



KENNZEICHENDE MERKMALE DER MUSIKALISCHEN SPRACHE IM SCHAFFEN DER HAUPTVERTRETER DES FRANZÖSISCHEN IMPRESSIONISMUS

TRĂSĂTURILE CARACTERISTICE ALE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN OPERA REPREZENTANȚILOR DE BAZĂ AI IMPRESIONISMULUI FRANCEZ

Veronica Laura DEMENESCU
Dr., Westuniversität von Temeswar
Fakultät für Musik

Limbajul muzical, derivat din curentul impresionist apărut în arta plastică franceză, este caracterizat de culoare. Claude Debussy (1862-1918), urmat de Maurice Ravel (1875-1937), au fost cei care au introdus în muzică sonoritățile impresioniste, termenii noi folosiți indicând tendințe către utilizarea coloristica a armoniilor pedatate, a efectelor timbrale noi, a discursului muzical fluent impregnat de nuanțe, provenite din utilizarea modurilor gregoriene sau a celor specifice Extremului Orient.

Din perspectiva armonică, noutatea este dată de înlocuirea relațiilor tonale cu cele de tip modal, de utilizarea frecventă a succesiunilor de terță și secundă între fundamentalele acordurilor, de utilizarea preferențială a sunetelor-pilon sau a armoniilor statice. În melodia de factură impresionistă se vor distinge intervalele preferențiale de secundă și terță, culorile cromatice cărora le vor fi atașate intervale mărite și micșorate. Caracterul sugestiv al melodiei va rezulta din frecvențele porniri și reveniri la fluxul armonic, asociate cu arabescul din artele plastice.

Claude Debussy (1862-1918)

Eher Nachfolger als Gründer einer Volksschule, greift Claude Debussy, im Unterschied zu seinen Zeitgenossen, nicht auf die eigentliche Volkskunst zurück, sondern zieht es vor, eine eigene Sprache zu entwickeln, indem er die Diatonie wieder aufleben lässt und eine auf modaler Musik eigener Auffassung ruhende, von Fünftonmusik, Hexachord oder Heptachord geleiteten Melodie pflegt.

„Um die ständige Bewegung der Werte zwischen den Kulturen der verschiedenen Völker zu beweisen, empfiehlt sich der Bezug auf Claude Debussy als typischer Vertreter der französischen Einfühlungskraft und

Schöpfer des Impressionismus in der zeitgenössischen Musikkunst.”¹

Der Leitgedanke seines Schaffens war die Dissonanzen von der Notwendigkeit, ihre Lösung in einer Konsonanz zu finden, durch die Erweiterung des Gestaltungsraumes der Konsonanzen zu befreien. Das sollte durch den Ausbau des vollkommenen Akkords in komplexe Strukturen mit Nonen, Undezimen,

¹ Op. cit. Vancea, Zeno; Niculescu, Ștefan – Raportul între național și universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii (Das Verhältnis zwischen National und International im Lichte der geschichtlichen Entwicklung der Musik). Bukarest, Zeitschrift *Muzica* (Die Musik), Nr. 3, 1966.

angefügten Klängen und Überlagerungen der Quarten erwirkt werden. (Siehe folgendes Beispiel aus der *Suite bergamasque – Menuet*)



Bei Claude Debussy erzeugt die Melodie akkordische Strukturen und wird durch Analogien auf mehrere Ebene übertragen. „Das Neue bei Debussy bestand vor allem in der neuartigen Überprüfung des Zusammenhangs zwischen der logischen und der Intonationsgrundlage der Musik.“²

Die Besonderheit in Debussys Musik besteht im Ablauf der musikalischen Abhandlung. A. Alşvang stellt Debussys Gleichgültigkeit der Intonation der Melodie gegenüber fest, und unterstreicht deren stete und akzentfreie Art, Eigenschaften die sein ganzes Werk prägen werden.³ Seine musikalische Sprache wird seinerzeit unter allen Gesichtspunkten als originell und authentisch aufgefasst. Clemansa Firca bemerkt Debussys Nonkonformismus, der aus der Verarbeitung folkloristischer und exotischer Musikstoffe⁴,

deren Zusammenschmelzen die impressionistische Sprache Debussys umreißt, hervorgeht.

