

Klavierkonzert G-Dur

Ravel widmete sein G-Dur-Konzert der mit ihm befreundeten Pianistin Marguerite Long, die es unter seiner Leitung am 14. Januar 1932 mit dem Orchestre Lamoureux im Pleyel-Saal als Teil eines Ravel-Festivals aus der Taufe hob. Seine Einschätzung des Werkes bleibt faszinierend, wenn auch viele Details bei genauerer Betrachtung relativiert werden müssen:

[Es] ist ein Konzert im echtsten Sinne dieses Gattungsbegriffs. Damit meine ich, dass es im Geist der Konzerte Mozarts und Saint-Saëns' geschrieben ist. Die Musik eines Solokonzertes muss meiner Meinung nach leicht und brillant sein und darf weder auf Tiefe noch auf dramatische Effekte abzielen.¹

Allegramente

Ungewöhnlich in Hinblick auf die reklamierten Ahnherren Mozart und Saint-Saëns ist schon der Beginn in der Taktmitte mit einem Peitschenschlag, aus dem sich ein leiser Trommelwirbel herauschält, verdoppelt in den Celli durch ein Tremolo auf *d* und ein Flageolet in der dritten Oktave. Derweil stellt die Piccoloflöte das Hauptthema vor, das einen Einschlag des baskischen Volksgutes aus der Heimat von Ravels Mutter erkennen lässt. Begleitet wird das in den drei grundlegenden Viertaktern im leittonlosen G-Dur gehaltene Thema von Achteltriolen des Klaviers, in denen Ravel einem Fünftonausschnitt aus G-Dur (*d-g-a-h-c*) eine Parallele durch die fünf schwarzen Tasten gegenüberstellt. Eine dritte Texturschicht führt die 'amerikanische' Farbe ein: Im zwölftaktigen Rumpf des Themas sind die Akkorde der hohen Streicher wie zur Begleitung typischer Bluesmelodien rhythmisiert und durchgehend mit Leittönen angereichert.² Erst in der dreitaktigen Ergänzung dieser zwölftaktigen Grundform ändert sich alles: Piccolo und große Flöte, in leittonlosem D-Dur zum Zielton *d* absteigend, beschreiben ein Crescendo zum *f*, während das solistische Klavier die schwarze-Tasten-Schicht und die hohen Streicher ihre Blues-Akkorde durch eine absteigende Parallele aus Dur- und Molldreiklängen ersetzen.

¹Zitiert nach Stegemann, *op. cit.*, S. lxxxvi.

²Die zwei Grundakkorde sind *cis/d/fis/g/d/ais/h/d*, ein G-Dur-Dreiklang mit drei chromatischen Leittönen, und *cis/d/gis/a/d/c/d*, ein ähnlich gefärbter (terzloser) Dominantseptakkord.

Konzert G-Dur I: Das Hauptthema mit begleitendem Bluesrhythmus

2

Eine von dreioktavigen Glissandowellen des Klaviers, vereinzelter Beckenschlägen und Bläserfiguren markierte Überleitung führt zur Wiederholung des Hauptthemas in der Trompete, der diesmal ein Pauken- und Beckenschlag vorausgeht. Während das Klavier schweigt, werden Rhythmik und Akkordfärbung der dritten Texturschicht von Hörnern, Posaunen, Harfe und Streichern sowie kleiner Trommel übernommen. Die Ergänzung ist eine große Terz aufwärts auf *fis* transponiert und erklingt jetzt im *ff*.

Diesem insgesamt 41 Takte umfassenden Hauptthemakomplex folgt verlangsamt eine meditatativ wirkende Überleitungsgruppe (T. 42-75₁), die durch den Ankerton *fis* zusammengehalten wird. Sie besteht aus

- einer zweitaktigen Englischhornkantilene [a] über nachschlagenden Pizzicato-Achteln der Streicher,
- einer achttaktigen Klavierphrase [b], deren Vorder- und Nachsatz über einer annähernd ostinaten Legatobegleitung mit dem wiederholten Vorhaltpaar *gis-fis* beginnen und auf *fis* enden,
- einer Fünffonfigur der Bläser [c] mit Oktavimitation über triolischen Klavierarpeggien und einer nachschlagenden Zelle aus Vierteln + Achtelpaaren in Becken und Woodblocks,
- einer zweiten achttaktigen Klavierphrase [d], in der die linke Hand die nachschlagenden Achtelpaare übernimmt,

sowie

Konzert G-Dur I: Die nachschlagende Zelle



- einer Wiederaufnahme der Fünffonfigur [c] mit jetzt zwei oktavierten Imitationen und
- einer Transposition der zweiten Klavierphrase [d] über untransponierter Begleitung.

Der dritte Abschnitt präsentiert zwei Einsätze eines lyrischen Seitenthemas (ab Z. 7 im Klavier, ab Z. 9 im Fagott), verbunden durch eine mit zwölf Takten besonders umfangreiche, mit Nonakkorden harmonisierte Kontrastphrase [e] des Solisten (Z. 8) und abgerundet durch eine crescendozierende Teilimitation des Seitenthemas in der Trompete. Der Vordersatz beginnt in beiden Einsätzen mit einer doppelten Vorhaltsdissonanz; zudem werden Vorder- und Nachsatz jeweils durch Verlängerungen ergänzt, in denen ein Liegeklang der Streicher von der in der Überleitungsgruppe eingeführten Zelle aus nachschlagenden Vierteln und Achtelpaaren konterkariert wird. In der Harmonisierung dieser Ergänzungen knüpft Ravel erneut an den Jazz an, indem er Dur/Moll-Dreiklänge schreibt, mit oder ohne Quint, aber um drei oder sogar vier Terzen nach oben erweitert.³ Hier scheint Gershwins *Rhapsody in Blue*, die Ravel bewunderte, Pate gestanden haben.

