

EPILOG

Ein Frühwerk, eine Hommage und ein Beitrag zu einer Gemeinschaftskomposition

Die drei kürzeren Stücke, die nicht in die Liste der ravel'schen Hauptwerke gehören, aber doch so interessant sind, dass sie nicht ignoriert zu werden verdienen, verdanken ihren Status als "unvollendet" bzw. "nicht eigenständig" ganz unterschiedlichen Umständen.

Die einsätzig "erste" Violinsonate, die Salabert 1975 anlässlich der Feier zu Ravels 100. Geburtstag als *Sonate posthume, violon et piano* veröffentlichte, entstand im April 1897. Anfang desselben Jahres war der damals 21-Jährige – nach seinem früheren Ausschluss aus der Pianistenklasse wegen "chronischer Faulheit" und zwei mit Privatunterricht überbrückten Jahren – ans Conservatoire zurückgekehrt. Dort studierte er nun Komposition in der Klasse von Gabriel Fauré sowie Kontrapunkt, Fuge und Orchestration in der Klasse von André Gedalge, dem berühmten Lehrer von Jacques Ibert, Arthur Honegger und Darius Milhaud. Roger Nichols vermutet, dass Ravel mit dem Sonatensatz seinen neuen Lehrern beweisen wollte, dass ihr Unterricht bei ihm auf fruchtbaren Boden fallen würde.¹ Sehr viel später, im Juni 1929 und damit erst nach dem Erfolg seiner 1927 vollendeten "zweiten" Violinsonate, schrieb Ravel die Eröffnungssphrase des frühen Sonatensatzes in ein Autographenbuch mit einer Widmung an Paul Oberdoerffer, den damaligen Leiter einer Violinklasse am Conservatoire, ergänzt um den Zusatz "In Erinnerung an die erste Aufführung der unvollendeten ersten Sonate". Dies lässt vermuten, dass Oberdoerffer, wahrscheinlich mit Ravel selbst am Klavier, den Sonatensatz in einem inoffiziellen Konzert vorgestellt und, ebenso wie damals der junge Komponist selbst, nicht nur deren Folgesätze, sondern auch weitere Sonaten nach dieser "ersten" erwartet hatte.

Ein Vierteljahrhundert später widmete Ravel auch seinem Kompositionslehrer Gabriel Fauré ein einsätziges Werk für Violine und Klavier, die *Berceuse sur le nom de Fauré*. Er antwortete damit auf eine Anregung Henry Prunières, des Herausgebers der Musikzeitschrift *La Revue musicale*,

¹Nichols, *op. cit.*, S. 25.

der 1920 zum 75. Geburtstag des geschätzten Altmeisters einen Sonderband “als Ehrung zu Lebzeiten” zu planen begann, für den er sieben frühere Studenten Faurés um Beiträge bat. Wie schon 1909 für den Sonderband derselben Zeitschrift zu Haydns 100. Todestag sollten diese Hommagekompositionen auch diesmal auf der damals beliebten Verwendung eines Tonnamens-Mottos basieren. Neben Ravel komponierten Louis Aubert, Georges Enesco, Charles Koechlin, Paul Ladmirault, Jean Roger-Ducasse und Florent Schmitt Beiträge zu dem Band. Die Uraufführung der sieben Stücke fand im Rahmen des 88. Konzertes der Société musicale indépendante am 13. Dezember 1922 im Saal des Conservatoire statt, gespielt von der Geigerin Hélène Jourdan-Morhange und ihrer Schwester Caroline Alice Morhange-Charpentier am Klavier. Als Durand die *Berceuse* wenig später als Einzelveröffentlichung herausgab, fügte Ravel eine Widmung für Claude Roland-Manuel, den neugeborenen Sohn seines langjährigen Freundes, hinzu.

