

Die Sonate für Violine und Violoncello von Maurice Ravel

von Gerd Sannemüller, Kiel

I

Die viersätzliche Sonate für Violine und Violoncello nimmt im Gesamtschaffen von Maurice Ravel einen bemerkenswerten Platz ein. In seiner autobiographischen Skizze stellt Ravel selbst ihre Bedeutung folgendermaßen dar: „*La Sonate pour violon et violoncello, date de 1920, époque à laquelle je m'installai à Montfort-l'Amaury. Je crois que cette sonate marque un tournant dans l'évolution de ma carrière. Le dépouillement y est poussé à l'extrême. Renoncement au charme harmonique; réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie.*“¹ Ravel beginnt mit der Komposition während eines Aufenthaltes bei seinem Freunde Pierre Haour im Château de la Bijeanette (nahe Châteauneuf-en-Thimerais, Département Eure-et-Lois) im Sommer 1920 und schließt sie am 3. Februar 1922 in Montfort-l'Amaury ab, wo er kurz zuvor sein Haus „*Belvédère*“ erworben hatte. Die Sonate gehört zu jenen bedeutenden Werken, an denen er gleichzeitig neben einem anderen arbeitete:² „*Je travaille à l'opéra en collaboration avec Colette – le titre définitif n'en est toujours pas fixé. . . Je travaille aussi au duo pour violon et violoncello, en quatre parties.*“³ Die lange Zeit seit dieser ersten Erwähnung des Werkes als „*Duo*“ bis zu seiner Fertigstellung mit der Bezeichnung „*Sonate*“ bestätigt ein schwieriges und intensives Arbeitsvorgehen. Er selbst äußert: „*Ce bougre de duo me donne bien du mal*“ (22. September 1921) und „*Il commence à voir un peu de jour au fond du duo*“ (29. September 1921).⁴ Aber noch bei ihrem Abschluß ist er zunächst mit seiner Arbeit keineswegs zufrieden und bemerkt: „*Le duo était terminé. Et puis, je me suis avisé que le scherzo était beaucoup trop développé. . . Je le recommence entièrement, avec d'autres éléments.*“⁵ Ravel gab der Sonate die Widmung „*A la mémoire de Claude Debussy*“. (Ihr erster Satz erschien 1920 in einer Sondernummer der „*Revue musicale*“ zum Gedächtnis Debussys.⁶) Das für viele

1 M. Ravel, *Esquisse autobiographique*, in: *Revue Musicale*, Jg. 19, Nr. 187 (Décembre), Paris 1938 (Numéro Spécial de la *Revue Musicale*), S. 214.

2 Im Zusammenhang mit der gleichzeitigen Komposition seiner beiden Klavierkonzerte (1931) äußerte Ravel gegenüber einem Korrespondenten des *Daily Telegraph*: „*Ce fut une intéressante expérience de concevoir et de réaliser simultanément les deux Concertos.*“ (Zitiert bei A. Cortot, *La Musique française de piano*, Band 2, Paris 1944, S. 46.) Ein derartiges Arbeitsvorgehen – letzten Endes ermöglicht durch die stilistische Einheitlichkeit des Gesamtwerkes – kennzeichnet sowohl die Überlegenheit seiner Kompositionstechnik als auch eine für ihn typische Distanz.

3 Roland-Manuel, *Ravel*, Paris 1938, S. 146. Die Oper *L'Enfant et les Sortilèges* wurde am 29. März 1925 in Monte Carlo uraufgeführt.

4 Roland-Manuel, a. a. O., S. 147 f.

5 Roland-Manuel, a. a. O., S. 148.

6 Auch Bartók, Dukas, de Falla, Goossens, Malipiero, Roussel, Schmitt, Satie und Strawinsky lieferten Beiträge für diese Ausgabe; Raoul Dufy schuf die Titelzeichnung *Tombeau de Claude Debussy*.

Zuhörer unerwartet Neuartige der Schreibweise mit ihrer konsequenten und herben Konzessionslosigkeit führte zu geteilten Meinungen und sogar zu Ablehnungen bei der Uraufführung am 6. April 1922 im Salle Pleyel Paris. „*Il paratt que le première audition . . . en fut un véritable ‚massacre‘*“.⁷ Erst allmählich gewann dieses Werk die Einschätzung, die seiner Eigenart und Bedeutung entspricht.⁸

Da Ravel an den Proben seiner Interpreten dieser ersten öffentlichen Aufführung, Hélène Jourdan-Morhange (Violine) und André Maréchal (Violoncello), sehr häufig teilgenommen hatte, wurde deren Darbietung als authentisch betrachtet. Auf eine Bemerkung der Geigerin wegen des hohen technischen Schwierigkeitsgrades, der bekanntlich in allen Kompositionen Ravels vorhanden ist, reagierte Ravel ironisch, das sei umso besser, da so die Dilettanten seine Musik nicht totschiagen könnten.⁹

II

In dieser wie in der späteren Sonate für Violine und Klavier (1923-1927) tritt das sonst für Ravel charakteristische Element des Klanges zugunsten der melodischen Linie zurück. Beide Werke sind typische Ausprägungen des „*Stile dépouillé*“, der äußersten klanglichen Sparsamkeit und Vereinfachung, dessen Merkmale in der Duo-Sonate besonders eindringlich im langsamen Satz gespiegelt sind. Die geformte Melodik, eine für Ravel stets bezeichnende Stileigentümlichkeit, führt auf dieser Schaffensstufe mit ihrer ausgeprägten Linearität zur Anwendung kontrapunktischer Techniken. Vor allem der 4. Satz ist für diese polyphonen Verknüpfungen exemplarisch.

