

## Liste der Illustrationen

### Musikbeispiele

<i>Sérénade grotesque</i> : Die Thematik im ersten Prestosegment	17
<i>Sérénade grotesque</i> : Die lyrische Phrase im dritten Prestosegment	18
<i>Menuet antique</i> : Das Hauptmotiv des Menuetts	20
<i>Menuet antique</i> : Sekundärmotiv und Kadenzformel	21
<i>Menuet antique</i> : Zusätze in der Orchesterfassung	22
<i>Sites auriculaires I</i> : Die typischen Habanera-Rhythmen	24
<i>Sites auriculaires I</i> : Habanera-Rhythmen in polytonaler Gegenüberstellung	25
<i>Sites auriculaires II</i> : Der mächtige “Gesang” der Glocken	27
<i>Sites auriculaires II</i> : Die zarte Glockenmelodie im Mittelabschnitt	28
<i>Pavane pour une infante défunte</i> : Die Grundform des Refrains	31
<i>Pavane pour une infante défunte</i> : Der Diskant des großen Couplets C	32
<i>Pavane pour une infante défunte</i> : Das Duett in der Orchesterfassung	34
<i>Jeux d’eau</i> : “Nach Art eines Sonatensatzes gebaut”	36
<i>Jeux d’eau</i> : Sekundärmotiv mit Fortspinnungsfigur und Ableitungen	38
<i>Sonatine I</i> : Das Hauptthema	43
<i>Sonatine I</i> : Übergang zu und Beginn der Durchführung	44
<i>Sonatine II</i> : Rhythmische Muster und Synkopen in Abschnitt A	45
<i>Sonatine II</i> : Der cis-Moll-Kanon in Abschnitt D	46
<i>Sonatine III</i> : Toccatenmuster 1	48
<i>Sonatine III</i> : Das erste Thema	48
<i>Sonatine III</i> : Die Struktur im Mittelabschnitt	49
<i>Sonatine I, II, III</i> : Das zyklische Thema	50
<i>Miroirs I</i> : Wiederholungen und Analogien im Bauplan der “Noctuelles”	56
<i>Miroirs I</i> : Die eröffnende Figur	57
<i>Miroirs I</i> : Tonale, rhythmische und metrische Ambiguitäten	58
<i>Miroirs II</i> : Die drei solistischen Vogelrufe	61
<i>Miroirs II</i> : Quinten im Bassregister von “Oiseaux tristes”	63
<i>Miroirs III</i> : Der Gesang aus dem Wasser	64
<i>Miroirs III</i> : Der verzweifelte Aufschrei	65
<i>Miroirs III</i> : Überkreuzung im ersten Kontrastsegment	67
<i>Miroirs III</i> : Struktur und Orgelpunkte in “Une barque sur l’océa”	69
<i>Miroirs III</i> : Akkorde mit <i>sixte ajoutée</i>	70
<i>Miroirs III</i> : Querständigkeit im verzweifelten Aufschrei	71
<i>Miroirs IV</i> : Das schwankende Metrum	73
<i>Miroirs IV</i> : Clowneske Dehnungen	74
<i>Miroirs IV</i> : Der schmachkende Gesang ohne die launigen Unterbrechungen	75

