

Streichquartett F-Dur

Über sein einziges, nicht lange nach Beendigung seiner Studienzeit zwischen Dezember 1902 und April 1903 entstandenes Streichquartett heißt es in Ravels autografischer Skizze recht lapidar:

Mein Quartett in F (1902-1903) entspricht einem Wunsch nach musikalischer Konstruktion, der zweifellos unzulänglich realisiert ist, aber doch viel klarer erscheint als in meinen vorausgegangenen Kompositionen.¹

Dem erklärten Fokus auf die “musikalische Konstruktion” entspricht die Tatsache, dass Ravel erstmals nach der unvollendeten Sonate für Violine und Klavier von 1897 auf einen poetischen Titel verzichtet. Das Werk ist Ravels Kompositionslehrer gewidmet (“À mon cher maître Gabriel Fauré”). Die Uraufführung durch das Heymann-Quartett am 5. März 1904 in einem Konzert der Société nationale im Saal der Schola Cantorum wurde vom Publikum begeistert aufgenommen. Dem schon 1904 erschienenen Erstdruck durch Astruc folgte 1910 die definitive Ausgabe von Durand.

Die Reaktionen der Musikkenner fielen ganz unterschiedlich aus; sie reichten von der entschiedenen Ablehnung durch die Juroren des Rom-Preises über kleinere Einwendungen vonseiten des Widmungsträgers bis zur entschiedenen Begeisterung Claude Debussys, der Ravel schrieb: “Im Namen der Götter der Musik und in meinem [Namen], ändern Sie nichts an Ihrem Quartett”.² Debussys eigenes Streichquartett aus dem Jahr 1893 gilt allgemein als Vorbild und Inspiration, und tatsächlich wählt Ravel dieselbe Reihenfolge für die Mittelsätze, eine ähnliche Klangfarbenpalette für das Scherzo und einen ähnlichen, teilweise leicht ironischen Umgang mit der Idee der thematischen Verarbeitung. Doch darüber hinaus ist Ravels Komposition eine ganz eigenständige Schöpfung und wurde mit ihrem frischen Ton und ihren gut dosierten harmonischen Wagnissen schnell zu einem Lieblingstück der Musiker und des Publikums.

¹“Mon Quatuor en fa (1902-1903) répond à une volonté de construction musicale imparfaitement réalisée sans doute, mais qui apparaît beaucoup plus nette que dans mes précédentes compositions.” Aus “Esquisse autobiographique”, abgedruckt in *La Revue musicale* 187 (12/1938), “Hommage à Maurice Ravel”, S. 20.

²Oder genauer: “Rühren Sie nichts darin an!” Debussy schrieb: “Au nom des dieux de la musique et au mien, ne touchez à rien de ce que vous avez écrit de votre quatuor.” Zitiert in Christian Goubault, *Maurice Ravel: le jardin féérique* (Paris: Minerve, 2004), S. 32.

Allegro moderato – Très doux

Während der Titel des Werkes, “Quatuor pour instruments à cordes”, keine Tonartbezeichnung enthält, sprach Ravel mit auffälliger Betonung von seinem “Quartett in F”. Dabei unterläuft seine Musik die behauptete Grundtonart sogar in den beiden mit reinen F-Dur-Dreiklängen schließenden Rahmensätzen. Im Kopfsatz gilt dies vor allem für das fast durchgängige Nebeneinander der Tonika F-Dur mit der Paralleltonart d-Moll. Zudem schöpft Ravel mit dem gegengeschlechtlichen f-Moll, den Subdominanten beider Tonarten und einigen modalen Konturen sowie prominenten okta-tonischen Feldern und ganztönigen Passagen einen wesentlich größeren Raum aus, als sein Hinweis auf das tonikale F ankündigt.

Schon das achttaktige periodische Hauptthema berührt mehrere harmonische Nebenschauplätze. Während 2. Geige und Cello den Vordersatz durch eine in Dezimenparallele aufsteigende F-Dur-Skala ankern, legt die 1. Geige mit dem Eröffnungstakt, der sich als ‘Motto’ des Quartetts erweisen wird, aber auch mit dessen Fortspinnung bis zum Beginn des 4. Taktes den Bezug zu d-Moll nahe. Erst der Halbschluss mit dem Dominantseptakkord in Umkehrung (*e/b/g/c*) entscheidet die tonale Konkurrenz kurzfristig zugunsten der Tonika. Im Nachsatz jedoch spielen alle vier Instrumente zunächst in f-Moll, das sie erst im Schlusstakt mit dem in 1. Geige und Bratsche wieder durch *d* ersetzten *des* aufgeben. Mit der tonal offenen Abschlussharmonie g-Moll endet das Thema dann zudem ambivalent: Als Subdominante zu d-Moll bezieht sie sich nicht nur auf die Tonalität im Vordersatz der führenden Stimme zurück, sondern auch voraus auf das unmittelbar folgende erste Motiv, in dem die 1. Geige ebenfalls die d-Moll-Skala betont, während zwei Querstände erneut jeglichen Eindruck einer eindeutigen Tonalität unterlaufen.³

Streichquartett I: Hauptthema und Motiv 1

³Vgl. T. 9-10: Cello und 1. Geige *g* gegen Bratsche *gis*, Cello *b* gegen 2. Geige *h*.

Erst auf dem letzten Schlag der achttaktigen Motiv-1-Entwicklung erreicht die Musik erneut den Dominantseptakkord der Haupttonart, gefolgt in der Wiederaufnahme des Hauptthema-Vordersatzes vom neuerlichen d-Moll der führenden 1. Geige über einem F-Dur-Unterbau. Als eine Art Zwischenzäsur folgt ein statischer Dreitakter, dessen Töne (*g a h cis f*) dem Ganztonaggregat auf *g* entstammen. Dabei führt die 1. Geige ein dreifach wiederholtes Tonpaar ein, das als melodische Geste in vielerlei Gestalt – meist als kleine oder große Terz, mal fallend wie hier, mal steigend – eine wichtige strukturelle Funktion im Satz haben wird.

Das folgende zweite Motiv ist mit nur anderthalb Takten noch kürzer als das erste. Harmonisch vollzieht es zunächst erstmals in diesem Satz eine Annäherung an die authentische Kadenz in der Grundtonart, insofern ein (teilweise enharmonisch notierter) C-Dur-Nonakkord in einen F-Dur-Quintsextklang mündet. Dabei verbindet Ravel Neues mit Rückbezogenem: Während im ersten Motivtakt das oktatonische Feld *c-cis-dis-e-fis-g-a-b* ertönt, greift die Motivkontur der 1. Geige über dem Orgelpunkt *c* drei Charakteristika des ‘Mottos’ auf: das rhythmisierte *a-g-a*, die fallende Quart *a-e* und den Abschluss mit dem sekundären Grundton *d*. Nach der Wiederholung des Motivs fügt die 1. Geige wie zum Vergleich den Hauptthemakopf mit verkleinerten Intervallen hinzu. Die intervallisch verengte Variante wird sodann von der Bratsche und nach ihr von der 2. Geige auf das imitierte Motiv übertragen, wodurch überraschend ein Abschluss im F-Dur-Dreiklang erreicht wird, dessen tonale Wirkung das Cello allerdings mit einem zum *e* aufgestiegenen Orgelpunkt konterkariert.