Die Besetzung durch zwei unbegleitete Streichinstrumente entspricht der angestrebten klanglichen Begrenzung. Die Schärfung der linearen Zeichnung und die motivische Verflechtung im Austausch und Kreuzen der Stimmen verlangen in hohem Maße die Beweglichkeit beider Instrumente und gleichzeitig die klangliche Anpassung an den Partner. Es ist aufschlußreich, daß Ravel den Solisten der Uraufführung auferlegte, äußerste Ausgeglichenheit und Verschmelzung des Klanges trotz der instrumental unterschiedlichen Eigenarten zu erstreben. Er legte großen Wert darauf, Gleichwertigkeit zu erzielen und die Violoncellostimme nicht etwa als Begleitfigur aufzufassen, um die motivischen und harmonischen Beziehungen so deutlich wie möglich herauszubringen.¹⁰ Daß aber Klangsinnlichkeit und artistische Verfeinerung hervorstechende Merkmale Ravels sind, bleibt trotz der klanglichen

7 Brief Ravels an Hélène Jourdan-Morhange, in: H. Jourdan-Morhange, *Ravel et Nous*, Genève 1945, S. 183 (s. auch R. Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris 1956, S. 192).

8 Auch der bekannte Ravel-Forscher Norman Demuth urteilt sehr kritisch: „*It sounds as if Ravel had lost all interest in the work and finished it perfunctorily, of necessity. There is no burning flame behind it. He nearly falls into central European style and remembers his manners just in time. It may have been an experiment; certainly it is something quite new in Ravel styles – and the style does not suit him. Only the two slow movements are at all satisfactory; only those who live on the excitements of experiment react enthusiastically to this work by Ravel out of central Europe. No doubt the elect of the snobbish intelligentsia rejoiced to find that Ravel was at last ‚up to date‘. In an otherwise pleasant garden this Sonata stands out as an arid patch.*“ (N. Demuth, *Ravel*, London 1947, S. 154 f.)

9 W. Tappolet, *Ravel*, Olten 1950, S. 136 f.

10 H. Jourdan-Morhange, a. a. O., S. 182.

Zurückhaltung auch in diesem Werk spürbar in der Intensität und Raffinesse instrumentaler Behandlung und Differenzierung. Effekte und Kontraste werden akzentuiert. Sie realisieren sich nicht zuletzt durch den hohen spieltechnischen Anspruch, durch unterschiedliche Stricharten, durch Pizzikato, Doppelgriffe, Glissandi, Trillerketten, Flageolets und Ausnutzen der hohen und tiefen Lagen, insbesondere der hohen Lage des Violoncellos.

Außer der zielgerichteten Selbständigkeit der melodischen Kräfte weitet Ravel in dieser Sonate bisherige harmonische Erfahrungen aus. Seine Aufgeschlossenheit für Experimentieren bestätigt sich hier als ein Drängen nach einer freieren Tonalität, und vor allem dieses „renoncement au charme harmonique“ (s. *Esquisse autobiographique*) erschwerte neben der klanglichen Vereinfachung das Verständnis für das Werk. Jules van Ackere sieht in der äußersten tonalen Erweiterung der Sonate Einflüsse Schönbergs.¹¹ Trotz verselbständigter Dissonanz, Tonalitätserweiterung und gelockerten funktionalen Beziehungen verdeutlichen sich jedoch gerade hier die unterschiedlichen Eigenarten beider Komponisten, da Ravel entscheidend an der tonalen Bindung festhält. Das erste Beispiel ist dafür bezeichnend. Die Violinstimme belegt die tonale Ausweitung durch ein Thema aus 9 verschiedenen Halb-tönen, bei dem das Intervall der fallenden großen Septime (bzw. in der Schreibweise der verminderten Oktave) charakteristisch ist. Das Violoncello dagegen enthält überwiegend Dreiklangszerlegungen und melodisch geführte Quintenschichtungen, die harmonische Sicherheit verleihen (s. Beispiel Nr. 1 am Ende des Artikels).

Wie in anderen Werken Ravels,¹² insbesondere seiner Kammermusik, manifestiert sich auch in dieser Sonate die zyklische Form. Anregungen aus dem Oeuvre César Francks¹³ verwirklicht Ravel dabei sehr selbständig und unterschiedlich, ohne sich den künstlerischen Theorien jener Schule zu unterwerfen. Im Duo treten vor allem zwei Gestalten hervor, die – auch mit ihren Umwandlungen – in jedem der vier Sätze bedeutungsvoll sind: die erste mit dem Wechselspiel aus kleiner und großer Terz und die zweite mit der fallenden großen Septime. Außerdem verdeutlichen der in allen Sätzen betonte Quintraum, motivische Ableitungen, gleiche rhythmische Figuren und auf- und abwärtsgeführte Dreiklangszerlegungen und Akkordbrechungen ein vereinheitlichendes konstruktives Vorgehen und verklammern die einzelnen Teile. Ravel verdichtet somit nicht nur innerhalb der Sätze, sondern steigert durch die Anwendung des zyklischen Prinzips die Geschlossenheit des ganzen Werkes.