Konzert G-Dur I: Das Seitenthema, ergänzt um die Rhythmuszelle



Anlässlich der Rückkehr zu *Tempo 1°* (Z. 10) intensiviert sich die Bewegungsenergie. Thematisch werden die 64 Takte zwischen Ziffer 12 und dem Beginn der virtuellen Rückleitung bei Ziffer 17 von zwei Komponenten beherrscht, die gleichermaßen das Motorische in der Vordergrund stellen: einem Toccatamotiv und einer Passage in stark akzentuierter Jazzrhythmik über einer Bassfortschreitung, die durch den Quintenzirkel abfällt.

Das Toccatamotiv ist kaum melodisch zu nennen: Die im Wechselspiel der Hände erzeugte Kontur besteht mit Ausnahme zweier indirekter Auftakte und des Zieltones einzig aus dem herrschenden Dreiklang, die durchgehende Achtelbewegung setzt nur nach dem Zielton kurz aus, und die Begleitung betont binär ausschließlich Taktbeginn und Taktmitte.

Konzert G-Dur I: Das Toccatamotiv



³Vgl. die ersten zwei Thementakte mit *fisis* und *ais* vor [e]/gis/h, außerdem in T. 78-80 (4. bis 6. Takt in Ziffer 7) e/g/gis/[h]/d/[fis]/ais/cis, mit Verdopplung von gis/g/d/ais/cis im Klavierrhythmus, sowie T. 82-84 (8. bis 10. Takt in Ziffer 7) a/c/e/gis/dis.

Für die zweite Komponente der motorischen Schlussgruppe verzichtet Ravel ganz auf Melodik. Vielmehr spielt er mit unterschiedlichen Gruppierungen der acht Achtelanschläge im Takt:

Konzert G-Dur I: Der Jazzrhythmus

The musical score shows a piano part for the first movement of the Concerto in G major, titled 'Der Jazzrhythmus'. It begins at measure 142. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The bass line consists of eighth notes, with a 'p' (piano) dynamic marking and a 'v' (accent) marking. The treble line features chords, with a 'v' (accent) marking. The score concludes with a double bar line.

Die vorausgegangene Beschreibung legt nahe, dass es sich hier um eine Exposition handeln könnte, der nach Art üblicher Kopfsätze in Sonaten, Sinfonien, Kammermusikwerken und Solokonzerten eine Durchführung sowie eine Reprise – meist mit Coda – folgen. Ravel aber geht auch hier eigene Wege. Wie die Gegenüberstellung der ersten 172 mit den verbleibenden 151 Takten zeigt (vgl. dazu die Tabelle auf den Seiten 226 / 227 unten), entwirft er für diesen Satz eine binäre Struktur aus analog gebauter Exposition mit virtuoser Rückleitung und Reprise mit Coda, aber ohne Durchführung. Die Solokadenz ist, wie im *Konzert für die linke Hand*, integraler Teil der Reprise.

Tatsächlich ist der Verlauf weitgehend analog:

- Im ersten Abschnitt der 'Reprise' geht dem neu instrumentierten und nun sehr kräftigen Hauptthema statt des Peitschenschlags zu Beginn des Werkes und des Pauken-/Beckenschlags vor dem zweiten Einsatz nun ein *fortissimo*-Schlag der großen Trommel voraus. Die thematische Kontur setzt im homophon verstärkten Solopart ein, wird aber bald zunächst von der Piccoloflöte, dann nacheinander von verschiedenen hohen Holzbläsern weitergeführt, während die übrigen Bläser und hohen Streicher ohne verstärkendes Schlagzeug den begleitenden Bluesrhythmus beisteuern. Eine Wiederholung des Hauptthemas fehlt hier. Die Ergänzung ist bluesartig unvermittelt um einen Ganzton abwärts auf *f* gerückt.
- Im zweiten Abschnitt erklingt die erste Klavier-Solophrase [b] nun mit leicht umspielten Vorhalt-Auftakten. Während in der Exposition das Schlagzeug schweigt, sind hier die ersten drei Taktanfänge des Vordersatzes von je einem Tamtamschlag in *pp*, die des Nachsatzes von ebenso leisen Beckenschlägen untermalt.

Die zweite Solophrase [d] erklingt zunächst verfremdet im tiefen Register der Harfe mit einer teilweise rezitativisch gebrochenen *Andantino*-Präsentation, in der die nachschlagenden Achtelpaare ganz fehlen. Ein eingeschobener, mit Fermate verlängerter Takt mit Triangeltriller teilt die Phrase in zwei Segmente, deren jedes von mehrfach auf und ab schießenden Glissandowellen eingeleitet wird. Ähnliche Glissandowellen werden anschließend von den Streichern übernommen, wo sie die Fünffonfigur [c] mit ihren oktavierten Imitationen begleiten. Zur Transposition der Phrase [d] im Horn im *Andante a piacere* mutieren dieselben Glissandi zu Skalenwellen der Holzbläser.

- Im dritten Abschnitt wird der erste Einsatz des lyrischen Seitenthemas einschließlich der ihm folgenden Kontrastphrase [e] dank brillanter Umspielung mit Arpeggien und Trillerketten zum Inhalt der Solokadenz; im zweiten Einsatz vereint sich die Kontur in den Violinen mit dem Klavierpart, der diese nach wie vor virtuos umspielt.
- Im vierten Abschnitt sind die Abweichungen subtiler, aber nicht weniger faszinierend: Das Toccatamotiv ist hier nicht diatonisch sequenziert, sondern zunächst wiederholt und dann – wieder bluestypisch unvermittelt – um einen Halbton aufwärts gerückt. Zudem sind die drei Viertakter vier Oktaven tiefer versetzt und zusätzlich zu den äquidistanten Basstönen mit einem aus dem Blues bekannten Betonungsschema unterlegt:

Konzert G-Dur I: Das Toccatamotiv mit neuem Betonungsschema



Die Analogie der Satzhälften setzt sich im weitesten Sinne sogar in den auf den ersten Blick unterschiedlichen Abschlüssen fort: Die virtuose Oktavparallele, mit der das solistische Klavier in die ‘Reprise’ überleitet, ist ohne Taktstriche notiert und zählt so theoretisch als ein Takt. Sie umfasst jedoch 90 Achtelwerte, entspricht somit in ihrer Spieldauer gut 22 Takten, und bildet daher ein durchaus ernst zu nehmendes Gegenstück zu der 29-taktigen Coda.

