

## *Trio für Klavier, Violine und Violoncello*

Ravel begann die Arbeit an seinem Klaviertrio im April 1914 und beendete sie – etwas überstürzt angesichts der deutschen Kriegserklärung gegen Frankreich am 3. August und seinem (erfolglosen) Wunsch, sich zur Landesverteidigung zu melden – bereits am 7. August desselben Jahres. Schon Ende des Monats sandte er das Autograph an Durand, der das Werk zu Beginn des folgenden Jahres veröffentlichte. Die Uraufführung mit Alfredo Casella am Flügel fand am 28. Januar 1915 im Pariser Gaveau-Saal statt. Amüsante Berühmtheit erzielte die Komposition durch eine Anekdote, die in keiner Ravel-Biografie zu fehlen scheint: Auf eine Frage seines Freundes Maurice Delage, wie weit sein schon länger geplantes Trio fortgeschritten sei, soll Ravel bereits Monate vor der Niederschrift gesagt haben: “Mein Trio ist fertig; es fehlen mir nur noch die Themen.”

Wie der Herausgeber der neuen Urtextausgabe in seinem ausführlichen Vorwort schreibt, muss “Ravels Trio angesichts seiner Originalität, seiner erweiterten technischen Ansprüche und seiner musikalischen Ausdruckskraft neben dem von Schostakowitsch als eines der bedeutendsten Werke des 20. Jahrhunderts in dieser Gattung angesehen werden.”<sup>1</sup>

Unter den vier Sätzen überraschen die zwei mittleren mit ihren Satztiteln, insofern beide einerseits aus fernen Ländern bzw. Epochen in das französische Werk integriert werden, andererseits jeweils die Qualität der Wiederholung betonen. “Pantoum” verweist auf einen exotischen Gedichtstyp, der durch sein verschränktes Echozeilenschema besticht; “Passacaille” ist ein Titel aus der Barockmusik, der ursprünglich einen Tanz, im konzertanten Bereich jedoch vor allem eine Variationsform bezeichnet. Beide Sätze stehen im Dreivierteltakt, doch könnten sie mit *Assez vif* und *Très large* in Tempo und Stimmung kaum gegensätzlicher sein.

Umgeben werden die beiden zentralen Sätze von einem Eröffnungssatz, der keinen Titel, sondern nur die Tempobezeichnung *Modéré* trägt, und einem schnellen Schlusssatz (*Final. Animé*). Mit dieser Abfolge knüpft Ravel eng an sein gut zwölf Jahre früher entstandenes Streichquartett an, das mit *Allegro moderato – Assez vif, très rythmé – Très lent – Vif et agité* eine analoge Kurve der Tempi und Stimmungen durchläuft.

<sup>1</sup>Übersetzt nach Richard Dowling, “Preface to Dowling Urtext Edition of Ravel’s Trio for Piano, Violin and Cello” (1990), <http://www.richard-dowling.com/RavelTrio.html>.

**Modéré**

Im Blick auf Ravels Behauptung, er entwerfe seine Themen zuletzt, bietet es sich bereits im täuschend harmlos nur als “mäßiig” betitelten Eröffnungssatz an, die einbettenden Parameter separat zu betrachten. Der Satz erschließt in seiner Struktur, seiner Metrik und seiner tonalen Anlage neues Terrain. Eindeutig ist nur der Rhythmus: Im gewählten  $\frac{8}{8}$ -Takt gliedert Ravel alle thematisch aktiven Stimmen sowie alle Arpeggien und Toccatapassagen in 3 + 2 + 3 Achtel.

Dieser Rhythmus hat eine interessante Genealogie in Ravels unmittelbar vorausgehenden Werken. Im Jahr 1912 hatte ihn die russische Tänzerin und Choreografin Natalia Trouhanova um eine Ballettmusik gebeten. Dafür orchestrierte er seine im Vorjahr für Klavier komponierten *Valses nobles et sentimentales* und entwarf ein Szenario, das unter dem Titel *Adélaïde, ou le langage des fleurs* am 22. April 1912 neben drei anderen Ballettmusiken französischer Komponisten szenisch uraufgeführt wurde. Als bühnenwirksame Einleitung hatte Trouhanova sich von jedem der vier Komponisten eine “Fanfare” erbeten. Ravels Antwort auf diesen Sonderwunsch ist als Ganze nicht erhalten, doch enthielt sie, wie Nichols belegt,<sup>2</sup> eine melodische Phrase in einer ungewöhnlichen Rhythmisierung. Der  $\frac{8}{8}$ -Takt mit seiner Hervorhebung dreier unbetonter Takteile – des zweiten und vierten Achtels durch Punktierung und des siebten Achtels durch die synkopisch wirkende Überbindung – wurde damals vielfach kommentiert.

Rhythmisches Muster  
aus der Fanfare  
zu *Adélaïde*

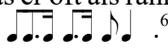


Als die Orchesterfassung am 15. Februar 1914 – jetzt wieder unter dem originalen Titel *Valses nobles et sentimentales* – ihre konzertante Erstaufführung erlebte, gab es für die “Fanfare” keine Verwendung. Doch Ravel hatte ganz offensichtlich Gefallen an diesem Rhythmus gefunden. Wie Orenstein nach seiner Durchsicht von Ravels unveröffentlichtem Nachlass erwähnt, findet sich dasselbe  $\frac{8}{8}$ -Muster auch in den Skizzen zu *Zazpiak-Bat*, seinem leider nie vollendeten “baskischen” Klavierkonzert.<sup>3</sup>

<sup>2</sup>Nichols, *op. cit.*, S. 141.

<sup>3</sup>Vgl. Arbie Orenstein, “Some Unpublished Music and Letters”, in *Music Forum* 3 (1973), S. 291-334 [328]. *Zazpiak-Bat* bedeutet auf baskisch “Die sieben sind eins” und benennt die ersehnte Vereinigung der 4 spanischen und 3 französischen Regionen des Baskenlandes. Ravel, der fast jeden Sommer in der Nähe des Geburtsortes seiner Mutter im Baskenland verbrachte, plante offenbar ein Werk basierend auf den typischen Rhythmen der Region.

An Plänen und Entwürfen für dieses Werk arbeitete Ravel parallel zu anderen Projekten während seiner langen Aufenthalte im baskischen Badeort Saint-Jean de Luz in den Sommermonaten 1913 und 1914.<sup>4</sup>

Die erste Fünffachtelgruppe mit ihren zwei Punktierungen lässt sich auf den baskischen Rhythmus “Zortziko” zurückführen. Als Sohn einer baskischen Mutter kannte Ravel den Rhythmus sowohl aus dem Volksgut als auch aus der inoffiziellen baskischen Nationalhymne *Gernikako arbola* (Der Baum von Guernica). Welche innige Qualität er mit dem Rhythmus verbindet, lässt sich aus der Tatsache erschließen, dass er ihn in seinem späten Liederzyklus *Don Quichotte à Dulcinée* dem “Chanson épique” unterlegt, mit dem sich der Ritter von der traurigen Gestalt betend an den heiligen Michael wendet.<sup>5</sup> Der Autor des Artikels über baskische Musik im *New Grove* glaubt, dass Ravel seinen charakteristischen  $\frac{8}{8}$ -Rhythmus aus diesem typisch baskischen  $\frac{5}{8}$ -Muster des Zortziko entwickelt hat, erweitert um ein  $\frac{3}{8}$ -Endglied, das er oft als rahmendes Echo des synkopischen Taktanfanges rhythmisiert: .<sup>6</sup>

Dieses rhythmische Muster (im Folgenden Rh1) liegt dem ganzen thematischen Material des Triokopfsatzes zugrunde. Schon in der viertaktigen Phrase von Thema A lässt Ravel den Rhythmus jedoch nicht für sich bestehen. Vielmehr stellt er der in homophonen Dreiklängen gesetzten Melodik im dorischen Modus auf *a* ein Orgelpunktostinato auf dem Dominantton *e* gegenüber, das durchgehend im gleichförmigen  $\frac{4}{4}$ -Takt verläuft, metrisch unabhängig vom melodischen Duktus.

