

Le tombeau de Couperin

Die Gattungsbezeichnung *tombeau* steht für Instrumentalwerke, die nach Art eines metaphorischen “tönenden Grabmals” an eine verehrte Persönlichkeit erinnern. Die französische Lauten-, Gamben- und Cembalomusik des 17. und 18. Jahrhunderts ist reich an solchen kompositorischen Huldigungen. Schon ein Jahrhundert früher kannte die Literatur poetische Hommages. Als Dichter des *Fin de siècle* auf diese Tradition zurückgriffen, wählten sie vereinzelt denselben Genretitel. Berühmte Beispiele aus Ravels Lebensumkreis sind die drei Tombeau-Gedichte aus der Feder von Stéphane Mallarmé: Bereits 1876, im Jahr nach Ravels Geburt, schrieb Mallarmé das Sonett *Le tombeau d'Edgar Poe* in Erinnerung an den 1849 verstorbenen amerikanischen Dichter, dessen Werk er zum Teil übersetzt hatte. Zwanzig Jahre später folgten seine beiden Ehrungen für französische Dichter: *Le tombeau de Charles Baudelaire* von 1895 und das nur *Tombeau* überschriebene Sonett von 1897 zum Gedenken an den damals gerade verstorbenen Paul Verlaine.

Als Ravel diesen Zyklus im Frühjahr 1914 konzipierte und weitgehend skizzierte, plante er eine fünf- bis sechssätzige “Suite”. Diese schon in der Renaissance bekannte Gattung war anfangs lediglich durch eine Folge kontrastierender aber tonal verwandter Tänze definiert. Im Gegensatz zu der in Deutschland durch Joh. Jakob Froberger (1617-1667) etablierten Satzfolge Allemande – Courante – Sarabande, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch optionale Tänze wie Menuett, Gavotte, Bourrée etc. und die Gigue als Abschluss erweitert wurde, bestand die Suite in Frankreich aus einer losen Folge zahlreicher Sätze, die keiner vorgegebenen Reihenfolge verpflichtet waren. Prominentester Komponist solcher Suiten war François Couperin (1668-1733). Seine 23 als *Ordres* bezeichneten Cembalosuiten aus den Jahren 1713-1730 enthalten insgesamt über 220 Sätze.¹

¹Ein Beispiel bietet Couperins *Second ordre*, seine 2. Cembalosuite. Sie umfasst 23 Sätze. Von diesen sind neun in ihren Titeln als Tanzsätze ausgewiesen (neben Allemande, Courante, Sarabande, Menuett, Gavotte und Passetied die weniger bekannten Genres Rigaudon und Canaries), fünf sind allein oder zusätzlich durch eine menschliche Eigenschaft charakterisiert (“Die Fleißige”, “Die Prüde”, “Die Beflissene”, “Die Schmeichlerin” und “Die Sinnliche”) und neun durch Widmungsträger (sechs zeitgenössische und drei mythologische Personen). Dazu kommen zwei Genrestücke: “Die Schmetterlinge” und “Die glücklichen Gedanken”.

Neben diesen ausufernden Suiten für Cembalo schrieb Couperin acht mehrsätzigte Werke für "clavier" oder zweistimmige Kammermusik, die unter dem Titel *Concerts* veröffentlicht wurden. Diese sind mit einem Umfang von fünf bis sieben Sätzen wesentlich überschaubarer. Auch beginnen sie wie Bachs Englische Suiten für Cembalo oder Clavichord sowie seine sechs Suiten für Violoncello solo jeweils mit Prélude und Allemande und beschränken sich danach ganz auf Tanzsätze. Somit entsprechen diese "Konzerte" den für musikalische Soireen gedachten Suitenkompositionen deutscher Barockkomponisten eher als die pittoresken aber ausufernden *Ordres*. Die ersten vier der couperinschen "Konzerte" erhielten später den Beinamen *Concerts royaux*, da sie am Hof von Louis XIV gespielt wurden. Einzelne Sätze des vierten *Concert royal* dienten Ravel als Vorbild für seine eigene Suite.

Den Titel "Tombeau" präzierte Ravel erst 1917 anlässlich der Vollendung des Werkes nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst. Dabei verdreifachte er gleichsam den Erinnerungsbezug: Neben Couperin, zu dessen Ehrung er das ganze Werk komponierte, widmete er jeden der sechs Sätze einem seiner im Weltkrieg gefallenen Freunde. Zugleich und ohne öffentlich sichtbare Zuschreibung gilt dieser Nachruf auch seiner während seines Kriegsdienstes verstorbenen Mutter.² Die Komposition wurde noch im selben Jahr veröffentlicht. Die Uraufführung am 11. April 1919 im Pariser Gaveau-Saal spielte Marguerite Long.

Die schon in der ursprünglich geplanten Suite beabsichtigte Huldigung an einen der großen Barockkomponisten Frankreichs war, ähnlich wie Debussys Wiederentdeckung Rameaus zum selben Zeitpunkt, sicherlich auch Ausdruck von Ravel Verstörung über die Feindschaft seiner Nation mit Deutschland und Österreich. Doch ging sein Patriotismus nicht so weit, dass er eine Erklärung der Nationalen Liga zur Verteidigung der französischen Musik unterschrieben hätte, deren Ziel es war, alle Aufführungen urheberrechtlich geschützter Werke deutscher und österreichischer Komponisten zu untersagen.² Er äußerte sich dazu in einem Brief an die Liga, in dem er eine Mitgliedschaft entschieden ablehnte:

²Ravel hätte gern eine aktive Rolle bei der Verteidigung seines Landes übernommen, war jedoch sowohl von der Infanterie als auch von der Luftwaffe wegen Untergewicht für wehruntauglich erklärt worden. So arbeitete er zuerst ehrenamtlich in einem Lazarett; später wurde er als Lastwagenfahrer für militärische Transporte engagiert und schließlich doch noch an die Front von Verdun geschickt. Dort erreichte ihn die Nachricht vom Tod seiner seit längerem kranken Mutter, die zu seinem Zusammenbruch und seiner Entlassung aus dem Kriegsdienst führte.

Es wäre meiner Meinung nach sogar gefährlich für die französischen Komponisten, systematisch die Produktion ihrer ausländischen Kollegen zu ignorieren und so eine Art nationaler Clique zu formieren: Unsere derzeit so reiche Tonkunst würde unweigerlich degenerieren und sich in schablonenhaften Formeln einschließen. Mich kümmert es wenig, dass zum Beispiel Monsieur Schönberg Österreicher ist. Er ist nichtsdestoweniger ein Musiker von hohem Wert, dessen überaus interessante Recherchen nicht allein auf einige Komponisten alliierter Länder, sondern sogar bei uns einen positiven Einfluss gezeitigt haben. Mehr noch: Ich bin ausgesprochen erbaut davon, dass die Herren Bartók, Kodály und ihre Schüler Ungarn sind und dass sie dies in ihren Werken zu glutvoll zum Ausdruck bringen.³

Typisch für die traditionelle Tombeau-Komposition waren feierlich schreitende Tanzgattungen wie die Allemande und die Pavane. Auf beide verzichtet Ravel bezeichnenderweise. Stattdessen eröffnet er seine Komposition mit der Paarung "Präludium und Fuge" in e-Moll und rundet sie ab mit einer Toccata, die gleichfalls in e-Moll steht. Dazwischen stehen drei Tanzsätze, von denen zwei zu eher ausgefallenen Gattungen gehören: eine Forlane in e-Moll, ein Rigaudon in C-Dur und ein Menuett in G-Dur. Das Titelblatt der Notenausgabe von Durand (Abbildung unten) zeigt ein von Ravel selbst gezeichnetes Trauerarrangement mit Urne.