Konzert G-Dur I: Exposition T. 1-172

- T. 1-42 Hauptthemakomplex, Ankerton *d*, zuletzt *fis*
- T. 2-13 Hauptthema in der Piccoloflöte, Ankerton *d*
- T. 13-16 Hauptthema-Ergänzung (*d*)
- T. 16-25 Überleitende Passage mit Glissandi
- T. 25-36 Hauptthema in der Trompete, Ankerton *d*
- T. 36-41 Hauptthema-Ergänzung (*fis*)
- T. 42-75 Überleitungsgruppe *meno vivo*, Ankerton *fis*
- T. 42-44 [a], Englischhorn
- T. 44-52 [b], Klavierphrase
- T. 52-55 [c], Fünffonfigur mit Imitation Es-Klarinette/Trompete
- T. 55-63 [d], Klavierphrase
r.H. *espressivo*, l.H. nachschlagende Achtelpaare *staccato*
- T. 63-67 [c], Fünffonfigur mit Imitation Piccolo/Klarinette/Trompete
- T. 67-75 [d], Klavierphrase mit transponiertem Diskant
- T. 75-106 Seitensatzkomplex (ohne orgelpunktartige Ankertöne)
- T. 75-83 Seitenthema im Klavier, mit Teilphrasenergänzung
- T. 83-96 überleitende Kantilene im Klavier
- T. 96-104 Seitenthema im Fagott, mit Teilphrasenergänzung
- T. 104-106 Seitenthema-Teilimitation in der Trompete
- T. 107-170 motorische Schlussgruppe über *cis-fis-[h]-e-a-d-g-c-f-b-es-[as]*
- T. 107-111 Toccatamotiv im Klavier, Ankerton *cis*
- T. 111-115 Toccatamotiv transponiert im Klavier, Ankerton *fis*
- T. 115-119 Toccatamotiv variiert, Klavier + Holzbläser, Ankerton *fis*
- T. 123-115 Toccatamotiv transponiert, Klavier + Holzbl., Ankerton *fis*
- T. 123-130 Fortsetzung mit Fünffonmotiv im Klavier, Ankerton *fis*
- T. 131-138 Fortsetzung mit Fünffonmotiv variiert, Ankerton *fis*
- T. 139-14s Toccatamotiv-Teilimitation in der Trompete
- T. 142-149 Jazzrhythmik im Klavier über *e, a, d, g*⁴
- T. 150-152 Toccatamotiv im Horn, Ankerton *g*
- T. 152-161 Jazzrhythmik im Klavier fortgesetzt über *c, f, b*
- T. 162-170 Abstieg mit Dreitonmotiven, Ankerton *es*
-
- T. 171-172 Rückleitung im solistischen Klavier,
virtuose Oktavparallele, 11-tönig
nicht-metrischer Takt mit Viertelpause + 88 Achteln

⁴Für die tonale Fortschreitung vgl. das Notenbeispiel auf S. 228 unten.

Konzert G-Dur I: Reprise und Coda T. 172-323

- T. 172-189 verkürzte Reprise des Hauptthemakomplexes
 T. 172-183 Hauptthema im Klavier mit Piccolo etc., Ankerton *d*
 T. 183-189 Hauptthema-Ergänzung Flöte/Oboe/Klarinette auf *f*
- T. 189-230 Überleitungsgruppe *meno vivo*, Ankerton *a*
 T. 189-191 [a], Oboe
 T. 191-198 [b], Klavierphrase, variiert
 T. 199-204 [c], Fünffonfigur im Klavier mit oktavierten Diminutionen
 T. 204-216 [d], Harfe (*Andantino*) über Liegeklang Celli, unterbrochen durch A-Dur-Takt mit Triangeltriller, Fermate
 T. 216-220 [c], Fünffonfigur mit Imitation Piccolo/Klarinette/Trompete
 T. 221-230 [d], Horn solo vor Holzbläserläufen
- T. 230-254 Seitensatzkomplex (ohne orgelpunktartige Ankertöne)
 T. 230-234 Seitenthema getrillert, Anfang der Solokadenz im Klavier
 T. 234-244 Kantilene getrillert, Mitte der Solokadenz im Klavier
 T. 245-249 Seitenthema in Klavier + Violinen über Streicherklang
 T. 249-254 Teilimitation tutti, metrisch verschoben, *Accelerando*
- T. 255-294 motorische Schlussgruppe über *a — , [b-f-b, g-c], a-d-g-c-f-b-es*
 T. 255-259 Toccatamotiv transponiert, Ankerton *a*, Bluesrhythmisierung
 T. 259-263 Toccatamotiv wiederholt, Bluesrhythmisierung
 T. 263-267 Toccatamotiv chromatisch gerückt, Ankerton *a*, Bluesrh.
 T. 267-269 Toccatamotiv-Variante, Ankerton *a*, ohne Bluesrhythmus
 T. 269-275 Toccatamotiv freie Fortspinnung, Ankerton *b*
 Bassgang *b-c-d-es-e-f*
 T. 275-276 Toccatamotiv-Variante verkürzt in Trompete, Ankerton *f*
 T. 277-280 Jazzrhythmik im Klavier über *b — b, g*
 T. 281-283 Jazzrhythmik im Klavier fortgesetzt über *c — c, a*
 T. 284-288 Jazzrhythmik im Klavier fortgesetzt über *d — d, g, c, f, b*
 T. 289-295 Abstieg mit Dreitonmotiven, Ankerton *es*
-
- T. 295-323 Coda in G-Dur
 T. 295-300 Hauptthema in Trompete alternierend mit Flöte/Klarinette kontrapunktiert mit Dreitonabstieg im Klavier
 T. 301-312 virtuose Fortspinnung über *e, a, d*
 T. 313-321 Ausklang G-Dur: Klavier + Orchester mit Schlagzeug
 T. 321-323 Skalensabstieg G-Dur/G-Lydisch, 12-tönig harmonisiert in parallelen Dreiklängen

