules (1914), »La Forlane«, *La Revue Musicale* (S.I.M.), 10. Jg. (1.4.1914), 11–28, Paris.

Helbing, Volker (2008), *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*, Hildesheim u. a.: Olms.

Jankélévitch, Vladimir (1958), *Maurice Ravel*, übers. von Willi Reich, Reinbek: Rowohlt.

Kaminsky, Peter (2000), »Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms: Text-Music Transformation in Ravel's Vocal Works«, *Music Analysis* 19/1, 29–68.

Kuhnau, Johann (1689/96), *Neuer Clavier Übung erster Theil*, Leipzig 1689, *Neuer Clavier Übung andrer Theil*, Leipzig 1696.

Orenstein, Arbie (1973), »Some Unpublished Music and Letters by Maurice Ravel«, in: *The Music Forum* 3, 291–334.

Niedt, Friedrich Erhard (1706), *Musicalische Handleitung, Zweiter Theil*, Hamburg: Schiller, 2. Aufl. 1721, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2003.

Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie*, Paris: Ballard.