*Trio I: Polymetrik in Thema A (Rh1 über 4/4)*

Modéré



<sup>4</sup>Vgl. das Werkverzeichnis in Theo Hirsbrunner, *Maurice Ravel und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2014 (1989), S. 324.

<sup>5</sup>Siehe dazu S. Bruhn, *Ravels Lieder und Opern* (Waldkirch: Gorz, 2021), S. 134-136.

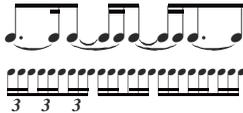
<sup>6</sup>Gaizka de Barandiaran, “Basque music”, in Stanley Sadie, Hrsg., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), Band 2, S. 242-246 [vgl. §1 Ende zum “Zortziko”, S. 244, Spalte 1].

Thema A erklingt zuerst im Klavier allein, wird dann wiederholt mit Oktavverdopplung seiner Oberstimme durch die beiden Streicher (die in Ravels bevorzugter Zweioktavenparallele spielen) und in weiteren vier Takten einer ersten Fortspinnung unterzogen. Im Ostinato fügt Ravel dabei einzelne Tonika-Oktaven hinzu, doch erst am Ende der Fortspinnungstakte verlässt der Klavierbass die Ankertöne *a/e*.

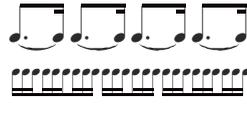
In der ersten Verarbeitung des Themas, die an die zwölf eröffnenden Takte anschließt, wandert die 3 + 2 + 3-Einteilung in die triolisch rauschenden Klavierarpeggien, während erst das Cello, dann die Geige eine Kontur im erweiterten Zortziko-Rhythmus um einen Takt ergänzen, den Ravel zwar in der Notation derselben Metrik anpasst, der aber tatsächlich als  $\frac{4}{4}$ -Takt gehört wird (im Folgenden Rh2).

*Trio I: Ergänzungstakt mit originaler Polymetrik im Stimmtausch*

T. 14, 16,  
notiert als



T. 14, 16,  
gehört als  
 $\frac{4}{4}$  gegen  
3 + 2 + 3  
(9+6+9)

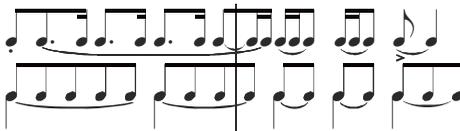


Im Verlauf dieser Themenverarbeitung steigern sich Dynamik und Tempo zum ersten *ff*-Höhepunkt. Aus diesem erhebt sich ein toccata-artiger Einschub, der vom Klavier initiiert, dann bald vom Cello und zuletzt auch von der Geige in Tremoloparallelen verdoppelt wird. Die parallele neutral-rhythmische Aufwärtsbewegung gipfelt in zwei Takten, die erstmals alle drei Instrumente in Ravels erweitertem Zortziko-Muster homorhythmisch vereinen.

Im Umfeld dieses Höhepunktes hat sich die Tonalität weit vom anfänglichen a-Dorisch entfernt: Die chromatische Toccata ebenso wie die beiden Takte mit synchroner Variante von Thema A ankern in *cis*, das der Klavierbass in Ganztonrückungen erreicht (T. 15-17: *g-c, a-d, h-e, cis*). Der in der tonalen Entwicklung als nächstes erwartete Basston *fis* unterliegt dem diminuierend und verlangsamend folgenden Taktpaar.

Wieder im ursprünglichen *pp* folgt eine zweite Themenverarbeitung. Zunächst übernehmen die Streicher nacheinander die begleitenden Triolenarpeggien im 3 + 2 + 3-Muster, während das Klavier den Rhythmus zum Zweitakter dehnt und mit neuer Polymetrik anreichert.

T. 24-25,  
zweitaktig,  
3+2+2+2+2+2+3  
zu 5+4+2+2+3  
(Klavier)



*Trio I: Rh1 mit  
Binnenerweiterung  
über frei gruppierter  
Gegenstimme*

Diese Rh1-Erweiterung paart Ravel mit einer ebenfalls zweitaktigen Rh2-Erweiterung, in der er erneut alle Stimmen in 3 + 2 + 3-Gruppierung notiert, jedoch sowohl die im Wechsel der Streicher erklingende Melodik als auch die akkordische Begleitschicht des Klaviers im faktischen  $\frac{4}{4}$ -Takt komponiert, so dass nur das oktavspringende Orgelpunkt-*e* im Klavierbass das charakteristische Muster tatsächlich verwirklicht.

*Trio I: Das faktisch Gehörte in der Rh2-Erweiterung*

T. 28-29, 30-31  
 Violine bzw.  
 Cello  $\approx 4/4$   
 gegen  
 Klavier r.H.  
 =  $4/4$  und  
 Klavier l.H.  
 =  $3+2+3, 3+2+3$

Diese zweite Themaverarbeitung endet mit drei Takten, in denen die Geige schweigt, das Cello verklingt und das Klavier, stark verlangsamend, zur Anfangstextur – Dreiklangsmelodik über Orgelpunktönen – zurückkehrt, dabei aber nun die  $\frac{4}{4}$ -Rhythmik über die 3 + 2 + 3-Gruppierung stellt. Tonal erreicht der auf den Höhepunkt folgende Abschnitt zuletzt wieder das dominantische *e*, indem die Ankertöne im Klavierbass den Quintenzirkel mit drei Schritten in gegenläufiger Richtung durchschreiten (*cis-fis-h-e*).

Thema B unterscheidet sich von Thema A zwar durch ein ruhigeres Tempo und Ansätze zu fugierter Textur, nicht jedoch in seiner tonalen Ankerung und seiner metrischen Grundlage. Alle 17 Takte, die Ravel aus diesem Material entwickelt, entfalten sich über dem Grundton *a*. Dabei verzichtet die von der Geige vorgestellte Linie zwar auf Punktierungen, beruht jedoch ebenso wie die Klavierbegleitung erneut auf der Taktgliederung in 3 + 2 + 3 Achtel und integriert die Synkope auf dem 7. Achtel.

*Trio I: Thema B*

35 Plus lent qu'au début

Die Phrase wird vom Cello auf der Unterquint imitiert, während die Geige ihre Linie nach Art eines fugalen Kontrapunktes fortspinnt und das Klavier im Hintergrund bleibt. Drei halbtaktig verschränkt absteigende Imitationen des Themenkopfes suggerieren eine Rückkehr zur  $\frac{4}{4}$ -Metrik,

bevor sich im Folgetakt alle Stimmen erneut in der 3 + 2 + 3-Gruppierung vereinen. Die Wiederholung des Fugatospiels, nun in aufsteigender Imitationsrichtung, mündet in eine im Tempo reduzierte Kantilene der Geige, die den Rhythmus von Thema B in eine neue, über drei Oktaven fallende Kontur kleidet. Noch einmal steigen, zunehmend langsamer, die halbtaktig verschränkten Fugatoeinsätze in die Höhe, diesmal im Wechsel der beiden Streicher.

Den Abschluss der ersten Satzhälfte bilden vier Zweitakter. Ein leise aufschießendes Klavierarpeggio mündet in eine Bassvariante des Thema-A-Kopfes, die den Grundton hier in Oktaven umkreist.

*Trio I: [a],*  
neutralisierte Variante  
des Thema-A-Kopfes



Die aus jedem Arpeggio resultierenden homophonen Klavierakkorde sind verbunden durch eine absteigende, in die Zweioktavenparallele der Streicher eingebettete Linie.