Konzert G-Dur I: Der Jazzrhythmus mit Quintabstieg

142

Die Behandlung der Tonalität im Kopfsatz des Klavierkonzertes ähnelt der im *Konzert für die linke Hand*: Der nominelle Grundton *g*, der nur insgesamt 30 Takte bestimmt, wird als Ankerton in den Hintergrund gedrängt von *d* (53 Takte), *a* (55 Takte) und vor allem *fis* (70 Takte). Ihre Bedeutung erhält die Tonart G-Dur in diesem Satz einzig durch die Reprisen-Einsätze des Seitenthemas in und nach der Solokadenz und die Rahmensegmente der Coda.

Adagio assai

Der in E-Dur konzipierte langsame Satz präsentiert sich als ein Zwiegespräch zwischen dem Klaviersolisten und dem Englischhorn. Einzelne weitere Holzbläser fügen kurze melodische Einwüfe hinzu, während die Streicher verhalten bleiben, Blechbläser und Harfe nur minimal und die Schlaginstrumente gar nicht beteiligt sind.

Eine interessante Rolle kommt der linken Hand des Klavierparts zu. Dies betrifft zunächst deren ostinates Begleitmuster: Dem Dreivierteltakt der thematischen Konturen stellt der Klavierbass eine faktische 6/8-Bewegung entgegen, die besonders in allen längeren Notenwerten des Diskants das Metrum in Frage stellt und zuweilen sogar einzelne Melodienoten synkopisch wirken lässt. Zwar schreibt Ravel durchgehend drei Achtelpaare, doch hört man unweigerlich eine wiederholte Dreiachtelgruppe:

Konzert G-Dur II: Der Bass unterläuft die 3/4-Metrik

notiert:  gehört: 

Der Gesamtplan des lyrischen Satzes ist denkbar unkompliziert:

Konzert G-Dur II: Eine einfache Bogenstruktur

A	B	A'	Coda
T. 1-45	T. 45-73	T. 74-96	T. 97-108

Abschnitt A umfasst drei Phrasengruppen, die jeweils in einer authentischen Kadenz enden. Die erste, vom Klavier allein gespielt, schließt in T. 18₂ auf der Tonika E-Dur. Die zweite, weiterhin im Klavier angelegt, scheint in T. 35 erneut in der Tonika enden zu wollen, wie der kadenzierende Bassschritt *fis–h–e* und der Triller auf *fis* andeuten, doch bringt Ravel die Flöte mit einer Imitation der Takte 31-32 ins Spiel, während das Klavier seinen Trillervorhalt ausdehnt. So ergibt sich ein überzeugendes Phrasenende erst in T. 36 mit einem Schluss in der Subdominante A-Dur, vom Bass mit der Verlängerung der Kadenzschritte zu *fis–h–e–a* bestätigt. Im dritten Segment des A-Abschnitts setzt das Klavier seine Diskantkontur aus und führt nur das 6/8-Muster begleitend weiter. Die Melodik ist in diesem Segment den Bläsern anvertraut. Sie beginnt in der Oboe mit einer rhythmisch zusammengezogenen weiteren Imitation der Klaviertakte 31-32 und der Flötentakte 35-36 und schließt nach einer Modulation zur E-Dur-Mediante *gis-Moll* in T. 45 auf der Dominante *Dis-Dur* (Bass: *ais–dis*).

Die Proportion der drei Segmente in Abschnitt A, 18 + 18 + 9 Takte, lädt dazu ein, hier mit Dorottya Marosvári⁵ eine instrumentale Adaptation der Barform zu erkennen, die die mittelalterliche Kanzonenstrophe mit den Segmenten *Stollen / Gegenstollen / Abgesang* bestimmt. Dies ist umso schlüssiger, als sich das Strukturmuster sowohl in Abschnitt B als auch auf der Ebene der Phrasen innerhalb jedes *Stollen-Segmentes* wiederholt.⁶

Im reprisenartigen Abschnitt A' greift das Englischhorn die Kontur des ersten Segmentes vollständig und die des zweiten auszugsweise auf.⁷ Dabei wird die in Abschnitt A beobachtete Kadenzverzögerung vermieden. Stattdessen eröffnet ein Schritt vom H¹¹-Akkord zu *Cis-Dur* mit einem ungewöhnlichen Trugschluss die Coda.

Die melodischen Konturen der Rahmenabschnitte sind für Ravel ungewöhnlich tonal gehalten: Nur zwei Töne in A2 und die wiederholte *Cis-Dur-Terz eis* in der Coda liegen außerhalb der E-Dur-Skala. Auffallend und den stilistischen Eindruck prägend sind die Schlussbildungen, die mit ihren oft *synkopierte-ornamentierten Vorhaltfloskeln* an mittelalterliche oder frühbarocke Musik erinnern:

⁵Dorottya Marosvári, "Maurice Ravel: Klavierkonzert in G-Dur (Analyse des zweiten Satzes *Adagio assai*), in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai - Musica* 2 (2015), S. 143-161.