In den verbleibenden Takten des Hauptthema-Bereichs erklingt eine über drei Oktaven aufsteigende Mottovariante zunächst im Wechsel mit der oktatonischen Begleitung aus dem ersten Motiv-2-Takt. In der Höhe ist sie erneut intervallisch verengt und läuft schließlich beschleunigend über einem oktatonischen Aufstieg im Cello auf einen Höhepunkt zu. Im kurzen *Allegro* verselbständigt sich zunächst die Begleitung des Motiv-2-Endes, gefolgt von einer neuen Zäsurgeste mit dem Dreifachtonpaar, hier als im Dezimenabstand steigende kleine Terz.

Streichquartett I:
Hauptthemakopf mit Verarbeitungen

1 rhythmisierte
Ganztonmordent
Quartfall, Ganzton
Abschluss *d*

24 + d-Moll-
Dreiklang

27 rhythmisierte
Halbtonmordent
verminderte Quart
Halbton

28 + F-Dur-
Dreiklang

Bei der Wiederherstellung des Ausgangstempos künden das aus einem A-Dur-Dreiklang erwachsende Cellotremolo auf *a* und die zwar im Detail mit *g/b* zu *gis/h* querständige, aber in A-Dur ankernde Harmonisierung des Hauptthematikopfes von der vollzogenen Wendung nach d-Moll. Eine neuerliche Zäsurgeste mit Dreifachtonpaar – diesmal von Bratsche und Cello als Tritonusfall in Quintparallele ausgeführt – führt über einem Binnenorgelpunkt-*a* zum Seitenthema.

Das Seitenthema erklingt in seiner vollen achttaktigen Fassung in der Zweioktavenparallele aus 1. Geige und Bratsche. Auch hier vermeidet Ravel die tonale Eindeutigkeit. Während er die tremolierende und arpeggierende 2. Geige sowie das auf unbetonten Schlägen zupfende Cello auf d-Moll bezieht (mit kadenzierendem iv-V-i am Themenschluss), versetzt er die melodische Stimme in den phrygischen Modus auf *a* und umspielt sogar vier Takte lang dessen Quint *e*. Zur Imitation der 2. Geige kadenziert das Cello noch zweimal plagal mit *g-d*. Dann verliert sich die thematische Stimme in Wiederholungen der *e*-Umspielung und erweitert so den d-Moll-Dreiklang zum Nonakkord, der einer harmonischen Auflösung bedarf.

Nach dieser verklingenden Variante steht in der Partitur überraschend ein Doppelstrich – ganz unüblich für Sonatenhauptsatzformen, in denen die Exposition nicht wiederholt werden soll. Traditionell folgt auf die Präsentation von Hauptthema und Seitensatz einschließlich eventueller Motive und Überleitungsfiguren entweder gleich der Durchführungsabschnitt oder zuvor noch eine thematische Schlussgruppe, die jedoch weder tonal noch visuell vom Vorangehenden abgesetzt wird.

Was Ravel als Struktur vorschwebt, ergibt sich aus einem Vergleich der Musik vor und unmittelbar nach diesem Doppelstrich mit den in T. 129 bei “1° Tempo” beginnenden Analogien. (Das Gleichheitszeichen = markiert untransponiert und höchstens minimal variierte Wiederaufnahmen; das Entsprechungszeichen ≈ weist nicht-identische Übernahmen aus.)

Streichquartett I: Exposition und Reprise des Kopfsatzes

T. 1-4	T. 5-16	T. 17-26	T. 27-54	T. 55-61	T. 62-68
=	≈	=	≈	=	≈
129-132	133-144	145-154	155-183	184-190	191-197
(Anker <i>f</i>)		(Anker <i>f-g-c</i>)		(Anker <i>d</i> wird <i>f</i>)	(Anker <i>d</i> wird <i>f</i>)

Wie die rudimentären Angaben zum tonalen Verlauf andeuten, greift Ravel das Seitenthema in der Reprise in Geigen und Bratsche identisch auf, transponiert jedoch die Celloppizzicati von der Tonikaparallele in die

Tonika. Diesen Anker behält er auch in der (melodisch abweichenden) Kurzimitation und deren Ausklang in einem Nonakkord bei. Daraus ergibt sich die Frage, ob und inwieweit die jeweils folgenden Passagen analog sind und welche Bewandnis es insofern mit dem unüblichen Doppelstrich nach T. 68 hat.

Der Umfang der Passagen ist vergleichbar. Beide werden melodisch von Fragmenten der zwei Themen beherrscht: Vom Seitenthema erklingt vor allem der dritte Takt mit der Quintumspielung, mehrmals ergänzt um den vierten Takt oder dessen Variante. Dem steht das Hauptthema mit seinem eröffnenden Zweitakter (als Varianten von T. 1-2 und T. 48-49) kontrapunktisch gegenüber. Beide Passagen entfalten sich über einer fünftönig fallenden Ganztonskala des Cellos:

T. 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 (84)
b ----- *as* ----- *ges* ----- *e* ----- (*d*)
 T. 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213
cis ----- *h* ----- *a* - *g* - *f* (- - -)⁴ *f*

Die Analogie der Abläufe springt ins Auge, auch wenn sie sich im Detail, besonders hinsichtlich der Häufigkeit und Variantenwahl der thematischen Fragmente und der Dichte der tonalen Fortschreitung in der Basslinie, deutlich unterscheiden. Eine gravierendere Abweichung ist die Behandlung des Tempos, das in der auf die Reprise folgenden Passage mittels zahlreicher Anweisungen verlangsamt und fast zum Stillstand gebracht wird,⁵ während es in den auf die Exposition folgenden Takten unverändert bleibt.

Da die Musik am Satzende den Zielakkord, die F-Dur-Tonika, schon vor Beginn der fraglichen Passage erreicht, jedoch durch die Erweiterung zum Nonakkord offen lässt, handelt es sich hier um eine Coda. Die deutlichen strukturellen Entsprechungen weisen die Passage vor dem Beginn der Durchführung somit als eine Art "Expositions-Coda" oder Codetta aus, die der Komponist anstelle des thematischen Materials einer "Schlussgruppe" zwischen Exposition und Durchführung einschiebt. Zwar ist der doppelte Taktstrich ein sehr ungewöhnliches Mittel, um diese Abweichung von überlieferten Normen zu kennzeichnen, doch regt er zum Suchen nach Erklärungen an und erreicht gerade dadurch letztlich sein Ziel.

