

DREI SPÄTE DUOS MIT VIOLINE

Anlässlich des ersten seiner späten Kammermusikwerke, der in den Jahren 1920-1922 komponierten *Sonate für Violine und Violoncello*, erklärte Ravel: "Ich glaube, diese Sonate markiert einen Wendepunkt in meiner Entwicklung. Die Askese der Mittel ist aufs Äußerste getrieben. Auf schmeichelnde Harmonien wird verzichtet; der Zusammenfall der Stimmen wird zunehmend von deren melodischem Verlauf bestimmt."¹ Mit dieser Beschreibung weist Ravel auf die für seine Spätwerke richtungweisende Ästhetik der Knappheit oder Nüchternheit hin.² Wenn der "harmonische Charme" gegenüber der Logik der Linien in den Hintergrund tritt, wird der Weg frei für bitonale Passagen, insbesondere für Kontrapunktik und Engführungen, in denen die konsequente Eigenständigkeit jeder Stimme absoluten Vorrang hat.

Die drei späten Duos, in denen er die Geige erst mit dem Cello, dann mit dem (durch den Luthéal-Aufsatz auf einem Konzertflügel imitierten) Cimbalom und schließlich mit dem Klavier paart, entstanden in den Jahren 1920 bis 1927. Volker Helbing sieht in diesen Werken "die für ihn [Ravel] typische, sich zurücknehmende und 'klassizistische' Ausgleichsbewegung auf ein parallel oder kurz zuvor entstandenes Projekt [...], das umgekehrt durch klangliche Komplexität und/oder Opulenz gekennzeichnet ist."³ Obwohl Helbing sich hier nur auf *La valse* bezieht, dessen Entstehung den drei späten Duos mit Violine vorausging, trifft dies ebenso auf den *Boléro* zu, ein zweites besonders klangseliges ravelsches Orchesterwerk, dessen Komposition unmittelbar auf die Periode der Askese folgte.

Unmittelbarer äußerer Anlass für Ravels dreifache Hinwendung zu Kammermusik mit Violine war zunächst seine seit Kriegsende bestehende enge Freundschaft mit der Pariser Geigerin Hélène Jourdan-Morhange

¹"Je crois que cette sonate marque un tournant dans l'évolution de ma carrière. Le dépouillement y est poussé à l'extrême. Renoncement au charme harmonique ; réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie." Ravel in *Esquisse autobiographique*, S. 22.

²Das Bedeutungsspektrum des Verbs "dépouiller" reicht vom Physischen (entblößen, häuten, entlauben, berauben) bis zum Literarischen (exzerpieren, sichten). Stuckenschmidt spricht sogar von einem "Prozess der Entmaterialisierung" (*op. cit.*, S. 238.)

³Volker Helbing, "Kompositorische Replik. Ravels Duosonate (2. Satz) als Positionsbestimmung zu Beginn der 1920 Jahre", in U. Tadday, Hrsg., *Maurice Ravel [Musik-Konzepte 154]* (München: edition text + kritik, 2011), S. 38-62.

(1888-1961), später seine Begegnung mit der ungarischstämmigen Virtuosin Jelly d'Arányi (1893-1966). Die Nichte des ungarischen Geigers und Brahms-Freundes Joseph Joachim trat im Frühjahr 1922 im Rahmen einer Konzerttournee in Paris auf, zusammen mit Béla Bartók, der sie u. a. in der Aufführung seiner ersten Violinsonate begleitete. Als Bewunderer von Bartóks Musik fieberte Ravel diesem Konzertereignis entgegen, da er sich von der persönlichen Bekanntschaft neue Impulse erhoffte. Die Vorfreude schlug sich bereits im Finalsatz seiner *Sonate für Violine und Violoncello* nieder, in dem er sich zum ersten Mal am "ungarischen Flair" versuchte. Die Sympathie sollte sich als gegenseitig erweisen: Bartók und Ravel verband seit diesem Frühjahr eine enge Freundschaft, und Jelly d'Arányi nahm Ravels *Sonate für Violine und Violoncello* in ihr Repertoire auf und spielte u.a. am 7. Juli 1922 zusammen mit dem Cellisten Hans Kindler die Londoner Premiere. Schon zwei Jahre später erreichte Ravel in seiner (nun Jelly d'Arányi explizit gewidmeten) Konzert-Rhapsodie *Tzigane* wahre Meisterschaft in der Nachempfindung der in dieser osteuropäischen Musiktradition auf besondere Weise gezügelten Leidenschaft.