Trotz des Trauerbezugs in Wort und Bild gilt es als strittig, ob dieses Werk als eine musikalische Totenklage anzusehen ist. Cortot weist auf den "abstrakten" Charakter der Suite hin. Zwar stehe die Herbheit der harmonischen Sprache in deutlichem Gegensatz zum sinnlichen Reichtum der Texturen in Ravels früheren Werken, doch sei das nicht auf Kriegseindrücke oder Verlusterfahrungen zurückzuführen, da die Gesamtkonzeption wie auch die Satztypen schon vor Ausbruch des Krieges und vor dem Tod der Mutter feststanden. Vielmehr knüpften die extrem virtuosen Passagen ebenso wie die Fülle von Ornamenten und schnellen Tonwiederholungen direkt an die französische Cembalotradition an. Im Vordergrund stehe somit die Huldigung an den großen Couperin.⁴

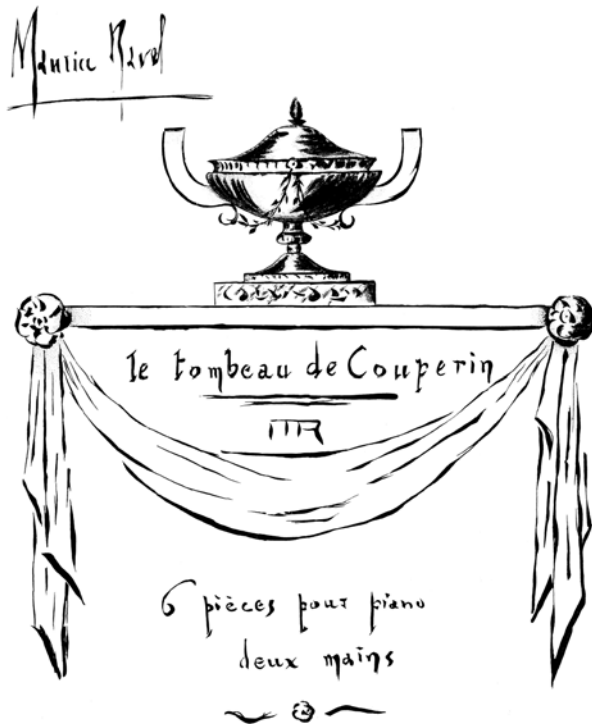
Anders sehen es Theoder W. Adorno und Hans Heinz Stuckenschmidt. Adorno erkennt unter der perfekten, klassizistischen Oberfläche des *Tombeau*, das er als Ravels "archaisches Hauptwerk" bezeichnet, eine

³Michael Stegemann, *Maurice Ravel* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996), S. lxiii.

⁴Alfred Cortot, *La musique française de piano* (Paris: Presses Universitaires de France, 1948); S. 51.

echte Trauermusik.⁵ Ähnlich empfindet Stuckenschmidt, wenn er schreibt: “Hinter der hellen, spielerischen Bewegung dieser Tänze und kunstvoll nachgeformten Clavecinisten-Stücke verbirgt sich ein tief schmerzliches, ja tragisches Grundgefühl. [...] Das ganze Werk trägt die Aura von Abschied. Ravel tritt gleichsam aus dem Land der Jugend und Kindheit in das des Lebensernstes. Die schöpferische Ausbeute dieser Situation ist eine Art von Verzicht, ein Verschleiern und Verbergen von Abgründen der Erfahrung hinter einer hellen und beinahe galanten Verkleidung.”⁶

Le tombeau de Couperin: Ravels Titelillustration für die Durand-Ausgabe



⁵Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften: Musikalische Schriften IV* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), S. 63. “Durch die hochmütige Kinderlandschaft führt die Tournée seiner Musik ins Altertümliche [...]: in Trauer ohne Glauben. Kein Zufall, dass sein archaisches Hauptwerk, mit dem welken Duft der Forlane, die von den eigenen Harmonien entblättert wird; mit dem zärtlichsten Menuett; dass dies große, über Jahre hin komponierte *Tombeau de Couperin* eine Trauermusik ward.”

⁶Stuckenschmidt, *Ravel*, S. 216-217.

Prélude

Das Prélude steht in e-Moll. Die Tonart wird allerdings sowohl durch die zahlreichen pentatonischen Komponenten⁷ als auch durch den Einsatz von G-Dur als momentanem Tonika-Stellvertreter⁸ wiederholt in Frage gezogen. Das schnelle Tempo (*Vif*, \downarrow . = 92) und das 12/16-Metrum mit einer ununterbrochenen Sechzehntelbewegung, die durch "auf dem Schlag" zu spielende Praller und Mordente zusätzlich verdichtet wird und erst fünf Takte vor dem Schluss plötzlich zum Stillstand kommt, verleihen dem Satz den Charakter einer ausufernden, im Detail ständig veränderten Kette von Ornamenten.

Im Aufbau entspricht dieses wie improvisiert wirkende virtuose Stück einer (ravelschen) Sonatensatzform: Auf die wiederholte 29-taktige Exposition folgt eine harmonisch bis zum Tritonus ausgreifende Durchführung mit zwei Gegenüberstellungen von Hauptmotiv und Seitensatz (28 Takte), eine erweiterte Reprise der Abfolge, die die Exposition beschloss (25 Takte), und zur Abrundung eine zwölfaktige Coda. Dynamisch bewegt sich die Musik mit Ausnahme der zwei mächtigen, strukturell analogen Seitensatz-crescendi im Bereich um *pp* und *p*.

Das thematische Material besteht im Wesentlichen aus drei Komponenten. Jede wird dreimal entscheidend variiert, wobei Ravel Kürzungen, Verlängerungen und sogar Taktvertauschungen sowie Überleitungen und Vorwegnahmen einbezieht.

- Das Hauptmotiv weist den höchsten Grad an Wiederholungen auf: jede Takthälfte sowie der Zweitakter als Ganzes ertönt zweimal:

*Le tombeau
de Couperin I:*
Das Hauptmotiv



Die erste Variante in T. 10-13, eine kleine Terz tiefer transponiert, überrascht durch eine vertauschte Taktfolge und ein hinzugefügtes *dis*, das die Pentatonik zugunsten der Dominant- und Subdominant-dreiklänge H-Dur und A-Dur durchbricht. Die Wiederholung des Abschnitts T. 5-30 endet in einer mit der Quintenschichtung *g/d/a* harmonisierten Figur aus T. 1. Dies antizipiert die zweite Variante,

⁷Vgl. im eröffnenden Zweitakter rechts den Tonbestand *e-g-a-h-d*, mollpentatonisch auf *e*, und links *a-c-d-e-g*, mollpentatonisch auf *a*.

⁸Vgl. T. 1-4 mit dem strukturell analogen Viertakter T. 30-33: Zu Beginn der Wiederholung der ersten Prélude-Hälfte ersetzt Ravel den ursprünglichen Orgelpunkt *e* durch *g/h*.

in der Ravel die Quintenschichtung im ersten Takt (T. 34) vertikal zu *c/g/d/a*, im zweiten (T. 35) zu *f/c/g/d/a* erweitert. Die dritte Variante des Hauptmotivs, transponiert von *a* über *e* in T. 1 zu *e* über *a* in T. 46, übernimmt die ankernden Quinten, in T. 47 als *g/d/a/e*, in T. 49 sogar als *c/g/d/a/e*. Die vierte Variante schließlich, mit der Ravel die Coda eröffnet, steht harmonisch ganz im Zeichen von e-Moll, deren Tonika (T. 83 und 85) mit dem Subdominant-Tredezimakkord *a/c/e/[g]/h/d/fis* alterniert.

- Das doppelt so lange zweite Motiv, dem die Rolle des Seitensatzes zufällt, erklingt erstmals in T. 22-29. Läufe und Arpeggien in Sechzehnteln unterstreichen die von Mordenten verzierte, lyrische Kantilene des Diskants mit einem kräftigem Crescendo.

Le tombeau de Couperin I: Der Seitensatz

Die erste Variante in T. 38-45 dieses Motivs ist abweichend gegliedert: Aus dem aufwärts versetzten Zweitakter mit halbtaktig aufsteigenden Sekunden (*e-fis*, *e-fis*) wird ein abwärts sequenzierter Dreitakter mit halbtaktig absteigenden Tonschritten (*e-d*, *e-d*). Die auf zwei Takte verkürzte Ergänzung leitet antizipierend in das folgende Hauptmotiv über. Die zweite Variante in T. 50-57 besteht ebenfalls aus 3 + 3 + 2 Takten, wobei die 3/8-Gruppen nun als Quartgänge erklingen und der jeweils dritte Takt einen Quintfall vorhaltartig verzögert. Tonal repräsentiert diese Variante mit ihrem Rahmenton *b* den Tritonus der Grundtonart e-Moll. Erst die dritte Variante in T. 68-77 knüpft im zugrunde liegenden Zweitakter wieder an die ursprüngliche Gestik an, verlängert dann jedoch das Ende.