Wie die obigen Beobachtungen erkennen lassen, ankert dieser Teil des Satzes ganz überwiegend in der Tonika *a*. Eine Sekundärtonart wird weder von Thema B eingeführt noch am Ende der Satzhälfte erreicht. Die in der Ravel-Literatur verbreitete Behauptung, Ravel habe auch diesem Satz eine wenn auch ungewöhnliche Version der Sonatenhauptsatzform zugrunde gelegt, ist daher nicht nur durch das alles durchziehende Spiel mit einem einzigen rhythmischen Muster – einer Art rhythmischer Monothematik –, sondern auch durch die fehlende tonale Bipolarität wenig überzeugend. Eine “Exposition” liegt allenfalls insofern vor, als die bisher beschriebenen 59 Takte bereits fast alle thematischen Komponenten enthalten. Die einzige Ausnahme bildet eine rhythmisch nivellierte und diminuierte Ableitung des Kopfes von Thema B:

*Trio I: [b],*  
neutralisierte Variante  
des Thema-B-Kopfes



Wie schon am Kapitelanfang angedeutet, verlangt dieser Satz nach einer Analyse, die die einzelnen Parameter getrennt ins Auge fasst. Dies erweist sich als wesentlich, da Struktur, tonale Gestaltung und thematische Abfolge nicht kongruent verlaufen. Hinsichtlich der strukturellen Korrespondenzen präsentiert sich der Satz als eine Barform, mit dem oben erläuterten Abschnitt als erstem, den Takten 60-103 als zweitem “Stollen” und den letzten fünfzehn Takten als “Abgesang”:

## Trio I: Struktur und Korrespondenzen im Überblick

A	T. 1-12	[a]/[b]	T. 60-67	
A'	T. 13-17	A/[b]	T. 68-74	
X	T. 17-19	X	T. 74-76	
A''	T. 20-21	A'''/[b]'	T. 77-79	
A'''	T. 22-27, 28-31	A''''/[b]'	T. 80-82	
B	T. 35-37, 38-41	B	T. 83-85, 86-89	
B'	T. 42-51	B''	T. 90-95	
[a]	T. 52-59	[a]'	T. 96-103	
		[a]'	T. 103-107	
		A	T. 108-111	
		[a]''	T. 112-117	

Auf den ersten Blick fraglich erscheint dabei die im Diagramm angelegte Analogie von T. 1-17 und T. 60-74. Dem a-Dorisch der Tonika steht ihr tonaler Gegenpol dis-Moll gegenüber, der Einführung und ersten Fortspinnung von Thema A die Einführung und erste Fortspinnung der aus den beiden neutralisierten Themenköpfen neu gebildeten Kontrapunktik. Doch gerade diese Korrespondenz unterstreicht Ravel mit seinen Tempoangaben (vgl. T. 1/T. 60: ♩ = 132 → T. 17/T. 74: ♩ = 192) sowie mit Entsprechungen der chromatischen Bassabstiege (T. 12: *e-es-d-/g* ≈ T. 72-73: *h-b-a-g-fis*) und der ganztönig aufsteigenden Bassquarten (T. 15-17: *g-c, a-d, h-e, cis* ≈ T. 73-74: *fis-h, gis-cis, b*). Da beide Entwicklungen in die aus Toccata und Homorhythmik gebildeten Höhepunkte einmünden, ist diese Korrespondenz trotz der Diskrepanz in Tonalität und Textur sicherlich bewusst angelegt. Die Entsprechung der zweiten Hälften der parallelen Abschnitte, T. 35-59 und T. 83-103, ist ohnehin offensichtlich.

Tonal betrachtet ergibt sich ein anderes Bild. Stollen I ist trotz des virtuosen Einschubs im tonartfernen Cis-Dur fest in *a* verankert, dessen Tonika und Dominante zusammen mehr als die Hälfte der Takte bestimmen. Der kürzere Stollen II setzt mit einer abrupten Tritonus-Rückung ein und erreicht die Tonika nur einmal kurz, mitten im virtuosen Einschub. Zwar ertönt Thema B einschließlich seiner Themenkopffugati wie zuvor auf *a* mit Imitation auf *d*, doch stellt der Klavierbass nicht *a* darunter, sondern *d*, und wendet sich dann in langsamen Quintsprüngen über *g* nach *c*. In *c* ankert sodann nicht nur die letzte Phrase des Gegenstellens, sondern auch der Abgesang. Die Wiederaufnahme von Thema A in dessen Zentrum behandelt Ravel wie zuvor Thema B: Die Oberstimme ist fast identisch mit der Grundform am Satzanfang, doch die Dreiklänge und der Ankerton beziehen sich auf *c*. Zuletzt verklingt Ravels erweiterter Zortziko-Rhythmus gänzlich nivelliert in einer Tonwiederholung – in der “falschen” Tonart.

**Pantoum. Assez vif**

Die Bezeichnung "Pantoum" für diesen Triosatz gibt zunächst Rätsel auf. Der Begriff steht für einen im malaiischen Raum bekannten Gedichtstyp mit einem sehr besonderen Reim- und Echozeilenschema: Die Strophen sind nach dem Muster ||: abba, baab :|| gebaut, mit nur zwei Reimen im ganzen Gedicht. Dabei greifen der jeweils erste und dritte Vers einer Strophe den zweiten und vierten der vorangegangenen Strophe auf.

Diese "exotische" Gedichtform war bei französischen Lyrikern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr beliebt. Victor Hugo, Paul Verlaine und Charles Baudelaire schrieben Pantoums. Insbesondere Baudelaire's "Harmonie du soir" wurde vielfach in Vokalwerken vertont und stand zudem Pate für Debussys Klavier-Prélude Band I Nr. 4.

**Harmonie du soir**

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
 Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
 Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
 Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
 Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;  
 Valse mélancolique et langoureux vertige !  
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,  
 Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !  
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;  
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
 Du passé lumineux recueille tout vestige !  
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
 Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !<sup>7</sup>

<sup>7</sup>(Wörtlich, in Prosa:) Nun kommen die Zeiten, in denen, auf ihrem Stiel schwankend, jeder Blume ein Duft entströmt wie einem Räuchergefäß. Die Klänge und Düfte drehen sich in der Abendluft; melancholischer Walzer und sehnsuchtsvoller Taumel! // Jeder Blume entströmt ein Duft wie einem Räuchergefäß; die Geige zittert wie ein Herz, das man bekümmert; melancholischer Walzer und sehnsuchtsvoller Taumel! Der Himmel ist traurig und schön wie eine große Ruhestätte. // Die Geige zittert wie ein Herz, das man bekümmert; ein weiches Herz, das das große, schwarze Nichts hasst! Der Himmel ist traurig und schön wie eine große Ruhestätte. Die Sonne ist in ihrem Blut ertrunken, das nun erstarrt. // Ein weiches Herz, das das große, schwarze Nichts hasst, sammelt alle Überreste der leuchtenden Vergangenheit! Die Sonne ist in ihrem Blut ertrunken, das nun erstarrt. Die Erinnerung an dich leuchtet in mir wie eine Monstranz!

Neben den zwei Reimsilben und der komplexen Verschränkung mit je zwei Echozeilen in jeder Strophe herrscht in diesem Gedichttyp noch eine weitere Dualität: die der Themen. In Baudelaires “Abendharmonie” steht eine hoffnungs- und wehevoll empfundene Außenwelt einer bedrückenden Innenwelt gegenüber: dort der Sonnenuntergang erfüllt von Geigenklängen, Blumendüften und Walzerbewegungen bei Gedanken an Weihrauch, Altar und Monstranz, hier ein gekränktes, leidendes, bangendes Herz.

Schon Baudelaires Zeitgenossen Anton Englert gelang es in seiner 1886 erstmals veröffentlichten deutschen Nachdichtung,<sup>8</sup> sowohl das Reimschema und die ungewöhnliche Form mit den verschränkten Echozeilen als auch die Gegenüberstellung der beiden Themenbereiche (“schmerzlicher Walzer”, “verblutende Sonne” etc.) wiederzugeben:

### Harmonie des Abends

Es naht sich der Abend mit düsterem Schweigen,  
Den zitternden Blüten ein Weihrauch entquillt;  
Die Luft ist mit kreisenden Düften erfüllt.  
O schmerzlicher Walzer, o schmachsender Reigen!

Den zitternden Blüten ein Weihrauch entquillt;  
Wie ein Herz, das gekränkt ward, erbeben die Geigen,  
O schmerzlicher Walzer, o schmachsender Reigen!  
Ernst prangt wie ein Altar des Äthers Gefild.

Wie ein Herz, das gekränkt ward, erbeben die Geigen,  
wie ein Herz, dem es bangt, wenn der Tag sich verhüllt;  
Ernst prangt wie ein Altar des Äthers Gefild.  
Die Sonne, sie scheint sich verblutend zu neigen . . .