„Bei der Zusammenfassung der geschichtlichen Bedeutung der

musikalischen Sprache Debussys muss in erster Linie die Neuigkeit, die Komplexität und Farbenvielfalt des modalen Gesichtspunkts seiner Werke hervorgehoben werden. Der Bereich der dissonanten Akkorde erlangt bei Debussy etwas Natürliches, Selbstständiges, Moll- und Dur-Unabhängiges.“⁵

Der Erfindungsreichtum seiner harmonischen Auffassung hat den inbegriffenen Wandel der Anschauungsweise der Sprachtechnik vollführt. Claude Debussy hat ein neues System erfunden, das auf die Elemente der Ganztonleiter gerichtet und durch die freie Anwendung von veränderlichen Tonartstufen vervollständigt ist. Der neu beigebrachte Klangstoff ordnete sich vorwiegend in Fünftonleiter, Sechstonleiter oder

² Op. cit. Kremlev, I. – *Impresionismul la Debussy (Der Impresionismus bei Debussy)*. Bukarest, in *Probleme de muzică (Probleme der Musik)*, nr. 2, 1963.

³ Cf. Alşvang, A. – *Claude Debussy*. Bukarest, in *Probleme de muzică (Probleme der Musik)*, nr. 6, 1962.

⁴ Da diese nicht als textlicher Rohstoff, sondern dank ihrer Fähigkeit als Versorgungsstoff von Intonations- und Rhythmusmikroelementen und harmonischen und klänglichen Vorschlägen, in den

Vordergrund stehen. - Cf. Firca, Clemansa Liliana – *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX ((Moderner Stil und Avant-garde in Vor- und Nachkriegsmusik des XX. Jahrhunderts)*. Bukarest, Verlag der Rumänischen Stiftung für Kultur, 2002.

⁵ Cf. Firca, Clemansa Liliana – *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (Moderner Stil und Avant-garde in Vor- und Nachkriegsmusik des XX. Jahrhunderts)*. Bukarest, Verlag der Rumänischen Stiftung für Kultur, 2002.

verschiedene orientale Tonarten ein, denen sich eine unergründliche Mathematik, wo die Elemente fortwährend teilnehmen, anschließt.

Die Erfahrung des russischen Chromatismus und der modalen Musik fügt der Entstehung debussyscher Musik einen neuen wesentlichen Sinn an. Die Reise, die ihn als Siebzehnjährigen nach Russland führte, bietet ihm die Gelegenheit die neue Schule der „Gruppe der Fünf“ und ins Besondere Modest Musorgskis (1839-1881) Oper *Boris Godunow*, die ihn später beeinflussen wird, zu entdecken.

Zehn Jahre später findet in Frankreich ein weiteres entscheidendes Treffen statt: die Weltausstellung von 1889, die zur Verstärkung seiner Eindrücke in Bezug auf den musikalischen Exotismus beiträgt. Dieses Ereignis vermittelt ihm die Entdeckung der alten kirchlichen Tonarten (slawonisch und byzantinisch), der russischen und skandinavischen Volkskunde und, vor allem, die Offenbarung der japanischen und chinesischen Tonleiter, sowie die berühmte Sechstonleiter. In Debussys Musik hallen diese unheimlichen, leicht starren, bald asiatischen, bald fernöstlichen Klänge, wider. Dem geschichtlich abgedroschenen und ausgedienten Klangstoff stellt er eine neue Quelle entgegen, die der immer frischen und unerschöpflichen Volkskultur entspringt und die durch den Filter seiner subjektiv-künstlerischen Persönlichkeit gelaufen ist.

Claude Debussy hat also von Anfang an, mittels der Loslösung des harmonischen Faktors, in Erstaunen versetzt; er hat die Gesetzlichkeit der modalen Musik, so wie sie von Musorgski geltend gemacht wurde, entwickelt und verstärkt, er hat Wagners

Chromatismus aufmerksam beobachtet, um das funktionelle Konzept zu erweitern indem er die harmonische Verkettungen von dessen strengem Bann befreit. Dazu gesellen sich das häufige Anwenden harmonischer Parallelismen und die durch die Sechstonleiter ermöglichten Klanggefüge.