Ein anderer wesentlicher Einfluss auf Ravels musikalische Ästhetik, der sich im letzten seiner Kammermusikwerke niederschlug, war der Jazz, der im Paris der 1920er Jahre mit großer Begeisterung rezipiert wurde und die klassische Musik der Epoche nachhaltig beeinflusste. Schon 1908 hatte Debussy dem Plüschelafanten Golliwogg seiner kleinen Tochter einen Cake Walk, eine der Vorformen des Ragtime, komponiert. 1917 folgte Satie mit einem Ragtime für sein Ballett *Parade*, und 1918 schrieb Strawinsky die *Histoire du soldat* und den *Ragtime für 11 Instrumente*. Komponisten aus ganz Europa beteiligten sich an der Adaption des Jazz in die klassische Konzertmusik, wie Heinrich Schwab in einem Überblicksartikel auflistet:

Paul Hindemiths *Klaviersuite 1922* enthält neben Marsch und Nachtstück die Sätze Shimmy, Boston und Ragtime. Ein Ragtime ist auch der Schlusssatz von Arthur Honnegers *Concertino für Klavier und Orchester* aus dem Jahr 1924. Ein Jahr zuvor hatte Darius Milhaud seine *Trois Rag-Caprices pour piano à deux mains* veröffentlicht. Komponisten wie Ernst Krenek in *Jonny spielt auf* (1927) oder Alban Berg in seiner 1929 begonnenen Oper *Lulu* brachten sogar kleine Jazzbands auf die Opernbühne."⁴

⁴Heinrich. W. Schwab, "Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik", in *Dansk Årbog for Musikforskning* X (1979), S. 127-178. Schwabs abschließendes "Verzeichnis ausgewählter 'Jazzkompositionen'" für die 20er Jahre umfasst 65 vor allem europäische Komponisten und lässt den vielfältigen Einfluss des Jazz auf die Musik der Zeit erkennen.

Wie groß die Begeisterung für den Jazz unter Ravels Pariser Kollegen war, zeigt die Widmung, die Jean Wiener 1923 seiner *Sonatine syncopée* vorausschickte: “Merci, chers orchestre nègres d’Amérique, merci magnifiques jazz-bands, de la bienfaisante influence que vous avez eue sur la vraie musique de mon temps.” Wiener war es auch, der die Bezüge zum Jazz direkt in seinen Werktiteln ausdrückte, so in seinem *Concerto franco-américaine* (1923), den *Trois Blues chantés* (1925) und dem Klavierstück *Haarlem* (1929). Den größten Publikumserfolg in diesem Kontext hatte Darius Milhaud mit seiner Ballettmusik *La Création du monde* (1923) zu einem von Blaise Cendrars auf der Basis eines afrikanischen Schöpfungsmythos entworfenen Szenarium.

Die Vielfalt der musikalischen Gattungen, die nachweislich vom Jazz ‘infiziert’ wurden, ist erstaunlich. Sie umfasst Toccaten, Fugen, Etüden, Suiten, Sonaten, Charakterstücke, Kammermusik, Concerti grossi, sinfonische Werke und Solokonzerte sowie Szenen in Opern und Oratorien. Ausgespart blieb zunächst allein die liturgische Musik, doch angesichts der Allgegenwart von Jazz-Anklängen prognostizierte ein Beobachter mit Augenzwinkern: “Man wird sogar vermuten dürfen, dass die Heerscharen des himmlischen Jerusalem ihren Harfen und Zimbalen bereits das Saxophon zugesellt haben, und einer späteren Scholastik wird es vorbehalten bleiben, diese Frage nach Ursache, Zeitpunkt und Wirkung zu erörtern”.⁵