Ein Herz, dem es bangt, wenn der Tag sich verhüllt,  
Sucht Strahlen, die aus der Vergangenheit steigen.  
Die Sonne, sie scheint sich verblutend zu neigen . . .  
Gleich einer Monstranz in mir leuchtet dein Bild.<sup>9</sup>

Baudelaire schrieb das Gedicht 1857 für seine Sammlung *Les fleurs du mal* (*Die Blumen des Bösen*). Laut der Datenbank “The LiederNet Archive” wurde es zwischen 1879 und 2004 mindestens 23mal vertont,<sup>10</sup> darunter von Debussy als zweites Lied seiner *Cinq poèmes de Baudelaire*.

<sup>8</sup>Anton Englert, “Gedichte von Charles Baudelaire”, in: *Die Gesellschaft. Realistische Monatsschrift für Litteratur, Kunst und öffentliches Leben* 3 (1886), S. 181-182.

<sup>9</sup>Zitiert nach Fritz Gundlach, Hrsg., *Französische Lyrik seit der Großen Revolution bis auf die Gegenwart* (Leipzig: Reclam, 1904), S. 55-56.

<sup>10</sup>Vgl. [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=2250](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=2250) (konsultiert Mai 2022).

Ravel kannte ohne Zweifel Baudelaires außergewöhnliches Gedicht, wahrscheinlich auch Debussys 1890 veröffentlichte Vertonung. Doch übernimmt er die poetische Idee nicht für ein Gesangsstück, sondern für einen Satz in einem kammermusikalischen Werk. Was dies angesichts der drei charakteristischen Merkmale – der zwei regelmäßig zwischen Außen- und Binnenpaar wechselnden Reime, der Komplexität der Zeilenverschränkung und der Überlagerung emotional gegensätzlicher Inhalte – bedeuten mag, soll sich nach genauer Betrachtung der Komposition zeigen.

Der Satz basiert auf zwei als Varianten der Barform ähnlich strukturierten, in jeder anderen Hinsicht aber kontrastierenden Themen. Thema A, das in a-Moll beginnt, als wollte es den C-Dur-Schluss des Kopfsatzes zurechtrücken, indem es die ursprüngliche Tonika aufgreift, besticht durch einen spritzigen, toccata-ähnlichen Charakter. Wenn das Klavier führt, begleiten die Streicher mit Pizzicatoklängen; wo die melodische Kontur einem Streichinstrument übergeben ist, wechselt dieses virtuos zwischen *arco*, *pizzicato* und Flageolett, vom Klavier mit kurzen, teils arpeggierten Akkorden untermalt. Akzente innerhalb der melodischen Kontur und metrische Verschiebungen analoger Teilssegmente sorgen für den Eindruck ametrischer Phrasierung.

### Trio II: Thema A

*Assez vif*

Klavier  
T. 1-4,  
Violine  
T. 5-8

Klavier  
T. 9-12

In Thema B verschiebt Ravel die Tonika um eine kleine Terz, diesmal nicht wie am Ende des Kopfsatzes aufwärts zu *c*, sondern abwärts zu *fis*. Auch verwendet er in der Melodielinie keinen bekannten Modus, sondern bildet anfangs aus dem ersten Tetrachord von Fis-Dur und dem zweiten von fis-Moll die intervallsymmetrische Skala (*fis gis ais h | cis d e fis*); später treten chromatische Durchgangstöne hinzu. Im Charakter ist dieses Thema sanglich; die Streicher spielen (außer in einem nichtthematischen Pizzicatotakt) durchgehend legato in Zweioktavenparallele, vom Klavier begleitet mit leisen Arpeggien. Das  $\frac{3}{4}$ -Metrum wird nirgends unterlaufen; dafür sind die Teilphrasen im Vergleich zum 4 + 4 + 4-Schema in Thema A verkürzt auf 3 + 3 + 4, wobei der zweite Dreitakter zudem durch den melodisch verspäteten Beginn und die daraus resultierende Kondensation der Linie von seinem Modell abweicht.

## Trio II: Thema B

13

Geige  
8va alta  
Cello  
8va bassa

Auf die Einführung von Thema B folgt eine zwölftaktige Fortspinnung von dessen Charakteristika, intensiviert von einem Crescendo zum ersten *ff*-Höhepunkt des Satzes, sowie – wieder im *pp* – einer Großterztransposition von Thema A mit veränderter Stimmzuweisung und entscheidend veränderter Begleitung.<sup>11</sup>

Die Makrostruktur der Takte 1-46 präsentiert sich somit als ABBA. Im Lichte eines Pantoums erinnert dies an die Reimstruktur der ersten Gedichtstrophe; man erwartet folglich eine zweite Strophe, die nach dem Schema BAAB gebaut ist. Tatsächlich folgt Ravel diesem Bauplan, wenn auch in recht freier Form. Der anschließende Satzabschnitt beginnt sogar mit dem, was in einem poetischen Pantoum die erste “Echozeile” wäre (Thema B: T. 47-56 ≈ T. 13-22<sup>12</sup>). Allerdings verlängert Ravel diesen musikalischen “Vers” durch zwei Erweiterungen und verkürzt im Gegenzug die beiden in dieser “Strophe” umschlossenen Entwicklungen von Thema A. Die erste, die vor allem durch ihren Staccato- und Pizzicatocharakter zu identifizieren ist, bricht nach der variierten Wiederholung des eröffnenden Viertakters ab (T. 71-74, 75-77); die zweite, die unschwer als Weiterführung von Thema A zu erkennen ist, da die Streicher die melodischen Gesten vom Satzanfang entwickeln, erklingt statt mit 4 + 4 + 4 hier mit 3 + 3 + 3 Takten, kann aber dennoch als sehr freie zweite Echozeile gehört werden. Den Abschluss dieser zweiten Pantoum-Strophe bildet Thema B mit einer Weiterführung der zuvor eingeführten Komponenten, die ebenfalls nach der (hier als Sequenz über beibehaltenem Liegeton gestalteten) variierten Wiederholung der (hier sechs- statt viertaktigen) Anfangszeile abbricht.

<sup>11</sup>Vgl. zu Beginn der Fortspinnung von Thema B die Wiederaufnahme von dessen Teilssegmenten (T. 23-25 ≈ T. 13-15 und T. 26-29 ≈ T. 19-22); vgl. in der Transposition von Thema A den Orgelpunktliegeton *cis* unter den zwei verwandten Viertaktern und die Legatobegleitung der rechten Hand im ersten und dritten Viertakter.

<sup>12</sup>Der zweite Vers von Strophe I wird zum ersten Vers von Strophe II.

Harmonisch unterstreicht Ravel die Zusammengehörigkeit jeder seiner Pantoum-Strophen auf subtile Weise dadurch, dass er den abschließenden “Vers” über einen Orgelpunkt stellt. Am Ende von “Strophe I” weicht der Orgelpunkt einem Quintenzirkel-Übergang zum Beginn von “Strophe II” (vgl. T. 35-42: *cis*, T. 43-47: *fis-h-e-a-d*); am Ende von “Strophe II” dagegen erklingt die ganze, hier 12-taktige Thema-B-Phrase über einem Oktavwechsel auf *e* in Cello und Klavierbass.

Nach diesem dem Reimschema des Pantoum nachgebildeten Bauplan ABBA|BAAL der ersten 96 Takte ändert sich das Muster. Jetzt stellt sich die Frage, welches Strukturmodell Ravel wählt und wie er es kreativ adaptiert. Man meint, eine dreiteilige Form mit Coda zu erkennen, doch die genaue Abgrenzung von Exposition, Kontrastabschnitt und Reprise ist verschleiert. Wie so oft helfen Analogien: Zwei gantzönig fallende Bassgänge leiten die Paarung aus Kontrast + Reprise und die Coda ein, jeweils mit dem Grundton des Satzes als Ziel (vgl. T. 99-105: *c-b-as-fis-e-d-c-b/a*, T. 247-256: *e-d-c-b-as-fis-e-d-c-b/a*). Mutationen von Thema A zu einem Skalenaufstieg in diesen beiden Segmenten, zu umspielten Orgelpunkten (T. 117-133 und 145-156) sowie zuletzt zu fallenden Sequenzketten (T. 156-165, 212-220) charakterisieren den Kontrastabschnitt, die quinttransponierte Wiederaufnahme der die Exposition in T. 1-12 eröffnenden Gestalt in T. 172-183 den Beginn der Reprise.

