

Epilog: Kryptogramm und Zahlenspiel

Menuet sur le nom d'Haydn

Im Jahr 1909 jährte sich Joseph Haydns Todestag zum 100. Mal. Aus diesem Anlass plante Jules Écorcheville, der Herausgeber der Pariser *Revue musicale de la Société Internationale de Musique*, eine Sondernummer mit dem Titel "Hommage à Haydn". Dafür erbat er von sechs französischen Komponisten ein Klavierstück, das die alte Tradition des musikalischen Namenszuges aufgreifen sollte, wie es von Bachs *b-a-c-h* am Beginn des dritten Thema aus dem Finalsatz seiner *Kunst der Fuge*, Schumanns *a-b-e-g-g*-Variationen, Schostakowitschs *d-es-c-h*-Signatur und vielen anderen Beispielen bekannt ist.¹ Für "Haydn" sollten die Buchstaben *h*, *a* und *d* von den deutschen Tonbezeichnungen übernommen werden, ergänzt um die Töne, die sich für *n* und *y* ergeben, wenn man das Alphabet einer vieroktavigen Tonleiter unterlegt:

Ein Vorschlag zur Konstruktion von Tonnamen-Mottos

Alphabet	a	b	c	d	e	f	g,	h	i	j	k	l	m	n
Buchstabe	a			d				h						n
Ton	<i>a</i>			<i>d</i>				<i>h</i>						<i>g</i>
	(erste Oktave)							(zweite Oktave)						
Alphabet	o	p	q	r	s	t	u,	v	w	x	y	z		
Buchstabe											y			
Ton											<i>d</i>			
	(dritte Oktave)							(vierte Oktave)						

¹Die Idee einer Komposition auf der Basis eines Kryptogramms aus diesem erweiterten Alphabet wurde in der Folge von anderen französischen Komponisten aufgegriffen. So entstanden 1924 zum Tod von Gabriel Fauré Charles Koechlings *Choral sur le nom de Fauré* (mit *f-a-g-d-e* als polyphonem Thema) und Ravels *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* für Violine und Klavier (mit Vor- und Nachnamen des Geehrten in der an die angelsächsischen Tonnamen angelehnten Umschrift *g-a-h-d-h-e-e*, *f-a-g-d-e*). Für ein 1929 erneut von der *Revue musicale* initiiertes Hommage für Albert Roussel erfanden Jacques Ibert in *Toccata sur le nom d'Albert Roussel* und Francis Poulenc in *Pièce brève sur le nom d'Albert Roussel* eigene musikalische Kryptogramme. 1976 schließlich, als der Cellist Mstislaw Rostropowitsch zwölf international angesehene Komponisten um Beiträge zum 70. Geburtstag des Schweizer Mäzens Paul Sacher bat, gab er als Motto für den Namen SACHER die Tonfolge *es-a-c-h-e-d* vor, mit dem deutschen erniedrigten *e* für den Anfangsbuchstaben "S" und der italienischen Bezeichnung *re = d* für den Endbuchstaben "R".

Menuet sur le nom d'Haydn:
Kryptogramm als Motto



Revue musicale:
Titelseite der Erstausgabe
vom 15. Januar 1910



Die sechs eingereichten Kompositionen arrangierte Écorcheville dann in Form einer Suite:

Claude Debussy	<i>Hommage à Haydn</i>
Paul Dukas	<i>Prélude élégiaque sur le nom de Haydn</i>
Reynaldo Hahn	<i>Thème varié sur le nom de Haydn</i>
Vincent d'Indy	<i>Menuet sur le nom d'Haydn</i>
Maurice Ravel	<i>Menuet sur le nom d'Haydn</i>
Charles-Marie Widor	<i>Fugue sur le nom d'Haydn</i>