<i>Miroirs</i> IV: Ein Ständchen in Rondoform	76
<i>Miroirs</i> IV: Spanisches Kolorit in der orchestrierten Refrain-Variante	77
<i>Miroirs</i> V: Die Glockenklänge am Eingang des Tales	80
<i>Miroirs</i> V: Glockentöne aus einer zweiten Kirche	80
<i>Miroirs</i> V: Die im ganzen Tal beliebte Dreischlagglocke	81
<i>Miroirs</i> V: Das pentatonische Läuten am anderen Ende des Tales	82
<i>Miroirs</i> V: Der Gesang der Gemeinde am anderen Ende des Tales	83
<i>Miroirs</i> V: Die tonal in ihr Umfeld eingebettete Königsglocke	84
<i>Miroirs</i> V: Klänge beim Hin- und Rückweg durch das Tal der Glocken	84
<i>Gaspard de la nuit</i> I: Das Schimmern des Sees	93
<i>Gaspard de la nuit</i> I: Das Lied der Ondine	94
<i>Gaspard de la nuit</i> II: Der Grundrhythmus der Totenglocke	101
<i>Gaspard de la nuit</i> II: Der Glockenrhythmus im Verlauf	102
<i>Gaspard de la nuit</i> II: Das erste Motiv in seiner Grundform	103
<i>Gaspard de la nuit</i> II: Das zweite Motiv in seiner Grundform	104
<i>Gaspard de la nuit</i> II: Die Variante des zweiten Motivs	104
<i>Gaspard de la nuit</i> II: Die Variante des ersten Motivs	105
<i>Gaspard de la nuit</i> II: Die freie Augmentation des Glockenrhythmus	105
<i>Gaspard de la nuit</i> III: Die Segmente der Gesamtstruktur	111
<i>Gaspard de la nuit</i> III: Drei rudimentäre Figuren	112
<i>Gaspard de la nuit</i> III: Das erste Thema	114
<i>Gaspard de la nuit</i> III: Das zweite Thema	114
<i>Gaspard de la nuit</i> III: Das dritte Thema	115
<i>Gaspard de la nuit</i> III: Die Grundgestalt des vierten Themas	116
<i>Ma mère l'oye</i> 1: Die Hauptphrase	125
<i>Ma mère l'oye</i> 2: Die Episoden des Märchens in der Musik	126
<i>Ma mère l'oye</i> 2: Der Refrain und seine verkürzte Variante	127
<i>Ma mère l'oye</i> 3: Das spieldosenartige Kreiseln der Wichtel	130
<i>Ma mère l'oye</i> 3: Die Kanonphrase in Abschnitt C	131
<i>Ma mère l'oye</i> 4: Das Thema der "Schönen"	134
<i>Ma mère l'oye</i> 4: Das Thema des "Biestes"	135
<i>Ma mère l'oye</i> 4: Annäherung, Hoffnung, Erlösung	136
<i>Ma mère l'oye</i> 5: Aufstieg zu Beginn	139
<i>Ma mère l'oye</i> 5: Weitere Aufwärtsbewegungen	140
<i>Ma mère l'oye</i> 5 und Prélude: Das "Dornröschenmotiv"	142
<i>Ma mère l'oye</i> : Die Vorwegnahmen des Trauermotivs in der Ballettmusik	143
<i>Ma mère l'oye</i> , Danse du Rouet et Scène: Übergang zur Trauerpavane	144
<i>Ma mère l'oye</i> , Zwischenspiel 1: Das Motiv der Pagen	145
<i>Valses nobles et sentimentales</i> I: Querstände in der Grundkomponente	151
<i>Valses nobles et sentimentales</i> I: Tonale Anlage in Exposition und Reprise	152
<i>Valses nobles et sentimentales</i> II: Doppelt binärer Aufbau	154
<i>Valses nobles et sentimentales</i> II: Die Hauptkomponente	155
<i>Valses nobles et sentimentales</i> III: Ternäre Struktur mit dreierlei Kontrast	157