Auch das Orchesterstück “Fanfare” entstand auf Einladung zu einer Gemeinschaftsarbeit. Im Frühjahr 1927 bat die Pariser Ballettmeisterin und Mäzenin Jeanne Dubost zehn befreundete Komponisten, je ein kleines Musikstück in frei gewähltem Stil für ein Kinderballett zu schreiben, dessen in Märchenkostümen getanzte Szenen wie die nacheinander aufgefalteten Blätter eines Fächers wirken sollten. Das Resultat dieser als *L'éventail de Jeanne* bekannt gewordenen zehnsätzigen Gemeinschaftskomposition umfasst folgende Tanzgattungen und Charakterstücke:

- I “Fanfare” von Maurice Ravel
- II “Marsch” von Pierre-Octave Ferroud
- III “Walzer” von Jacques Ibert
- IV “Canarie” von Roland-Manuel
- V “Bourrée” von Marcel Delannoy
- VI “Sarabande” von Albert Roussel
- VII “Polka” von Darius Milhaud
- VIII “Pastourelle” von Francis Poulenc
- IX “Rondo” von Georges Auric
- X “Finale: Kirmes-Walzer” von Florent Schmitt

Die erste Aufführung des einaktigen Balletts fand am 16. Juni 1927 im Salon von Jeanne Dubost statt, mit einem kleinen Orchester unter der Leitung von Roger Désormière. Am 4. März 1929 folgte eine öffentliche Aufführung in der Opéra Garnier, dirigiert von Joseph-Eugène Szyfer. Einzelne Sätze dieser Ballettmusik sind seit 1930 wiederholt auch konzertant erklingen und in CD-Einspielungen aufgenommen worden, vor allem Ravels “Fanfare” und Poulencs “Hirtenweise”.

Sonate posthume

Der Sonatensatz des jungen Ravel zeigt Einflüsse der nicht lange zuvor entstandenen Sonaten von Gabriel Fauré (1876) und César Franck (1886), jedoch auch bereits deutliche eigene Ansätze kompositorischer Individualität. Dazu zählt besonders die insgesamt betont lyrische Stimmung, die modale Linienführung über oft stark erweiterten Harmonien innerhalb eines in a-Moll ankernden Tonraumes und besonders die Bewältigung polyrhythmischer Herausforderungen. Dabei scheint Ravel das Ausloten der vertikal erzeugten Klangfarben mehr interessiert zu haben als die traditionell erwartete Gegenüberstellung unterschiedlicher Grundtöne für die Sonatenthemen. Dies hat zur Folge, dass die Zuordnung der Begriffe “Seitensatz” und “unabhängiges Expositionsmotiv” umstritten ist. Arbie Orenstein verortet den Seitensatz im *Lento* ab T. 40, das harmonisch um den F-Dur-Quintsextakkord kreist – wohl nicht zuletzt, weil der Beginn dieser pastoral wirkenden, monodisch begleiteten Romanzenmelodie im Klaviersdiskant von T. 54-55 imitiert wird. In Konkurrenz zu dieser Komponente erklingt in T. 16-27, von C-Dur ausgehend und die Stufen C–A–D–H–E durchlaufend, eine alternative Violinkantilene. Sie steigt aus dem tiefen Register und einer ‘dunklen’ Färbung auf, begleitet von einem komplex-polymetrischen Zweitakter und seiner Entwicklung. Hinsichtlich ihrer rhythmischen Raffinesse könnte diese Passage ebenfalls dem primären thematischen Material zugerechnet werden. Beide Komponenten werden sowohl in der Durchführung verarbeitet als auch in der Reprise aufgegriffen.

Die daraus resultierende Zweideutigkeit einer dezidierten Zuordnung der thematischen Komponenten lässt sich mit beschreibender statt kategorisierender Terminologie umgehen. Eindeutig sind in Ravels Sonatensatz dagegen die Großabschnitte²:

T. 1-6 + 7-73	Exposition	T. 74	Überleitung
T. 75-80 + 7-73	Expositionswiederholung,	T. 81-82	Überleitung
T. 83-200	Durchführung		
T. 201-243	Reprise		
T. 244-251	Coda		