11 J. van Ackere, *Maurice Ravel*, Brüssel-Paris 1957, S. 80. Strawinsky machte Ravel im Frühjahr 1913 in Clarens am Genfer See auf Schönbergs *Pierrot lunaire* aufmerksam, den er durch Schönberg in Berlin kennengelernt hatte (Dezember 1912), an dem er vor allem die Instrumentierung bewunderte. Außer einigen Klavierstücken Schönbergs regte *Pierrot lunaire* Ravel zur Komposition seiner *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* für Gesang, Klavier, Streichquartett, 2 Flöten und 2 Klarinetten an (1913). Bei dieser Begegnung nahm Ravel auch Einblick in Strawinskys *Poèmes de la lyrique japonaise* für Sopran, 2 Flöten, 2 Klarinetten, Klavier und Streichquartett (1912-1913) und sein Ballett *Sacre du Printemps*, das erst am 29. Mai 1913 in Paris seine Uraufführung hatte.

12 Z. B. im Streichquartett (1902-1903), der Sonatine für Klavier (1905), der *Rapsodie Espagnole* (1907), dem Trio für Klavier, Violine und Violoncello (1914), der Sonate für Violine und Klavier (1923-1927).

13 Weitere historische Bezüge oder Einflußmöglichkeiten, etwa die Variationensuite des 17. Jahrh. oder Beethovens und Berlioz', haben für Ravel keine Verbindlichkeit.

III

Im sonatenhaft gebauten 1. Satz (*Allegro*) wird eine klassizistische Formanlehnung durch klare Gliederung und die Gegenüberstellung zweier Themen bestätigt, die wohl kontrastieren, aber keine motivverarbeitenden, entwicklungsgerichteten Züge aufweisen. Das charakteristische Motiv mit abwechselnden Moll- und Dur-Terzen innerhalb der Dreiklangszerlegung aus dem Tone a bereitet das 1. Thema vor und gewinnt ostinatohaft begleitende Bedeutung, wenn nach fünf Takten das 1. Thema auftritt, das in dorischem Modus gebildet ist¹⁴ und zuerst im Violoncello erklingt. Seine Formulierung spiegelt bezeichnende Eigentümlichkeiten Ravels, u. a. die fallende Quinte,¹⁵ die Rundung zum gleichen Ausgangston,¹⁶ die Verschiebung schwacher Takteile, die hier durch synkopische Betonung und Verlagerung rhythmischer Akzente den Bewegungsfluß staut, die schwebende Tonalität und die durch Sekundstufen geführte Melodik (s. Beispiel Nr. 2). In der periodischen Fortsetzung, die mit dem Hauptmotiv in keiner symmetrischen Übereinstimmung steht, ist die Anlehnung an die Anfangstakte nicht durch weiterentwickelnde Merkmale oder einen gegensätzlichen Charakter gegeben, sondern durch die fast gleiche rhythmische Figur.

Das 2. Thema stellt durch seine kraftvolle Entschiedenheit, seine tonale Gespanntheit und seinen räumlichen Umfang mit der charakteristischen, abwärtsgeführten großen Septime, die die tonale Ausweitung spiegelt,¹⁷ den Kontrast zum 1. Thema her (s. Beispiel Nr. 1). Eine aus gleichmäßigen Vierteln gebildete Linie (ab Ziff. 5, Violine), in denen die Quintensprünge auffallen (T. 74 zu 75, 76 und 77), anfangs dorisch und die Raumspannung über die kleine Septime zur kleinen None (T. 71-74) umfassend, ist als 3. Thema bedeutungsvoll (s. Beispiel Nr. 7). Es wird in der synkopierten Violoncello-Stimme durch überwiegend kleine Tonstufen kontrapunktiert. In der Durchführung tritt ein neues Motiv auf (Violine), das ebenfalls die kleine Septimenspannung und anfangs Pentatonik enthält. Durch seine Auftakt-Terzen weist es auf den Beginn des Satzes hin (s. Beispiel Nr. 3). Die Themenfolge der veränderten Reprise (ab Ziff. 11) entspricht der der Exposition. Allerdings weicht die Gegenstimme (Violine) hier vom Anfang ab. Sie ist pentatonisch gebildet, wie pentatonische Wirkungen auch bereits der Durchführung Färbung verleihen (ab Ziff.

14 Dorisch ist der von Ravel am meisten verwendete Modus. Ravel hat den Aufbau einer modalen Reihe meist nicht konsequent durchgehalten, sondern sie zur Färbung benutzt. — Modi sind häufig in der tonal erweiterten musikalischen Sprache jener Zeit vorhanden, in Frankreich außer bei Ravel u. a. bei Chabrier, Debussy, Fauré und Satie.

15 Vgl. die Bedeutung der fallenden Quinten in anderen Werken Ravels: *Menuet antique*, Trio (1895); Streichquartett (1902-1903); *Ondine* (1908); *Daphnis et Chloé* (1912); Klavierkonzert für die linke Hand (1931, Ziff. 25); Steigende Quinten in *Introduction et Allegro* (1906), Klavierkonzert in G (1931).