<i>Valses nobles et sentimentales</i> III: Eine erste Hemiole und ihre ‘Korrektur’	158
<i>Valses nobles et sentimentales</i> III: Hemiolen am Ende des Mittelabschnitts	159
<i>Valses nobles et sentimentales</i> III: Zusätzliche Hemiolen im Orchestersatz	159
<i>Valses nobles et sentimentales</i> IV: Ternäre Struktur mit dreierlei Kontrast	160
<i>Valses nobles et sentimentales</i> IV: Die charakterisierende Rhythmik	160
<i>Valses nobles et sentimentales</i> IV: Die übertönte Thematik	162
<i>Valses nobles et sentimentales</i> V: Der Bauplan	163
<i>Valses nobles et sentimentales</i> V: Die neuen 6/8-Hemiolen	164
<i>Valses nobles et sentimentales</i> V: Verstärkte metrische Ambiguität	164
<i>Valses nobles et sentimentales</i> V: Anfang in drei metrischen Dimensionen	165
<i>Valses nobles et sentimentales</i> V: Die neu modellierte Kontrastphrase	165
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VI: Bogenform ohne Reprisesabweichung	166
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VI: Ein Stimmführungsmodell	166
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VI: Erste Variante des Stimmführungsmodells	167
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VI: Zweite Variante	167
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VI: Dritte Variante	167
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VI: Die Metrik in der Orchesterfassung	168
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VI: Das Schlagzeugostinato in der Reprise	168
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VI: Die Hörnerparallele der Rückleitung	169
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VII: Einleitung mit indirekter Chromatik	171
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VII: Hemiolen in der ersten Hälfte von A	171
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VII: Verstärkung der Hemiole wie in Nr. V	172
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VII: Die Melodie in Abschnitt B	173
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VIII: Das Epilog-Thema	175
<i>Valses nobles et sentimentales</i> VIII: Chromatisch verdichteter Vordersatz	176
<i>Le tombeau de Couperin</i> I: Das Hauptmotiv	185
<i>Le tombeau de Couperin</i> I: Der Seitensatz	186
<i>Le tombeau de Couperin</i> I: Die zwei Verbindungskomponenten	187
<i>Le tombeau de Couperin</i> II: Das Fugensubjekt wie gehört / wie notiert	188
<i>Le tombeau de Couperin</i> II: Das Kontrasubjekt	189
<i>Le Tombeau de Couperin</i> II: Parallelität im Aufbau der Fuge	190
<i>Le tombeau de Couperin</i> III: Die Segmente im Refrain der Forlane	193
<i>Le tombeau de Couperin</i> III: Der weitere Verlauf des Satzes	193
François Couperin: <i>Quatrième Concert royal</i> , Eröffnungsphrase	195
<i>Le tombeau de Couperin</i> IV: Die Anfangs- und Schlussgeste	195
<i>Le tombeau de Couperin</i> IV: Die querständigen Phrasen [b] / [b']	196
<i>Le tombeau de Couperin</i> IV: Ableitungen mit vertauschten Gliedern	197
<i>Le tombeau de Couperin</i> V: Grundgerüst T. 1-4	198
<i>Le tombeau de Couperin</i> V: Bassgang T. 1-8	198
<i>Le tombeau de Couperin</i> V: Die Grundphrase der Musette	199
<i>Le tombeau de Couperin</i> VI: Die Einleitung des Rahmenmaterials	200
<i>Le tombeau de Couperin</i> VI: Binärer Plan mit gestrafftem zweiten Durchlauf	200
<i>Le tombeau de Couperin</i> VI: Die Grundphrase von Couplet 1	201