²Dieser Überblick ist aus einem ganzen anderen, rein äußerlichen Grund unbefriedigend: Salabert hat bei seiner (eigentlich willkommenen) Taktzählung nicht berücksichtigt, dass die sechs Takte vor dem Wiederholungszeichen der Exposition, T. 75-80, eine verdichtete Wiederholung der sehr transparenten Einleitung in T. 1-6 darstellen und die Takte nach dem Wiederholungszeichen (unter “2e fois”) tatsächlich beginnend mit T. 74b hätten gezählt werden müssen. Um den Vergleich mit der Partitur nicht zu behindern, übernehme ich im Folgenden Salaberts Zählung, die nach Ende der Exposition mit T. 81 fortfährt.

In der Einleitung aus zwei mit Fermate endenden Dreitakttern stellt die Geige das zehn Achtel umfassende Hauptthema im dorischen Modus auf *a* vor, vom Klavier ergänzt mit einer ebenfalls zehn Achtel zählenden Antwort. Ravel sowohl horizontale als auch vertikale Gegenüberstellung von triolischen und duolischen Achteln verschleiert die Taktgliederung: Man hört nicht drei Takte, sondern zwei melodische Kurven.

Sonate posthume: Polymetrik im Hauptthema



Die metrische Flexibilität ist kennzeichnend für die ganze um das Hauptthema kreisende Eröffnung der Exposition. Acht der fünfzehn Takte sind als $\frac{7}{8}$ notiert, die übrigen sieben enthalten dreimal 8, zweimal 6 und je einmal 10 und 4 Achtel, wobei die Takteinteilung ab T. 8 zusätzlich durch Überbindungen verschleiert wird.

Die anschließende, in dunkler Färbung beginnende und wellenartig ins Licht aufsteigende Geigenkantilene über einem rhythmisch wiederholten Zweitakter hebt das polymetrische Spiel auf eine neue Ebene. Ravel notiert die Violin- und Diskantstimmen im Wechsel zwischen $\frac{6}{8}$ und $\frac{2}{4}$ über gleichbleibenden $\frac{6}{16}$ -Takthälften im Bass. Dabei klingt insbesondere die Terzwiederholung im jeweils ersten Takt des Diskants durch ihre Synchronisierung mit der Mittelstimme als auskomponiertes Rubato.

Sonate posthume: Die 'dunkle' Kantilene im polymetrischen Spiel

16

mf bien chanté

Geige
Diskant
Mittelst.
Bass

Die Entwicklung dieser Komponente erfährt nach den ersten vier Takten eine Beschleunigung und endet mit weiteren vier Takten in einem Crescendo, das erst in der finalen Steigerung von *ff* zu *fff* die Polymetrik zugunsten eines ritardierenden Trillers verlässt.

Die zweite Hauptthemaverarbeitung beginnt in T. 28 diminuierend und ritardierend mit einem eintaktigen Themenkopffragment der Geige über einer $\frac{3}{4}$ -Figur in Bass und Mittelstimmen sowie deren verdoppelter $\frac{3}{8}$ -Diminution im Diskant. Der Klavierpart unterlegt das absteigende Ende des Themenfragments mit chromatischen Wellen aus Durdreiklängen und -septakkorden. Die Polymetrik beschränkt sich hier ausschließlich auf die Gegenüberstellung triolischer und duolischer Achtel am Taktanfang.

In T. 40 beginnt unter der Überschrift *Lento* ein in Metrum und Tempo ruhigerer Abschnitt der Exposition. Nach einer Einleitung mit einer zweimal von Oktave zu Oktave aufsteigenden Imitation eines Motivs erklingt die schon erwähnte, monodisch begleitete Romanzenmelodie der Geige. Wie die eckige Klammer im Notenbeispiel zeigt, erreichen beide ihren Schluss-ton mit derselben Dreitonfigur. Das Klavier greift diese neutrale Figur sogleich, fünffach wiederholt, als Überleitung zur Imitation des Romanzenbeginns auf, zitiert sie weitere fünfmal zu deren variiertem Abschluss und fügt sie zuletzt als Umkehrungskette mit abschließender Augmentation an.