Der impressionistische Wirkungskreis Debussys bringt auch dank seiner Annäherungsweise des melodischen Konzepts einen neuen Hauch bei. Seine neue Ästhetik baut auf einer farbreichen Melodie, in der nicht die Gesamtheit der Tonhöhen, sondern die Vielfalt der Klänge, von dem Spiel der Nuancen und ultrafeinen agogischen Schwankungen begleitet, die Hauptrolle spielen.

Bei Debussy wandelt sich die Melodie in ein Schweben um, ein fortwährendes „Gleiten“, das anhaltend verschwommene, nebelhafte Eindrücke wiederspiegelt. Die reine melodische Arabeske, auf Unterstützungsklänge gegliedert, bildet einen lebendigen Stoff, von der ornamental-melismatischen Idee einiger Klangzellen (die sich andauernd wiederholen oder einer Drehung oder Umsetzung schlicht unterordnet sind) oder von endlichen Mengen von zwei bis zu zwölf Klängen (die diatonisch-chromatisch angereicht oder schwebend sind) in Bewegung gesetzt. Auf sich selbst bezogen, können diese Zellen synchrone harmonische Verbindungen enthalten, die die Verlängerung des Orgelpunktes anregen.

Das Unmittelbare des melodischen Entwurfs hat sich von den schöpferischen Techniken freigesprochen, der neue Klangstoff wählt das Tonleitersystem als Schwerpunkt, das seinerseits die Erarbeitung

und die Entwicklung gewisser Schreibverfahren beansprucht.

Die von Debussy erwirkte Umgestaltung fand nicht etwa statt, weil er auf das Potenzial der Sechstonleiter zurückgegriffen hat, sondern weil er seine Kompositionsweise mit ihrerzeit einmaligen Ausdrucksmöglichkeiten und -eigenschaften ausgestattet hat. Sein stylistischer Bereich will den Sprachmitteln zu einer neuen Identität verhelfen, um Zustände, Stimmungen, und vor allem das Gefühl der Natur zu vermitteln. Es handelt sich um keine neue Auffassung, sondern um die Übernahme - auf einer verschiedenen Wende des Entwicklungsprozesses - archaischer Grundsätze.

Debussys Melodik ist das Ergebnis steter Nachforschungen in der Geschichte der europäischen Melodie und der über Jahrhunderte hin gebildeten melodischen Typologie. Sie hat sich aus einer sich Richard Wagners (1813-1883) Theorie entgegengesetzte Anschauung der unendlichen Melodie, sowie auch aus dem Konzept von musikalischem Thematismus der traditioellen Formen herausgebildet

Seine Musik erscheint als eine antiwagnerianische Reaktion, sowie eine Ablehnung des Akademismus, ein großartiger Versuch, schöpferische Spontaneität von einer anderen stilistischen Richtung zu retten.

Auf harmonischer Ebene folgt Debussys musikalische Sprache die Entwicklungsrichtungen der vorherigen Erschaffungen Franz Liszts (1811-1886) oder Richard Wagners und erstrebt insbesondere das Konzept der Selbstverwaltung der Akkorde zu steigern, wodurch eine ausdrucksrei-

chere Wiedergabe der harmonischen Klangfarbe erzielt werden kann.⁶

Die Vorliebe für Tonstrukturen wie Fünftonmusik, Hexachord und Heptachord wird dadurch vervollständigt, indem die Entschlüsselungsnotwendigkeit der Dissonanzen beseitigt oder vermieden wird und Akkorde, denen Töne beigemischt werden, die zu einer wechselnden oder kontinuierlichen melodischen Linie führen, eingeleitet werden.

Die auf mehrere Ebene gesetzte Melodie ist von Akkordparallelismen gestützt, sowie durch die Meidung der Funktionalitäten des Leittons, das Ersetzen klassischer D-T Kadenz durch S-T Kadenz, und die Aufhebung tonal-funktionaler Schlussformeln.