Doch ganz so klar ist die Gliederung nicht, da Ravel augenscheinlich bestrebt war, auch das dritte Charakteristikum der Pantoum-Dichtung, die Überlagerung emotional gegensätzlicher Inhalte, musikalisch abzubilden. Hierzu konzipierte er drei unterschiedliche Texturmuster:

- In T. 124-171 übergibt Ravel dem Klavierpart einen vierzeiligen Choral im  $\frac{4}{2}$ -Metrum, während die beiden Streicher, wie zuvor im  $\frac{3}{4}$ -Takt, einen Wechsel der Ableitungen aus Thema A und B spielen. Die Viertelschläge sind synchronisiert; auch die Phrasenenden treffen überraschenderweise stets zusammen. (Die hier zugrunde gelegte Taktzählung bezieht sich auf die  $\frac{3}{4}$ -Takte.)
- Eine fünfte Choralzeile, die als Refrain der ersten entworfen ist, erklingt anschließend in der Zweioktavenparallele der Streicher. Sie scheint damit noch zum Kontrastabschnitt zu gehören, fällt jedoch zusammen mit dem Reprisesbeginn im Klavier.
- In T. 184-199 setzt das Klavier, weiter im  $\frac{3}{4}$ -Takt, seine Reprise mit Entwicklungen aus Thema B fort. Dem stellen die Streicher einen zweiten, ebenfalls vierzeiligen Choral gegenüber, dessen Duolen den  $\frac{3}{4}$ -Takt polymetrisch konterkarieren.
- Eine letzte Überlagerung, diesmal A gegen B, fällt in die Coda.

Der erste Choral verläuft vier- bis siebenstimmig über einem Bass, der das  $\frac{4}{2}$ -Metrum unterstreicht. Der tonale Ambitus der Melodielinie spannt fast drei Oktaven, die Intensität steigert sich vom Beginn in *pp espressif* bis zum *ff* und fällt dann zum *pp* zurück. Auch der zweite Choral lotet in einer großen Steigerungskurve insgesamt zweieinhalb Oktaven aus, passt aber seine Notenwerte am Schluss ans Metrum der beiden Themen an:

Trio II: Der erste Choral

[124] *pp espressif*

Klavier,  
Oberstimme des  
homophonen  
Satzes

Geige [172] *pp espressif*  
8va alta  
Cello  
8va bassa

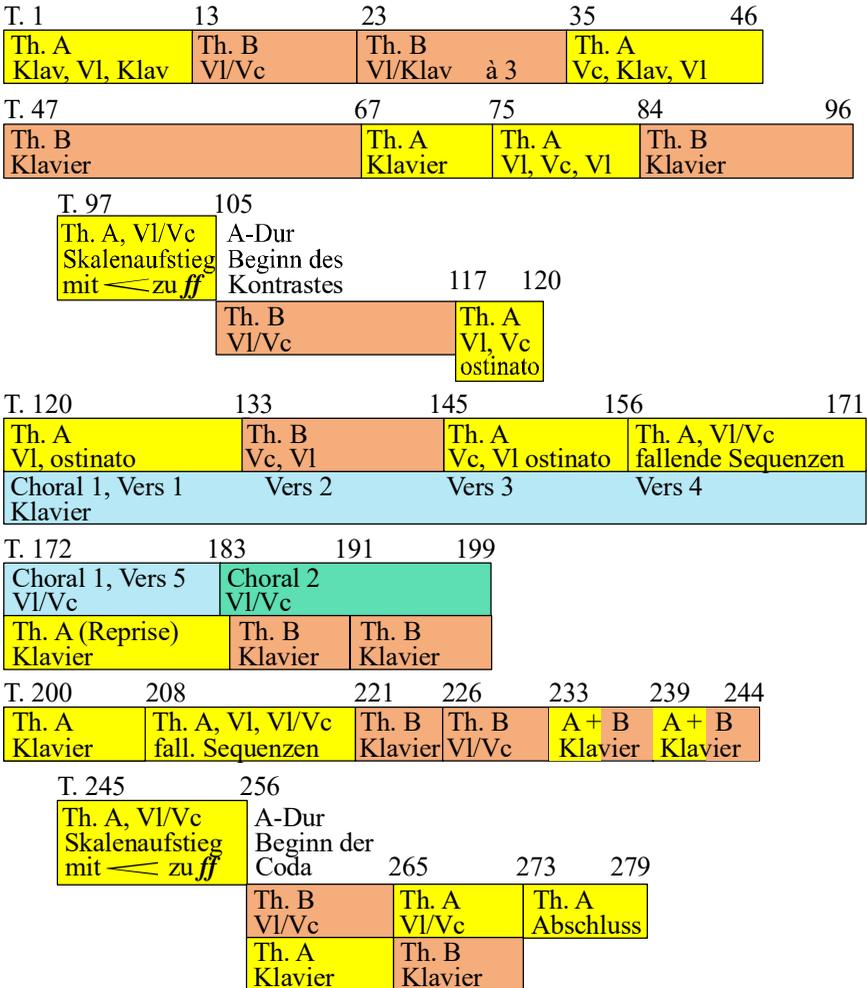
Trio II: Der zweite Choral

Geige *pp* *cresc.*  
8va alta  
Cello  
8va bassa

Geige  
Cello

Der faszinierend mehrschichtige Ablauf dieses Kammermusiksatzes lässt sich am besten in einem Diagramm darstellen:

*Trio II: Vier Komponenten in verschränkter Struktur*<sup>13</sup>



<sup>13</sup> Angesichts der an zweiter Stelle in Debussys und Ravels Streichquartett stehenden Scherzosätze charakterisieren Brian Newbould und andere Kommentatoren nach ihm auch diesen Satz im schnellen  $\frac{3}{4}$ -Takt als "Scherzo", mit dem ersten Choral im  $\frac{4}{2}$ -Metrum als "Trio"-Thema (vgl. Brian Newbould, "Ravel's Pantoum", in *The Musical Times* 116/1585 [1975], S. 228-231). Doch gibt es für diese Gattungszuordnung keine Basis bei Ravel selbst; auch erklärt sie nicht die ungewöhnliche Verschränkung der Abschnitte.

**Passacaille. Très large**

Die Passacaille oder Passacaglia war im Barockzeitalter ein Tanz oder eine instrumentale Gattung aus gereihten Variationen über einer unterschiedlich oft wiederholten vier- oder achttaktigen Bassphrase. Das Metrum war ein langsamer Dreiertakt, die Stimmung ein sanftes bis schwermütiges Moll.

Ravel überträgt die Grundeigenschaften dieser Gattung in kreativer Weise in seine eigene Musiksprache. Auch seine Passacaille steht im langsamen Dreiertakt, entwickelt sich aus einer achttaktigen Basslinie und umfasst eine ganz regelmäßige Folge von elf Achttakttern. Die grundierende Bassphrase beginnt einstimmig im tiefsten Register des Klaviers, wobei das in der Tonartsignatur angekündigte cis-Moll auf die mollpentatonische Skala *cis-e-fis-gis-h* beschränkt ist.

*Trio III: Die Passacaille-Phrase*

Der Rhythmus der Phrase entwickelt sich aus wenigen Zellen: dem eröffnenden viertönigen  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , der neutralen Achtelbewegung sowie der Punktierungsgruppe in zwei Größen.

*Trio III: Die Rhythmik in der Passacaille-Phrase*

Die Phrase präsentiert drei Charakteristika: [a] melodisch den rhythmisierten Mordent mit Quart- oder Quintaufsprung zu Punktierung und ergänzender Achtelkette (vgl. T. 1-2 und 3-4), [b] eine durch Punktierung angestoßene Achtelkette (vgl. T. 8) und [c] die Quint-/Oktav-Versetzung der Segmente (vgl. T. 1–3–5:  $\text{cis} \searrow \text{fis} \searrow \text{cis}$  und T. 6-7-8:  $\text{cis} \nearrow \text{gis} \nearrow \text{cis}$ ).