⁶Vgl. dazu die Struktur der Melodie in Segment A1: T. 2-8₂ = 7 Takte, T. 8₃-15₂ = 7 Takte, T. 15₃-18₂ = 3 Takte; in A2: T. 18₃-26₂ = 8 Takte, T. 26₃-34₂ = 8 Takte, T. 34₃-36 = 2½ Takte.

⁷Vgl. Englischhorn T. 73-90 und T. 91-96 mit Klavierdiskant T. 2-18 und T. 29-34.

Konzert G-Dur II: Charakteristische Schlussfloskeln



Auch die Zweitstimme, die von den halbtaktig skandierenden Bass-tönen erzeugt wird, bewegt sich überwiegend in diatonischen Linien, die nur durch ein kurzes chromatisches Bindeglied und die schon erwähnten Quart- oder Quintsprünge der Kadenzschritte an den Enden der Phrasen unterbrochen sind.⁸

Im melodisch und harmonisch stark kontrastierenden Abschnitt B ist die Struktur sowohl insgesamt als auch – sogar noch deutlicher – auf der Phrasenebene zu erkennen. Die drei durch Kadenzen bekräftigten Segmente sind B1: T. 45₃-57, B2: T. 58-65 und B3: T. 66-73; innerhalb von B1 entsprechen einander die zwei eröffnenden Viertakter (der zweite ist eine Ganztonsequenz des ersten), innerhalb von B2 sind es die zwei eröffnenden Zweitakter (der zweite ist hier eine Halbtonsequenz des ersten). Parallel sind die beiden ‘Stollen’ dieses Abschnitts auch insofern gestaltet, als sie mit unverhüllt bitonalen Takten beginnen: In der ersten Phrase von B1, die in T. 48-49 cis-Moll erreicht, überträgt Ravel den aufwärts zum *cis* strebenden Basslinien die Töne *his* und *ais*, also die siebte und sechste Stufe der melodischen Mollskala, während er im thematisch führenden, melodisch absteigenden Klaviersdiskant *h-a* dagegensetzt. Dasselbe wiederholt sich in der auf h-Moll zielenden Sequenz (T. 49₃-53₂) mit *gis* und *ais* in den Basslinien gegen *a-g* im Klaviersdiskant. Im Segment B2 ist die Bitonalität noch ausgeprägter: Fagotte und Hörner spielen eine steigende Dreiklangparallele aus der Es-Dur-Skala mit den Tönen *c* und *d*, die auch in den tiefen Streichern und im Klavierbass liegen, sowie der Durterz *g*, während der Klaviersdiskant eine Girlande mit *ges*, *ces* und *des* durchläuft. Dieselbe Gegenüberstellung erklingt im darauffolgenden Zweitakter noch einmal, dessen Grundton *es* auf dem Weg zum Zielton *e* enharmonisch zum Leitton *dis* umgedeutet wird.

⁸Vgl. T. 1-18: Nach je dreitaktigem Orgelpunkt auf *e* und *gis* Abstieg ganztaktig diatonisch von *gis* nach *cis*, dann halbtaktig von *h* nach *e*, weiter halbtaktig vom oktavierten *e* nach *h* und wieder ganztaktig vom oktavierten *h* zum Abschlusston *e*. Nach modulierendem Durchgangston *dis* dreitaktiger Orgelpunkt auf *cis*, etc. Beispiel für chromatischen Aufstieg T. 27-29 von *a* nach *cis*; Beispiel für Kadenzschritte T. 33-34 *fis-h* und T. 35-36 *h-e-a*.

Als wäre dies zur Bestätigung des Barform-Musters nicht genug, komponiert Ravel die ‘Abgesänge’ von B1 und B2 als gut erkennbare Entsprechungen:

Konzert G-Dur II: Analoge Schlussphrasen in Segment B1 und B2

The image displays two musical segments from Maurice Ravel's Concerto in G major, II. The first segment, marked with a box containing '53' and '(#3)', features a Klavierdiskant (piano) part in the upper staff and Bratschen/Celli (strings) in the lower staff. The piano part has a melodic line with a *mf* dynamic marking. The second segment, marked with a box containing '62' and '(4 T. vor #5)', features a 1. Geigen (Violins) part in the upper staff and Bratschen/Celli in the lower staff. The violin part has a melodic line with a *mf* dynamic marking. Both segments show a clear melodic contour and accompaniment.

Das dritte Segment in Abschnitt B schließlich ist durchgehend polytonal konzipiert. Nachdem die ornamental absteigende Klavierstimme und die aufsteigenden Sexten der Streicher ihre Töne über einem sieben-taktigen Klavierorgelpunkt auf *g* aus unterschiedlichen Skalen bezogen haben, entwickelt Ravel als Überleitung zur Reprise (T. 71-73) eine tonale Gegenbewegung: Während der Klavierbass noch auf *g* verharrt, ertönt als Zielpunkt eines Crescendos ein *fortissimo*-Ausbruch des Tutti – hier sogar mit Trompeten und Posaunen – mit einem *gis*-Moll-Dreiklang. Aus dem anderthalbtaktigen Querstand *g/gis* steigt der Klavierbass schließlich, in Vorbereitung auf die Tonika E-Dur, zum *f* ab.

Wie schon erwähnt, enthalten die zwei Segmente der Reprise A' Wiederaufnahmen der entsprechenden Phrasen aus Abschnitt A. Dies betrifft sowohl die melodische Kontur, die vom Klaviersolist ins Englischhorn wechselt, als auch die 6/8-Begleitung der linken Hand, die unverändert übernommen und in der Basslinie durch die Celli verdoppelt wird. Neu hinzugefügt erklingt eine ornamentale 32stel-Kette, die eine intensivierte Variante der Sextolen aus Segment B3 mit Skalenläufen durchwirkt. Dies setzt sich in den letzten zwölf Takten fort, so dass diese Passage die zweifache Rolle eines ‘Abgesanges’ der Reprise und einer Coda des langsamen Satzes vereint.