Vasile Iliuț ist der Ansicht, dass Debussy „die traditionellen Tongrundlagen beibehält, sie aber mit neuen, freiwirkenden Satzgruppen bereichert, die unabhängig und in einer erstaunlichen Auswahl und Ineinanderschmelzen zusammengefasst, von jeglichem künstlichen Anspruch und vorausbestimmtem Zwang und Regel, handeln...“⁷.

Um uns auf das Thema dieses Kapitels zu beschränken, und zwar der *europäische Kontext* dem die tonalen und modalen Orientierungen entspringen, beziehungsweise die *Hauptströmungen* des europäischen Musikschaffens, werde ich

⁶ Cf. Duțică, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale (Das Universum des polymodalen Denkens)*. Iași, Verlag Junimea, 2004, S. 12.

⁷ Op. cit. Iliuț Vasile – *De la Wagner la contemporani (Von Wagner bis zu den Zeitgenossen)*, Band III. Bukarest, Musikverlag, 1997, S. 23.

eine bündige Analyse von Debussys Präludien⁸ für Klavier unternehmen.

Betreffs den Schlusskadenz-zen, stellt Eduard Terényi⁹ in den Klavierpräludien folgende Akkordstrukturen fest:

- im Prélude *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (Was der Westwind sah), ist der Dur-Akkord in direkter Lage mit den harmonischen Klängen: sixte ajoutée, kleine Septime, große None, Undezime (die Tredezime tritt als sixte ajoutée auf und erscheint daher sehr oft).

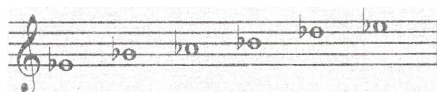


- in den Préludes *Des pas sur la neige* (Fußstapfen im Schnee) und *La sérénade interrompue* (Die unterbrochene Serenade), ist der Moll-Akkord in direkter Lage als vollständiger Akkord (der Schlussakkord in Moll tritt nur in diesen zwei Melodien auf).

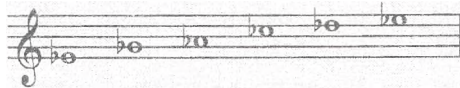


Der Analyse des Prélude VIII, *La fille aux cheveux de lin* (Das Mädchen mit dem flachsfarbenen Haar) werden wir folgende tonalmodale Stellungen entziehen:

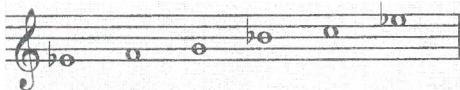
- das Thema passt sich auf eine Fünffonleiter an, die auf die schwarzen Tasten des Klaviers gebaut ist (Es, Ges, As, B, Des, Es);
- alle Klänge dieses Themas (mit Ausnahme des F aus Takt 3) sind dieser Tonleiter eingefasst (Takte 1-6);
- in den Takten 12-14, entwickelt sich die Melodie auf



einer Tonleiter gebildet aus: Ges-Dur mit None, Undezime, Tredezime (As, Ces und Es);



in den Takten 19-21 finden wir eine ähnliche Tonleiter vor, aus einem Akkord mit Es-Dur mit None und Tredezime gebildet.



Debussys Auffassung vom tonerweiternden harmonischen System ist im eben angesehenen Prélude *La fille aux cheveux de lin* mittels folgenden Bezugspunkten wiederzufinden:

⁸ 24 Préludes für Klavier (1910-1913)

⁹ Terényi, Eduard – *Tipuri de cadențe finale. (Schlusskadenzformen)* In *Lucrări de muzicologie (Musikwissenschaftsarbeiten)*, Klausenburg, 1968, Band IV, S. 121.

- Takt 9, Des-Dur mit Septime, None und Undezime;



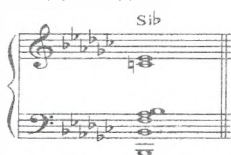
- Takt 12, Ges-Dur mit None, Undezime und Tredezime;



- Takt 17, As-Moll und Des-Moll mit None;



- Takt 18, B-Dur mit None und Undezime.