Statt allen Achttaktern seiner Passacaille also die Phrase zugrunde zu legen und die Variationen den darüber bewegten Stimmen anzuvertrauen, modifiziert Ravel die Gesten innerhalb jedes Achttakters. Dabei spannt er einen Bogen, sowohl hinsichtlich der Ähnlichkeit der Achttakter mit der Grundphrase als auch bezüglich des Registers.

Wie die folgende Übersicht zeigt, steigen die Ausgangstöne der ersten drei Achttakter durch drei Oktaven auf, während die der abschließenden vier Achttakter absteigen. Dabei setzt der Abstieg zwei Oktaven höher ein und erreicht das Ausgangsregister nur dadurch wieder, dass der vorletzte Achttakter, zum doppelten Umfang erweitert, die erste Phrasenhälfte in fallenden Oktaven wiederholt und erst dann eine modifizierte Form der zweiten Phrasenhälfte hinzufügt.

- |          |  |
|----------|--|
| T. 1-8   | von <i>cis</i> <sub>2</sub> , über <i>cis</i> <sub>1</sub> : Klavierbass, unbegleitet  |
| T. 9-16  | von <i>cis</i> <sub>3</sub> , über <i>cis</i> <sub>2</sub> : Cello, Gegenstimme Klavier unisono  |
| T. 17-24 | von <i>cis</i> <sub>4</sub> , nur [a] + [a] variiert: Geige (auf der g-Saite),<br>Begleitung Klavier 4-5-stimmiger Satz in Vierteln  |
| T. 57-64 | von <i>cis</i> <sub>5/6</sub> über <i>gis</i> <sub>4/5</sub> , nur [a] + [a] variiert: Klavierskantzant,<br>Begleitung Klavier 4-5-stimmiger Satz in Vierteln,<br>dazu Liegeton <i>cis</i> Cello + Klavierbass |
| T. 65-72 | von <i>cis</i> <sub>5</sub> über <i>cis</i> <sub>4</sub> : Geige, Gegenstimme Cello ≈ T. 9-14  |
| T. 73-80 | von <i>cis</i> <sub>4</sub> , <i>fis</i> <sub>3</sub> , <i>cis</i> <sub>3</sub> , <i>fis</i> <sub>2</sub> : Cello 4 x [a] – weitergeführt in   |
| T. 81-88 | von <i>cis</i> <sub>2</sub> und <i>fis</i> <sub>1</sub> : Klavierskantzant [a] komprimiert,<br>Ergänzung Klavierbass ≈ T. 5-6 (metrisch verschoben)  |

In den fünf zentralen Achttaktern um den *ff*-Höhepunkt in T. 49 spielt Ravel mit einer Kontur in Rhythmus [b], die den Grundtonmordent mit einem Skalenaufstieg verbindet (T. 33, 35-36, 41-45, 53-54) oder in einen Abstieg durch Quart, Quint und Oktave kleidet (T. 49-51). Die größte Intensität erreicht der Satz, wo sich Varianten von [a] und [b] kontrapunktisch gegenüberstehen (T. 45) oder der Kopf von [a] nach fugatoartiger Verschränkung in vierstimmiger Parallele erklingt (T. 46-48). Die in der Grundphrase angelegte Quint-/Oktav-Versetzung setzt Ravel in der Steigerung zum Höhepunkt tonal frei ein,<sup>14</sup> harmonisch intensiviert durch darunter liegende Ganzton- (T. 41-45) und Quartgänge (T. 45-49).

Mit ihrer großen Ruhe, dem langsamen Tempo über einem konstanten Puls aus Achteln und Vierteln sowie ihrem schlichten Bauplan bildet diese Passacaille einen gelungenen Kontrast zum vorausgehenden Pantoum.

<sup>14</sup>Vgl. die aus [b]+[a] gebildete Linie in T. 33-37: Cello *c*<sub>3</sub> – *g*<sub>3</sub> – *c*<sub>4</sub> – *g*<sub>4</sub>, Geige *cis*<sub>5</sub> – *gis*<sub>5</sub> sowie deren gemeinsamen Auf- und Abstieg in T. 41-46, 47-49, 50-51: *dis*<sub>3/4</sub> – *a*<sub>3/4</sub> – *dis*<sub>3/4</sub> – *gis*<sub>4/5</sub> – *d*<sub>5/6</sub> – *gis*<sub>5/6</sub>, *fis*<sub>3/5</sub> – *h*<sub>3/5</sub> – *e*<sub>4/6</sub> – *h*<sub>4/6</sub> – *e*<sub>5/7</sub>, *e*<sub>5/6</sub> – *h*<sub>4/5</sub> – *e*<sub>4/5</sub> – *e*<sub>3/4</sub>.

**Final. Animé**

Der brillante Schlusssatz besticht durch seine orchestrale Wirkung. Schon in der 41-taktigen Exposition umgreift der Klavierpart allein den Tonraum zwischen *cis1* und *cis7* in einer Textur, die fast durchgehend von Tremoli oder Trillern intensiviert und in der Hälfte der Takte zudem von Arpeggien untermalt wird.<sup>15</sup> In der Coda weitet sich der Raum sogar bis zum *a0*, dem tiefsten Ton der Tastatur. Auch die beiden Streicher füllen mit ihren Arpeggiokurven durch Akkorde in weiter Lage ein großes vertikales Klangfeld.<sup>16</sup>

Das Metrum wirkt in diesem Satz wie unbestimmt schwebend dank der unregelmäßig erfolgenden Wechsel zwischen Gruppen im  $\frac{5}{4}$ - und  $\frac{7}{4}$ -Takt, der zahlreichen thematischen Synkopen und einigen auf dem letzten oder vorletzten Schlag eines Taktes hinzugefügten Akzenten. Der schwebende Eindruck wiederholt sich zudem auf der Metaebene, insofern Exposition und Reprise fast ausschließlich aus fünftaktigen Segmenten zusammengesetzt sind, die ihrerseits Takte in beiderlei Metrik umfassen.<sup>17</sup>

Die Struktur des Satzes erscheint zunächst einfach. Die Exposition präsentiert drei Komponenten: ein dreiteiliges Hauptthema (a b a), ein mit [b] verwandter motivischer Viertakter mit erweiterter Sequenz und daraus entwickelter Überleitung (c, c', c'') und einen etwas beruhigten Seitensatz (d, d, d'). Die verbleibenden zwei Drittel des Satzes enthalten eine Durchführung mit großer Polyphonie, eine Reprise mit vielen Abweichungen bezüglich der Gewichtung der Komponenten, der Tonalität und der Intervallstruktur (und der für Ravels kompositorisches Denken dieser Zeit typischen Verschleierung der Grenze zwischen Durchführung und Reprise) sowie eine 13-taktige Coda. Diese ruft in strahlendem *fortissimo* noch ein letztes Mal Segmente aus den Themen in Erinnerung. Der Finalsatz und mit ihm das ganze Trio schließt triumphal mit vollgriffigen Klavierakkorden unter zweistimmigen, jeweils aus Tonikaliegeton und Triller bzw. Tremolo gebildeten Streicherstimmen in orchestrale Fülle.

<sup>15</sup>Vgl. Klavier T. 2: *cis7*, T. 30-41: *cis1* (in der Coda, T. 115 und 118-123, sogar *a0*); Tremoli T. 1-6: Cello, T. 7-11: Geige/Cello, T. 26-30: Klavier; Triller T. 30-41: Geige/Cello; Arpeggien T. 1-6: Geigenflageolets, T. 12-26: Klavier.

<sup>16</sup>Vgl. besonders die Arpeggien des Cellos in T. 49-54 und T. 58-60 sowie die beiden Streichern gemeinsamen Vieroktaven-Orgelpunkte in T. 62-63 und T. 102-103; außerdem die sechs Oktaven füllende Triotextur in T. 118-123.