<i>Le tombeau de Couperin</i> VI: Couplet 2 in ‘Exposition’ und ‘Durchführung’	201
<i>Le tombeau de Couperin</i> VI: Die Basiskomponente von Couplet 3	202
<i>Le tombeau de Couperin</i> VI: Dieselbe Basiskomponente, neu beleuchtet	202
<i>Le tombeau de Couperin</i> VI: Der melodische Verlauf in Couplet 4	203
<i>Le tombeau de Couperin</i> VI: Durchführung, Reprise und Coda	204
Konzert für die linke Hand: Drei der Varianten des <i>Lento</i> -Hauptthemas	210
Konzert für die linke Hand: Zwei Hauptthema-Motive	210
Konzert für die linke Hand: Drei entfernter verwandte Motive	210
Konzert für die linke Hand: Die Hauptthema-Kontrastphrase	211
Konzert für die linke Hand: Der Seitensatz des <i>Lento</i> -Abschnittes	212
Konzert für die linke Hand: Der ostinate Eintakter im <i>Allegro</i>	213
Konzert für die linke Hand: Das jazzige Hauptthema im <i>Allegro</i>	214
Edvard Grieg, <i>Streichquartett</i> op. 27/IV: aus <i>Presto al Saltarello</i>	214
Konzert für die linke Hand: Die Grundphrase des “Saltarello”	215
Konzert für die linke Hand: Die zweite Phrase des “Saltarello”	215
Konzert für die linke Hand: Das lyrische Duett im <i>Allegro</i>	216
Konzert für die linke Hand: Polymetrische Kontrapunktik	217
Konzert für die linke Hand: Der ametrische Schlagzeugrhythmus	218
Konzert <i>G-Dur</i> I: Das Hauptthema mit begleitendem Bluesrhythmus	222
Konzert <i>G-Dur</i> I: Die nachschlagende Zelle	222
Konzert <i>G-Dur</i> I: Das Seitenthema, ergänzt um die Rhythmuszelle	223
Konzert <i>G-Dur</i> I: Das Toccatamotiv	223
Konzert <i>G-Dur</i> I: Der Jazzrhythmus	224
Konzert <i>G-Dur</i> I: Das Toccatamotiv mit neuem Betonungsschema	225
Konzert <i>G-Dur</i> I: <i>Allegramente</i> – Exposition T. 1-172	226
Konzert <i>G-Dur</i> I: <i>Allegramente</i> – Reprise T. 172-323	227
Konzert <i>G-Dur</i> I: Der Jazzrhythmus mit Quintabstieg	228
Konzert <i>G-Dur</i> II: Die polymetrische Hinterfragung des 3/4-Taktes im Bass	228
Konzert <i>G-Dur</i> II: Eine einfache Bogenstruktur	228
Konzert <i>G-Dur</i> II: Charakteristische Schlussfloskeln	230
Konzert <i>G-Dur</i> II: Analoge Schlussphrasen in Segment B1 und B2	231
Konzert <i>G-Dur</i> III: Die strukturierende Komponente [x]	232
Konzert <i>G-Dur</i> III: Das Begleitmuster [y]	232
Konzert <i>G-Dur</i> III: Die Sechzehntelkette [z] und ihr melodisches Gerüst	233
Konzert <i>G-Dur</i> III: Polytonalität mit Jazzkomponente	234
Konzert <i>G-Dur</i> III: Das modale Seitenthema	234
Konzert <i>G-Dur</i> III: Die Schlussgruppe	235
Ein Vorschlag zur Konstruktion von Tonnamen-Mottos	239
<i>Menuet sur le nom d’Haydn</i> : Kryptogramm als Motto	240
<i>Menuet sur le nom d’Haydn</i> : Mottofigur mit Transformationen	241
<i>Frontispiece</i> : Die drei durchgehenden Ostinati	243

**Abbildungen**

<i>Menuet antique</i> : Titelblatt 1898	19
Diego Velázquez, <i>Las Meminas</i>	29
Aufruf zum Kompositionswettbewerb	42
Claude Monet, <i>Flut in Giverny</i>	54
Claude Monet, <i>Vétheuil</i>	54
Die Spezies der Noctuidae (Eulenfalter)	55
Eugène Delacroix: Illustrationen zu Goethes <i>Faust</i>	97
<i>Le tombeau de Couperin</i> : Ravels Titelillustration für die Durand-Ausgabe	184
<i>Le tombeau de Couperin</i> : Adaptation durch die Ballets Suédois	205
<i>Revue musicale</i> : Titelseite der Ausgabe vom 15. Januar 1910	240

**Gedichte und literarische Exzerpte** (französisch/deutsch)

Aloysius Bertrand, "Ondine"	90
Charles Brugnot, aus <i>Les deux génies</i>	92
Delacroix/Goethe: Faust und Mephisto angesichts des Galgens	98
Aloysius Bertrand, "Le gibet"	98
E. T. A. Hoffmann, aus <i>Contes nocturnes (Nachtstücke)</i>	108
Aloysius Bertrand, "Scarbo"	109
Charles Perrault, aus <i>Petit Poucet</i>	126
Marie-Catherine d'Aulnoy, aus <i>Laideronette</i>	129
Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, aus <i>La Belle et de la Bête</i>	133