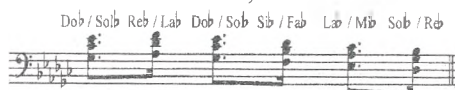
Das Verwenden traditioneller Akkorde im nichttraditionellen Kontext ist Teil der musikalischen Sprache Debussys, der nie davor gezögert hat, Dur- und Moll-Akkorde in einem neuartigen und zugleich gestalterischem Stil zu verwenden. Dieser Blickpunkt trug dazu bei, dass die funktionelle Seite der traditionellen Harmonie vermieden wird um die besondere Farbvielfalt wiedergeben zu können:

- in den Takten 5-9, stimmt Debussy eine Fünffonmelodie mittels Dur- und Moll-Akkorden ab. Der Auftakt in Ges-Dur wird zur Dominante (Takt 5, Intervall 1) geleitet,

die musikalische Überraschung schliesst den Satz in Es-Dur;



- wir nehmen auch die parallelen Züge der Dur- und Moll-Akkorde in den Takten 14 und 33-34 im II. Komplementär-Intervall wahr;



- dieselbe Art paralleler Züge, diesmal in direkter Lage, können in den Takten 21-22 wiedergefunden werden.



Dieses Prélude bietet ein gutes Beispiel für Debussys Verwendungsweise der Akkorde um seiner Musik den nötigen Farbreichtum zu geben. Das Thema, ohne Begleitung vorgetragen, endet mit einem plagalen Schluss in Ges-Dur, der am Ende des Satzes auftaucht. In den Takten 8-10, von zwei Akkorden mit Dominantseptime im III. Komplementär-Intervall eingeführt, endet der Satz mit einer authentischen Kadenz D-T in Ges-Dur.

Das jetzt umgeänderte Thema kommt in den Takten 24 und 25 wieder hervor, von den Akkorden im III. Komplementär-Intervall aus Klängen der Fünffonleiter gebildet, gestützt. Die Melodie endet (Takte 28-30) mit den Tönen des Akkords in Ces-Dur.

Die Tondoppeldeutigkeit dieses Prélude ergibt sich aus dem Gebrauch der Vorzeichnung des Ges-

Dur, und die Zerlegung der Partitur weist die Verwendung von nur zwei Schlusskadenz in Ges-Dur in diesem Stück auf. Die häufigen Modulationen von Ges-Dur in ein natürliches Fünfton Es-Moll erhalten diesen doppeldeutigen Zustand aufrecht.

Im Laufe seines gesamten Schaffens hat Debussy darauf beharrt, seine musikalische Sprache zu verwenden, da diese nicht verschiedenen stilistischen Entwicklungsstufen oder mehreren Vorlagen eingordnet werden kann.

„Man muss von allem Anfang an beachten, dass der Großteil der Fünftonleitern die Debussys musikalischen Stil ausmachen, schon in seinen ersten veröffentlichten Werken auftreten und bis in die letzten Werke fortdauern... alles führt zu dem Glauben, dass Debussy eine einwandfreie Kenntnis seiner Arbeitsinstrumente besaß... die Pentatonik ist in seinem Falle kein unbewusstes oder rückbezügliches Überbleibsel, was am besten von ihm selbst unter Beweis gestellt wurde, indem er jedes Mal auf sie zurückgreift.“¹⁰

Debussys musikalische Erörterung baut hauptsächlich auf modalen Fünftonleitern oder Hexakkorden auf. Die doppeldeutige Sprache geht aus dem Gebrauch gleich weit entfernter Intervalle hervor, die in Ton- und Farbtonleitern, in sich aus überlagernden gleichen Intervallen entstandenen Akkorde, in der Abfolge paralleler Akkorde auftauchen. Dieselbe Doppeldeutigkeit entsteht aus tonal-modalen und diatonisch-chromatischen Überschneidungen, die Zwei-, Drei-, Vier- oder Fünftonleiterstrukturen erzeugen. Die

¹⁰ Op. cit. Brăiloiu, Constantin – *Opere I. (Werke I)* Bukarest, Musikverlag, 1967.

modale Seite gliedert sich in die tonalen Grenzen ein, indem sie dem Leitton ausweicht und die Subdominante verwendet, mit Hilfe welcher die Beziehung D-T durch die unbestimmte, modale ersetzt wird.¹¹

