

Sonate für Violine und Violoncello

Der erste Satz dieser damals noch als “Duo” betitelten Komposition erschien bereits im Dezember 1920 in *Le Tombeau pour Claude Debussy*, der zum Gedenken an den 1918 allzu früh verstorbenen großen Kollegen herausgegebenen Sondernummer der *Revue musicale*, zu der neben Ravel auch Béla Bartók, Paul Dukas, Manuel de Falla, Eugène Goossens, Gian Francesco Malipiero, Albert Roussel, Erik Satie, Florent Schmitt und Igor Strawinsky Beiträge komponierten. Die Uraufführung der zehn Hommage-Werke fand am 24. Januar 1921 in einem Konzert der Société musicale indépendante statt. Anfang 1922 verlegte Durand Ravels inzwischen auf vier Sätze erweiterte “Sonate pour violon et violoncelle” mit der Widmung “À la mémoire de Claude Debussy”. Die Pariser Uraufführung spielten Hélène Jourdan-Morhange und der Cellist Maurice Maréchal am 6. April 1922 im Pleyel-Saal.

Während Debussys Tod den Anlass für die Komposition gab, verdankt sich die Besetzung einer anderen Anregung. Der sieben Jahre nach Ravel geborene ungarische Komponist Zoltán Kodály hatte kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein dreisätziges “Duo für Geige und Cello” vollendet, in dem er Eindrücke seiner in Zusammenarbeit mit Béla Bartók unternommenen Studien ungarischer Volksmusik verarbeitete. Die Uraufführung in Budapest am 7. Mai 1918 erweckte großes Interesse und erntete viel Applaus. Sie machte das Stück über die Landesgrenzen hinaus bekannt und zu einem der Klassiker für die Besetzung Violine/Violoncello, schon bevor es 1922 bei Universal Edition in Wien – etwa zeitgleich mit Ravels Sonate – gedruckt wurde.

Die auf César Franck zurückgehende Idee der Zyklichkeit verwirklicht Ravel in seiner viersätzigigen Sonate nicht nur mittels thematischer Komponenten, sondern zudem in fünf abstrakten Parametern: Alle Sätze enthalten (1) Passagen, in denen das Cello in besonders hoher Lage mit der Geige zu verschmelzen scheint, (2) einen ständigen Wechsel zwischen Moll- und Durterz, (3) eine im Wesentlichen auf den Quintraum beschränkte Melodik, (4) thematische Komponenten, die mittels auffälliger Sprünge über große Septimen bzw. verminderte Oktaven exzentrisch wirken, und (5) reine oder nur minimal angereicherte “leere-Saiten-Arpeggien”. Ebenso bezeichnend wie diese Charakteristika ist das, was die Sonate von früheren Kammermusikwerken Ravels mit Violine und Violoncello unterscheidet. Besonders auffällig ist hier das Fehlen der orchestralen Weitung des Tonraumes durch einen mehroktavigen Abstand der Linien und die von Ravel früher so häufig verwendete Zwei-Oktaven-Parallele.

Allegro

Der in a-Moll ankernde Kopfsatz zeigt eine dreiteilige Form nach dem Schema ABA'. Das Metrum ist ein durchgehender $2/4$ -Takt, der in ungewöhnlicher Gleichförmigkeit allein von Achtel- und Viertelnoten beherrscht wird: Es gibt keine einzige Triole oder Sechzehntelnote, und auch Halbenoten erklingen erst in den vier Schlusstakten.

Die Behandlung der Thematik ist innovativ. Zusätzlich zu den drei fugato-artig eingesetzten Themen der Rahmenabschnitte, dem allen Segmenten gemeinsamen, monodisch wirkenden vierten Themenkomplex und der nur im Kontrastabschnitt erklingenden volkstümlichen Phrase entwirft Ravel mehrere Begleitmuster, die nicht etwa je einem Thema zugeordnet sind, sondern sich mal diesem, mal jenem zugesellen.

Schon in den eröffnenden Takten präsentiert die Geige eine erste Begleitfigur, die mit ihrem horizontal ausgebreiteten Moll/Dur-Septakkord der Tonika (*a-c/cis-e-g*) sowohl die zweigeschlechtliche Dreiklangskurve als auch einen für diesen Satz typischen Zweitaktrhythmus einführt. In das Klangbild dieser insgesamt achtmal ertönenden Figur setzt in T. 6 das Cello mit dem lyrisch in a-Dorisch gehaltenen ersten Thema ein. Dieses Thema kreist durchgehend um den Zentralton *e*, wobei es sich in den ersten $4\frac{1}{2}$ Takten im Quintraum unter dem höheren *e*, in den letzten $4\frac{1}{2}$ Takten im Quintraum über dem tieferen *e* bewegt und daher klanglich mit der Begleitfigur verschmilzt:

Duosonate (Sonate für Violine und Violoncello) I:
Die ostinate Begleitfigur und das erste Thema



In der Imitation des Themas auf der Unterquint lösen sich die beiden Stimmen vom gemeinsamen Register, indem das Cello die ostinate Begleitfigur in D-Dur/Moll abwärts, die Geige das erste Thema dagegen aufwärts verlagert. Der Einsatz endet, beispielhaft für zahlreiche weitere Phrasenschlüsse in diesem Satz, mit der Quintenschichtung *g/d/a*.