⁴Kurz vor dem Satzende verlässt das Cello seine orgelpunktähnliche Ruhe zugunsten einer Grundtonumspielung (*f - es - f - es - f - g - f*).

⁵Vgl. T. 199: *cédez légèrement*, T. 201: *un peu plus lent*, T. 204: *rall. jusqu'à la fin*, T. 209: *Lent*, T. 210: *rall.*

Die Durchführung ist mit 45 Takten ungefähr halb so lang wie die 83-taktige Exposition und die 85-taktige Reprise. Sie besteht wie in vielen klassischen Vorbildern aus drei Abschnitten, von denen die ersten zwei thematisch bestimmt sind und dabei in tonal entfernte Gefilde modulieren, während ein kürzerer dritter in nicht thematisch basierendem virtuosem Spiel zur Grundtonart zurückführt.

Im ersten Abschnitt (T. 84-101) ist die Sphäre des Hauptthemas durch die Verbindung des zweitaktigen Motivs aus T. 9-10 mit dem fallenden Tonpaar aus T. 21-23 repräsentiert. Dabei bleiben die tremolierenden Arpeggien der Geigen und die Kantilene der Bratsche auf die schon auf dem ersten Schlag der Durchführung im *ppp* verklungene, aber implizit weiterwirkende d-Moll-Quint des Cellos bezogen, bis ein rhythmisch durch Synkope und Triole charakterisiertes Schlussegment die Modulation um eine Kleinterz aufwärts vollzieht.

Streichquartett I: Motiv 1 und Zäsurgeste in Durchführungsabschnitt I

Während die kleinterztransponierte Wiederholung der Kantilene – nun zweistimmig in 1. Geige und Cello im vom Seitenthema vorgegebenen Zweioktavenabstand – in *f* ankert, ergänzen die tremolierenden Arpeggien der Mittelstimmen den Grundton zum halbverminderten Septakkord *f/as/ces/es*, der auch weiterklingt, als die Schlussmodulation zu *ges* führt. Zwei Verlängerungen des abschließenden Kleinterzanstiegs *es-ges* in rhythmischer Variante der Zäsurgeste aus T. 40-42 bereiten den Übergang zum zweiten Durchführungsabschnitt vor.

Dieser beginnt in T. 102 in enharmonischer Umdeutung des zuletzt gehörten Kleinterzanstiegs *es-ges* zu *dis-fis*. Die doppelt so schnell wie zuvor tremolierende 2. Geige bettet die sich daraus entwickelnde Variante des Seitenthemas in die erste Umkehrung eines H-Dur-Septakkordes ein, der auch die verkürzte Wiederholung im Zweioktavenabstand von 1. Geige und Cello durchzieht. Erst zur transponierten und crescendoierend modulierenden zweiten Wiederholung der Themenableitung verlässt das Cello sein *dis* zugunsten eines oktatonischen Aufstiegs, dessen zweite Oktave in den Beginn des dritten Durchführungsabschnitts übergeht.

Streichquartett I: Das Seitenthema in Durchführungsabschnitt II

das Seitenthema in der Exposition
(1. Geige/Bratsche)

das Seitenthema in der Durchführung

55 *coll'15* etc.

102 *Bratsche*

110 *Bratsche* *Cello* *2. Geige* *(1. Geige)*

Der zehntaktige dritte Durchführungsabschnitt steht tonal ganz im Zeichen des *fis*. Diesen Ton hatten die melodisch führenden Stimmen schon am Ende des ersten Abschnitts (in Form von *ges*) erreicht und im zweiten Abschnitt zweimal thematisch umspielt. Zu Beginn von T. 114 ankert dann auch die Basslinie des Cellos in *fis*. Thematisch greift Ravel jetzt den Hauptthemakopf auf, zunächst in der zusammengezogenen Variante aus T. 37-38. Sie setzt nach dem vorausgehenden Crescendo zum oktavtonischen Aufstieg noch einmal *p subito* ein, steigert sich aber sofort wieder -- diesmal auch accelerierend, wie in den vorausgehenden Abschnitten von tremolierenden Nebenstimmen gefärbt und durch eine triolisch rhythmisierte Oktavwiederholung der 2. Geige auf *fis* intensiviert – zum *fff*.

In diesem dynamischen Höhepunkt vereint Ravel zwei eigentlich unvereinbare Schritte: Vom ursprünglichen *a* ausgehend führt er den Hauptthemakopf (zweistimmig, aber hier im Abstand von nur einer Oktave geführt) in der Intervallik aus Ganztonmordent und Quart- oder Quintfall über vier Oktaven abwärts und lässt ihn in der Tiefe zuletzt augmentiert ausschwingen und dann verklingen. Dabei stellt er dem $||: a-g-a-d-c-d: ||$ von 1. Geige und Bratsche in 2. Geige und Cello einen Fis-Dur-Septakkord querständig gegenüber. Erst in den letzten vier Takten lässt die thematische Kontur das *a* hinter sich und gibt so dem halbverminderten Septakkord *fis/ais/c/e* Raum. Eine "Auflösung", die der melodische *e-fis-gis*-Aufstieg der 1. Geige anzudeuten scheint, wird durch die unvermittelte chromatische Rückung ins F-Dur zu Beginn der Reprise vereitelt. So spielt Ravel bis ganz zuletzt mit den Hörerwartungen seines Publikums, die er immer wieder überraschend durchkreuzt.

Assez vif – Très rythmé

Wie Debussy zuvor vertauscht auch Ravel die klassische Reihenfolge der Mittelsätze. Den so an die zweite Stelle gerückten scherzoartigen Satz, für den er sogar die Tempobezeichnung seines älteren Kollegen, *Assez vif et bien rythmé*, kaum verändert übernimmt, charakterisiert er wie dieser farblich durch die Gegenüberstellung von *pizzicato* und *arco* und metrisch durch die horizontale wie vertikale Gegenüberstellung von Triolen und Duolen. Damit enden allerdings die direkten Bezüge.

Thematisch, tonal und strukturell geht Ravel eigene Wege. Während Debussy mit einer Einleitung beginnt, seinem "Scherzo" in ABA-Form wie in klassischen Vorbildern ein analog gebautes "Trio" in CDC-Form folgen lässt, bevor er ein kurzes Da Capo und eine Coda anfügt, konzipiert Ravel ganz unabhängig vom Aufbau traditioneller Scherzosätze. Der Bauplan seines Satzes präsentiert sich äußerlich als AA'BA" mit einer längeren Rückleitung als Binnenerweiterung.