- Als Verbindung zwischen diesen beiden führenden Komponenten und ihren Varianten erklingen zwei Versionen eines noch deutlicher ornamental konzipierten Motivs. Die erste führt ausgehend vom im Hauptmotiv alternierend gehörten Anker *a* über einen wiederholten e-Moll-Nonakkord zum H-Dur der ersten Hauptmotivvariante. Die zweite, die zuerst zur Grundform des Seitensatzes, bei ihrer Reprise ab T. 58 dann zur (der Grundform wieder angenäherten) letzten Variante hinleitet, tritt jeweils im Tandem mit einer Transposition auf, wobei Ravel jedem Viertakter beim zweiten Auftreten ein

Arpeggio hinzufügt, das – unerwartet im Kontext seiner sonst meist stark erweiterten Harmonik – einen reinen Durdreiklang durchläuft.⁹

Le tombeau de Couperin I: Die zwei Verbindungskomponenten

Der Kleinteiligkeit der thematischen Figuren stehen die großen Linien in den Nebenstimmen entgegen, durch die Ravel Zusammenhang stiftet. Diese treten besonders ins Bewusstsein, wenn sie chromatische, diatonische oder ganztönige Skalen bilden oder den Quintenzirkel durchschreiten. So verläuft die zuletzt erwähnte sequenzierte Überleitungskomponente beim ersten Mal über Begleitstimmen, die in unsynchronisierter Zweistimmigkeit chromatisch absteigen,¹⁰ beim zweiten Auftreten über einer fallenden Ganztonskala, die ihrerseits in der Mittelstimme mit Quintschritten aufgelockert wird.¹¹ Die im Diskant statische zweite Hälfte von Motiv 2 crescendoiert, in der ursprünglichen Gestalt wie auch in der analog gestalteten dritten Variante, über Arpeggien auf diatonisch absteigenden Basstönen, im ersten Fall ergänzt durch fallende Quinten, im letzteren durch einen verzögerten Fall durch zwei Quartan.¹² Die zweite Variante des Motivs bewegt sich in den hervorgehobenen Diskanttönen und den Ankertönen der begleitenden Arpeggien ebenfalls in Quintschritten.¹³

⁹Das Transpositionsintervall ist in beiden Fällen ungewöhnlich: ein Septimsprung von T. 14 zu T. 18, ein Tritonus von T. 58 zu T. 63. Dabei glättet Ravel die Intervallsprünge der ersten zwei Takte: Die Folge von Quint/Tritonus – Tritonus/Quart in T. 14-15 und 18-19 ist in T. 58-59 und 63-64 zu vier chromatisch absteigenden Quintwechsell harmonisiert. Die zwei erweiternden Arpeggien stehen in D-Dur (T. 62) und As-Dur (T. 67).

¹⁰Vgl. T. 14-17 Mittelstimme: *dis-d-cis-c-h-b-a-gis/fis-f-e*, Unterstimme: *h-ais-a-gis-g-fis-f-e* plus 'Kadenzschritte'; vgl. T. 18-21 Mittelstimme: *c-h-b-a-as-g-fis-f-e*, Unterstimme: *a-gis-g-fis-f-e-es-d* plus 'Kadenzschritte'.

¹¹Vgl. T. 58-67, links: Ganztonskala *gis-fis-e ... d, d-c-b ... as*, in der Mittelstimme ergänzt durch *gis-dis-ais, fis-cis-gis, e-h-fis* und in Kombination beider fortgesetzt als *h ... e-a-d*; weiter ab T. 65 mit *b-f-c, f ... b-es-as*.

¹²Vgl. den Bass in T. 26-30: *d-c-h-a-e; h-e-a-d-g*; T. 73-83: *d-c-h-a-g-f-e-d-a-a-a-a-e*.

¹³Vgl. T. 50-56, rechts: *b-b-(e)-es-as-as-(d)-des* über links: *c-c-f-b-b-es-gis*.

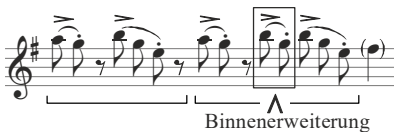
Fugue

Die das Prélude zum Satzpaar ergänzende Fuge in e-Moll ist das satztechnisch sprödeste Stück der Suite. Die junge Komponistengeneration um Ravel betrachtete die Fugenkomposition als eine Disziplin, die ein Absolvent der Konservatorien gemeistert haben musste, später aber nicht unbedingt ästhetisch wichtig nehmen sollte. Einige Kritiker spotteten, Ravel habe in sein *Tombeau* nur deshalb eine Fuge aufgenommen – eine Gattung, die bei Couperin vergleichsweise selten vorkommt und deren Referenzfunktion daher nicht unbedingt einleuchtet¹⁴ –, um sich und anderen zu beweisen, dass er auch diese Form beherrschte, nachdem er mehrmals am Fugewettbewerb in der Vorrunde des Prix de Rome gescheitert war.

Unzweifelhaft bestätigt der Satz, dass Ravel nicht nur in der Lage war, eine Fuge zu schreiben, sondern dass er innerhalb des strengen Satzes sowohl eine elegische Stimmung zu erzeugen als auch allerlei metrische und strukturelle Verschleierungen einzubauen wusste. Seine dreistimmige, 61 Takte umfassende Komposition beschränkt sich dabei in ihrem thematischen Material fast ausschließlich auf Subjekt und Kontrasubjekt.

Das Subjekt ist täuschend einfach: die zweitaktige Grundform des Dux besteht in der Ausgangslage abwechselnd aus den ersten fünf Tönen der e-Moll-Tonleiter oder der ans Prélude anknüpfenden Mollpentatonik auf e;¹⁵ der Comes endet wiederholt viertönig mit Überbindung oder Pause. Die der kurzen Phrase auferlegte Fragmentierung mit Teilwiederholung und Binnenerweiterung stellt eine doppelte Herausforderung dar: für Hörer durch die Verschleierung des Metrums im 7/8-Kopf, für Pianisten durch die zahlreichen Artikulationsakzente, besonders in den Engführungen.

Le tombeau de Couperin II:
Das Fugensubjekt wie gehört



Le tombeau de Couperin II:
Das Fugensubjekt wie notiert



¹⁴In Couperins berühmter *Messe à l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles* trägt das zweite Kyrie den Satztitel "Fugue sur les jeux d'anches", das Gloria ist als "Petite fugue sur le chromhone" ausgewiesen, und das wie eine erweiterte französische Ouvertüre gebaute *Offertoire sur les grands jeux* besteht aus drei umfangreichen Abschnitten: einem Präludium, einer chromatischen Fuge und einer Fuge im Stil einer Gigue. Auch Couperins *Concert royal* Nr. II enthält eine "Allemande fuguée" und ein "Air contrefugué".

¹⁵Vgl. das Subjekt in T. 1-3₁ und 9-10₁: e-fis-g-a-h, T. 5-7₁: e-g-a-h-d.

Ganz anders das Kontrasubjekt. Es ist mit seinem Umfang von genau einem Takt, der der zweiten Hälfte des Subjekts gegenübergestellt ist, metrisch eindeutig, beschreibt einen sanften Abstieg, dessen schwingende Triole dem zuvor zerrissenen Tonfluss einen lyrischen Anstrich verleiht, und endet in seiner Grundform mit der Andeutung einer kadenzierenden Formel, die allerdings später vielfach abweichend gestaltet ist.

Le tombeau de Couperin II:
Das Kontrasubjekt



In ihrem Aufbau verbindet der Satz typische Merkmale barocker Fugenkomposition mit der ravelischen Vorliebe für hörend erkennbare Parallelisierungen. Einerseits entwickelt sich die polyphone Komplexität schrittweise, von einfachen Durchführungen mit den Grundformen von Subjekt und Kontrasubjekt über die Einführung der Umkehrformen bis hin zu zweistimmigen und zuletzt einer dreistimmigen Engführung. Dabei duplizieren diese Engführungen die Gesamtentwicklung: In ihnen ertönen Subjekt und Kontrasubjekt erst im Original, dann in der Umkehrung, und schließlich in zwei gemischten Gegenüberstellungen, bevor die Fuge in dreistimmigen Engführungen erst des Subjektes, dann des Kontrasubjektes gipfelt.

Wie in barocken Fugen folgt auf jede Durchführung des Subjektes, später sogar auf jede einzelne Engführung eine Passage reduzierter thematischer Aktivität. Die Betonung liegt allerdings in dieser Fuge auf dem Wort "reduziert", denn kaum ein Takt ist frei von Fragmenten des Subjektes oder, noch häufiger, des Kontrasubjektes. Diese Episoden sind dynamisch nicht etwa zurückgenommen, sondern gewinnen vielmehr kurz an Intensität, bevor sie sich vor dem nächsten Subjekteinsatz wieder in große Zartheit zurückziehen.