Wie Peter Revers in einem Vortrag auf der Salzburger Tagung “Aspekte der Haydn-Rezeption” im November 2009 ausführte, reflektieren die sechs Hommage-Kompositionen

eine breite Palette an unterschiedlichen Auseinandersetzungen mit Haydn, so etwa die einer Stilübung vergleichbare enge stilistische Anknüpfung (Reynaldo Hahn), die Fokussierung einer an Bach orientierten Fugentechnik (Widor), eine die Dialektik von Melodik und Klanglichkeit aufhebende, dezidiert an zeitgenössischen Kompositionstechniken orientierte Perspektive (Dukas), die historisierende Inszenierung unterschiedlicher Anverwandlungen des *soggetto* (Ravel) und schließlich ein geradezu kaleidoskopisches Spiel mit diesem bei Debussy.²

Ravel komponierte zu diesem Anlass ein kleines dreiteiliges Menuett, dessen Phrasen teils notengetreu wiederholt ([a]: T. 0-8 = T. 8-16), teils transponiert und durch Binnensequenzen erweitert werden ([b]: T. 16-24, [b']: T. 24-38). Nach einer Rückleitung (T. 38-42) erklingt eine neu harmonisierte Version der Eröffnungssphrase, deren Erweiterungen tonal und melodisch so gestaltet sind, dass sie nahtlos in die Coda übergehen, deren Beginn nicht vom Vorangehenden abgegrenzt ist ([a']: T. 42-54).

²Peter Revers, “Die Hommage-Kompositionen der Société Internationale de Musique (S.I.M.) zur Haydn-Zentenarfeier 1909 (Hahn, Widor, d’Indy, Dukas, Ravel, Debussy)” [https://www.moz.ac.at/apps/app_ck/ckuserfiles/15349/files/Abstracts_Haydn_Tagung.pdf]

Trotz der Kürze ist das Stück höchst originell konzipiert. Im Rahmen einer Stimmführung, die trotz klassischer Begleitmuster eine Wanderung der Melodie in die Mittel- und Unterstimmen erlaubt, wird das Motto den barocken Transformationen des Krebses und der Krebsumkehrung unterworfen und als Krebs zudem mehrfach transponiert.³

Menuet sur le nom d'Haydn: Mottofigur mit Transformationen

T. 0-2, 8-10 T. 16-18 T. 42-44 (52-53 = ↓15)

T. 19-20, 29-30 (Krebs) T. 25-26 (Krebsumkehrung)

Dieses Geflecht aus Transformationen reichert Ravel an mit einer vielfach aufgegriffenen sekundären Viertonfigur⁴ sowie Skalenfortschreitungen in melodischen Abschnitten,⁵ chromatischen Nebenstimmen⁶ und Quintgängen im Bass.⁷ Die auftaktig vorgezogene Synkope, die die Hauptphrase sowie auch den auf das Motto folgenden Zweitakter eröffnet und die viertaktige Rückleitung durchgehend beherrscht, verleiht dem Menuett Eleganz und Charme. Mit der Halbtonrückung zum Akkordpaar Es-Dur¹³ / As-Dur unmittelbar vor der authentischen G-Dur-Kadenz der letzten drei Takte fügt Ravel dem kurzen Werk ein Überraschungsmoment hinzu.

Nach dem Abdruck in der ersten Nummer der *Revue musicale* erschien die Partitur 1910 bei Durand. Die Uraufführung fand am 11. März 1911 in einem Konzert der Société Nationale im Pariser Pleyel-Saal statt. Es spielte der damals neunzehnjährige Ennemond Trillat (1890-1980), der später als Pianist und Komponist sowie als langjähriger Direktor des Konservatoriums in Lyon berühmt wurde.

³Vgl. dazu in Phrase [b'] T. 27-28: Krebs halbtönig aufwärts versetzt in der '2. Stimme', T. 31-32: dasselbe eine Oktave tiefer, T. 33-34: Krebs eine Quint abwärts transponiert.

⁴Vgl. in T. 7 und 15 gegen Ende der [a]-Phrasen: *e-fis-d-cis*, rhythmisch und diastematisch leicht verändert aufgegriffen in den [b]-Phrasen: T. 19-21 und 27-30.