A	A'	B	Rückleitung	A"
T. 1-39	40-88	89-128	129-149	150-198

Dabei stehen die A-Abschnitte im lebhaften aber unveränderlichen Tempo und einem sehr rhythmischen, metrisch ambivalenten $\frac{6}{8}$ ($\frac{3}{4}$)-Takt dem *Lent* überschriebenen B-Abschnitt mit seinen zahlreichen Takt- und Tempowechseln gegenüber. Die 21-taktige Rückleitung kehrt zum stabilen *Tempo primo* zurück, wird aber durch den deutlichen Repriseneffekt am Beginn von Abschnitt A" als dem Kontrast zugehörig wahrgenommen. Da Ravel das Grundtempo beider Abschnitte metronomisch genau angibt ($\text{♩} = 92$ für *Assez vif*, $\text{♩} = 46$ für *Lent*), ergibt sich eine erstaunliche Äquivalenz: Die Spieldauer der Summe der Rahmenabschnitte einerseits und des kontrastierenden Mittelteils einschließlich Rückleitung andererseits beträgt jeweils fast exakt 3 Minuten.

Im Hauptthema des *Assez vif* erzeugt Ravel einen Bezug zum Kopfsatz, indem er mit a-Moll den melodischen Anker des Seitenthemas aufgreift und in der Kontur der führenden 1. Geige erst im abschließenden *h* verrät, dass hier nicht wie dort der phrygische, sondern der äolische Modus zugrunde liegt. Der Klang ist zunächst homogen, insofern alle vier Streicher *pizzicato* spielen. Das Metrum dagegen ist von Anfang an ambivalent: Die melodisch führende 1. Geige bewegt sich im (von Ravel nur in Klammern hinzugefügten) $\frac{3}{4}$ -Takt, während die in $\frac{6}{8}$ -Gruppierung notierten Mittelstimmen dank ihrer Akzente von Takt zu Takt zwischen binärer und ternärer Metrik alternieren und das auf kadenzierende Basstöne beschränkte Cello sich deren Wechsel anschließt (in der Notation sogar, wo es pausiert).

Streichquartett II: Das Hauptthema mit metrisch vagierendem Unterbau

Assez vif – Très rythmé

Violin 1: *pizz.* *f*

2. Geige: *pizz.*

Bratsche: *pizz.*

Cello: *pizz.*

Nach einer dominantischen Überleitung, in der die 1. Geige, nun *arco*, dreioktavig aufsteigend auf *e* trillert, überrascht Ravel mit einer plötzlichen harmonischen Wendung: Die Tonartsignatur mit drei Kreuzen scheint die Aufhellung zu A-Dur anzukündigen, doch tatsächlich folgt cis-Moll, die Paralleltart der überleitenden Dominante. Hier klingen die drei höheren Stimmen – das im *pp* “singende” viertaktige Seitenthema in der 1. Geige, seine Imitation zwei Oktaven tiefer in der Bratsche und die jeweils zweistimmige Untermalung mit *ppp*-Sechzehntelfiguren – nun ebenfalls *arco* im $\frac{3}{4}$ -Takt, während das Cello mit im $\frac{6}{8}$ -Takt gezupften Akkordbrechungen ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) dagegen hält.

Streichquartett II: Das Seitenthema

13

pp bien chanté 3

Vor dem Hintergrund fortgesetzter Cello-Akkordbrechungen und leiser Tremoli in wechselnden Instrumenten folgt ein durch die Oktaven aufsteigender Dialog der beiden Themenköpfe, in hoher Lage gipfelnd in einem hemiolisch erreichten *ff*-Höhepunkt. In schwirrendem Tremolo scheinen die Instrumente zunächst verklingen zu wollen, bäumen sich dann jedoch zu einem neuerlichen Crescendo auf und erreichen den Beginn von Abschnitt A' im *ff*. Dieser unterscheidet sich von Abschnitt A vor allem tonal (so erklingt das Seitenthema hier im lydischen Modus auf *c*) und durch einen wesentlich verlängerten Abschluss, in dem die 1. Geige, später ergänzt von der Bratsche, ihr Tremolo chromatisch über drei Oktaven abwärts führt, die 2. Geige zuletzt eine Variante des Hauptthemabeginns dagegensetzt und die Musik schließlich mit verträpfelnden Cellotönen auf dem Grundton *a* verklingt.

Der Kontrastabschnitt *Lent* beginnt klanglich ganz gegensätzlich. Für einen unmittelbaren Übergang sorgt die gedämpfte Bratsche, die mit einem auf zwei Saiten gestrichenen und unter einer Fermate verklingenden *a* das d-Moll-Feld einleitet. Hier schweigt anfangs die zuvor wiederholt führende 1. Geige. Die drei übrigen Streicher, alle gedämpft, präsentieren eine Kontrapunktik in einem ungewöhnlichen Klangbild, in dem das Cello in der obersten Lage die Hauptstimme trägt, untermalt von der Bratsche und der sie in Unterterzen verdoppelnden 2. Geige.

Streichquartett II: Das Thema des Lent

89

Cello *pp(sord.)*
 Bratsche *pp(sord.)*
 2. Geige *pp(sord.)*

Nach einer Imitation des *Lent*-Themas in der Bratsche (führend über einer Sextenparallele der Geigen) verbindet die Musik diesen Kontrastabschnitt dann überraschend mit den Charakteristika einer Durchführung. Nach einem nichtthematischen Fünftakter, der vorübergehend den $\frac{6}{8}$ -Takt der Rahmenabschnitte aufgreift, erklingt der Beginn des Seitenthemas aus Abschnitt A: in der 1. Geige im dunklen Klang der g-Saite initiiert, eine Oktave höher von der Bratsche aufgegriffen und zuletzt, über im Tempo schwankenden Mittelstimmen, wieder in der 1. Geige strahlend in großer Höhe. Dann erinnert das Cello an den Dialog der beiden Themenköpfe aus T. 21-25, der hier zum Pingpong-Spiel aller Streicher ausufert. Dabei ertönt der Hauptthemakopf aus Abschnitt A zwar leise, aber gezupft wie ursprünglich und in Triolenachteln, die im Tempo des *Lent* exakt gleich schnell verlaufen wie die Viertel am Satzanfang. Der im *arco*-Spiel dialogisierende Seitenthemakopf dagegen ist nicht nur dem *Lent* angepasst, sondern zusätzlich mit *rallentando* verlangsamt. Dieses Spiel führt zu einem viertaktigen Einschub, in dem Ravel schließlich die Hauptthemen der A- und B-Abschnitte miteinander kontrapunktiert. Dabei erzeugt er ein wieder ganz anderes Klangbild: Über einem Orgelpunkt-Liegeton im Cello und dem gleichmäßigen Rauschen leise gestrichener Bratschenarpeggien erstrahlt eine Oktavparallele der 1. Geige mit dem stark verlangsamt Cellothema des *Lent*, während die 2. Geige das Hauptthema des *Assez vif* dagegen setzt, in einem akkordischen Pizzicato, das Ravel sich ausdrücklich “wie Harfenklang” wünscht (*quasi arpa* heißt es in der Partitur).