Presto

Der virtuose Finalsatz des Konzertes sorgt für einen wirkungsvollen Schluss. Gebaut als freie Sonatenhauptsatzform (mit Exposition T. 1-139, Durchführung T. 140-213, Reprise T. 214-295 und Coda T. 295-306) ist er durchzogen von drei nur bedingt thematischen Komponenten, die hier als [x], [y] und [z] bezeichnet werden sollen. Die erste ist ein kräftiger homophoner Viertakter, den die tiefen Bläser und Streicher mit Untermauerung eines Trommelwirbels und Unterstreichung des Schlusstones durch ein Pizzicato der Kontrabässe und einen Schlag der großen Trommel einführen.

Konzert G-Dur III: Die strukturierende Komponente [x]

Trompete
1. Horn
Posaune

2. Horn
Fagott, Bratschen
Fagott, Celli

Trommelwirbel
Bässe + gr. Trommel

Identisch in Tonart und Details umrahmt [x] das erste Segment der Musik und kehrt, nun verstärkt durch die hohen Orchesterinstrumente, am Schluss des Satzes noch einmal wieder (T. 1-4 = T. 33-36 = T. 303-306). Zusätzlich zu diesen drei analogen Einsätzen erklingen im Verlauf des Satzes drei transponierte Varianten.⁹

Die zweite Komponente, als Zweitakter nur halb so umfangreich, ist ebenfalls homophon. Sie durchzieht einen entscheidenden Anteil des Satzes, ist jedoch so unauffällig, dass sie Hörern meist gar nicht bewusst werden dürfte. Es handelt sich um drei Anschläge, die unmittelbar nach dem eröffnenden [x] von den Streichern in *piano pizzicato* eingeführt werden und danach in wechselnder Instrumentierung und tonaler Definition ausgedehnte Passagen begleiten.¹⁰

**Konzert G-Dur III:
Das Begleitmuster [y]**

5

Streicher
(pizz.)

⁹Vgl. T. 76-79, metrisch verschoben, auf *h*, mit Klavier und einem Peitschenknall anstelle des Schläges der großen Trommel; T. 124-127 und 136-139: nur Klavier, auf *e* bzw. *gis*.

¹⁰Vgl. T. 5-12 (*g*), 17-22 (*g*), 23-28 (*c*), 29-32 (*a*), 57-58 + 60-61 (*g*), 62-63 + 65-66 (*f*), 154-167 (*es*), 170-179 (*c*), 182-189 (*a*), 190-197 (*b*), 198-205/206-209/210-213 (*fis/ges/fis*), 214-219 (*g*), 220-227 (harmonisch vagierend); 100 der 306 Takte oder knapp $\frac{1}{3}$ des Satzes.

Die dritte der neutralen Komponenten wird vom Klavier zu diesem Begleitmuster als Toccata eingeführt. Ausgeführt im leisen Wechselschlag der Hände kreisen die kontinuierlichen Sechzehntel um eine Melodie der beiden Daumen, die im weiteren Verlauf des Satzes von unterschiedlichen Instrumenten aufgegriffen wird – identisch oder auch in angedeuteter Umkehrung beginnend, aber stets früher oder später frei weitergesponnen. Diese Wiederaufnahmen würden die Komponente [z] in die Nähe echter thematischer Komponenten rücken, wäre da nicht die flüsternde Qualität der immer ähnlichen und oft wiederholten Figuren, die sich mehr als Gesamteindruck denn im Einzelnen vermittelt. Harmonisch färbt das von Beginn an in den Toccatanebenstimmen, ab T. 9 auch in der Melodie ertönende *cis* statt *c* die Tonart nach D-Dur ein und steht damit dem G-Dur der Begleitkomponente selbstbewusst gegenüber.

Konzert G-Dur III: Die Sechzehntelkette [z] und ihr melodisches Gerüst

Die einzigen Zitate, die den Toccatawechselschlag des Klaviers beibehalten, folgen noch innerhalb des ersten 36-taktigen Segmentes.¹¹ Danach schweigt die Komponente für den Rest der Exposition. In der polyphonen Durchführung wandert sie, bald auch in freier Umkehrung lanciert, durch verschiedene Orchesterstimmen und Tonarten.¹² Erst am Anfang der Reprise kehrt sie in ihre ursprüngliche Form zurück und wird so von den Violinen imitiert.

Überraschend im Anfangssegment der Exposition ist eine Figur, die Ravels neu entdeckte Begeisterung für den Jazz mit seinen langjährigen polytonalen Experimenten verbindet. Sobald die Toccatenkomponente des

¹¹Vgl. T. 17-22₁ mit T. 5-10₁ sowie T. 22₂-30 mit T. 6₂-14 in Quarttransposition.

¹²Vgl. Fagott T. 158-163, Klavier T. 170-175 (ohne Toccataquinten); in Umkehrung Cello ab T. 182, Bratschen ab T. 190, Cello ab T. 198, Bratschen ab T. 206 und ab T. 210.

Klaviers in T. 17 neu beginnt, stellt Ravel ihr einen glissandoartigen Skalenaufstieg der kleinen Klarinette gegenüber, der sich in der Fortsetzung in es-Moll verortet und somit dem G-Dur des Begleitmusters [y] und dem impliziten D-Dur der Komponente [z] als dritte Tonart gegenübersteht.

Konzert G-Dur III: Polytonalität mit Jazzkomponente

The musical score for the third movement of the Piano Concerto in G major, Op. 29, by Maurice Ravel. It features three staves: Clarinet, Piano, and Strings (pizzicato). The Clarinet part begins at measure 17 with a glissando-like scale. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with chords. The Strings part provides a bass line with chords. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*.