⁵Vgl. die Anfänge der Phrasen [b] und [b'], T. 16-18: *c-d-e-fis-g-a-h-cis-d* bzw. T. 24-27: *g-a-h-cis-d-e-fis-g-gis*.

⁶Vgl. in der Rückleitung zur Reprise, T. 38-43: *ais-h-c-cis-d-dis-e-eis*, *g-gis-a*, *h-his-cis*.

⁷Vgl. T. 22-25 und 27-38: *fis-h-e-h*, *cis-fis-h-*.

Frontispice

Dieses merkwürdige, nur 15 Takte umfassende Klavierstück für zwei Klaviere zu fünf [!] Händen schrieb Ravel 1918 für seinen langjährigen Freund Ricciotto Canudo (1877-1923), einen Mann, den die Franzosen aufgrund seiner vielfältigen Begabungen im Bereich der künstlerischen Avantgarde überschwänglich als “*écrivain franco-italien, romancier, poète, philosophe, critique d’art, critique littéraire, critique de cinéma, musicologue, scénariste*” beschreiben.⁸ Wie Arbie Orenstein entdeckte, enthält Ravels Bibliothek in Montfort l’Amaury mehrere Werke Canudos mit persönlicher Widmung des Autors.⁹ Im Gedichtband *S.P. 503 Poème du Vardar*,¹⁰ für dessen ideelle Einführung und musikalische Illustration Ravel sein *Frontispice* bestimmte, präsentiert Canudo in poetischem Gewand “eine Reihe philosophischer Reflexionen, die auf seine Kampferfahrungen im Ersten Weltkrieg zurückgehen.”¹¹

Die Taktangabe zeigt 15/8 im 1. Klavier über 5/4 im 2. Klavier, was zu einer faktischen polymetrischen Gegenüberstellung von 3:2, 3:4 etc. führt. Ab T. 7 treten zusätzlich Triolen und Quintolen hinzu, die die Textur bald schier undurchschaubar werden lassen. In den ersten sechs Takten setzen drei Spieler mit fünf metrisch unterschiedlich definierten Stimmen nacheinander ein. Es folgen vier Takte des Zusammenwebens in zunehmender rhythmischer Dichte und Komplexität. Das letzte Drittel des Stückes kontrastiert mit dem Vorausgehenden in jeder Hinsicht: Die Figur aus T. 1, jetzt mit Dreiklängen in homophon geführten Vierteln harmonisiert. Drei Wiederholungen, in denen sich die Stimmenzahl nach oben und unten vervielfältigt, crescendieren mächtig – zu einem Abschlusstakt in *ppp subito*.

Die in T. 1 allein einsetzende Stimme (1. Klavier, linke Hand) gibt dem Stück ein Ostinato vor, das als einziges bis in den vorletzten Takt beibehalten wird, wenn auch in T. 9 und erneut in T. 10 augmentiert. Auch zwei der drei in T. 6 zuletzt einsetzenden Stimmen sind auf gleichbleibende Figuren beschränkt: Die eine präsentiert eine schlicht rhythmisierte Tonwiederholung, die andere eine umfangreichere, durch immer gleich lange Binnen- und Außenpausen unterbrochene Gruppe mit Vorschlagterzen.

⁸So zu lesen in https://fr.wikipedia.org/wiki/Ricciotto_Canudo.

⁹Orenstein, *op. cit.* (1978), S. 203.

¹⁰Der Vardar ist ein Fluss in Südosteuropa, der durch Nordmazedonien verläuft und im griechischen Zentralmakedonien mündet, sowie die durch den Fluss geprägte Region.

¹¹Das Buch erschien 1923 in Paris in der Serie “Les Poètes de la Renaissance du Livre”. Es enthält neben Ravels Frontispiz ein Porträt Canudos von Picasso. Die Abkürzung “S. P. 503” steht für die Feldpostnummer von Canudos Kampfddivision an der Mazedonischen Front.