Auch die oben erwähnte strukturelle Parallele zwischen der Entwicklung der Einzeleinsätze und der Engführungen unterstreicht Ravel durch die Dynamik. Die ersten drei der vier Durchführungen mit Einzeleinsätzen und die ersten drei zweistimmigen Engführungen beginnen sehr leise. Jeweils im Anschluss an das Auftreten der Umkehrformen (T. 22-25 und 39-40) erhöht Ravel die Lautstärke zum *mf*, das auch den nächsten Einsatz bzw. die nächste Engführung bestimmt. In der jeweils folgenden, umfangreichen themafreien Passage von T. 26-34 und 50-57 schwillt die Musik zum *forte*, gefolgt von einer allmählichen Entspannung zum durch Unisono unterstrichenen Ende (vgl. in T. 34-35₁ das Diminuendo zum dreistimmigen *h*, in T. 57-58₁ das Diminuendo/Ritardando zum einstimmigen *e*). Wieder

pianissimo und in einem Tempo, das von *Meno allegro* ausgeht und sich dann bis fast zum Stillstand verlangsamt, schließt die Fuge mit einer Art Apotheose: einer Coda mit dreistimmigen Engführungen von Subjekt und Kontrasubjekt, die durch keine nichtthematische Note gestört werden.

Das folgende Diagramm will die komplexe Struktur visuell erfahrbar machen. Die Kürzel "S" und "KS" stehen für vollständige Einsätze der thematischen Komponenten, "s" für in Zwischenspielen ertönende Subjektfragmente, "ks" für die unterschiedlich langen Auftritte des Kontrasubjektes in subjektfreien Passagen, "O, M, U" bzw. O/M/U für Einsatzfolgen bzw. Engführungen mit Ober-, Mittel- und Unterstimme, und "Z" für Passagen mit reduzierter thematischer Aktivität (Zwischenspiele).

Le tombeau de Couperin II: Parallelität im Aufbau der Fuge

T. 1-7 ₁ – <i>pp</i> S in O (e-Moll) S in M (h-Moll) + KS in O S in U (e-Moll) + KS in M	T. 35-37 ₁ – <i>pp</i> S in O (e-Moll) verschränkt mit S in M (h-Moll)
T. 7-9 ₁ = Z1: ks in O, M, ½ ks in O	T. 37-39 ₁ = Z5: ks in O / ks in M
T. 9-13 ₁ – <i>pp</i> < <i>p</i> S in M (e-Moll) + KS in U S in O (h-Moll) + KS in M	T. 39-41 ₁ – <i>pp</i> < <i>mf</i> S-Umk in U (a-Moll) + KS in M verschränkt mit S-Umk in O (C-Dur)
T. 13-15 ₁ = Z2: s in O, M	T. 41-44 ₁ = Z6: ks in O/U/M, s in M
T. 15-19 ₁ – <i>pp</i> < <i>p</i> S in O (G-Dur) + KS in M S in U (D-Dur) + KS in M	T. 44-46 ₁ – <i>pp</i> < <i>mp</i> S in O (e-Moll) verschränkt mit S-Umk. in M (h-dim)
T. 19-22 ₁ = Z3: ks in O, U, ½ ks in M	T. 46-48 ₁ = Z7: ks in O/M/U
T. 22-26 ₁ – <i>p</i> < <i>mf</i> < <i>f</i> S-Umk in M (G-Dur) S-Umk in O (C-Dur)	T. 48-50 ₁ – <i>mf</i> < <i>f</i> S in O (H-Dur) verschränkt mit S-Umk in M (fis-Moll)
T. 26-29 ₁ = Z4a: ks-Umk in U, ks in O, Trugschlusskadenz mit s/s-Umk	T. 50-54 ₁ = Z8a: s + s-Umk in O/M/U Kadenz mit s-Umk
T. 30-33 ₁ = Z4b: ks in O + s in M, ks in M + s in O, ks in U + s in O	T. 54-56 ₁ = Z8b: ks-Umk in M/O/U
T. 33-35 ₁ = Z4c: ks in M, O, U	T. 56-58 ₁ = Z8c: ks-Umk in U/O/M
Coda:	T. 58-61 – <i>pp</i> S in O/M/U, KS in O/M/U <i>Meno allegro, Ral., Lent, Ral.</i>

Forlane

Der erste der Tanzsätze ist zugleich der gewichtigste in Ravels Suite. Die Entscheidung zu dieser Gattung wurde nur sehr indirekt von Couperin inspiriert. Wie aus einem im Frühjahr 1914 geschriebenen Brief Ravels an seinen Freund Cyprian Godebski hervorgeht und von Marcello Cofini und nach ihm Volker Helbing ausführlich dargelegt wurde,¹⁶ geht der Anstoß zur Wahl gerade dieser Tanzgattung auf eine Direktive aus dem Vatikan zurück:

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. 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 halten.¹⁷

Die Forlane, ein beschwingter italienischer Paartanz in Rondoform, erhielt im 17. Jahrhundert ihre stilistische Prägung und wurde im frühen 18. Jahrhundert in Frankreich zu einem beliebten Hoftanz. Sie steht im 6/8- oder 6/4-Takt und zeichnet sich durch kleinteilige Motivwiederholungen sowie zahlreiche, oft kettenartig verwendete halbtaktige Punktierungsgruppen aus. Auch in die konzertante Musik fand sie vereinzelt Eingang: In Deutschland ließen sich Georg Philipp Telemann und Johann Sebastian Bach zu Instrumentalsätzen dieses Typs inspirieren.¹⁸


Die Forlane in Couperins viertem *Concert royal* umfasst einen Refrain und vier Couplets in abwechslungsreicher aber gut überschaubarer Gliederung.¹⁹ Alle Phrasensegmente beginnen auftaktig mit dem dritten Achtel des 6/8-Taktes und enden regelmäßig nach 2, 4 oder 8 Takten. Mit Ausnahme

¹⁶Brief Ravels zitiert in René Chalupt et al., Hrsg., *Ravel au miroir des ses lettres* (Paris: Laffont, 1956), S. 105-106; Marcello Cofini, "La furlana, ballo del Papa", in *Strenna dei Romanisti* (1995), S. 127-146; Volker Helbing, "Der Papst und die Tänzerinnen. Zur Forlane des *Tombeau de Couperin*", in *Zeitschrift für Musiktheorie* 5/1 (2008), S. 63-88.

¹⁷Helbing, *op. cit.*, S. 63.

¹⁸Vgl. den 6. Satz in Telemanns *Ouverture für 2 Hörner, Streicher und Basso Continuo* F-Dur (TWV 55:F16) und den 4. Satz in Bachs *Orchestersuite Nr. 1* in C-Dur (BWV 1066).

¹⁹Refrain = 4 + 4 Takte (a, a_v), zur Eröffnung wiederholt. Couplet 1 = 4 + 4 Takte (b, b), Couplet 2 = 8 Takte (c), Couplet 3 = 4 + 4 + 4 + 4 + 4 Takte (d, d_v, d', d", d" _v), Couplet 4 = 2 + 2 + 4 + 4 Takte (e, e, e', e'). [<https://www.youtube.com/watch?v=2e3TeKlMn8>]

des nach Moll abgedunkelten und ostinatoartig über dem Orgelpunktwechsel *a–g–a–g* verharrenden vierten Couplets steht der Satz in E-Dur. Die Punktierungsgruppe , die im Refrain nur kurz eingeschoben ist, bildet in den ersten drei Couplets zunehmend lange Ketten,²⁰ fehlt im kontrastierenden vierten Couplet jedoch ganz.

Ravels Forlane, die er nach der Vorlage von Couperin komponiert zu haben behauptete, gleicht ihr trotz eines wesentlich größeren Umfanges tatsächlich in vielen strukturellen Aspekten, setzt sich an anderen Stellen jedoch in charakteristischer Weise von diesem Vorbild ab.

- Couperins Forlane wechselt für das 4. Couplet von E-Dur zu e-Moll; Ravel hellt sein e-Moll für das 3. Couplet kurz zu E-Dur auf.
- Die Länge der Teilssegmente wechselt im Refrain ständig zwischen ganz- und halbtaktigem Beginn: dem ganztaktigen Incipit aus T. 1 geht in T. 5, der Wiederholung von T. 1 und T. 9 ein halbtaktiger Auftakt voraus; die Reprise der Anfangszeile endet erst in der Taktmitte von T. 29.²¹ In Refrain 2 und 3 erhält die Variante von [a] eine neu imitierende Mittelstimme. Und während im ersten Couplet alle Teilssegmente in der Taktmitte beginnen und enden, verwendet Ravel im zweiten und dritten Couplet den bei Couperin vorgegebenen verlängerten 4/8-Auftakt. Die an den Übergängen entstehende Inkompatibilität der Phrasierungen führt mehrfach zu metrischen Verschränkungen, in denen ein Phrasenschluss mit dem Beginn einer neuen Einheit überlappt.
- Ob die auf das dritte Couplet folgenden Zeilen trotz des zwischen beiden fehlenden Refrains als viertes Couplet anzusehen sind, wie Helbing meint, erscheint mir aufgrund der deutlich abweichenden Motivreihung und Harmonisierung zweifelhaft, zumal schon Ravels drittes Couplet den von Couperin erst im vierten Couplet vorgenommenen Wechsel des Tongeschlechtes zeigt. Die folgende Übersicht geht von einer Rondoform mit drei Couplets aus, gefolgt von einer Coda, die mit einer Liquidation des Refrain-Incipits endet.