Sonate posthume: Die Romanzenmelodie mit Ein- und Ausleitungsmotiv

The image displays three staves of musical notation. The first staff is in bass clef with a 9/8 time signature, starting at measure 40. The second staff is in treble clef with a 6/8 time signature, starting at measure 45. The third staff is in treble clef, starting at measure 59, and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Die Exposition endet mit zwei Schlussgruppenmotiven. Das erste ertönt im Ausgangstempo über *g*, das zweite steigt, zunehmend ruhiger werdend, über *c* zuletzt zum Grundton *a* ab. Im Übergang zur Wiederholung der Exposition führt Ravel ein 'triolisches Klingeln' in der hohen Diskantlage ein, das die Metrik des eröffnenden $\frac{7}{8}$ -Taktes neu anreichert, bevor es in den Hauptthema-Verarbeitungen der Durchführung zum ständigen Begleiter wird.

Die Durchführung beginnt mit einer neuen Hauptthema-Verarbeitung, gefolgt von der 'dunklen' Geigenkantilene. Die wird hier nicht wie zuvor vom polymetrischen Zweitakter begleitet, sondern vom akkordisch gesetzten Dreitonmotiv aus dem *Lento*, dessen Wiederholung und einer kurzen Hauptthema fortspinnung.

Ein zweiter Abschnitt bringt neues Material mit lyrischen Linien über ruhiger $\frac{6}{8}$ -Bewegung. Ausgedehnte Klangkissen, die Wiederholung einer Teilphrase sowie die transponierte Wiederaufnahme der ganzen Passage machen diesen Abschnitt besonders leicht zugänglich.³ In einem dritten Abschnitt greift Ravel die Romanzenmelodie auf, zuerst im Diskant, dann – nach einer Überleitung mit dem aus deren Ende abgeleiteten Dreitonmotiv im Klavier – wieder in der Geige mit derselben Ergänzung.

Im vierten Durchführungsabschnitt erinnert die Geige erneut an ihre dunkel gefärbte Kantilene, die diesmal wieder von ihrem ursprünglichen polymetrischen Zweitakter getragen wird. Ihre ausladende Steigerung mündet hier in eine über *h*, *c*, *cis* und *d* aufsteigende Trillerkette. Diese gipfelt, *ff* und *très marqué*, in einem den Sekundschrift *dis-cis* zuerst umspielenden, dann isolierenden virtuosen Abschluss über Klavierarpeggien in ständig wechselnder Geschwindigkeit.⁴ Die Harmonie bewegt sich dabei vom E-Dur-Nonakkord zum A-Dur-Undezimakkord und erreicht so die Tonika schon vor dem Beginn der Reprise.

Die Reprise ist eine stark verkürzte Rückschau auf die Exposition.⁵ Ihr Anfang in *ff*-Oktavparallelen der Geige über vielstimmigen Akkorden der rechten und einem Bastremolo der linken Hand bildet den Höhepunkt einer dreistufigen Steigerung, die vom unbegleiteten Einsatz der Exposition in T. 1-2 über den mit einem leisen aber fünfstimmigen Klaviersatz untermalten Anfang ihrer Wiederholung in T. 75-76 zum nun mächtigen Beginn der Reprise in T. 201-202 führt. In T. 216-219 gelang dem jungen Ravel mit der kontrapunktischen Gegenüberstellung der zwei Nebenkomponenten zudem eine weitere Vorwegnahme eines Charakteristikums, das zum Markenzeichen seiner Reifezeit zählen sollten: Die ehemals ‘dunkle’ Kantilene der Geige ertönt in einer hohen Oktavparallele über der gleichfalls in Oktaven geführten Romanzenmelodie im Diskant des Klaviers.

Man kann bedauern, dass der Kopf des ohnehin kurzen Hauptthemas in diesem Sonatensatz allzu oft erklingt. Doch zweifellos ist dem Kompositionsstudenten hier ein Kammermusikstück von wundervoller Lyrik und interessanter Ausarbeitung gelungen, das auf viele Besonderheiten seines späteren Stils vorausweist.