16 „... die beständige Rückkehr zu sich selbst.“ (H. Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik*, in: E. Bücken (Hrsg.), *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam 1928, S. 102.) An anderer Stelle gebraucht Mersmann für derartige Merkmale den Begriff „Passivität“. (H. Mersmann, *Die Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Band 4, Leipzig 1930, S. 158.)

17 Außer Sekunden, Quarten und Quinten treten auf dieser Schaffensstufe Ravels als wichtige Intervalle für die Melodiebildung auch Septimen und Nonen hervor.

6 und 9). Während das 1. und 3. Thema tonal trotz anderer Begleitmotive unverändert sind, erklingt das 2. Thema eine große Sexte höher. Sowohl kontrapunktierend zum 3. Thema als auch in der Coda ist wieder die kleine bzw. große Auftakterz von konstruktiver Bedeutung.

Innerhalb der motivischen Vielfalt dieses Satzes tragen Motivableitungen, rhythmische Ableitungen, wie unter anderem die Augmentation T. 157-166, komplementäre Rhythmen, vorbereitende Übergänge und Stimmenaustausch zur formalen Konzentration bei und prägen den strukturellen Aufbau. Die Septime spielt dabei eine bestimmende Rolle, zusätzlich zu den schon erwähnten Stellen z. B. in der fallenden Bewegung im Motiv bei Ziff. 2 im Raum der kleinen Septime *f'-g'* und in den zur Reprise führenden Akkordbrechungen im Umfang der Septime und None mit den chromatischen Rückungen *gis-g* bzw. *cis-c* (T. 167-174).

Formal gibt der 2. Satz (*Très vif*) eine freie Anlehnung an traditionelle Vorbilder eines Scherzos wieder, das hier nicht durch sein Zeitmaß, sondern auch durch sein Ungestüm gesteigerte Züge erhält, zu denen unter anderem die gegensätzliche Dynamik beiträgt. Wie im Streichquartett Ravels, nimmt dieser schnelle Satz vor einem langsamen eine unkonventionelle Stellung ein. Seine vierteilige Gliederung zeigt eine enge Motivverflechtung innerhalb der Teile. Das Dur-Moll-Terzen-thema steht wiederum am Anfang (Grundton und Quinte in der Violine, die abwechselnden Terzen im Violoncello, beide Instrumente im Pizzikato), nur in umgekehrter Folge wie im 1. Satz. Es erscheint im weiteren Ablauf immer wieder auch als Ostinato und als Gegenstimme und gewinnt im ganzen Satz formbindende Bedeutung (s. Beispiel Nr. 4). Aus den nachfolgenden spannungsreichen arpeggierten Takten (ab Ziff. 1, anfangs wieder gezeichnet durch die Dur-Moll-Terzenbildung) löst sich ein Motiv (T. 25-28), dessen akzentuierte Töne *a-h-a-d* (verteilt auf beide Instrumente) das Material bilden für zwei weitere wichtige Gedanken, nämlich seine tetratonische Umkehrung ab T. 49 und das Motiv in der Violine ab T. 97 (s. Beispiel Nr. 5). Die vorgebliche Naivität dieses letzteren Motivs ist außer durch die Intervalle der großen Sekunde und der reinen Quarte durch den dorischen Modus, das Kreisen um den Mittelpunktton *es* und einen gleichmäßigen Rhythmus von Achteln und Vierteln charakterisiert.¹⁸ Das bei Ziffer 3 zum ersten Male auftretende drängende Motiv – durch Repetitionen, an Taktübergängen durch kleine Sekunden, später durch kleine Terzen gebildet¹⁹ – weist wieder auf die Terzen des Satzanfanges hin. Dabei stellt sich durch die Quartan, die sich aus den Tönen der Taktanfänge ergeben (T. 69-80) zusätzlich eine Beziehung zum Motiv der Takte 25-28 her. Der erste Satzteil endet mit einem stampfenden Fortissimo-Motiv (T. 142-148), dessen Akkordik mit den sequenzierten Quinten durch das Unisono der für das ganze Werk bedeutungsvollen

¹⁸ Vgl. die rhythmische Bauweise des 3. Themas im 1. Satz, wo ebenfalls nur gleiche Werte (Viertelnoten) verwendet werden (s. Beispiel Nr. 7).

¹⁹ Jürgen Braun spricht hier von der „Reduzierung auf Sekundschritte“ und einem Motiv „das wie eine melodische Diminution des Satzanfanges wirkt.“ (vgl. J. Braun, *Die Thematik in den Kammermusikwerken von Maurice Ravel*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band XXXIII, Regensburg 1966, S. 95).

verminderten Oktave aufgefangen wird. Der 2. Teil hebt sich durch ausgehaltene Töne in beiden Instrumentalstimmen und eine weitere tonale Lockerung ab, zu der die Intervalle von großer Septime, kleiner None, übermäßiger Oktave und verminderter Quinte ebenso beitragen wie die Innenspannung der Linie in den Takten 212-219. Der betonte Terzenwechsel bildet einen Ostinato. Die Überleitungstakte zum folgenden Teil bringen die ausgehaltenen Töne in einer Trillerbewegung. Dieser dritte Formabschnitt ist von Motiven des ersten bestimmt: Das respondierende Motiv von Ziffer 3 und der stampfende Schlußgedanke des 1. Teiles mit den charakteristischen Intervallen von Quinte, Sekunde und Septime, hier verbunden mit einem Ostinato, werden verarbeitet, so daß durch diese Technik der geschlossenen Form sonatenhaft durchführungsartige Merkmale hinzugefügt werden. Die motivischen Beziehungen binden die einzelnen Formteile eng zusammen.