<sup>17</sup>Vgl. T. 2-5 ( $5 \times \frac{5}{4}$ ), T. 6-11 ( $2 \times \frac{7}{4} + 3 \times \frac{5}{4}$ ), T. 12.-16 ( $5 \times \frac{5}{4}$ ), T. 21-25 ( $5 \times \frac{7}{4}$ ), T. 26-30 ( $5 \times \frac{5}{4}$ ), T. 37-41 ( $5 \times \frac{5}{4} + 1 \times \frac{7}{4} + 2 \times \frac{5}{4}$ ) sowie T. 74-78 ( $5 \times \frac{5}{4}$ ), T. 79-83 ( $5 \times \frac{5}{4}$ ), T. 84-88 ( $5 \times \frac{5}{4}$ ), T. 89-93 ( $2 \times \frac{7}{4} + 3 \times \frac{5}{4}$ ).

Überraschender als die Schlichtheit der Struktur ist die der Linien hinter den thematischen Komponenten. Ravel entwirft drei ganz verschiedene Basiskonturen: eine großräumig schwingende Skala (Hauptthema), eine kleine Kurve mit kreisendem Zentrum (motivischer Viertakter) und eine statische Tonwiederholung mit Tritonusrückungen (Seitensatz).

Die Kontur des Hauptthemas umspielt – über einem Orgelpunkt-*a*, das vom hohen bis ins tiefste Register fällt – eine ausladende Kurve:

Trio IV: Die Hintergrundlinie des Hauptthemas

**Animé**  
+ 8

T. 2-6, Klavier  
(3-Oktaven-  
parallele)

T. 7-11, Klavier  
(erst 2 parallele  
Oktaven, zuletzt 3,  
ab  $\frac{7}{4}$  mit Tremolo-  
tönen der Streicher)

T. 12-16, Violine  
(teils mit Spitzen-  
tönen des Klaviers)

Die ersten 15 der 16 Takte ankern in der Tonika; erst im letzten Takt weichen die Basstöne von Cello und Klavier über *fis* zum Dominantton *e* aus. Tonal unterscheiden sich die drei Segmente auf interessante Weise: Die fallenden Rahmenphrasen, die in der Basislinie die vierte Skalenstufe über *a* aussparen, erweisen sich durch ihre Umspielung mit *dis* als dem lydischen Modus zugehörig, enden aber in C-Dur (T. 6) bzw. E-Dur (T. 16). Die aus der Tiefe aufsteigende zentrale Kontrastphrase dagegen beginnt, das vorausgehende *c* integrierend, in a-Moll, reiht sich jedoch durch die Dursext *fis* in die Reihe der dorischen Passagen, eine der von Ravel bevorzugten intervallsymmetrischen Skalen, ein.

Die ersten beiden Phrasen enthalten je eine metrische Besonderheit. In der eröffnenden Rahmenphrase ist diese subtil: Über dem orgelpunktartig unveränderten A-Dur-Doppeltremolo des Cellos und der einschließlich des einleitenden Pausentaktes sechs  $\frac{5}{4}$ -Takte umfassenden thematischen Phrase des Klaviers spielt die Geige fünfzehn Arpeggiokurven. Da sie mit diesen Kurven die Taktgrenzen überschneidet, trägt sie eine weitere Dimension zum Eindruck unbestimmten Schwebens bei. In der Kontrastphrase ist die metrische Charakteristik noch offensichtlicher: Ihr Beginn mit zwei vom  $\frac{5}{4}$ -Metrum abweichenden  $\frac{7}{4}$ -Takten ist als erweitertes Zortziko-Muster rhythmisiert und schlägt damit einen ersten Bogen zurück zum Kopfsatz:

## Trio IV: Erweiterter Zortziko-Rhythmus in der Kontrastphrase



Der im Cello eingeführte motivische Viertakter sowie dessen Sequenz in der Geige und die abschließende Teilimitation im Cello stehen durchgehend im  $7/4$ -Takt. Die drei ersten, synkopisch beginnenden Takte sind rhythmisch mit der Kontrastphrase aus dem ersten Thema verwandt; die mit *h-cis-d* ansetzende Skalenkurve stagniert bald um *d-e* und wird erst vom *g-fis-e-d-c-h* des vierten Thementaktes abgerundet. Auf den crescendoierenden Abschluss der verlängerten Sequenz folgt, in erneut leise ansetzender aber nun machtvollem Aufbäumen, eine Überleitung in Form einer durch zweieinhalb Oktaven steigenden Entwicklung des Rhythmus in den beiden Streichern. Das Klavier überkreuzt den Aufstieg mit absteigenden Tremoli, deren Akkordwechsel auf "2" und "4" dem vom Klavierbass nachdrücklich unterstrichenen  $5/4$ -Metrum eine Erinnerung an den Zortziko-Rhythmus entgegenstellen. Der tonale Anker, der sich zuvor vom dominantischen *e* zum subdominantischen *d* verlagert hatte, vollzieht während dieser kreuzweisen Skalen die Modulation zur Dominante der Sekundärtonart Fis-Dur. Sobald der *ff*-Höhepunkt erreicht ist, setzen die Streicher zu lang gezogenen Triller-Orgelpunkten auf *cis* an, während das Klavier mit einem schwarze-Tasten-Glissando in den Seitensatz überleitet.

Dieses zweite Thema ist ebenfalls dreiteilig gegliedert. Es besteht aus zwei rhythmisch analogen Dreitakttern im  $5/4$ -Metrum und einem Fünftakter, dessen Zentrum auf  $7/4$  verlängert ist. Seine Charakteristika sind den Merkmalen von Hauptthema und Motiv komplementär entgegengesetzt. Tonal herrscht eine überwältigende Stasis. Zusätzlich zu den Streichertrillern, die im Verlauf der elf Takte jeweils erst um eine, dann um eine zweite Oktave fallen, betont auch der Klavierbass die tiefste *cis*-Oktave der Tastatur als wiederholten Anker. Der übrige Klaviersatz umspielt im ersten Segment gleichfalls den Ton *cis*, und zwar sowohl vertikal mit je unterschiedlicher Harmonisierung als auch horizontal mit unterschiedlichen Ergänzungen. Im rhythmisch identischen, aber in der Kontur frei modifizierten zweiten Segment fällt der Zentralton auf den Tritonus *fisis*. Im dritten, in parallelen Dreiklängen geführten Segment kreist der Diskant um das noch tiefere *cis*, wobei alle Stimmen die Idee des Dur/Mollwechsels ausloten.

In T. 2 und 5 des elftaktigen Seitensatzes zitiert Ravel erneut den Zortziko-Rhythmus mit den typischen Punktierungen; in T. 1, 4 und 7-9 verfremdet er die prägnanten Viertelschläge am Taktende mit Triolen.

## Trio IV: Der Seitensatz

31 Moins animé

In den folgenden 31 Takten unterwirft Ravel die Komponenten neuen Kombinationen. Etwas langsamer beginnend verknüpft er zunächst sekundäre Charakteristika von Hauptthema und Seitensatz; später stellt er das Motiv ins Zentrum. Der zunächst auf *cis* weiterklingende, später chromatisch fallende Triller des Cellos begleitet eine anderthalb Oktaven unter ihm verlaufende Verschränkung der Hauptthema-Segmente, in der der Klavierbass T. 1-2 mit T. 9-10 ergänzt. Nach der Sequenz eine kleine Terz tiefer wendet sich die Tonart von Fis-Dur/Moll abrupt zum Gegenpol C-Dur. Hier übernimmt die Geige mit *g* den Orgelpunkt, während das Cello deren ausladende, die Taktgrenzen überschneidende Arpeggiokurven aus der Hauptthema-Begleitung am Satzbeginn in Erinnerung ruft. Dazu greift das Klavier nun den motivischen Viertakter in der originalen dunklen Klangfarbe auf, imitiert von den Streichern zu Klavierarpeggien.