So ergibt sich für die Segmente und Phrasierungen folgendes Bild:

²⁰Refrain, T. 1 und 5: je 1 x; T. 3 und 7: je 2 x; Couplet 1, T. 10-11 und 14-15: je 3 x, Couplet 2, T. 9 und 13: je 1 x, T. 17-19: 5 x und T. 20-23: 6 x; Couplet 3, T. 24-31: 15 x, T. 32-35, 36-39 und 40-43: je 6 x.

²¹Die wiederholte Grundphrase enthält Segmente von $2\frac{1}{2} + 1 + 3 + 1 + 3 + 1 + 3 + 1$ Takten. Ein Wechsel von der halbtaktigen zurück zur ganztaktigen Phrasierung erklingt bei T. 12|13. Doch selbst hier fallen die Akzente vorerst noch weiter auf die Taktmitte, bis die Kadenz in T. 17-18 die Ganztaktigkeit bekräftigt. Die Reprise der ersten Refrainzeile (T. 25-29) ist mit $2\frac{1}{2} + 1 + 1$ Takten vollends metrisch unregelmäßig.

Le tombeau de Couperin III: Die Segmente im Refrain der Forlane

Refrain

a
 a_v
 a'
 b
 a''
 a

Le tombeau de Couperin III: Der weitere Verlauf des Satzes

29 C1 $\parallel :c, c': \parallel$
 $\parallel :d, d', c, c'': \parallel$

Refrain 2 (nur a, a_v + neue Mittelstimme): Anfang überlappend mit C1-Ende

61 C2 $\parallel :e, e': \parallel e'', e''',$
 e''''_v, e, e'

Refrain 3 (ganz, a_v + neue Mittelstimme): Anfang überlappend mit C2-Ende

121 C3 f, f'
 $\parallel :f'', f''': \parallel$

137 Coda g, g'
 g'', g'''

153 *Schlussliquidation* etc.

Vom Refrain durch die drei Couplets nimmt die harmonische Komplexität deutlich ab. Die 2½-taktige Eröffnungssphrase des Refrains erhebt sich über einem chromatischen Aufstieg aus übermäßigen Dreiklängen: *g/h/dis-gis/his/e-a/cis/eis*. Dabei sind T. 1 und 2 durch die große Sept *e-dis* beherrscht, die sowohl horizontal als Rahmen der melodischen Geste als auch vertikal in der betonten Synkope erklingt. Im zweiten Teilsegment und im halbtaktig zur Wiederholung der Phrase überleitenden dritten wird der Aufstieg mit einem Abstieg durch diatonische Dreiklänge beantwortet. Auf einer dritten Texturebene treten ab T. 2 Basstöne hinzu, die der akkordgestützten Diskantstimme mit *a-fis-h-e* die Schritte einer (modal verfremdeten) *iv-ii-v-i*-Kadenz unterlegen. Der melodische Aufstieg *e-ais-h-dis* entpuppt sich vor diesem Hintergrund als terzloser Tonikadreiklang mit Leittönen zur Quint und zur (unaufgelöst bleibenden) Oktave.

Die drei Couplets durchlaufen einen Prozess harmonischer Vereinfachung. In den Rahmenphrasen von Couplet 1 führt eine gestaffelt fallende halbtaktige Figur mit Vorhaltsdissonanz über einer e-Moll-Welle zu Abschlüssen in reinen Durdreiklängen, unterbrochen von einem Mittelteil über Orgelpunkten auf *fis* und *dis*. Couplet 2 setzt diese Entwicklung fort; Helbing konstatiert hier eine "scheinbar regressive, fast kindlich wirkende Diatonik".²² Wieder erstreckt sich der Mittelteil über Orgelpunktönen, die – im ungewöhnlich hohen Register angesiedelt – taktweise pulsierend gepupft werden sollen.²³ In Couplet 3, das rhythmisch Couperins Couplet 2 nachgebildet ist, sind die Hauptklänge in jambischem Rhythmus mit ihrer Wiederholung gepaart. In den zwei höheren Texturschichten stellt Ravel terzverwandte Dreiklänge übereinander, in der dritten ergänzt durch dreitönige Quintenschichtungen.²⁴

Die Hauptphrasen der Coda unterscheiden sich von den Couplets sowohl durch das Fehlen der Forlane-typischen Punktierungsfiguren als auch durch ihre dodekaphone Färbung. Über kadenzierenden Bassgängen erklingen im wiederholten eröffnenden Eintakter von [g] und [g'] zehn der zwölf, an entsprechender Stelle in [g"] und [g'"] sogar alle zwölf Halbtöne. Die sechstaktige Schlussphrase – auch sie dank der wechselnden Mittelstimmen zehntönig – präsentiert, gleichsam als letzte Erinnerung an den Refrain dieses Rondos, eine Liquidation des Incipits.

²² Helbing, *op. cit.* S. 75.

²³ Vgl. Abschnitt [e"] über einem wiederholtem e", Abschnitt e'" und seine Variante über *fis*".

²⁴ Vgl. ab T. 121: E-Dur über *gis*-Moll, *fis*-Moll über A-Dur, *cis*-Moll mit 4-3-Vorhalt über E-Dur, ergänzt durch die Quintenschichtung *h/fis/cis*. In der Entwicklung: G-Dur über h-Moll, ergänzt durch *cis/gis/dis*, und *fis*-Moll über a-Moll, ergänzt durch *g/d/a*.

Rigaudon

Der Rigaudon ist ein Reihen- und Paartanz im Zweiertakt. Er hat seinen Ursprung in Volkstänzen, die in der Provence und im Languedoc getanzt wurden, entwickelte sich im 17. Jahrhundert zu einem beliebten Hoftanz und wurde von Couperin und Rameau sogar in Ballette und Opern integriert. Auch außerhalb Frankreichs entstanden bald einzelne Rigaudons, so von Henry Purcell, Georg Philipp Telemann und Georg Friedrich Händel für seine *Wassermusik*.

Der sehr lebhafteste Tanz kannte hüpfende und stampfende Bewegungen zu einer Musik, die auf langen Ketten gleichmäßiger kleiner Notenwerte basiert. Typisch für die barocke Variante waren Phrasen, die mit Achtelauftakt beginnen, gefolgt von betonten, meist verzierten Vierteln. Damit zeigte der Rigaudon Ähnlichkeiten mit der Bourrée. Couperins solistische Instrumentalwerke enthalten zwei Rigaudons: einmal als zehnten Satz der anfangs erwähnten 23-sätzigen *Ordre* Nr. II für Cembalo, zum anderen als vorletzten Satz – vor der oben beschriebenen Forlane – im *Concert royal* Nr. IV. Letzterer zeigt die Charakteristika der Tanzgattung in besonders reiner Form:

François Couperin,
Quatrième Concert royal:
Eröffnungsphrase



Ravel beginnt und beschließt die Rahmenabschnitte seines in C-Dur als groß angelegte ABA-Form konzipierten Rigaudon mit einem kräftigen fanfarenartigen Aufschwung in akzentverstärktem *fortissimo* (im Folgenden: [x]), der rhythmisch dem Endglied aus Couperins Eröffnungsphrase nachgebildet ist und mit dem Abschwung ([y]) zu einer vollständigen Kadenz ergänzt wird.

Le tombeau de Couperin IV:
Die Anfangs- und Schlussgeste

Assez vif

Erst danach erklingt, die Phrase [a] lancierend, der Rigaudon-typische Auftakt, hier in Form von zwei Sechzehnteln. Ein viertaktiges Crescendo mit kreiselnder Oberstimme und hüpfender Begleitung mündet in zwei weitere Takte im eröffnenden Rhythmus. Der erste geriert sich als einfacher Abschluss wie bei Couperin; der zweite, in T. 8, im anfänglichen akzentverstärkten *fortissimo*, als gestische Wiederaufnahme von [x].