Der Übergang zur veränderten Reprise nimmt die Trillerketten wieder auf und markiert den Formeinschnitt zusätzlich durch Tonwiederholungen und eine fünftaktige Pause. In den folgenden gebrochenen Akkorden tritt eine Tonfolge (Flageolett, ab T. 420) als Anklang an das Motiv von T. 49 ff hervor. Die tongeschlechtlich wechselnden Terzen (ab Ziff. 19) heben sich hier aus Doppelgriffen hervor, die durch den um acht Takte späteren Einsatz der Violine klangliche Intensivierung und dynamische Steigerung erfahren. Die Wirkung bestimmen außerdem die Motivveränderung (Terzen im Violoncello, Grundton und Quinte in der Violine) sowie der Übergang von den Triolen zu Sechzehnteln und im Anschluß (Ziff. 20) die ostinaten Triolen des Violoncellos zum hier sich verkürzten Motiv von T. 97 ff, dieses Mal mit dem Mittelpunktston *cis*. Nach einem Glissando im Violoncello zum *A*-dreiklang und mediantischem *C*-dur (*c-e*) schließt der Satz mit dem Einklang *c* der Parallele vom Satzbeginn in *a* ab. Auch hier erscheint wieder das Wechselspiel der Terzen *cis* und *c*. Zu den Steigerungsmitteln des Satzes gehören ferner Bitonalität (Ziff. 2, 5, 12, 13, 20, T. 280-304), polymetrische Gebilde (Ziff. 2, 5 – hier Polyrhythmik durch Verbindung von Zwei- und Dreiteiligkeit –, T. 280-304, T. 385 bis 392, Ziff. 20, T. 503) und häufige Taktwechsel. Das Terzenmotiv des Anfangs, die verminderte Oktave bzw. große Septime (T. 147-149, Ziff. 15-Ziff. 16) und die unterschiedliche Quintenanwendung bestätigen auch innerhalb dieses Satzes das zyklische Prinzip als konstruktives Merkmal.

Die verhaltene melodische Linie zu Beginn des dreiteiligen 3. Satzes (*L e n t*) erklingt in tiefer Lage des Violoncellos zunächst allein. Sie wird nach acht Takten von der Violine übernommen, die sie auch in der veränderten Reprise darstellt. In diesem Thema sind der Quintraum (*a-e*), die Wechselnote²⁰ (um eine große Sekunde abwärtsgeführt in T. 1, 2 und 5, aufwärts T. 6), die abgesplitterte Quarte (T. 2-3) und die kleine Terz bemerkenswert (T. 1 und T. 7, in T. 1-2 wie im Anfang des 1. Satzes zur Quinte geführt). Dieses Intervall tritt auch in der anschließenden Periode (T. 17 u. T. 19, Violine) hervor, bis es sich in den Takten 21 und 22 mit der großen Terz in beiden Instrumentalstimmen spiegelt. Außer

²⁰ Vgl. die Bedeutung der Wechselnote für die Themenbildung u. a. im Streichquartett und im Trio für Klavier, Violine und Violoncello.

Quintraum und Terzen haben im Mittelteil (ab Ziff. 4) Septimen, Nonen und verminderte Oktaven Bedeutung für die zyklische Formung; sie bewirken durch tonale Weitgespanntheit Bitonalität (u. a. T. 36, T. 47). In der Vorbereitung dieses Formabschnittes verdichten sich Motivteile aus den anderen Sätzen: Die Takte 25 und 26 lehnen sich an die Takte 49 bis 52 des 2. Satzes an, die rhythmische Figur der Takte 27 (Violoncello), 35 und 37 (Violine) nimmt diejenige der Takte 112 bis 114 des 1. Satzes auf, die sich auch im 4. Satz findet (ab Ziff. 6). Wie oft bei Ravel, unterstreichen Motivwiederholungen und Sequenzierungen (Ziff. 5-6) die Intensität des Satzhöhepunktes. Durch Motivverkürzung (wieder kleine Terzen) leitet sich aus dem Ostinato des Violoncellos (Ziff. 6) die Überleitung zur Reprise ab (Ziff. 7). In der Coda wirkt das verkürzte Septimenmotiv wie eine Umwandlung der Mittelteilmotivik (Ziff. 8). Der klanglich zurückhaltende Abschluß durch parallele leere Quinten beider Instrumente (T. 80-81) hebt nochmals die Bedeutung der Quinte hervor.