Die chromatischen Vorschläge (*a-b* zu Beginn der Skala, *d-es* vor dem Septaufschwung im vierten Takt) vervielfältigen sich im Ges-Dur-Abstieg des fünften und sechsten Taktes, bevor ein ergänzendes Tritonusglissando der Posaune den Jazzeindruck perfekt macht und dabei die tonale Rückung zur Quarttransposition unterstreicht: [z] klingt im Klavier nun auf *g*, [y] in den Streichern auf *c*, und die Jazzfigur in der Piccoloflöte in *gis-Moll*. Abrundend ertönen steigende chromatische Gänge der drei Blechbläser, die den anschließend in den Streichern erreichten C-Dur-Dreiklang vorbe-reiten¹³ und über diesem zur Rahmenkomponente [x] zu führen.

Der zweite Abschnitt der Exposition setzt die polytonale Gegenüberstellung in abgeschwächter Form fort. Das Seitenthema in D-Dorisch, vom Klavier in einer robusten Dreiklangsparell eingeführt, wird teils vom Klavierbass, teils vom Fagott mit dem Quartfall *f-c* unterlegt.

Konzert G-Dur III: Das modale Seitenthema

The musical score for the modal side theme of the third movement of the Piano Concerto in G major, Op. 29, by Maurice Ravel. It features a single staff for the Bassoon (Fagott). The theme is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

¹³Vgl. T. 29-32: Posaune *dis-e-eis-fis* [g], Horn *gis-a-ais* [c], Trompete *cis-d-dis* [e].

Die identisch beginnende Imitation der Streicher dagegen begleiten im Bass die Quintfolge *d-g-c* und im Klavierskantz ein in Tonwiederholungen aufgespaltenes und mit Leittönen verziertes Arpeggio, das von *d*-Moll nach *e*-Moll überleitet. Erst die zweite Variante des Seitenthemas, die in hohen Holzbläsern, Hörnern und hohen Streichern gemeinsam erklingt, vereint sich mit den Hintergrundsträngen zum dorischen Modus auf *e* und endet in reinem E-Dur.

Eine freie Wiederaufnahme der Sechzehntelkette aus dem ersten Expositionssegment, in dem die Flöten mit der Wechselschlagtextur des Klaviers alternieren, führt vom gerade erreichten tonalen Anker *e*, unterbrochen von einer Sequenz auf *d* und anschließend vom Klavier allein virtuos weitergesponnen, zu einer der harmonisch (und hier auch metrisch) abweichenden Ableitungen der strukturierenden Komponente [x], die einen erneuten Schluss auf *e* ansteuert, den Zielton dann jedoch durch eine kurze Generalpause ersetzt.

In der dritten thematischen Komponente – der Schlussgruppe in der Terminologie klassischer Analysen – dominieren die Blechbläser, während Ravel die polytonale Gegenüberstellung vom Vertikalen ins Horizontale verlegt. Zwei Hörner eröffnen den Vordersatz in H-Dur [a], von der Trompete ergänzt mit Segment [b] im tritonal entfernten F-Dur.¹⁴ Zu Beginn des verlängerten Nachsatzes nähern sich die Hörner mit [a'] dem begleitenden E-Dur, dem die Trompete mit der neuen Ergänzung [c] noch entschiedener zustrebt. Das Jazzduo von Posaune und Klarinette jedoch biegt die Tonalität durch chromatische Abwärtsgänge zurück, mit Paukenabschluss auf *h*.

Konzert G-Dur III: Die Schlussgruppe

79 #7

(Hörner) [a] (Trompete) [b]

mf *f*

(Hörner) [a'] (Trompete) [c]

mf *f*

(Hörner) (Klarinette) (Pauke)

mf *ff* *f*

(Posaune gliss.)

¹⁴Das Hörnersegment beginnt in H-Dur/Moll (*d* im zweiten Horn, *dis* im begleitenden Cello) und endet in einem H-Dur-Nonakkord (H-Dur im Hintergrund der tieferen Streicher, Sept und Non in den thematischen Hörnern). Das Trompetensegment wird in den Violinen von einem F-Dur-Septakkord mit hinzugefügtem Leitton zur Quint umgeben.

In der variierten Wiederholung übergibt Ravel die Thematik dem Klavier, im ersten Trompetensegment verdoppelt durch die Piccoloflöte. Diesmal sequenziert er die Nachsatzverlängerung der Trompete, verlegt die fallenden Glissandopaare der Posaune ins Klavier (ebenfalls in doppelter Länge: *h-ais-a-gis*, *cis-his-h-ais*) und den wieder identisch zitierten chromatischen *ff*-Abstieg einer Oktavparallele aus Flöte und Fagott. Diesmal aber endet die Musik über e-Moll.

Die ausgedehnte Überleitung von der Exposition zur Durchführung spielt das Klavier in zwei analogen Zwölfakttern: Der erste beginnt mit einer Sechzehntelkette aus hauptsächlich fallenden chromatischen Läufen und vieroktavig wieder steigenden Arpeggien über einem ostinatoartigen, halbtaktig wiederholten Bläserakkord, gefolgt von der zweiten Variante der strukturierenden Komponente [x] auf *e*; im zweiten Zwölfakter ornamentiert das Klavier die fallende Chromatik virtuos mit Brechungen über drei Oktaven und alteriert die aufsteigenden Arpeggien derart, dass sie zur dritten Variante von [x] auf *gis* führen. Mit diesem Zielton – dem Halbton neben *g*, dem Grundton des Konzertes – endet die Exposition.