Den Abschluss bildet die dritte Gegenüberstellung derselben Themen, wieder in den ihnen ursprünglich eigenen Tempi, aber diesmal in zunächst unversöhnlichen Tonarten: Die beiden Geigen, in Ravels typischer Zweioktavenparallele geführt, beginnen das *Lent*-Thema in g-Moll, während Cello und Bratsche in E-Dur/Moll ankern. Da der Beginn der Geigenkontur die g-Moll-Töne *es* und *b* meidet, die zu E-Dur/Moll querständig wären, und das Cello seinem *gis* stets bald ein gleichsam korrigierendes *g* folgen lässt, wirkt diese Bitonalität nicht problematisch. Als die Geigen am Ende sogar mit einem zweifachen, durch Augmentation der Wiederholung betonten *d-e-h* schließen, entsteht als gemeinsame harmonische Basis ein E-Dur-Nonakkord, der sanft in die Rückleitung hineinführt.

Dieser Einschub beginnt *pp* aber ohne die Dämpfer, die den kontrastierenden *Lent*-Abschnitt farblich vom scherzartigen Rahmen absetzen. Die ganz im Pizzicato gehaltenen 21 Takte streben, von wiederholten Halbtonpendeln unterbrochen, mit chromatischen Skalensegmenten auf die a-Moll-Tonika des Reprisesbeginns zu.

Ravel hat die tonale Anlage des *Lent*-Abschnitts sehr konsequent als Fortschreitung durch Quinten und Halbtonschritte angelegt. Dies beginnt mit dem Cellothema (*a—d*) und setzt sich fort in den Bassliegetönen unter dessen Imitation (*b—es*, mit Weiterführung zum *d*). Nach dem nicht-thematischen Einschub ertönt *as* zunächst als Orgelpunkt im Cello, dann gezupft in der 1. Geige, bevor es enharmonisch ins *gis* der wiederholten Seitenthema-Verarbeitung mündet. Zugleich fängt das Cello den Quintfall *as—des* enharmonisch mit *cis* auf. Nach einer Halbtonrückung zum vielfach wiederholten *c* folgt als viertaktiger Orgelpunkt dessen Unterquint *f*. Der Kreis schließt sich mit *e*, der Dominante zum Satzgrundton *a*.

Den reprisenartigen Abschnitt A" bildet Ravel anfangs analog zu A, später analog zu A'. Dessen letzte Takte verlängert er mit dem gezupften Hauptthema über schwirrend tremolierten chromatischen Gängen, vom *pp* zum *ff* crescendoend.⁶ Der abrupt abbrechende Höhepunkt ertönt als B-Dur-Tredezimakkord,⁷ dem Ravel in einem nun wieder von allen vier Instrumentalisten gezupften, leise und verzögert zwischengeschobenen vorletzten Takt noch das oktavierte *gis* als Repräsentanten der Dominante hinzufügt. So erreicht er den zum *ff* a tempo zurückgekehrten Satzschluss über einen doppelten Leitton zum Grundton: *b-a* und *gis-a*.

⁶T. 150-168 = T. 1-19; T. 169-178 ≈ T. 20-29, T. 179-190 ≈ T. 69-80; verlängert bis T. 196.

⁷Wie sich zeigt, verwendet Ravel hier den als Subdominant-Alteration schon in der Klassik bekannten "Neapolitaner".

Très lent

Noch unabhängiger von Modellen ist der langsame dritte Satz. Dies gilt sowohl für seinen Bauplan und seine tonale Anlage als auch für die thematischen Komponenten und die zahlreichen Wechsel in Tempo, Metrum und Spieltechnik.

Ein erster Überblick zeigt eine Struktur aus neun Abschnitten, deren letzte drei vor der kurzen Coda den ersten drei in Thematik und Klang palindromisch entsprechen. Darüber hinaus ähnelt der als Paarung aus zwei unterschiedlichen Komponenten gebildete Abschnitt B in seiner Funktion einem Refrain. Da dieser Refrain den Satz jedoch nicht eröffnet, wie es in instrumentalen Rondoformen des Barock und der Klassik üblich ist, sondern jeweils anderem Material abschließend folgt, und da seine beiden Bausteine zudem in Abschnitt D auch separat ertönen, entsteht der Effekt einer Liedform mit Strophenschlussrefrains (A-B, C-B ... C'-B, A'-B) rund um eine balladeske Episodenreihung im Zentrum.

Streichquartett III: Der Bauplan im Überblick

A	C	C'	A'
T. 1-14	T. 28-40	T. 88-101	T. 109-116
B	B	B	Coda = B'
T. 15-28	T. 41-47	T. 102-109	117-119
D			
T. 47-88			

Der Vergleich mit einer Gesangsgattung erweist sich auch in Hinblick auf die Behandlung der Streicherstimmen als aufschlussreich, insofern die Bratsche in diesem Satz als Initiatorin agiert, in den A-Strophen indirekt, in den Refrains meist direkt und in den C-Strophen stets unmittelbar von der 1. Geige beantwortet.

Tonal beginnt Ravel scheinbar schlicht, indem er für die Eröffnung die Grundtonart des vorausgehenden Satzes, a-Moll, zunächst aufgreift. Doch sehr bald senkt sich der Anker auf *ges* und bleibt überwiegend in dessen Umfeld, so dass der Satz sogar mit einem Ges-Dur-Dreiklang endet. Dass Ravel diese Sekundärtonart in Ges-Dur mit sechs ♭-Vorzeichen statt im tonal näherliegenden Fis-Dur mit sechs ♯-Vorzeichen schreibt, also eine Rückung zur fernliegenden Tonart im Abstand einer übermäßigen Sekunde anstelle der mediantischen Kleinterzverwandten wählt, zeigt seine Absicht, einen denkbar großen Gegensatz der tonalen Felder auch in der Partitur zu betonen. Dafür nimmt er wesentliche Komplizierungen der Notation in Kauf, wie im Folgenden anhand der zwei Refrainhälften gezeigt werden soll.

Streichquartett III: Die zwei Refrainhälften*

14 ähnlich auch T. 41 und 102

Bratsche

* Im ersten Refrain, doch später nie wieder, verdoppelt Ravel die Phrase aus 5 + 2 Takten, indem er die erste Hälfte variiert und die zweite fast notengetreu auf die Dominante Des-Dur transponiert.