Der 4. Satz (*Vif, avec entrain*) stellt mit seiner gespannten und gegensätzlichen Thematik eine nachdrückliche Steigerung des ganzen Werkes dar. Er ist bestimmt durch eine rondoartige Anlage und wird durch eine Fuge²¹ abgeschlossen, in die das verkürzte Rondotheema eingebaut ist. Beide wichtige Themen und Bauprinzipien des Satzes werden somit verbunden. Roland-Manuel, Schüler und Freund Ravels, weist darauf hin, daß sich Ravel zu der Struktur dieses 4. Satzes von dem Rondo für Klavier in *F*-dur von Mozart, K. V. 494, hat anregen lassen, das in seinem Schlußteil ebenfalls einen fugierten Gedanken bringt.²²

Das 1. Thema (Rondotheema) ist geprägt durch vibrierende Tonrepetitionen, zweimaligen Quartensprung aufwärts und rhythmische Akzentverschiebung bei Wiederholung eines Motivteils im Raum der fallenden Quarte (T. 3) (s. Beispiel Nr. 6). Der Taktwechsel von zwei 2/4-Takt und einem 3/4-Takt, die sich zu einem 7/4-Takt zusammenfassen,²³ unterstreichen den tänzerischen Charakter des Rondo-

21 Die Verwendung einer Fuge steht bei Ravel, der sich niemals einer Richtung oder „Schule“ anschloß, in keinem direkten Zusammenhang mit den musikästhetischen Forderungen im damaligen französischen Musikleben wie „*retour au XVIII^e siècle*“. (Die Devise „*retour à Bach*“ wurde ohnehin erst 1926 durch Charles Koechlin formuliert.) Wenn auch Ravels Klavierwerk *Le Tombeau de Couperin* (1917) ebenfalls eine Fuge aufweist (2. Satz) und er in seiner *Esquisse biographique* (a. a. O., S. 214) betont: „*L'hommage s'adresse moins en réalité à Couperin lui-même qu'à la musique française du XVIII^e siècle*“, so muß doch entgegengehalten werden, daß eine klassizistische Grundhaltung Ravel seit seinem Schaffensbeginn bestimmt und charakterisiert. Die zeitgenössische Maxime „*retour au classicisme*“ bestätigt seine eigene Haltung mehr, als daß sie ihn dazu angeregt hätte. (Vgl. dazu G. Sannemüller, *Der Klassizismus in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: Schweizer Monatshefte, 46. Jahr, Heft 5, Zürich 1966, S. 463-472.)

22 Roland-Manuel, a. a. O., S. 149. — Dieses Rondo (10. 6. 1786) wurde von Mozart als 3. Satz mit den beiden später komponierten Sätzen Allegro und Andante (K. V. 533, 3. 1. 1788) zur Klaviersonate *F*-dur verbunden. Vgl. dazu die Formgegenüberstellung bei Jürgen Braun, a. a. O., S. 131. — Für derartige Umwandlungen ist u. a. auch Ravels Bemerkung zu seiner Interpretin, der Pianistin Marguerite Long, bezeichnend, daß er das Adagio *essai* des Klavierkonzerts in *G* „*deux mesures par deux mesures, en s'aidant du quintette avec clarinette de Mozart*“ komponiert habe. (Vgl. Roland-Manuel, a. a. O., S. 182.)

23 Ungerade Taktarten und Taktwechsel haben im Schaffen Ravels eine auffallende Bedeutung. Anregungen zu Metren mit fünf und sieben Zählzeiten erhielt Ravel vermutlich zugleich durch die russische Musik, die er erstmals auf der Pariser Weltausstellung 1889 hörte, und den baskischen Zortzico (5/8-Takt).

themas. Die charakteristische tonale Verschleierung und eine nicht immer eindeutige tonale Bestimmbarkeit sind in diesem Thema kennzeichnend: es beginnt dorisch auf *d* und kadenziert nach *F*-dur. Nach thematischem Beginn durch das Violoncello erfolgt der Einsatz der Violine 12 Takte später in der oberen Quinte mit einer melodischen Variante in Takt 16. In dieser Quintenspannung, die durch Quintenschichtung (T. 8, 13) auch akkordisch betont wird, kann eine Verbindung zur späteren fugierten Bauweise liegen. Das Rondothema wird im Verlauf bei jedem Einsatz unterschiedlich variiert, so bei Ziffer 4 und in den Takten 96 bis 99 verkürzt, bei Ziffer 14-15 rhythmisch verändert und bei Ziffer 19 ausgeziert.

Ein weiteres Motiv (ab Ziff. 2) ist durch seine Tonwiederholungen und die auf- und abwärtsgerichteten Quartan aus dem Anfangsthema abgeleitet, durch gereichte Metren aber zu 9/4 erweitert worden (3+2+2+2). Ein aus ihm gewonnener Motivteil bildet als Ostinato und durch Imitation den Übergang zum 2. Rondothema-Einsatz (Ziff. 4), hier oktaviert in der Violine zu den Pizzikato-Akkorden des Violoncellos.