Frontispice: Die drei durchgehenden Ostinati

6

5. Hand

1. Klavier, linke Hand

2. Klavier, linke Hand/Oberstimme

Zuletzt pendeln sich ab T. 9₃ nacheinander zwei weitere Stimmen auf Wiederholungsgruppen ein. So endet die Polyphonie der ersten zwei Drittel dieses kurzen Stückes mit einer crescendoierenden Gegenüberstellung ganz unterschiedlich rhythmisierter und nie synchronisierter Schichten.

Die tonale Definition erschließt sich am einfachsten im Rückblick. Der fünf Oktaven überspannende Abschlussakkord ankert mit seiner Basis in H-Dur, schließt dann jedoch siebentönig mit einem alterierten H-Dur-Tredezimakkord (*h/dis/fis/a/cis/eis/g*), der dem plötzlich ins *ppp* abgedämpften Schlusstakt einen Eindruck von Unaufgelöstheit verleiht. Bis auf den Grundton, der prominent erst ganz zum Schluss ertönt, liegen die Töne dieses Akkordes in verschleierter Form bereits den Stimmen zugrunde: *dis* und *fis* der Linken am 1. Klavier, *dis* und ab T. 7 *cis* als Zentrum der Umspielungen in der Rechten am 1. Klavier, *g* im Tonwiederholungsostinato der Linken am 2. Klavier und *fis/g/a/h/cis* in den Vorschlagsfiguren der in T. 6-10 zusätzlich benötigten “fünften Hand”. Konsequent querständig zum H-Dur-Tredezimakkord klingt die als zweite einsetzende Stimme, beigetragen von der Rechten am 2. Klavier, mit einer frei ornamentierenden Linie, die dank ihrer Segmentanfänge vor allem in *d* ankert, später wiederholt *e* hervorhebt und zuletzt auch *a* und *c* betont, sowie die sich zweimal von *c* zur Quint *b/f* spaltende Unterstimme der Linken am 2. Klavier. Der somit im 2. Klavier vorherrschende Klang *b/d/f/a/c/e/g* stellt sich als chromatischer Nachbar quer zum H-Dur-Tredezimakkord.

Ravels Konzeption bezieht sich auf Canudos Gedichte in zweifacher Weise. Der erste Bezugspunkt ist die Zahl 503 im Titel, der Postcode, unter dem der Dichter während seines Kriegsdienstes Nachrichten aus der Heimat erhielt. Sie bietet Ravel Anlass zu einem zahlensymbolischen Spiel mit den Ziffern 5 und 3: Er schreibt für drei Spieler und fünf Hände, wobei sich der tiefste Strang sehr bald seinerseits in drei Stimmen spaltet. Zudem platziert

er das führende fünftönige Ostinato in einen Takt, dessen fünf 3/8-Gruppen die tatsächlich erklingenden drei 5/8-Figuren verschleiern, und beschränkt die folgenden Komponenten entweder auf den Raum von fünf Tönen¹² oder wie in der fünften Hand auf fünf Anschläge, die (als 3 + 2) eine 5/16-Pause umrahmen. Die größte Intensität erreicht das Spiel mit 3 und 5 im letzten Takt vor der Coda, wo im zweituntersten System fünf Triolenpaare wiederholt werden, während im zweitobersten System jede der fünfzehn Achtel in eine ornamentale Quintolenfigur aufgespalten ist.

Der zweite Bezugspunkt liegt vor in Form, Inhalt und Anspielungen der Gedichte in Canudos Gedichtband, denen die Musik vorangestellt ist. Der Dichter selbst schrieb dieser Sammlung später eine unmittelbare Beziehung zur Musik zu: *Le poème du Vardar* bestehe aus vier "Sätzen"; einen davon habe er als poetische Fuge konzipiert. Zu seiner Heranziehung Ravels für diesen Vorspann bemerkte Canudo: "Nur Musik hat das Recht, die Atmosphäre eines Gedichtes vorzugeben."¹³