Très calme

19 ähnlich auch T. 45 und 106

1. Geige

Bratsche

2. Geige

Cello

Wie das Beispiel zeigt, zitiert Ravel in der zweiten Refrainhälfte den Hauptthematikopf aus dem Eröffnungssatz des Streichquartetts in der dort in T. 48-49 eingeführten Version mit variiertem Wiederholung. Eine entferntere Variante dieses 'Mottos' liegt im dritten Satz auch Abschnitt A zugrunde. Die führende Bratsche präsentiert eine Kontur, die mit dem verdoppelten Ganztonmordent *a-g-a* beginnt, den Quartfall zum *e* über einen Durchgangston vollzieht und nach kurzer Berührung des *d* wieder zum Ausgangston zurückkehrt. Die drei anderen Instrumente begleiten nur mit zwei synkopisch fallenden Dreiklängen und einem Schlussakkord, wobei sich die Harmonie von a-Moll nach A-Dur wendet.

Streichquartett III: Die Thematik in Abschnitt A

Très lent

Bratsche
(con sordino)

♩ ag ♪ ♩ ag ♪ A

Das Cello imitiert die Phrase eine Oktave über der Bratschenlage und mit leicht variiertem Schluss, harmonisch unterlegt mit dem Schritt von fis-Moll zum Cis-Dur-Septakkord. Nach einem sich aufbäumenden und beschleunigenden Tremoloeinschub wiederholt die 1. Geige die Cello-Kontur mit neuem Schluss, begleitet von weiteren Tremoli. Dem Cis-Dur-Dreiklang der drei anderen Streicher, der dominantisch auf den Anker *fis* zu zielen scheint, steht die Geige mit ihrem zunächst abschließenden *a* fremd gegenüber. Als sie nach fermatengedehntem Zögern schließlich zum *b* aufsteigt und diesen Ton der Bratsche übergibt, erzwingt sie gleichsam den enharmonischen Wechsel zu Ges-Dur.

In Abschnitt A kurz vor Satzende greift die Bratsche das *ges* am Ende des vorausgehenden Refrains enharmonisch als *fis* auf und entwickelt aus ihm eine verkürzte Variante der Kantilene, die das Cello weiterführt. Der exzentrische Tremoloanschub, hier kleinterztransponiert aber sonst nur wenig verändert, führt zum dritten, nun stark abgewandelten aber wie am Satzanfang mit Tremoli begleiteten Einsatz der Kontur. Dabei setzt die Bratsche zum Versuch an, die ursprüngliche tonale Lage wieder herzustellen. Als die begleitenden Instrumente jedoch – wie schon in den beiden palindromisch analogen Refrains von T. 41-47 und 102-108 – mit dem Akkordpaar Es⁹–Des die Schritte einer Trugschlussauflösung zur Tonika *ges* dagegensetzen, kann sich das mordentumspielte *a* nicht halten, und die führende Stimme des Satzes lenkt zuletzt endgültig in den Bereich der sekundären Tonart Ges-Dur ein.

Abschnitt C beginnt über einer Ankerung im Des-Dur-Septakkord, der 'richtigen' Dominante der Sekundärtonart, bevor sich die Harmonie über den B-Dur-Nonakkord nach Es wendet. Der fast identischen Wiederaufnahme der Konturkette in Abschnitt C' unterliegt anfangs ein orgelpunktartiges *ges*, als wollte das Cello nach der zentralen Episodenreihung eine Rückkehr zur 'eigentlichen' Grundtonart durchsetzen. Wie in den Refrains übergibt die Bratsche auch in diesen Passagen die führende Kantilene zur Ergänzung an die 1. Geige, übernimmt deren Schluss jedoch hier wieder selbst, um mit ihm in den nächsten Refrain einzumünden.

Streichquartett III: Das Zwiegespräch in Abschnitt C

[28] fast identisch in T. 88

1. Geige 8

Bratsche

Bratsche

Der zentrale Kontrastabschnitt, in Takten ein Drittel des Satzes, ist mit 17 Tempowechseln in 41 Takten agogisch volatil.⁸ Dabei gleicht er in seiner dreiteiligen Struktur der Durchführung einer Sonatenhauptsatzform mit der Abfolge aus thematischer Entwicklung (T. 47-64), neuer Thematik (T. 64-72) und virtuosem Schlussglied (T. 73-88).

⁸Vgl. T. 48 *Modéré*, T. 49 *rit.*, T. 50 *molto rall.*, T. 51 *a tempo moderato*; T. 56 *Modéré*, T. 57 *rit.*, T. 58 *rall.*, T. 59 *a tempo*; T. 65 *Pas trop lent*; T. 71 *Modérément animé*, T. 75 *presséz*, T. 76 *rall.*, T. 77 *Modéré*, T. 79 *cédez*, T. 81 *Très calme*, T. 85 *Modéré*, T. 88 *rall.*

Dem Entwicklungssegment liegen die Komponenten von Abschnitt A zugrunde. Das Cello führt mit einer chromatisch verengten Variante der ursprünglichen Bratschenkantur, die aus dem abschließenden *ges* des Refrains erwachsend mit allerlei Umspielungen erst zum *es* und später zum *c* abfällt. Die jeweiligen Zieltöne werden unter fünftaktig tremolierenden Einschüben der drei anderen Instrumente und einer Schlussfermate verlängert, im ersten Fall als passiver Orgelpunkt, im zweiten Fall mit abschließender Akkordbrechung bis zum *c* über den Geigen aufsteigend.

Dieses *c* mutiert über ein Flageolet der Bratsche zum Ausgangston der 2. Geige, die daraus ein von Arpeggiowellen und gezupften Dreiklängen begleitetes Motiv bildet. Kaum begonnen, wird es jedoch von der in hoher Lage spielenden Bratsche bereits wieder kontrapunktisch überstrahlt mit der nach C-Dur transponierten Kontur aus der ersten Refrainhälfte. Eine Oktavparallele aus 1. Geige und Cello greift das Motiv mit mehr Nachdruck auf und gewinnt auch noch zusätzlich an Intensität, endet dann jedoch abrupt vor einer im *pp subito* unterbrechenden harmonischen Rückung.

Streichquartett III: Das kontrastierende Motiv und sein Kontrapunkt

64 2. Geige
Bratsche
mp espressif

70 1. Geige + Cello
mp espressif *pp subito*

Das Abschlussglied beginnt nach dieser Rückung mäßig lebhaft im fahlen Spiel aller Instrumente auf dem Griffbrett, erreicht nach einer kurzen Steigerung von Tempo und Lautstärke ein *ff passionné* und verklingt von dessen Scheitelpunkt aus mit Oktavfällen der 1. Geige. Wieder im *pp* und *Très calme* schließt eine Erinnerung an die zweite Refrainhälfte, untermalt mit der charakteristischen Begleitfigur aus Abschnitt A, den Bogen zum Beginn des Kontrastabschnitts. Nachdem die Musik mit zwei fermatenverlängerten Takten fast zum Stillstand gekommen ist, sorgt ein thematisch neutraler Viertakter für die Rückleitung in die Rahmenabschnitte.