Während dieser erste wiederholte Achttakter zwar mit Halbschluss endet, aber doch im Bereich der Grundtonart C-Dur verbleibt, streift der nachfolgende, aus Phrase [b] und ihren Ableitungen gebildete Abschnitt eine große Anzahl auch fernliegender Tonarten, bevor er schließlich in die originale, in C-Dur ankernde Fanfare aus [x + y] mündet. Die viertaktige Phrase [b] ist in ihrem Zentrum mit lauter Durdreiklängen harmonisiert, die in ihrer z.T. parallel verschobenen Abfolge vier Querstände erzeugen, führt dann jedoch noch einmal nach C-Dur zurück. Die auf drei Takte verkürzte Phrase [b'] dagegen endet mit einer Variante des fanfarenartigen Aufschwunges [x] in B-Dur:

Le tombeau de Couperin IV: Die querständigen Phrasen [b] / [b']²⁵

The image shows a musical score for two phrases, [b] and [b'], from 'Le tombeau de Couperin IV'. The score is written for piano and bass. The first phrase, [b], is marked with 'mf' and consists of 12 measures. The second phrase, [b'], is marked with 'b' and consists of 3 measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Die anschließende freie Transposition mit ständig wechselndem Versetzungsintervall beginnt in Des-Dur und erreicht, nach neuerlichen querständigen Rückungen, eine Ableitung der Aufschwungsgeste [x] in Fis-Dur, die diesmal mit [y] zum Achttakter vervollständigt wird und nach dem vorausgehenden Crescendo wieder im ursprünglichen *fortissimo* erklingt. Umso überraschender ist das *pianissimo subito* zu Beginn der Entwicklung der [b]-Phrase. Diese senkt sich über zwölf Takte chromatisch (im Diskant) bzw. diatonisch (in der Begleitfigur) von fis-Moll nach G-Dur. Nach einer mächtigen Steigerung zurück zum *fortissimo* rundet Ravel den Rahmenabschnitt seines Rigaudon mit einem notengetreuen Zitat der zweitaktigen C-Dur-Fanfare vom Anfang des Tanzes ab.²⁶

²⁵Für die Querstände vgl. T. 10: As-Dur → F-Dur (*as* → *a*), T. 10-11: F-Dur → D-Dur (*f* → *fis*), T. 11: D-Dur → B-Dur (*fis* → *f*), T. 11-12: B-Dur → G-Dur → B-Dur (*b* → *h* → *b*).

²⁶Die Reprise des Abschnitts unterscheidet sich allein an fast unbemerkten Stellen. Die fanfarenartige Geste [x-y], die in T. 1-2 und 35-36 von einem Subdominantseptakkord ausgeht, setzt in den beiden anlogenen Taktpaaren T. 93-94 und 127-128 von dem (eng verwandten) Nonakkord der Subdominantparallele ein. Zudem hat Ravel die letzten vier Takte der zum Abschluss führenden tonalen Absenkung so verändert, dass statt des dominantischen Zielklanges G-Dur das subdominantische F-Dur erreicht wird. Doch ändert dies nichts an der grundlegenden Analogie der beiden 36-taktigen Abschnitte.

Der 56-taktige Mittelteil kontrastiert mit den Rahmenabschnitten in beinahe jeder Hinsicht. Das Tempo ist auf *Moins vif* verlangsam, die Grundtonart von C-Dur nach c-Moll eingedunkelt, und die Dynamik spielt durchgängig in und um *pianissimo*. Die Grundphrase besteht aus ungleichmäßig langen melodischen Komponenten, die in den verschiedenen Ableitungen stark modifiziert werden und dabei ihre Plätze tauschen.

Le tombeau de Couperin IV: Ableitungen mit vertauschten Gliedern

Die linke Hand, die in den Rahmenabschnitten entweder eine halbtaktig aufspringende Begleitfigur beiträgt oder (in den querständig harmonisierten [b]-Phrasen) als Teil der thematischen Komponente erklingt, ist nun mit Ausnahme zweier kurzer Einschübe ganztaktig über Orgelpunktbasen konzipiert.²⁷ Die tonalen Wagnisse der [b]-Phrasen, denen später eine versöhnliche Rückführung folgt, fehlen in den Anfangsphasen des Mittelabschnitts ganz, doch holt Ravel das in der Entwicklung der [c]-Phrase mit tonalen Ausweichungen nach fis-Moll und Fis-Dur nach. Dabei überträgt er den Bauplan der [b]-Phrase und ihrer Ableitungen in raffiniert abgewandelter und auf doppelte Länge gedehnter Form auf gänzlich anderes Material: Die Abfolge der übergeordneten Einheiten ist, großzügig betrachtet, analog:

[b]	[b']	[b'']	[b''']	[b'''']
T. 9-13	13-16	16-20	20-24	24-34
[c]	[c']	[c'']	[c''']	[c'''']
T. 37-45	45-53	53-61	61-68	69-84

In der zwölftaktigen Codetta, die den Kontrastabschnitt abrundet, schwebt ein ruhiger Diskant diminuierend über einem den Quintenzirkel gegenläufig durchschreitenden Bass.²⁸ Mit diesem Stück gelingt es Ravel, die Vorgaben einer barocken Form zu übernehmen und dabei einen für seine Ästhetik charakteristischen, in Harmonie und Feinstruktur einzigartigen Satz zu komponieren.

²⁷Vgl. die Orgelpunktquint *c/g* in T. 37-44 und 53-57, abgesenkt auf *f/c* in T. 57-61, in der Entwicklung gefolgt von *dis* (T. 69-72), *fis* (T. 81-85) und *e* (T. 87-91).

²⁸Vgl. T. 81-92/93-94: *fis-h-e-a-d-g-c*.

Menuet

Im Menuett seines *Tombeau* ersetzt Ravel das übliche "Trio" im Zentrum der Bogenform durch eine in der Partitur explizit ausgewiesene Musette. Zugleich harmonisiert er das *da Capo* des Menuetts von Beginn an konsequent abweichend und transponiert später sogar dessen Diskantkontur, so dass nur die letzten vier Takte vor dem Schlussakkord identisch sind. Diesen folgt dann eine mit 24 Takten relativ umfangreiche Coda:

A = T. 1-32, B = T. 33-72, A' = T. 73-104, Coda = T. 104-128

Auch innerhalb der Rahmenabschnitte verweigert Ravel die einfache Reprise: Über eine immer wieder abweichende Harmonisierung hinaus bildet er anlässlich der Wiederaufnahme des eröffnenden Achttakters sogar die Teilphrasen um, so dass ihre Diskantkontur das in sich abgerundete Muster $\parallel: a, a' : \parallel: \dots a'', a : \parallel$ erhält.

Die Basisphrase des Menuetts ist konzipiert als Variante einer ganz anspruchslosen Melodielinie:



Le tombeau de Couperin V:
Grundgerüst T. 1-4

Im Bass fasst eine relativ konventionelle Linie den ersten Achttakter zusammen. Die Spiegelung des eröffnenden Abstiegs im abschließenden Aufstieg scheint sogar die unübliche Modulation in [a'] von G-Dur nach H-Dur, der Dominante der Tonikaparallele e-Moll, zu rechtfertigen.

Le tombeau de Couperin V: Bassgang T. 1-8



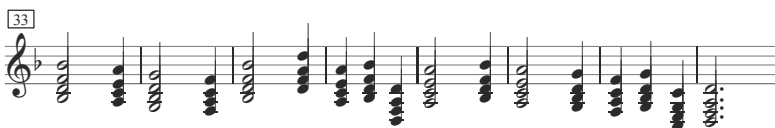
In der Ableitungsform [a''] schließlich konterkariert Ravel die scheinbare Einfachheit der Melodik durch eine Kombination aus mehreren Vorhalten, einem unmittelbaren und mehreren indirekten Querständen und einer unterschwelligen Bassfortschreitung.²⁹

²⁹Vgl. in T. 25-26: rechts melodisch a-Moll ($e-a-c$), durch die Akkorde der linken Hand harmonisiert als Teil des d-Moll-Nonakkordes $df/a/c/e$ mit *gis*-Vorhalt zur Quint *a*. T. 27: rechts $a-fis-gis$, durch linke Hand $h-e$ definiert als E-Dur mit beidseitigem Vorhalt zur Terz; Melodietöne harmonisiert als d-Moll, h-Moll, E-Dur mit Querstand $f \rightarrow fis$ in der Abfolge der beiden Vorhaltakkorde. Die tonale Basislinie des Viertakters steigt in T. 25-28 stufenweise ($d-e-f$) und fällt dann in Quartan abwärts zur Tonika (T. 28-29: $F-c-G^3$).