Ihm folgt das 2. Hauptthema dieses Satzes, das nach dorischem Beginn mit einem *E*-dur-Akkord kadenziert (Ziff. 6). Es zeigt wieder einmal, wie Ravel sowohl innerhalb des Satzes als auch innerhalb des ganzen Werkes Verbindungen knüpft. Einerseits stellt es nämlich eine rhythmische Veränderung des 3. Themas aus dem 1. Satz dar (s. Beispiel Nr. 7). Andererseits verdichten die aus ihm gewonnenen folgenden tanzartigen Umwandlungen den Satzablauf durch motivisches Respondieren (T. 69-73), durch Augmentation (Ziff. 6, pentatonisch T. 65-67, 69-70), durch Umkehrung (Ziff. 7, T. 65 und T. 69-70) und durch die übereinstimmende rhythmische Figur (T. 65, 66, 69, 70, 78, 85). Die kontrapunktierende Koppelung der Hauptmotive dieses 2. Themas und des Rondothemas (T. 96-98) bestätigt ebenfalls die konzentrierende Arbeitsweise Ravels (s. Beispiel Nr. 8). Das anschließende, synkopisch beginnende 3. Thema (Ziff. 9), ebenfalls dorisch, räumlich ausgreifend bis zur großen None, verwebt in sich das bekannte tongeschlechtlich wechselnde Terzenmotiv, das hier imitiert geführt ist (Ziff. 12-13) und mit der großen Terz beginnt. Durch dreimaliges Auftreten des Motivs der fallenden Quarte und steigenden Sekunde (ab T. 104), deren Motivteil durch das Violoncello weiter ausgebreitet wird, ergibt sich eine Verbindung zu Takt 8 des Anfangssatzes (Violoncello, s. Beisp. Nr. 2). Das 4. Thema (Ziff. 15) ist lydisch, später äolisch gefärbt. Es erklingt mit seinen intensivierenden Tonwiederholungen auf *fis* zunächst im Violoncello allein, bis es sich durch instrumentale Effekte beider Stimmen, bitonale Merkmale, Imitationen und Komplementärrhythmen steigert. Nach kühner Kadenzierung (Ziff. 19) führt das Rondothema und das ihm verwandte Motiv von Ziffer 2 (Ziff. 21, hier in der oberen Quarte) zum Abschluß dieses Satzteiltes im *ff* (Ziff. 24), dessen Steigerung durch Motivverarbeitungen, Ostinati und Quartan-Sequenzierungen aus dem Kopfmotiv des Rondothemas erreicht wird.

Das Fugenthema beginnt im Violoncello,²⁴ bis es in der Gegenstimme der Violine auf der unteren Quinte *c* hervortritt. Trotz der Tonalitätserweiterung, an der

24 Der thematische Beginn durch das Violoncello im gesamten Werk ist auffällig, u. a. im 1. und 4. Thema des Schlußsatzes, in den beiden ersten Themen des 1. Satzes und im Anfang des 3. Satzes.

hier die charakteristische fallende Septime in der gleichen Gestalt wie im 2. Thema des 1. Satzes teilhat, scheint sich damit eine funktionale Beziehung anzudeuten, die allerdings nur in den ersten beiden Stimmeinsätzen (Ziff. 24-26), bei den Einsätzen des verkürzten Themas zwischen *f* und *c* (Ziff. 27) und in der Verbindung mit dem 1. Thema dieses Satzes (T. 302 und T. 306) besteht, dagegen bei den Umkehrungen (T. 299 und T. 309) und den weiteren Einsätzen nicht. Wie es sich aus der gelockerten harmonischen Funktionalität ergibt, enthält die Fuge keine modulatorischen Vorgänge, keine strengen Durchführungen und Zwischenspiele; trotzdem wird das musikalische Geschehen von kontrapunktischem Denken geprägt. Innerhalb der frei angewandten Fugenform erscheinen verschiedene kontrapunktische Techniken, z. B. Umkehrung (T. 297-301 und verkürzt T. 309-312), Engführung (ab T. 303 mit veränderter thematischer Gestalt), Engführung der Umkehrung (ab T. 297) und Verkürzung (ab Ziff. 27).

Der intervallische Spannungsreichtum während des ganzen Satzes, der das ohnehin lebhaftere Ravelsche Klangbild durch häufige Merkmale des Bitonalen noch steigert, schärft sich durch das Thema der fallenden großen Septime und – damit zusammenhängend – durch deren Komplementärintervall der kleinen Sekunde (z. B. Ziff. 2, 16, 21 und Ziff. 3, 23-24 mit bitonalen Zügen), den Zusammenklang der übermäßigen Oktave (T. 40) bzw. der großen Septime (T. 223-224), der großen bzw. kleinen Septime (Ziff. 28 u. 29), durch die Tremoli der großen Septime (Ziff. 16), die Septimenparallelen (Ziff. 6) und die Raumspannungen von Septimen und Nonen im Violoncello (T. 73-75, T. 78-79). Die Verwendung verschiedener schon bekannter Motive und Themen und ihre Verbindungen innerhalb der Fuge dokumentieren eine konzentrierende und steigernde Zusammenfassung des gesamten Werkes. So werden z. B. das verkürzte 1. Thema dieses Satzes und der 2. Teil des 4. Themas mit dem Fugenthema verknüpft (ab Ziff. 25, ab T. 320).

Das verkürzte 1. Thema wird mit dem 1. Teil des 4. Themas gekoppelt (ab Ziff. 26), aus dem zwei weitere Takte zu einer kurzen kanonischen Führung benutzt werden (T. 334-335). Der 2. Teil dieses 4. Themas erklingt zum Orgelpunkt vor und nach Ziffer 30. Verwertet ist ferner das zyklisch bedeutungsvolle, terzweise wechselnde Motiv, das hier von beiden Instrumenten imitiert wird (vor und nach Ziff. 28). Später erscheinen die wechselnden Terzen nochmals in rhythmischer Veränderung (T. 350-360). An der Erhöhung der Spannung in diesem Abschnitt haben außerdem die Trillertakte (Ziff. 28 und 29), die chromatisch steigende Trillerkette (ab T. 344) und deren chromatische und diatonische Fortsetzung durch Sechzehntel zum Orgelpunkt (ab Ziff. 30), die komplementären Rhythmen (T. 342-343), Ostinati und bitonale Stellen (Ziff. 31-32) teil.