Am Ende von T. 58 beginnt mit einem Crescendo, das in knapp vier Takten vom *pp* zum *ff* führt, eine große polyphone Gegenüberstellung:

- In Cis-Dur, der Dominante der unlängst verlassenen Sekundärtonart Fis-Dur, spielt das Cello erneut die Arpeggiokurven aus der Hauptthemabegleitung, vom Klavierbass mit Kontraoktaven gestützt.
- Die zweite Schicht des Klaviersatzes zitiert, in Sextsprüngen fallend, das in Dreiklängen geführte Endsegment des Seitensatzes, wobei es den chromatischen Aufstieg zur Achteltrirole verdichtet.<sup>18</sup>
- Gleichzeitig bildet eine dritte, aufsteigende Schicht des Klaviersatzes zuerst nur mit der Geige, dann mit der Oktavparallele beider Streicher einen Kanon basierend auf dem ersten Takt des Motivs, das hier somit zum dritten Mal in dieser Durchführung einsetzt.<sup>19</sup>

<sup>18</sup>Vgl. T. 58-59 von *h5*, T. 59-60 von *d4*, T. 60-61 von *eis3*, T. 61 (verkürzt) von *gis2*.

<sup>19</sup>Vgl. Klavier T. 59-60 von *gis*, Geige vier Viertel später von *d*; Klavier T. 60-61 von *h*, Cello vier Viertel später von *f*, ab T. 61 oktaviert mit Oktavverdopplung der Geige.

- Den ersten dynamischen Höhepunkt bildet ein Zitat des zweiten und dritten Motivtaktes über dem Rhythmus des Seitensatzes in den Bassoktaven, deren Zentralton *e* von den Streichern in vier Oktaven verstärkt wird.
- Das folgende dreitaktige Crescendo, mit dem die Musik beschleunigend ins Ausgangstempo zurückkehrt, verläuft in drei Schichten: In der Höhe ertönen die in Zweitoktavenparallele geführten Streicher mit einer sequenzierten Variante des Motiv-Schlussaktes, darunter der Klavierskantz mit dem sequenzierten und in Moll eingefärbten siebten Takt des Seitensatzes, und unter allem der Klavierbass mit einer Oktavfortschreitung. Dabei verlaufen alle Stimmen in Quart- oder Quint-/Quartsprüngen: die Streicher ganztaktig aufsteigend (*g-c-f*), die Klaviervariante halbtaktig unter Einbeziehung des kurzen Auftaktes zur Triole (*d-g-c-f-b-es*) und der Klavierbass im Pendelschritt absteigend (*e-a-d-g-c-f-b*).
- Der nun folgende intensiviertere Anlauf zum *fff*-Höhepunkt, in dem alle Stimmen die Bindung an das  $\frac{5}{4}$ -Metrum aufgeben, leitet in den virtuososen Teil der Durchführung über, der die drei Instrumente in einer Kette aus Achteltriolen vereint, die von *a6* allmählich bis *a0* fallen und dabei ins *pp* verklingen.

An dieser Stelle erwartet man den Eintritt der Reprise. Tatsächlich wechselt die Tonartsignatur zu den drei Kreuzvorzeichen von A-Dur, und mit Arpeggiokurven des Cellos über einem (hier in den Klavierbass verlegten) Orgelpunkt ertönt ein themafreier Takt. Man hört somit einen Einleitungstakt analog zu T. 1. Wie am Satzanfang tritt das Hauptthema erst im Folgetakt hinzu. Die Erwartungen an eine Reprise werden jedoch unterlaufen sowohl durch die tonale Lage des Einsatzes – der erklingende Gis-Dur-Nonakkord ist denkbar weit von der Grundtonart A-Dur entfernt – als auch von der Erscheinung dieser Komponente: Ravel ergänzt hier erneut, wie schon zu Beginn der Durchführung, T. 1-2 mit T. 9 und einem verlängerten T.10. Dasselbe wiederholt er einen Ganzton tiefer über *fis*. Mit der Wiederholung des fallenden Ganztonschrittes erreicht er den dominantischen Ankerton *e*, über dem die Geige (statt wie am Satzanfang über *a*) das dritte Segment des Hauptthemas untransponiert zitiert, während die Arpeggien von Klavier und Cello zunächst an *fis*-Moll festhalten wollen. Den Schluss der Hauptthemareprise bildet, nun fest in der Dominante verankert, das Kontrastsegment. Es ertönt erst in der Streicherparallele und wird dann mit Erweiterung im Klavierskantz imitiert, wobei dessen zweimal ansetzenden, aber dabei unaufhaltsam wirkenden Aufstieg ein zuletzt von Streichertrillern intensiviertes Crescendo zum *ff* durchzieht.

Auch der Seitensatz ist in der Reprise wesentlich modifiziert. Neben einzelnen Intervallanpassungen ändert sich vor allem die tonale Folge und die Beziehung zwischen thematischer Kontur und Orgelpunktönen: Die Anfangstöne der drei Themensegmente folgen einander nicht wie zuvor in Tritonusprüngen, sondern schrittweise; die zuvor mit dem Zentralton des Themas verbundenen Bassoktaven verlaufen hier als Quintparallelen unter den fallenden Schritten, bevor sie sich zur Dominante wenden; und die ursprünglich den Klavierbass verstärkenden Trillerketten der Streicher sind zunächst von oktavüberspannenden Arpeggien, später von Skalenkurven durchbrochen. Dabei verdoppeln sie anfangs die Spitzentöne des Themas und setzen ihre Linie erst dann unabhängig fort.<sup>20</sup>

Die Coda beginnt mit einer neuen "Durchführung": einem Fugato mit acht Einsätzen des Hauptthema-Kopftaktes über einem Abstieg der Bassoktaven durch die A-phrygische Skala.<sup>21</sup> Die verbleibenden Takte ergänzen die vorausgegangene Reprise des Seitensatzes um das dort verkürzte dritte Segment, wobei diesmal auch die Trillerketten der Streicher den Dur/Moll-Wechsel mit vollziehen. Sie runden den Satz schließlich in einem Rausch aus Trillern, Tremoli und Klavierarpeggien ab, dessen Zielklang im hohen Register den Kreis zum Satzanfang zu schließen scheint.

Mit seinen deutlich kontrastierenden Komponenten – der weite Räume durchschweifenden lyrischen Skalenkurve des Hauptthemas, dem dunklen Kreisen des Motivs mit den prominenten Taktanfangssprüngen und der wuchtigen Grandiosität des Seitensatzes – erschafft Ravel im Finalsatz seines Trios ein üppiges, vielfarbiges Klanggemälde.

Wie seine Korrespondenz zeigt, arbeitete er an dem Werk wie besessen. In einem Brief vom 3. August 1914 an seinen Freund Cipa Godebski bekannte er: "Ich habe niemals so viel und mit einer verrückteren, heldenhafteren Sucht gearbeitet". Einen Tag später bekräftigte er dies gegenüber Maurice Delage, dem er schrieb, "Ich arbeite mit der Sicherheit, der Klarheit eines Verrückten."<sup>22</sup> Das Resultat ist ein knapp halbstündiges Kammermusikwerk, das die klanglichen und emotionalen Nuancen dieser vielfach erprobten Instrumentenkombination völlig neu auslotet.

<sup>20</sup>Vgl. T. 101-111, Seitensatz: Klavier T. 102-104 = *a*, T. 105-106 = *gis*, T. 108-110 = *fis*; Bass T. 101-104 = *d*, T. 105-106 = *cis*, T. 107-108 = *h-e*; Streichertriller T. 101-104 = *a*, T. 105-106 = *gis*, T. 106-111 = *g-fis-eis-e-d-cis ... h-ais-a*.

<sup>21</sup>Vgl. T. 112-117: Bass *a-g-f-e-d-c-b-a-g-[es]-c-b-a*; Fugatoeinsätze (1) T. 112<sub>1</sub> von *a*, (2) T. 112<sub>5</sub> von *g*, (3) T. 113<sub>4</sub> von *f*, (4) T. 115<sub>1</sub> von *a*, (5) T. 115<sub>3</sub> von *c*, (6) T. 115<sub>5</sub> von *e*, (7) T. 116<sub>2</sub> von *g* und (8) T. 116<sub>4</sub> von *b*.

<sup>22</sup>Beide Zitate nach Stuckenschmidt, *op. cit.*, S. 193.