In den sechzehn Takten zwischen [a, a'] und [a'', a] entwickelt Ravel die Charakteristika der Rahmenphrasen, indem er teils bereits Gehörtes abwandelt, teils Kommendes vorwegnimmt. So greift die Oberstimme von T. 9-11 den Rhythmus des Diskants in T. 1-3 auf und beantwortet dessen zweitaktige melodische Kurve (*g-a-h-a-g-fis*) mit einer freien Umkehrung (*e-c-h-a-h-c*), unterschlägt jedoch den Zieltakt und fügt stattdessen eine Variante dieses Dreitaktlers hinzu. Zugleich antizipiert das Begleitmuster mit nachschlagenden Basstönen die Takte 25-26 + 29. Es folgt ein weiteres sechstaktiges Segment, diesmal gegliedert in zwei Taktpaare erweitert um eine Variante des zweiten. Der verbleibende Viertakter beginnt als neue Variante (T. 21 ≈ 17, 19), steigert sich dann aber zu einem ersten zarten Höhepunkt und endet in D-Dur, der Dominante der Grundtonart.

Die nach g-Moll abgedunkelte, von der Bordunquint *g/d* begleitete Musette basiert auf einer Phrase, die archaisierend harmonisiert ist: ausgespannt zwischen B-Dur und d-Moll liefert die g-Moll-Tonika selbst weder Anfang noch Schluss und erklingt auch zwischendurch nur kurz.

Le tombeau de Couperin V: Die Grundphrase der Musette



In ihrer Struktur ähnelt die Musette dem Menuett. Die Grundphrase mit variierter Wiederholung umrahmt zusammen mit ihrer identischen Reprise einen Mittelabschnitt, dessen erste 4 + 4 Takte rhythmisch dem eröffnenden Viertakter nachgebildet sind und ihm auch melodisch ähneln, sich dabei jedoch, für eine Musette ganz ungewöhnlich, zum *fortissimo* steigern. Die ergänzenden acht Takte sind nicht nur als 2 + 3 + 3 unregelmäßig gegliedert, sondern bewegen sich zudem mehrfach chromatisch und stehen dem Bordunton immer wieder tonal fremd gegenüber.³⁰

Die Coda beginnt wie T. 5-6, variiert den Zweitakter in der Wiederholung und erweitert ihn dann, erneut bis zum *forte* crescendo und von dort wieder langsam verklingend. Der letzte Achtakter beginnt mit drei oktavversetzten Varianten von T. 1, ergänzt durch einen stark verlangsamten zweifachen Anhang der Bassfigur und, in "*Très lent*", einen dreitaktigen Schlussakkord, in dem Terz und Quint des G-Dur-Nonakkordes für die Dauer eines Taktes getrillert werden und dann verklingen.

³⁰Vgl. T. 57-64: Orgelpunkt = g; chromatische Akkordfortschreitungen besonders in T. 57-58 (Des-Dur, C-Dur, H-Dur, C-Dur) und T. 63₃-65 (Des-Dur, C-Dur, Ces-Dur, B-Dur, a-Moll).

Toccata

Ravels Toccata ist als eine kontinuierliche Kette sehr schneller Sechzehntel entworfen (*Vif*, Viertel = 144), die erst im vorletzten der 251 Takte unterbrochen wird. In ihrer Virtuosität ist sie vergleichbar mit Franz Liszts *Études d'exécution transcendante*, ihr Bauplan ist der eines Sonatenrondos mit einer verkürzten zweiten Hälfte aus Durchführung + Reprise, und hinsichtlich Tonalität und Harmonik durchläuft sie eine stringente Entwicklung, die weitgehend ohne ravelische Akkorderweiterungen auskommt.

Ausgangspunkt dessen, was als immer wieder neu variiertes Refrain fungiert, ist die auf zwei Hände verteilte Tonwiederholung [x]. Sie generiert in T. 3-4 eine Art akkordischen Doppelschlag [y] und in T. 5-8 eine erste rudimentäre Thematik [z], in der der Doppelschlag vertikal verstärkt, durch Wechsel mit seiner Dreiklangsverschiebung horizontal erweitert und zuletzt durch eine crescendoierende Teilwiederholung ergänzt wird.

Le tombeau de Couperin VI: Die Einleitung des Rahmenmaterials

Gegenstück dieser Entwicklung der Tonwiederholung auf dem Tonika-grundton *e* ist eine Art diminuierende 'Ausleitung' [q], die im Part der linken Hand den bisherigen Ankerton als aufsteigenden Septakkord weiterführt, in der Rechten jedoch die vorausgegangene Tonwiederholung um einen Ganzton aufwärts auf *fis* transponiert.

Der folgende Überblick zeigt eine 144-taktige 'Exposition', parallelisiert in einer Durchführung und einer Reprise mit Coda.

Le tombeau de Couperin VI: Binärer Plan mit gestrafftem zweiten Durchlauf

T. 1-10 Refrain 1 (x-y-z, q)	T. 145-154 Refrain 6 (x-y-z)
T. 11-22 Couplet 1	T. 155-159 aus Couplet 4
T. 23-34 Refrain 2 (z)	T. 160-167 Refrain 7 (y-z)
T. 35-42 ₁ Couplet 2	T. 168-172 aus Couplet 4
T. 42-56 Refrain 3 (x-y-x-y-x-y-x, q)	T. 173-180 aus Couplet 1
T. 57-69 Couplet 3	T. 181-190 Refrain 8 (z, z)
T. 70-85 Refrain 4 (y-z, q; x)	T. 191-204 aus Couplet 2
T. 86-95 Refrain 5 (z, z, q)	T. 205-216 Refrain 9 (z), G.P.
T. 96-121 Couplet 4, erste Hälfte	T. 217-220 Codaeinleitung (q)
T. 122-131 Refrain-z als C4-Kontrast	T. 221-233 aus Couplet 3
T. 132-144 Couplet 4, zweite Hälfte	T. 234-251 y-z + Abschluss

Die vier Couplets unterbrechen die wilde Jagd der Refrains mit unterschiedlichen Stimmungen. In ihren direkt oder indirekt erzeugten melodischen Konturen basieren sie zunächst wie die Refrainkomponente [z] auf der Kombination von Achteln und Vierteln in vier- bzw. achttaktigen Segmenten (Couplet 1 und 2), beziehen dann auch Punktierungen und unerwartete Phrasierungen mit ein (Couplet 3) und entwickeln schließlich eine umfangreiche expressive Kleinform (Couplet 4).

Couplet 1 präsentiert sich als ein Viertakter mit Wiederholung und Fortspinnung, dessen akkordisch gesetzte Kontur sich in Achteln und Vierteln mit Tonwiederholung jedes Melodietones bewegt.

Le tombeau de Couperin VI: Die Grundphrase von Couplet 1³¹

Couplet 2 erklingt in der ‘Exposition’ als eine achttaktige Phrase, die der Toccata-Spieltechnik angepasst ist und deutlich kadenzierend schließt. Bei der Wiederaufnahme in der ‘Durchführung’ isoliert und erweitert Ravel die melodische Komponente als Legatolinie, die mächtig crescendoierend über mehroktavigen Akkordbrechungen in die Höhe steigt.

Le tombeau de Couperin VI: Couplet 2 in ‘Exposition’ und ‘Durchführung’

³¹ Dieses und die folgenden Notenbeispiele geben Ravels zweihändigen Notentext in einer exerzierenden Umschrift wieder, die dem Hörerlebnis Rechnung trägt.

Auch Couplet 3, in der Dominanttonart h-Moll ankernd, erklingt als akkordisch unterfütterte Oktavparallele, doch sorgen ein langsames Tempo (*Un peu moins vif*), melodische Punktierungen und eine Basiskomponente im Umfang von nur drei Takten mit ametrischer Segmentierung³² dafür, dass diese Komponente bedeutend lyrischer klingt als das Vorausgehende. Die Struktur ist insgesamt unregelmäßig: An die oktavversetzte Wiederholung des Dreitakters schließt sich, nun nochmals eine Oktave tiefer und damit im Bassregister, eine Ergänzung aus 4 + 3 Takten an, die den folgenden, volltönend verstärkten Wiedereintritt der variierten Refrainkomponenten mit einem machtvollen Crescendo von *pianissimo* zu *forte* vorbereitet und dabei zum Ausgangstempo zurückkehrt.