Auch in der Coda (ab Ziff. 32) treten die beiden für den Bau des Satzes wichtigen Themen nacheinander hervor, das Rondotheema sequenziert und motivverkürzt, das Fugenthema enggeführt, verkürzt, sequenziert, diminuiert und rhythmisch variiert (ab Ziff. 33). Die repetierenden Rhythmen des Anfangs bilden ein dramatisches Steigerungsmittel für das Satzende (ab Ziff. 34). Der Abschluß durch einen C-dur-Akkord bestätigt hier die für Ravel bezeichnende tonale Mehrdeutigkeit. Der Akkord ergibt sich überraschend durch den kadenzierenden vorletzten Takt, in dem die Dominante *g* funktional gebunden wird. Dessen Töne beziehen sich auf dieses Zentrum

durch terzweisen Aufbau bis zur Tredezime. (Auch der 2. Satz schließt auf *c*, der Parallele des Werkes in *a*, im Gegensatz zum ersten und dritten auf *a*.) Im ganzen 4. Satz ist die Kadenzierung vor neuen Formteilen durch einen *C*-dur-Akkord auffallend, z. B. vor Ziffer 2, 5, 9 und 15, während die Einschnitte vor Ziffer 8 Bitonalität (*Ges*-dur und *a*-moll) und vor Ziffer 19 einen alterierten Undezimenakkord zeigen.

IV

Innerhalb der stilistischen Einheitlichkeit von Ravels Schaffen nimmt die Duo-Sonate eine gewisse Sonderstellung ein, da sie besondere Stilmittel erprobt und exponiert. Ihre vorgeschobene Position bestimmt sich durch die Plastizität der linearen Melodik innerhalb einer spannungsgeladenen Harmonik; das empfindsam Reizhafte von Klang und Farbe – sonst typische Eigentümlichkeiten – tritt zugunsten einer klanglichen Askese zurück. In den letzten Kompositionen der Spätzeit (*Boléro*, 1928, den beiden Klavierkonzerten, 1931, *Don Quichote à Dulcinée* für Gesang und Klavier, 1932) wird diese klangliche Seite wieder auffallend betont, so daß sich der Bogen spannt zu Ravels erstem Kammermusikwerk, dem klangintensiven Streichquartett (1903), und den folgenden farbenreichen Werken, unter anderem *Gaspard de la Nuit* (1908) und *Daphnis et Chloé* (1912). Die Duo-Sonate bezeichnet daher wohl einen Einschnitt, aber nicht – wie er es in seiner *Esquisse autobiographique* selbst ansieht – einen Wendepunkt, der neue Dimensionen erschließt. Sie akzentuiert auch vorher und später vorhandene Stilcharakteristika anders. Ravel vereinigt in seinem Werk Formgefühl, konstruktive Züge und Klangsinnlichkeit, Seiten, die die französische Musik stets auszeichneten. Daß sein Oeuvre nicht ohne weiteres dem Impressionismus zugeordnet werden kann, ist seit langem bekannt.²⁵ Insofern kann auch in der Duo-Sonate keine „Abhängigkeit“ vom Impressionismus, wie sie noch Mersmann erblickt, konstatiert werden.²⁶ Diese Komposition zeigt eindringlich Ravels stilistische Unabhängigkeit.

25 Vgl. dazu u. a. H. Albrecht, *Impressionismus*, in: MGG VI, Kassel/Basel 1957, Sp. 1046 bis 1090; J. Chr. Martin, *Die Instrumentation von Maurice Ravel*, Dissertation Mainz 1967, S. 1-9; G. Sannemüller, *Ravels Stellung in der französischen Musik*, in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, S. 251-256.

26 H. Mersmann, *Die Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: Hans Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Band IV, Leipzig 1930, S. 160: „Gerade hier, wo man aus einer zweistimmigen Melodik die Abkehr vom Impressionismus erwarten möchte, zeigt sich die Abhängigkeit von ihm noch am stärksten, Freilich sind auch schon erste Anzeichen einer neuen Haltung erkennbar; sie liegen in der leichten, lockeren, aber nicht mehr passiv-impressionistischen, sondern mehr spielerischen Melodik des Hauptthemas.“

Beispiel Nr. 1
(1. Satz, T. 52 - 56)

Beispiel Nr. 2
(1. Satz, T. 5 - 10)

Beispiel Nr. 3
(1. Satz, T. 112 - 114)

Beispiel Nr. 4
(2. Satz, T. 1 - 4)

Beispiel Nr. 5
(2. Satz, T. 25 - 28)

(2. Satz, T. 49 - 52)



(2. Satz, T. 97 - 103)



Beispiel Nr. 6

(4. Satz, T. 1 - 3)



Beispiel Nr. 7

(1. Satz, T. 69 - 77)



(4. Satz, T. 63 - 67)



Beispiel Nr. 8

(4. Satz, T. 96 - 97)