Die Erstveröffentlichung von Ravels *Frontispice* in der Kunstzeitschrift *Feuillets d'art*, die der Buchveröffentlichung um einige Wochen vorausging und wohl als Ankündigung diente, stellt das Klavierstück einem achteinhalbstrophigen poetischen Text Canudos voran, der den Titel "Sonate pour un jet d'eau" trägt.¹⁴ Jede der Strophen beginnt mit einem Couplet, in dem der Dichter (in Großbuchstaben für die beiden zentralen Substantive) darüber sinniert, dass das WASSER der Fontäne sich – zutiefst entmutigend für die durstgeplagten Soldaten – in FEUER zu verwandeln scheint und so die unter Hitze und Dürre leidenden Soldaten zur Verzweiflung treibt.¹⁵ Die Polarität von Wasser und Feuer beherrscht das Gedicht und verleiht ihm einen düsteren Charakter von Qual und Verzweiflung.

¹²Die als zweite einsetzende Stimme (2. Klavier, rechte Hand, ab T. 2) verbleibt vier Takte lang im Fünftonraum *a-c-d-e-f* mit Ankerton *d*; die dritte (1. Klavier, rechte Hand, ab T. 3) kreiselt, ebenfalls vier Takte lang, durch *dis-cisis-cis-ais-gisis* mit Ankerton *dis*.

¹³Übersetzt nach Glenn Watkins, *Proof Through the Night: Music and the Great War* (Berkeley, CA: University of California Press, 2003), S. 388.

¹⁴Siehe *Feuillets d'art* II, Ausgabe vom 31. August 1919, S. 73-74.

¹⁵In freier deutscher Übersetzung:

Strophe I: "Die elegante Bemühung des WASSERS, das FEUER zu imitieren! Meine Männer, des Durstes müde, durchbohrten den Felsen. ...";

Strophe II: "Wir lebten auf einem Laken aus WASSER, das in den Tagen des FEUERS litt. Das wussten wir nicht. Alles, was wir kannten, waren unsere Qualen im mazedonischen Ofen, der Durst und die Hitze des Malariafiebers. ...";

Strophe IX: "Dann warfen wir uns, getrieben von unserem teuflischen inneren FEUER, hasserfüllt auf das WASSER. Hände und Mund ausgestreckt, weit offen zu den Bächen."

Die Gegenüberstellung des Grundakkordes H¹³, der in Ravel's *Frontispice* die komplexe, vielstimmige und sich wandelnde Textur durchtönt und zuletzt aufschießend beschließt, mit dessen permanent querständiger Störung durch den halbtönig abgesenkten, harmonisch unbezogenen Konkurrenten B¹³ kann als klingendes Bild für den im Gedicht beschworenen Kontrast von gefällig sprudelndem Wasser und verdurstenden Soldaten, von Fülle und Mangel, von Leben und Tod gelesen werden.

Wie fast alle Gedichte in diesem Band endet auch das für die Vorankündigung ausgesuchte mit einem Ausruf, den Canudo als eine Art gemeinsamer linguistischer Coda zu verwenden scheint: einem (stets kursiv gedruckten, stets die Schlusszeile allein beanspruchenden) "*haut !*" Mit diesem wie unvermittelt hinzugefügten, emphatischen "hoch!" – einer Kurzform des Ausrufes "Haut les cœurs !",¹⁶ der in etwa dem deutschen "Nur Mut!" entspricht – scheint der Dichter (nicht sehr überzeugend) anzudeuten, dass ihm trotz und jenseits der in diesem und den anderen Gedichten des Bandes deprimiert wirkenden Schilderungen daran gelegen ist, ermunternd zu enden. Es entspricht der Zweideutigkeit des ganzen Gedichtes, dass dieser Hochruf zugleich Mut zusprechen möchte, aber auch ironisch die Verzweiflung des Kriegsgeschehens zu konterkarieren sucht. Etwas Ähnliches vermittelt Ravel, wenn er im Schlusstakt seines Stückchens auf ein zuletzt 13stimmiges Crescendo ein plötzlich ganz sanftes *ppp* folgen lässt.

¹⁶Diesen Hinweis verdanke ich dem französischen Dichter Max Alhau.