Sowohl die Modulation als auch die Chromatismen, werden als Auffrischungsmittel für die Melodie angewendet. „In der Landschaft der Jahrhundertwende wird Debussy als Figur ersten Ranges festgehalten, dessen Werk zu neuen Perspektiven verholfen hat und den Schöpfern ein Sprungbrett ermöglicht, mit Hilfe dessen sie sich um die Bereicherung und fortdauernde Erweiterung des Blickfeldes der Kunst unserer Zeit weiterbemühen werden.“¹²

Bei Debussy setzt sich die Sprache auf natürliche Weise frei, um der Notwendigkeit bestmöglich zu entsprechen, die umgebende Welt, die ihn bis zur tiefsten Faser seines Wesen berührte, so bildhaft wie möglich zum Ausdruck zu bringen.

Debussy hatte eine ausgeprägte Neigung zum Harmonisten, sein Hauptbeitrag ist die Erweiterung der harmonischen Formeln. Wegen seiner Abneigung den veralteten Schlussformeln gegenüber, die er aus allen Satzschlüssen beseitigt hat, vermeidet Debussy die klassischen Regeln der Harmonie. Diese bestanden darauf, dass die unzerstörbare

¹¹ Cf. Păun, Daniela – *Claude Debussy între mişcare perpetuă și imobilism. (Debussy zwischen fortwährender Bewegung und Stillstand)* Bukarest, In der Zeitschrift *Muzica (Die Musik)* Nr. 3, 2000.

¹² Op. cit. Raţiu, Adrian; Stroe Aurel – *Aspecte innoitoare ale structurii muzicale în opera lui Debussy. (Erneuernde Elemente der musikalischen Strukturen in Debussys Werk)* Bukarest

Lösung der Dominante auf der Tonika durch den Quarte- und Sexteakkord angebahnt wurde. Mit anderen Worten, ohne neue Akkorde zu schaffen, wird sie Debussy in bisher weniger benutzten Folgen anreihen; er wird reichlich auf Nonen zurückgreifen und hat die Quintenabfolge streng festgesetzt, indem er mehr als einmal Quinten auf dissonanten Stufen verdoppelt hat, um Dur- und Molltöne zu verknüpfen. Den Stufenwendungen wird weniger Aufmerksamkeit geschenkt, der Begriff der Konsonanz wird ausgebaut, der Querstand und die erweiterten Quinteakkorde erscheinen sehr oft, die entfernten Modulationen bilden bitonale Verhältnisse.

Maurice Ravel (1875-1937)

Zum goldenen Zeitalter der französischen Musik zählt auch Maurice Ravels musikalisches Schaffen. Dessen Hauptzüge werden in einer neuen Musik, im neoklassischen Stil und von erlesenen impressionistischen Klängen und volkskünstlerisch- und jazzbeeinflussten Farben übersät, festgelegt.

An Gabriel Faurés (1845-1924) und Claude Debussys impressionistischer Schule ausgebildet, folgt Ravels Musik der Richtung der impressionistisch beeinflussten klaren Umrisse und lebhaften Farben, zu denen sich volkskünstlerische Themen gesellen, Stoff aus dem er thematische Motive und harmonische Strukturen aufbaut.

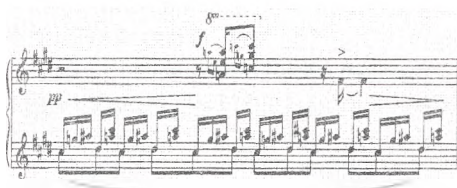
„So lässt sich auch die Fülle von Prototypen erklären, die der Komponist im Laufe seines Daseins geschaffen hat... Oft war das Ausmaß der Gelungenheit neuer Musikwerke so eindeutig, dass diese Hochpunkte des gesamten Schaffens unserer Zeit darstellen... Sie sind nicht nur einer

lückenfreien und fehlerfreien Technik und einem Gewerbe dem er alles seiner Ansicht nach Notwendige verlangen konnte, zu verdanken, sondern weil er es wusste, den Glanz seines Geistes und seine Schaffens-tatkraft unmittelbar und unnachgiebig auf jedes Endziel zu richten.“¹³