Die Durchführung umfasst fünf Segmente. Das erste (T. 140-152₁) unterscheidet sich von den vier folgenden durch das Fehlen der Begleitkomponente [y]. Stattdessen charakterisiert Ravel die zwölf Takte des nur spärlich begleiteten Soloinstrumentes mit einer stringenten tonalen Entwicklung, die einen partiellen Fall durch den Quintenzirkel mit einem chromatischen Anstieg ergänzt und damit einen raffinierten harmonischen Bogen beschreibt.¹⁵

Die drei zentralen Durchführungssegmente in T. 152-170₁, 170-182₁ und 182-198₁ sind analog gebaut: Alle beginnen mit Komponente [y], zu der nacheinander die Sechzehntelkette [z], eine verkürzte Variante des Seitenthemas und verschiedene Schlussgruppenfragmente hinzutreten. Die zitierten thematischen Fragmente werden von einem Durchführungssegment zum nächsten länger und vielfältiger.¹⁶ Das fünfte Durchführungssegment (T. 198-214₁) übertrifft die vorausgehenden noch, indem alle thematischen Komponenten ausführlicher zitiert werden.¹⁷

¹⁵Vgl. T. 140-147: *gis – cis – fis – h – e – a*, gefolgt von T. 148-152: *a-ais-h-c-cis-[d]-es* (*d* nur in den parallel zum Klavier aufsteigenden Bratschen, nicht im Klavierbass selbst).

¹⁶Vgl. insbesondere die Einwüfe aus dem Material der Schlussgruppe: T. 167-168 nur [a] einstimmig im 2. Horn, T. 178-179 [a'] variiert in 2 Hörnern, T. 187-190 dasselbe verlängert, ergänzt von T. 190-194 [c] in der Trompete sowie einem polyphonen Spiel in 2 Hörnern + Trompete in T. 194-198, gekrönt von einem aufwärts gerichteten Posaunenglissando..

¹⁷In T. 204-206 wird auch das Posaunenglissando erneut von der Klarinette beantwortet.

In der Reprise, die in T. 214 beginnt, fehlt dem ersten Segment die rahmende Komponente [x]. Stattdessen werden die Begleitfigur [y] in den tiefen Streichern und die Sechzehntelkette [z], die hier zwischen Violine I und II wechselt, vom Klaviersolisten unmittelbar mit der polytonal konkurrierenden Jazzkomponente und deren Variante in neuer Transposition überlagert. Auch die abschließend aufsteigende Chromatik am Ende des Segmentes ist nun dem Soloinstrument überlassen. Dieses holt dabei das toccatenartige Wechselspiel der Hände nach, das seine Komponente [z] in der Exposition charakterisiert, unterfüttert jeden Ton mit einem Molldreiklang und vervollständigt zudem die Skala mit den Tönen, die die Bläser in der Exposition übersprungen hatten. Das Seitenthema, aus seiner ursprünglich tiefen Lage um eine Oktave + Quint höher versetzt, ist in der Reprise vier hohen Holzbläsern unter der Führung der kleinen Klarinette anvertraut, gestützt vom Klavier mit Fagotten und Hörnern. Dieselbe Gruppierung übernimmt auch die einzige Variante, die mit einem Tutti-Crescendo zum *ff* auf der Tonika G-Dur endet. Eine weitere Hauptthema-verarbeitung fehlt hier, und auch die Schlussgruppe erklingt wesentlich verkürzt: sie endet mit dem Posaunenglissando und dessen nun in die Hörner verlegter Antwort in a-Moll.

In der Überleitung von der Reprise zur Coda kehrt Ravel die Zielrichtung der in der Exposition an dieser Stelle fallenden Chromatik um: Die Sechzehntelketten des Klaviersolisten erklingen über halbtaktigen Basstönen, die, verdoppelt von den Bratschen und zum Schluss zusätzlich von den ersten Geigen, über etwas mehr als eine Oktave ansteigen. Nach einer kurzen Erinnerung der hohen Holzbläser an den Beginn des Seitenthemas erklingt ein erneuter, auf Sechzehntelschritte verdichteter und dadurch viereinhalboktaviger chromatischer Aufwärtslauf, den das Klavier mit den schon in der Exposition an dieser Stelle eingeführten brillanten Oktavbrechungen der einfachen Linie von Fagott und Klarinette zur Seite stellt. Dieser Lauf erreicht mit einem Crescendo zum *ff* bei Ziffer 26 den Grundton des Konzertes, der nun als Unisono-*g* im höchsten Register der Flöten, Violinen und des Klaviers ertönt. Die Coda beginnt *piano subito* und führt crescendierend in einer sechzehnfach wiederholten Figur zur *furios* ohne jedes Ritardando abschließenden Komponente [x], die somit den Satzanfang symmetrisch aufgreift.

Dank des durchgehenden *Presto*-Tempos und der unter sich ähnlichen, neutralen Komponenten entsteht ein Satz, der wie eine einzige langgezogene Geste wirkt und so den komplexen Kopfsatz und das anrührende *Adagio assai* brillant aber ohne Anspruch auf große Tiefe abrundet.

Michael Stegemann berichtet über das weitere Schicksal dieses erfolgreichen Werkes:

An die glanzvolle Pariser Uraufführung schloss sich eine viermonatige Tournee an, auf der die Pianistin und der Komponist das neue Werk in allen wichtigen Musik-Metropolen Europas vorstellten; dabei wirkte Ravel lediglich für sein Konzert als Dirigent mit, während er für die (meist ausschließlich seinen Werken gewidmeten) Rest-Programme das Pult den jeweiligen Orchesterchefs überließ: Sir Malcolm Sargent in London, Wilhelm Furtwängler in Berlin, Willem Mengelberg in Amsterdam, Václav Talich in Prag.¹⁸

Der Pianist Vlado Perlmutter, der das Konzert mit dem Komponisten erarbeitete, beschreibt den Eindruck, der ihn und seine Zeitgenossen beim ersten Hören erfasste, als “une exubérance perpétuelle, une jubilation” – einen beständigen Überschwang, einen Jubel.¹⁹ Mit diesem Werk, in dem er das französische Ideal einer “musique pour faire plaisir” anstrebte, verabschiedete Ravel sich vom Klavierrepertoire.

¹⁸Stegemann, op. cit., S. 123-124.

¹⁹Perlemutter, op. cit., S. 84.