Deren Ende bildet eine Coda, in der die Geigen mit einer alterierten Variante des Streichquartett-‘Mottos’ ein letztes Mal entfernt an den Refrain erinnern, bevor die vier Instrumente in einem Ges-Dur-Dreiklang in hoher Sopranlage verklingen.

Vif et agité

Im Finalsatz experimentiert Ravel besonders extravagant mit der "Konstruktion". Als Modell, das er kreativ neu gestaltet, erkennt man mit etwas Phantasie die Sonatensatzform. Innerhalb dieser definiert er jedoch nicht nur die Reihenfolge der auf die Exposition folgenden Abschnitte neu, sondern zugleich die Parameter der thematischen Charakterisierung.

Der Hauptthemakomplex besteht aus einem sechstaktigen Vorspann gefolgt von drei 12-taktigen Segmenten. Er ist metrisch durch den $\frac{5}{8}$ -Takt, klangfarblich durch das nach der Einleitung durchgehende Tremolospiel in mindestens einem, meist mehreren Instrumenten und rhythmisch durch den Wechsel der Dimension gekennzeichnet. Der Vorspann führt als Zelle den fünftönigen chromatischen Doppelschlag um den Grundton *a* ein:

Vif et agité

Geigen
Bratsche
Cello
(alle *ff* am Frosch)

Streichquartett IV:
Die 'Zelle' des
Hauptthemas

Die achtstimmigen Zielakkorde der Zelle in T. 2 und 4 unterlaufen nicht nur die Tonart, sondern dank ihrer durch Fermaten unbestimmten Dauer auch das Gefühl für Tempo und Metrum.

1. Geige
Bratsche
ff

2. Geige
(pizz.)
ff

Cello
(pizz.)
ff

Erst mit dem Tonikadreiklang in T. 7 etabliert Ravel den Takt als rhythmische Einheit, der er in Segment A1 einen dreischlägigen Metarrhythmus nach dem Muster $||: \text{♩} \text{♩} \text{♩} :||$ unterlegt.

Streichquartett IV:
Die 'Zelle' über einem
ersten Metarrhythmus

In den Oktavsprüngen der Zelle am Segmentende kreist die Musik dann wieder ganz um den Grundton *a*.

Ab T. 19 entwickelt Ravel die 'Zelle' zunächst durch Terzenparallele, Gegenstimme und Lagenwechsel in Sextsprüngen (von *a* über *f* nach *cis*). Zuletzt, ab T. 27, erklingt eine Variante, die die Anfangsintervalle vergrößert, im Streben nach tonaler Rückkehr zum Ausgangston einen sechsten Ton einbezieht und durch diese Ergänzung zu einem neuen Rhythmus mutiert: einem $\frac{5}{4}$ -Metatakt. Diese "zweitaktige Zellerweiterung" erweist sich als wesentlicher Baustein für die weitere Entwicklung.

Streichquartett IV:
Zellerweiterung im
impliziten zweiten
Metatakt



Das dritte Segment des Hauptthematikomplexes beginnt in T. 31 mit Tritonusfällen, mündet in eine Variante des Zweitaktters und endet mit der ursprünglichen ‘Zelle’ um *a*, die zum sekundären thematischen Komplex crescendoiert.

Der Seitenthematikomplex besteht aus einem Zentrum im $\frac{3}{4}$ -Takt, zwischen Rahmensegmenten im $\frac{5}{4}$ -Metrum, die einen neuen Metarrhythmus enthalten. Zu Beginn ertönt ein zu Sechzehntelpendeln gespaltener Binnenorgelpunkt auf *a*, den die 2. Geige über 12 Viertel im zweioktavigen Wechsel, dann über weitere 12 Viertel im einfachen Oktavwechsel und schließlich – nach einem eingeschobenen Viertel in Form eines thematischen Auftaktes – über weitere 12 Viertel als Tonwiederholung spielt. Die unterschwellige Struktur in drei $\frac{12}{4}$ -Gruppen verläuft unbeeindruckt neben dem Wechsel vom $\frac{5}{4}$ - zum $\frac{3}{4}$ -Metrum einher, in den die an den Kopfsatz des Streichquartettes anknüpfende Thematik eingebettet ist.

Im eröffnenden Rahmensegment ertönt zweimal eine erste Variante des Streichquartett-‘Mottos’, jeweils gefolgt von drei oktavspringenden Pizzicati. Beim Wechsel zum $\frac{3}{4}$ -Takt erwächst daraus eine Oktavparallele, die eine Kette von Ganztonmordenten mit Quart- bzw. Quintsprüngen verbindet. Als schließlich der Grundton *a* dem tonalen Bereich um *f* und *b* weicht, stellt die 1. Geige eine dritte Variante des Mottos auf, die sie frei weiterspinnnt und mit zwei Pizzicati abrundet.

Streichquartett IV: Die Varianten des Kopfsatz-Hauptthemas

Im letzten Segment ab T. 74 folgt, ebenfalls im tonalen Bereich um *f* und *b*, eine Variante des Kopfsatz-Seitenthemas mit freier Fortspinnung:

Streichquartett IV: Die Variante des Kopfsatz-Seitenthemas

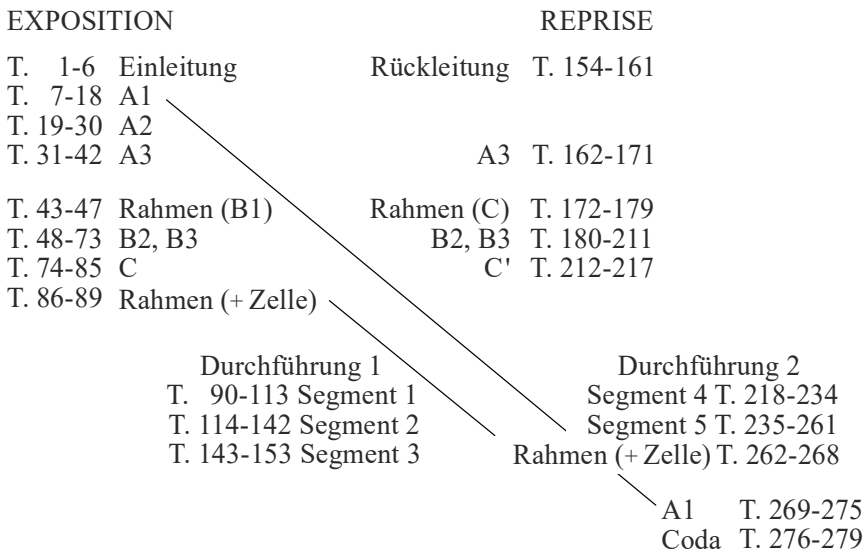
I, T. 55
1. Geige

IV, T. 74
1. Geige
p *pp* etc.