Als 1925 die *Musikblätter des Anbruch* der Auseinandersetzung mit dem Jazz ein Sonderheft widmeten, erklärten die Autoren dessen Bedeutung u.a. als “Abbild der Zeit: Chaos, Maschine, Lärm, höchste Steigerung der Extensität; Triumph des Geistes, der durch eine neue Melodie, neue Farbe spricht”, als “Sieg der Ironie, der Unfeierlichkeit” und als “Überwindung biedermeierischer Verlogenheit, die noch allzu gerne mit Romantik verwechselt wird; Befreiung also von der ‘Gemütlichkeit’.” Und zwei Jahre später resümierte Hans Heinz Stuckenschmidt das Phänomen mit den Worten: “Es ist ganz fraglos, dass das Jazz [*sic*] die moderne Musik aus einer Krise gerettet hat, denn es bewies zum erstenmal seit Offenbach, dass es sehr entwickelte Formen der Gebrauchsmusik gibt, die denen der Kunstmusik ebenbürtig sind. [...] Die verstopfte Phantasie der Musiker steigerte sich am Negertanz und gleichzeitig gewann die moderne Musik eine klare rhythmische Gliederung und Fasslichkeit, die mehr noch als der Klassizismus zu ihrer breiteren Wirkung beitrug.”⁶

⁵Paul Bernhardt, *Jazz. Eine musikalische Zeitfrage* (München: Delphin-Verlag, 1927), S. 92.

⁶Hans Heinz Stuckenschmidt, “Das Eindringen des Jazz in die Kunstmusik”, in *Melos VI* (1927), S. 72-74.

Das Phänomen blieb jedoch weitgehend auf die 20er Jahre beschränkt. 1929 war der Jazz gesellschaftsfähig geworden, und Kurt Weill, dem in der *Dreigroschenoper* und in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* die Integration des Jazz in tradierte europäische Gattungen am nachhaltigsten gelungen war, urteilte: “Wir stehen zweifellos am Ende der Epoche, in der man von einem Einfluss des Jazz auf die Kunstmusik sprechen konnte. Die wesentlichsten Elemente des Jazz sind von der Kunstmusik aufgearbeitet worden.”⁷

Auch Ravel war fasziniert von Jazz und Blues, eine Faszination, die durch die Begegnung mit George Gershwin während seiner viermonatigen Konzertreise durch Nordamerika im Frühjahr 1928 noch verstärkt wurde und unmittelbaren Niederschlag in seinem 1929-1931 entstandenen *Konzert für die linke Hand* fand.⁸ Wie Madeleine Goss in einer frühen Ravel-Biografie erinnert, pries er den Jazz als “den wesentlichen Beitrag der Moderne zur musikalischen Kunst”, und in einem rückblickenden Interview bezeichnete er ihn als “eine sehr reiche, entscheidende Inspirationsquelle für moderne Komponisten”.⁹ Dabei ließ er sich insbesondere vom koloristischen Flair der Musik anregen, wie seine auf “Ragtime” und “Valse américaine” basierenden Szenen aus der Oper *L’enfant et les sortilèges* zeigen.¹⁰

In den beiden späten Duosonaten reichert Ravel seine eigene musikalische Sprache vor allem mit Übernahmen einzelner Jazzparameter an. Dazu gehören im Bereich der Harmonie die Bluestonalität mit ihren Dur/Moll-Dreiklängen, im Bereich der Rhythmik die Verschleierung der Taktschwerpunkte durch Überbindungen und Off-beat-Akzente und in der Melodik die Einbeziehung improvisatorisch wirkender Kantilenen. Schon in seiner *Sonate für Violine und Violoncello* lotet er den frechen Charme der Dur/Moll-Dreiklänge aus; im Kopfsatz des Werkes verwendet er zudem ein riff-artiges Ostinato und einen *walking bass*, den er mit durchgehender synkopischer Verschiebung parodistisch verfremdet. In den Kopfsatz der späten Violinsonate integriert er eine improvisatorisch wirkende Kantilene und in den “Blues” des Mittelsatzes ein ganzes Bündel typischer Jazzmerkmale. Doch war es ihm wichtig, dass das Resultat als *seine* Musiksprache gehört werden würde.

⁷Kurt Weill, “Notiz zum Jazz”, *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 11 (1929), S. 138.

⁸Vgl. dazu S. Bruhn, *Ravels Klaviermusik* (Waldkirch: Gorz, 2021), S. 207-220.

⁹Übersetzt nach Madeleine Goss, *Bolero. The Life of Maurice Ravel* (New York: Tudor, 1940), S. 225 und M. Robert Rogers, “Jazz Influence on French Music”, in *The Musical Quarterly* XXI (1935), S. 64.

¹⁰Vgl. dazu S. Bruhn, *Ravels Lieder und Opern* (Waldkirch: Gorz, 2021), S. 221-268.