³Vgl. T. 126-135 T. 136-139 = 140-143 T. 144-147
 T. 148-157 T. 158-161 T. 162-169

⁴Interessanterweise nimmt Ravel mit dem wiederholten Tonschritt *dis-cis* am Ende der Durchführung dieses frühen Sonatensatzes den wiederholten Sekundfall *fis-e* aus der Schlussgruppe im Kopfsatz der späten Violinsonate voraus.

⁵T. 201-215 = T. 1-15 und T. 216-243 = T. 45-73.

Berceuse sur le nom de Fauré

Der Herausgeber der *Revue musicale* hatte den Beiträgern zu diesem Hommage-Band für Fauré vorgeschlagen, ihre Kompositionen auf der Basis seines musikalischen Kryptogramms zu entwerfen. Damit folgte er, wie schon sein Vorgänger bei der Planung der 1909 veröffentlichten Ausgabe für Haydn, der Tradition, die in Bachs *b-a-c-h* am Beginn des dritten Themas aus dem Finalsatz seiner *Kunst der Fuge*, Schumanns *a-b-e-g-g*-Variationen, Schostakowitschs *d-es-c-h*-Signatur und vielen anderen Beispielen berühmte Vorläufer hat.⁶ Allerdings legten die Pariser Herausgeber in ihrer Anregung die (alphabetisch logischere) angelsächsische Bezeichnung der Tonnamen zugrunde, mit “b” für den Ton, der im Deutschen “h” genannt wird. Die auf *a-b-c-d-e-f-g* folgenden Buchstaben des Alphabets wurden dabei den Tönen der a-Moll-Skala quasi als Alternativbezeichnung fortlaufend zugeordnet:

a h c d e f g

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

Aubert, Enesco, Koechlin, Ladmirault und Roger-Ducasse transkribieren dabei nur den Familiennamen F A U R E als *f-a-g-d-e*, während Ravel und Florent Schmitt Vor- und Nachnamen ihres Lehrers als Thema *g-a-h-d-h-e-e*, *f-a-g-d-e* verwenden.⁷ Dem

Wiegenliedcharakter entsprechend verlängert Ravel zudem den Schluss um ein *h*, gleichsam anstelle des *accent aigu* in Fauré.

Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré:
Thema mit Begleitung

⁶Die Idee einer Komposition auf der Basis eines Kryptogramms aus diesem erweiterten Alphabet wurde in der Folge von anderen französischen Komponisten aufgegriffen. Für eine 1929 in der *Revue musicale* veröffentlichte 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. Und als der Cellist Mstislav Rostropowitsch 1976 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 Anfangsbuchstaben “S” für das erniedrigte *e* und der italienischen Bezeichnung *re = d* für den Endbuchstaben “R”.

⁷Dabei hatte Ravel sich bei der ursprünglichen Einreichung für die Sondernummer der *Revue musicale* offenbar geirrt und an 4. und 5. Stelle zwei ‘falsche Töne’ gewählt, dies dann aber für die Einzelausgabe des Stückchens bei Durand korrigiert.

Wie das Beispiel zeigt, spannt Ravel die in e-Moll ankernde, sanft-melancholisch wirkende Melodie über einen ruhigen Abstieg in der Zweitstimme, den er erst kurz vor dem Ende der Mottophrase akkordisch verstärkt. Das Ende des Kryptogramms klingt dank der Überbindung in den Klängen der rechten Hand und dem unerwarteten Nonakkord auf dem zweiten Schlag betont unaufgelöst. Zur Ergänzung schreibt Ravel einen in der Stimmung sehr ähnlichen Viertakter und dessen Variante, gefolgt von einem ebenfalls viertaktigen Schlussglied, das mit der ersten längeren Note der Melodiestimme in E-Dur schließt.