Le tombeau de Couperin VI: Die Basiskomponente von Couplet 3



Als wollte Ravel das Spektrum möglicher thematischer Varianten voll ausreizen und zugleich den anhand von Couplet 2 unternommenen Verwandlungsprozess umkehren, greift er die in der 'Exposition' eher lyrische Komponente von Couplet 3 in der 'Reprise' in ungebremstem Tempo und einer in donnerndem *fortissimo* ausgeführten Toccatetechnik auf:

Le tombeau de Couperin VI: Dieselbe Basiskomponente, neu beleuchtet



Das vierte Couplet, das expressive Zentrum der Toccata, ist in mehrfacher Hinsicht hervorgehoben. Da ist zunächst das Refrainmaterial, das nach dem oben erwähnten Crescendo im Anschluss an Couplet 3 stark variiert und intensiviert beginnt. Weiter crescendierend erreicht es mit den Segmenten [y] und [z] ein erstes *fortissimo*, dem mit der Ausleitungskomponente [q] eine Entspannung zurück zum *piano* folgt. Das anschließende verlängerte [x] vermittelt zwischen dem Ende dieses und dem Beginn des nächsten Refrains. Erneut in *pp* einsetzend führen ein zweifaches [z] und ein überleitendes [q] zum vierten Couplet, für dessen dis-Moll-Rahmen Ravel die Tonartsignatur zu sechs Kreuzvorzeichen erweitert.

³²Die Grundphrase dieses Couplets ertönt als ein Dreitakter, dessen Diskantmelodie als aus 3/4 + 2/4 + 1/4 zusammengesetzt gehört wird.

Diese wichtigste Sekundärkomponente der Toccata stellt dem mehrteiligen und vielgestaltigen Refrain einen echten Kontrast gegenüber, ohne dabei je die kontinuierliche Sechzehntelbewegung zu durchbrechen. Die melodische Kontur, beruhigt zu einer Kombination aus Vierteln, Halben, punktierten Halben und (in Vor- und Nachspann) noch größeren Notenwerten, ertönt im expressiven Diskant einer im hohen Register angesiedelten, ganz diatonisch harmonisierten Klangtextur. Strukturell präsentiert das Couplet eine eigenständige Kleinform (a a | b b || c c' || a' b' mit Ein- und Ausleitungen). Ravel's Konzeption ist raffiniert ironisierend: Den Kontrast im Zentrum des Couplets bildet eine chromatisch verengte, tiefe Variante des Refrainsegmentes [z] gefolgt von dessen Transposition. Nach einer abrupt vom bisherigen *pp* zum *forte* crescendierenden Überleitung rundet Ravel die Kleinform durch eine wieder im hohen Register ertönde Folge der beiden thematischen Viertakter mit ihrem Ausklang ab.

Le tombeau de Couperin VI: Der melodische Verlauf in Couplet 4

96 *pp*
Einleitung zu Couplet 4

pp *expressif*
Primärsegment Sekundärsegment Ausklang

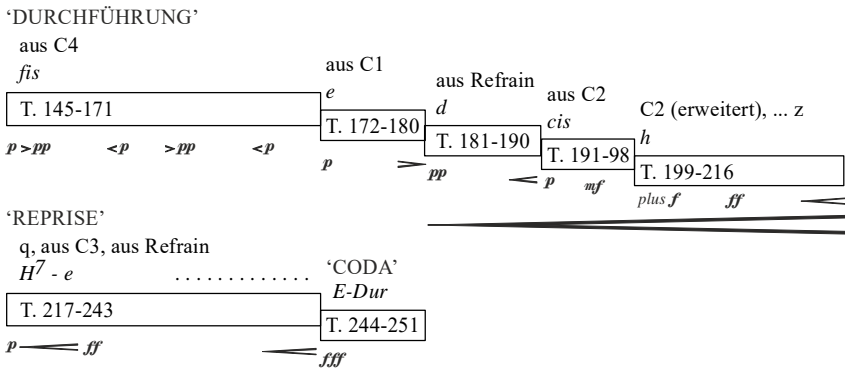
pp
Refrainsegment

f
Primärsegment Sekundärsegment Ausklang

Den beschleunigten zweiten Durchlauf durch die vielfach umgestalteten Komponenten des thematischen Materials fasst Ravel auf dreierlei Weise zusammen: durch tonale Schritte, dynamische Entwicklungen und einen abrupten Bruch in der Sechzehntelkette. Die Ankertöne der 'Durchführung' durchlaufen absteigend die fünf Stufen von der Quint zum Grundton der Molldominante (*fis-e-d-cis-h*). Die zweite Hälfte des Abschnitts steigert sich dabei vom *pp* zum *ff* und, auf der nun ins Dur aufgehellten Dominante, darüber hinaus. Die 'Durchführung' endet mit einer auf minimalen Raum zusammengedrängten Unterbrechung: einer mit Fermate verlängerten 32stelpause.

Der (Teil-)‘Reprise’ – T. 221-241 ≈ T. 57-77 – geht eine erneute Steigerung von *p* nach *ff* auf der Dominantharmonie voraus. Es folgt, trotz Ravel’s Änderung der Tonartsignatur zu vier Kreuzvorzeichen nach wie vor in e-Moll, die oben gezeigte brillant tobende Variante des ursprünglich vergleichsweise lyrischen zweiten Couplets, ergänzt wie in der ‘Exposition’ von den Refrainkomponenten [y] und [z]. Diese durchlaufen hier fremd wirkende Harmonien, bis sie in die achttaktige, in reinem E-Dur gehaltene Coda einmünden.

Le tombeau de Couperin VI: Durchführung, Reprise und Coda



Mit diesem fulminanten Gegenstück zum das *Tombeau* eröffnenden Prélude schafft Ravel eine Suite, die an Farbenreichtum und Formenvielfalt ihresgleichen sucht. Innerhalb des virtuosens Rahmens stehen einander zwei Satzpaare gegenüber: einerseits die als Suitensatz ungewöhnliche Fuge und die harmonisch anspruchsvolle, melodisch stellenweise exzentrische Forlane, andererseits in Rigaudon und Menuett zwei ravel’sche Adaptationen traditioneller Tanztypen.

Als Ravel den Zyklus im Juni 1919 orchestrierte, wählte er nur vier der sechs Sätze, wobei er die Reihenfolge im Interesse der Schlusswirkung vertauschte. Die resultierende sinfonische Fassung (I Prélude, II Forlane, III Menuet, IV Rigaudon) gibt den Klaviersatz weitgehend unverändert wieder. Das Prélude klingt zart und introspektiv dank seiner Behandlung der Streicher mit Pizzicati, gedämpften Violinen und flageolettierenden Celli sowie der gestopften Trompete und der obertonerzeugenden Harfenlinie. Wie im Prélude dominieren auch in Forlane und Menuet die Holzbläser, sehr oft unter Führung der Oboe und des Englischhorns, begleitet von Harfe und Streichern. Die Farbe ändert sich, wenn Trompete und Horn in den Vordergrund treten und die Fanfare des Rigaudon beherrschen.

Dieses kürzere *Tombeau de Couperin* erlebte seine Uraufführung in Paris am 28. Februar 1920 mit dem Orchestre Padeloup unter der Leitung von Rhené-Baton.

In der Folge stimmte Ravel einer Ballettadaptation der vier Sätze zu, komponierte dafür jedoch keine neue Musik und beteiligte sich auch nicht selbst am Entwurf eines Szenarios. Die Ballets Suédois, eine schwedische Kompagnie, die in Paris mit den Ballets Russes zu konkurrieren versuchte, entwickelte auf Ravels Vorlage eine äußerst erfolgreiche Tanzversion. Sie präsentierten das *Prélude* als instrumentale Ouvertüre und füllten nur die drei auf alte Tänze zurückgehenden Sätze mit Gesten und Figuren, die Ravels neoklassisch empfundenen Musikstücken zu entsprechen suchten, indem sie in Kostümen, Perücken und Tanzschritten auf das 17. und 18. Jahrhundert anspielten.

Le tombeau de Couperin: Adaptation durch die Ballets Suédois



Die Premiere des Balletts *Le tombeau de Couperin* im Théâtre des Champs-Élysées fand am 8. November 1920 statt und wurde sogleich ein großer Erfolg, so dass die Einstudierung bereits in der ersten Saison 102 Aufführungen erlebte. Weitere 65 folgten in den Jahren darauf, in denen die Truppe auch Gastspiele in Schweden, Italien und weiteren Ländern gab.³³ 1975 nahm sich im Rahmen der Feierlichkeiten zu Ravels 100. Geburtstag auch George Balanchine des Stoffes an. Er choreografierte für sein New City Ballet alle vier Sätze des sinfonischen *Tombeau*. Diese Version erfuhr ihre Erstaufführung am 29. Mai 1975 unter der musikalischen Leitung von Robert Irving. Noch im selben Jahr kam die Choreografie auch in Paris auf die Bühne; weitere Aufführungen folgten in Genf (1976), Amsterdam (1977) und Zürich (1981).

³³Mehr dazu bei Mawer, *Ballets*, S. 193-204.