Das Schlussglied der Exposition greift das $\frac{5}{4}$ -Metrum vom Beginn des Seitenthemakomplexes auf, dem die drei höheren Instrumente auch fraglos entsprechen. Das Cello dagegen stellt faktisch jedem $\frac{5}{4}$ -Takt zwei $\frac{5}{8}$ -Takte mit der auf *b* transponierten originalen 'Zelle' gegenüber.

Auf diese Exposition folgen Durchführung, Reprise und Coda, wenn auch in unüblicher Aufsplitterung. Das folgende Diagramm zeigt den Ablauf besser, als Worte es könnten:

Streichquartett IV: Der Bauplan des Finalsatzes



In der zweigeteilten Durchführung werden einerseits die thematischen Komponenten A, B und C aufgegriffen. Unterschwellig nehmen darüber hinaus verschiedene Charakteristika der Rahmensegmente einen breiten Raum ein:

- Segment 1 umfasst drei achttaktige Teilsegmente, die jeweils von zwei Varianten der zweitaktigen Zellerweiterung (vgl. S. 133) eröffnet werden. Diese Eröffnung wird im dritten Teilsegment untermalt mit einer Variante der Begleitfiguren aus T. 43-45.
- Segment 2 greift die Oktavsprung-Pizzicati aus T. 45 und 47 auf, bevor die Komponenten B2 und B3 durchgeführt werden.
- Die zwei Hälften von Segment 3 verknüpfen die ‘Motto’-Variante aus B3 mit Zitaten der den $\frac{3}{4}$ -Takt unterlaufenden $\frac{5}{8}$ -Zelle und einem (verschieden langen) Schlussglied, dessen Begleitstimmen die oktavierende Tonwiederholung aus dem eröffnenden Rahmensegment des Seitenthemakomplexes mit Flageoletts einfärbt.
- In Segment 4 ziehen sich die Arpeggiokurven aus T. 43-45 sogar durch zwölf der siebenzehn Takte, dynamisch zusammengefasst mittels einer mächtigen Steigerung ($pp < ff > pp$), während die Geigen dem $\frac{3}{4}$ -Takt durchgehende Hemiolen gegenüberstellen.
- Segment 5 präsentiert in analogen Hälften durchführungseigene Thematik kontrapunktiert mit Varianten der ‘Zelle’. Dabei kombiniert Ravel die Metrik aus Haupt- und Seitenthemakomplex, indem er die Thematik auf fünf $\frac{5}{8}$ -Takte und acht $\frac{3}{4}$ -Takte verteilt.

Streichquartett IV: Das abschließende Durchführungssegment

235

1. Geige

Bratsche
1. Geige

Bratsche

Bratsche

2. Geige

Im Anschluss an das abgespaltene und erst hier nachgeholt, vom ursprünglichen A-Dur nach F-Dur transponierte allererste Expositionssegment, das die Reprise vervollständigt, bestätigen die vier Streicher in einer knappen Coda lediglich die Grundtonart. Sie tun dies ohne jegliches Rallentando, indem sie mit einem zu Sechzehnteltriolen beschleunigten Tremolo crescendo durch die Dreiklänge auf *f*, *gis*, *h*, *d*, *f*, *gis* und *f* aufwärts schießen. So schließt der Finalsatz wie schon Satz III in einer Tonart, die vom Satzanfang abweicht, und wie die Sätze I und II ohne eine authentische oder plagale Kadenz.

Die tonale Anlage des Werkganzen verdient eine satzübergreifende Betrachtung. Sie nimmt ihren Ausgang von Ravels eigener Beschreibung als “Quartett in F”. Zwar war es gegen Ende des 19. Jahrhunderts längst

Usus, die Grundtonart in den mittleren Sätzen durch andere, auch entfernte tonale Zentren zu ersetzen. Doch wie die Analysen zeigen, herrscht ein Bezug auf F auch in den rahmenden Sätzen I und IV vor allem am Schluss, während der Ankerton im Satzverlauf nur eine untergeordnete Rolle spielt.

Weitaus entscheidender für den Zusammenhalt des Werkganzen ist der Ton *a*. Er erklingt prominent gleich zu Beginn des Streichquartettes in der 1. Geige als Ausgangston des Hauptthemas – und ist damit zugleich Rahmenton des ‘Mottos’, das auch in den Folgesätzen überwiegend von *a* aus zitiert wird. Außerdem beginnen im Kopfsatz sowohl das aus dem ‘Motto’ entwickelte zweite Motiv als auch das Seitenthema mit *a*. In den beiden Mittelsätzen dient *a* als Ausgangston. In Satz II entwickeln sich sowohl das Hauptthema in der 1. Geige als auch – nach einem 12-taktig ganz in *a* ankernden Ausklang des *Assez vif* – das Thema des *Lent* im Cello aus dem Ton *a*, und nach allerlei harmonischem Mäandern erreichen die vier Streicher mit ihrem abschließenden vielstimmigen Pizzicatoakkord ein reines a-Moll. Im langsamen Satz III setzt auch die thematisch führende Bratsche mit einer Umspielung von *a* ein, ebenso wie die freien Imitationen von Cello und 1. Geige. Danach klingt bezeichnenderweise das genau im Zentrum des zentralen Kontrastabschnittes auftretende und durch die kontrapunktisch hinzutretende Zweitstimme zusätzlich hervorgehobene Kontrastmotiv für vier Takte in reinem a-Moll. Zuletzt fungiert der Ton *a* als Ausgangston des fünftönigen chromatischen Doppelschlages, der dem Finalsatz als ‘Zelle’ zugrunde liegt, und initiiert überdies zwei der drei in diesem Satz thematisch eingesetzten ‘Motto’-Varianten.

Zusätzlich zur zyklischen Thematik zieht sich somit ein einzelner Ton wie ein roter Faden durch die ganze Komposition und erzeugt über agogische und metrische Grenzen hinweg auf subtile Weise einen Eindruck von Geschlossenheit. In Verbindung mit Ravels kreativen Adaptationen tradierter Satzmuster mag dieser Aspekt ausschlaggebend gewesen sein für Hans Heinz Stuckenschmidts Einschätzung, das Streichquartett sei “eine Musik, die zu Ravels glücklichsten und vollkommensten gerechnet werden kann.”⁹ Wie Ravel selbst zu Schülern gesagt haben soll: “Wenn Sie etwas zu sagen haben, so wird dieses Etwas nie klarer zum Ausdruck kommen als in Ihrer unbeabsichtigten Abweichung von einem Modell.”¹⁰

⁹Stuckenschmidt, *op. cit.*, S. 81.

¹⁰Übersetzt nach dem Ravel zugeschriebenen Zitat in Roland-Manuel, “Des valse à La Valse (1911-1921)”, in Émile Vuillermoz et al., *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers* (Paris: Éditions du Tambourinaire, 1939), S. 145-151 [145].