Im 16 + 8 Takte umfassenden zweiten Abschnitt liegt die Geigenstimme zuerst fast eine Oktave, zuletzt fast zwei Oktaven höher als zu Beginn. Der ganze Verlauf wird getragen von einem auf jedem Taktmittelschlag im Bass erklingenden Orgelpunktton: zuerst *e* in T. 17-32, dann *d* in T. 33-42. Struktur und Harmonie sind abwechslungsreicher als zuvor, zumal das Klavier in T. 24-28 mit einer Art 'Tenorstimme' das Namensthema auf *c* imitiert und dabei die Phrasengliederung der Melodie unterläuft. Auch vertikal erfolgt eine groß angelegte Spreizung: Im 16-taktigen Segment über *e* springt der Klaviersatz in jedem Takt vom höheren Register eine Oktave abwärts zur mittleren Lage; im achttaktigen Anschlusssegment über *d* beträgt der Sprung sogar bis zu anderthalb Oktaven (vgl. *c-gis* in den Außenstimmen der Klavierakkorde). Tonal stehen sich hier jeweils F-Dur und ein Cis-Dur-Nonakkord (mit Terz im Bass) gegenüber. Eine Codetta aus C-Dur-Klängen über dem Subdominantorgelpunkt *a* führt die Geige zurück in ihre tiefe, zuletzt mit Spiel auf der g-Saite verdunkelte Lage und dünnt den Klaviersatz aus, bis er schließlich ganz verklingt und Raum macht für die Rückleitung der Geige zu einer verkürzten Reprise.

Diese beginnt mit dem "Gabriel-Fauré"-Thema im Klaviersatz über dem nun von der Geige übernommenen ruhigen Abstieg der Anfangstakte. Auch der zweite Viertakter ertönt noch im Stimmtausch. Erst in dessen Variante wechselt die Führung wieder in die Geige.

Als wollte er seinem schlichten Wiegenlied ein tonal gewagtes Ende hinzuzufügen, harmonisiert Ravel die achttaktige Coda gänzlich polytonal: Der Aufstieg der Geige durch den fis-Moll-Septakkord ist querständig sowohl zu den Fis-Dur-Akkorden im Diskant als auch zum *d-g-d*-Pendel im Bass. Gleichzeitig durchzieht ein Mittelstimmen-*es* den Klavierpart und desavouiert den bisher angenommenen Grundton *e*, indem es als einziger Ton den Wegfall der anderen Stimmen überdauert. Der unmittelbar vorausgehende Tritonus, gebildet vom hohen *a* der Geige und dem *es* im Klavier, lässt die Hörer des dreiminütigen Stückchens verwundert, aber vielleicht auch verzaubert, zurück.

Fanfare (pour *L'éventail de Jeanne*)

In dieser dreiminütigen Miniatur experimentiert Ravel auf wieder ganz andere Weise mit einer selbstauferlegten Beschränkung. Hier geht es nicht, wie in der bewussten Schmucklosigkeit des *style dépouillé*, der die beiden Sonaten der 1920er-Jahre charakterisiert, um den Verzicht auf das Gefällige. Vielmehr stellt sich Ravel der Herausforderung, trotz radikaler Reduktion der melodischen, rhythmischen, tonalen und klangfarblichen Parameter größtmögliche Vielfalt zu erzeugen.

Das 30-taktige Stück im $12/8$ -Metrum typischer Signalarufe beginnt mit einem *ff*-Tusch der kleinen und großen Trommel; den Schlussakkord unterstreicht ein *fff*-Schlag des Tamtams nach einem tremolierten Glockenspieldreiklang. Zwischen diesen Eckpunkten spielen verschiedene Bläser – allen voran Piccoloflöte und Oboe sowie kleine Trompete und Horn – ihre Signalarufe, im Wechsel mit oder untermalt von homophon eingesetzten Streichern. Die Bläser artikulieren jeden Ton einzeln; Artikulationsbögen fehlen ganz. Die Streicher spielen ausschließlich in zwei konträren Farben: entweder *forte pizzicato* in vielstimmigen Akkorden oder *piano arco* in Flageoletttönen. Melodisch bildet Ravel alle prominenten Einsätze aus Sprüngen innerhalb der Töne eines Durdreiklanges, kombiniert mit Tonwiederholungen auf der einen oder anderen Stufe. Diese Konturen rhythmisiert er ausschließlich mit zwei vorherrschenden Mustern oder deren Erweiterungen:

“Fanfare”: Die beiden vorherrschenden Rhythmen



Die einzige Komponente, die wiederholt erklingt, ist das eröffnende Signal der Piccoloflöte. Sie wird in T. 24-26 von der kleinen Trompete in Vorbereitung auf den abschließenden Höhepunkt im *ff* aufgegriffen und von einem verkürzten Einsatz der in Oktavtransposition spielenden Piccoloflöte in Engführung imitiert.

“Fanfare”: Das Thema



Auch in der Wahl der Harmonien beschränkt Ravel sich radikal, insofern er ausschließlich Durdreiklänge einsetzt, die er je einer mehrtaktigen Passage zugrunde legt. Diese lässt er mit immer wieder unerwarteten Wendungen und Rückungen kaleidoskopartig changierend aufeinander folgen.

Die in der Tonartsignatur der Rahmensegmente T. 1-5 und T. 25-30 vorgegebenen fünf Kreuzvorzeichen werden durch die ganz ungetrübten H-Dur-Klänge der rahmenden Taktgruppen bekräftigt. Zwischen diesen tonalen Eckpunkten jedoch experimentiert Ravel nicht nur mit allerlei Ausweichungen in ferne tonale Bezirke, sondern auch mit bitonaler Gleichzeitigkeit. Dabei durchläuft die Musik fünf Dreiklänge: Die Tonika H-Dur mit ihren Halbtonnachbarn C-Dur und B-Dur sowie anstelle der Dominante Fis-Dur deren Halbtonnachbarn F-Dur und G-Dur.

Schon in T. 5-8 stellt die Oboe dem reinen H-Dur-Dreiklang der Piccolo-Themenerweiterung einen Kontrapunkt aus dem F-Dur-Dreiklang gegenüber. Dem abschließenden Tritonus *c/fis* der beiden Linien fügt die kleine Trompete ein *d* hinzu, dass sie zu einer bis T. 13 ausgedehnten Passage durch den B-Dur-Dreiklang entwickelt. Dieser allerdings unterlegen die Pizzicatoklänge der Streicher ein tonal unverwandt kadenzierendes Akkordpendel in G-Dur.

In der Mitte von T. 13 initiiert eine *c/g/d/a/e*-Quintenschichtung des Tutti das zweite Segment, bei dem die im Duo mit dem Fagott ertönende große Flöte anfangs erstmals in diesem Stück Sekundschrille durchläuft. Das C-Dur dieses Duos wird von Streicherflageolettklängen um die Quint *e/h* abgelöst und dann mit einer ruhigen, ganz auf die bisher fast allgegenwärtigen Sechzehnteltriolen verzichtenden C-Dur-Phrase ergänzt, deren fast einschmeichelnde Schlichtheit Ravel in seiner Transkription der *Fanfare* für Klavier zu vier Händen mit dem italienisierenden Adjektiv "wagneramente" ironisiert.

Dem Anschluss im Horn, das dieses C-Dur für die Überleitung zum dritten Segment übernimmt, stellt die kleine Trompete mit der "Reprise" des Eröffnungsthemas die Tritonustonart Fis-Dur gegenüber. Dabei erweist sich das Thema als durchsetzungsstärker. Das Horn steigt einlenkend von der C-Dur-Quint *g* über *a* nach *h* auf, wo es in das nun ganz monotonal tönende H-Dur des Tutti einmündet.

Dem Kinderballett in Märchenkostümen stellt Ravels Musik somit ein für junge wie ältere Hörer durch die vielen ähnlichen Fanfaren leicht verständliches, dabei aber erstaunlich facettenreiches Vorspiel voraus, in dessen Anschluss sich die neun Tänze und Szenen frei entfalten können.