Die Klavierstücke des Zyklus *Miroirs* aus dem Jahre 1905 sind Teil der von Ravel komponierten Instrumentalminiaturen. Das zweite Stück, *Oiseaux tristes* (Traurige Vögel) äussert Ravels Vorliebe für melodisch-harmonische und rhythmische Strukturen, indem er die klaren, tonalen Seiten zu Gunsten der Erforschung darin verborgenen Bedeutungen und rätselhaften Hintersinnen ablehnt. Takt 12



Takt 13



Im ersten Plan stellt man Brüche zwischen Harmonie und melodischer Linie fest - Takt 7



die, aus dem Blickwinkel der Tonleiter betrachtet, neue tonale und modale Strukturen, sowie Kombiantionen der beiden, hervorrufen:

- Ges-Dur - Takt 1;

¹³ Op.cit. Romeo Alexandrescu - Ravel. Bukarest, Musikverlag, 1964, S.146.

- Es-Moll – Takt 3;
- Fünftonleiter auf Ges – Takt 4;
- bitonaler Moment, Ges-Dur - Es-Moll – Takt 7;
- Fes-Dur – Takt 10;
- bimodaler Moment – dorisches F - phrygisches F – Takt 20;
- bimodaler Moment – lydisches As – myxolydisches As – Takt 24.

Das Verhältnis zwischen den Klängen der melodischen Linie wird nicht mehr von der Harmonie hervorgehoben; diese erweist sich nicht weiter zur Leiterin der melodischen Linie geeignet, sondern keimt mittels obsessivem Wiederholen für harmonische Unterstützung und mittels parallelen Quittenstrukturen zum selbständigen Wesen auf; die Akkorde machen die Farben zu ihrer Aufgabe, die in assoziativem Verhältnis zueinander die poetischen und bildlichen Erfordernisse erfüllen.

Der Komponist wählt die zu verwendenden, dem tonal-modalen Gebiete entstammenden Klänge sorgfältig aus, um sie dann mit neuen Valenzen auszustatten. Dadurch bahnt er neue Wege für die künftige Erforschung mehrdeutiger Klänge an: Takt 8



Takt 9



Da die musikalische Abhandlungen in keine tonale oder modale Einheit eingerichtet ist, genießt sie einer größeren Ausdrucksfreiheit indem den doppeldeutigen Akkorden

ohne Terze der Vorzug gegeben wird. Ravels Sprache ist von der Meidung der Kadenz und der Wahl musikalischer Tonleitern (in dene sich Diatonik, Modus und Chromatik überschneiden) gekennzeichnet; diese Elemente flechten sich in diesem Stück sehr suggestiv zusammen.

In Ravels Schaffen ordnet sich die tonal-modale Musik nicht eigens dafür erfundenen Faktoren unter, sondern entsteht aus der diskreten Melodik, aus den stets erneuerten Modulationen, die auf kurzen Themen die sich in verlängerten Sequenzen entfalten, fußen.¹⁴

Die modale Musik, als System aufgefasst, ist mittels Fünftonleiterintonationen in fast allen thematischen Strukturen, die sich auf tonale Harmonien stützen, zu erkennen.

Die volkskünstlerisch angehauchten Intonationen sind in der *Rhapsodie Tzigane* (1924) wiederzufinden, die tonale Harmonien begleiten die modalen Sequenzen in der *Sonate für Violine und Klavier* (1927), im *Quartett* und im *Trio*¹⁵, die Melodik und die Jazzharmonie in *Sonate für Violine und Klavier*¹⁶.

Gheorghe Duțică stellt bei Ravels musikalischer Sprache das „Erkennen neuer Erscheinungsformen der Ergründung des polymodalen Phänomens, aus einer Perspektive, die diesmal besser in der Grammatik der tonal-funktionellen Sprache verankert ist“¹⁷ fest

¹⁴ Wie im *Streichquartett in F-Dur* – 1903.

¹⁵ *Trio in A-Moll* – für Violine, Cello und Klavier – 1914.

¹⁶ Siehe mittleren Teil der Sonata.

¹⁷ Op. cit. Duțică Gheorghe – *Universul gândirii polimodale (Das Universum des polymodalen Denkens)*. Iași, Verlag Junimea, 2004, S. 66.