Das zweite Thema greift die derart vage erreichte Tonart über *g* auf. Das zunächst führende Cello singt hier über der Geige, und in der erneut begleitenden Ostinatofigur alterniert Ravel nicht nur die Terz, sondern zudem – so erscheint es zumindest im Notentext – mit *g/gis* sogar den Grundton. Der Höreindruck entlarvt die Schreibweise allerdings als eine enharmonische Version des Nonakkordes *g-b/h-d-f-as*.



*Duosonate I: Die erweiterte Ostinatofigur
und das zweite Thema*



Die Geige nimmt den Themenschluss auf *gis* zum Anlass, mit ihrer Imitation nicht wie in Fugatos üblich auf der Quart oder Quint, sondern auf dem Tritonus *h* einzusetzen. Da das Cello diesem Einsatz zudem statt einer Begleitfigur eine im Engführungskanon verlaufende Oktavparallele gegenüberstellt, scheint die Musik sich weit von der Ausgangstonart entfernen zu wollen – endet dann aber, über Flageolettpendeln des Cellos erstmals crescendoend, überraschend in reinem G-Dur.

Auch das dritte Thema wird vom Cello eingeführt. Mit vier großen und einer kleinen Sept repräsentiert es den ‘exzentrischen’ Typ. Wie zum Ausgleich erfolgt die Imitation in der Oktave, und auch die Begleitkomponenten sind intervallisch unspektakulär: ein Skalenverlauf in g-Phrygisch in der Geige und ein erweitertes “leere-Saiten-Arpeggio” im Cello.

Duosonate I: Das dritte Thema und der Beginn des “leere-Saiten-Arpeggios”



Im Verlauf einer Erweiterung über dem Orgelpunktton *g* verklingen beide Instrumente allmählich, das Cello mit einer wiederholten Synkopenfigur und die Geige mit Pizzicato-Oktaven. Damit endet nach 68 Takten das erste Segment in Abschnitt A. Ein Aufstieg des Cellos leitet plagal über in das d-Dorisch des zweiten Segmentes.

Dieses Segment wird bestimmt durch einen Themenkomplex, der in modifizierter Form auch gegen Ende der Abschnitte B und A' erklingt.

Duosonate I: Das zweite Segment in sieben Teilphrasen

a = T. 69-74 b = T. 81-87 c = T. 93-96 a" = T. 101-105
a' = T. 75-81 b' = T. 87-92 c' = T. 97-100

Zusammengehalten wird der Ablauf nicht nur von der rahmenden Teilphrase, sondern zudem vom “walking bass” der Zweitstimme, die die große Steigerung mitträgt. Ravel ironisiert seine Anspielung auf den Jazz, indem er den Viertelpuls der Schritte durchgehend um ein Achtel verschiebt. Wollte man dies in der Notation abbilden, so würde sich die Essenz der drei Teilphrasen folgendermaßen darstellen:

Duosonate I: Das vierte Thema und sein nachschlagender "walking bass"

69

81

93

Die abrundende Rahmenphrase endet, wie zu Beginn des Satzes die Imitation des ersten Themas, mit einer Quintenschichtung, die den Orgelpunkt für das unmittelbar Folgende einleitet: *c/g/d*. Zum Schluss des Abschnitts spielt das Cello über einer wiederholten leere-Saiten-Quint und von der Geige begleitet mit dem C-Dur/Moll-Septakkord der ursprünglichen Ostinatofigur ein kurzes Motiv in Form eines "gepaarten Seufzers", dessen Erweiterung schließlich in Abschnitt B überleitet:

Duosonate I:
Der gepaarte Seufzer

105

Der Kontrastabschnitt beginnt mit einer Beschleunigung des Tempos, einer Rückung des Ankertones von *c* nach *h* und einem neuen Thema, das von der Geige in einer von *h*-Moll über *fis*-Moll nach *cis*-Moll führenden Periode mit tänzerischer, volkstümlich wirkender Dreiklangsmelodik vorgestellt wird. Das begleitende Cello verbindet den Orgelpunkt *h* mit einer neu modifizierten Fassung der Ostinatofigur über *d*, mündet jedoch am Ende über *gis* ebenfalls ins *cis*.¹

¹Vgl. T. 111-118, Cello: *h* + D-Dur-Nonakkord mit augmentierter Quint, großer Sept und übermäßiger None (*d-fis-ais-cis-eis*). Die Akkordtöne *ais* und *eis* erzeugen Querstände mit dem *a* und *e* der Geigenkontur.

Duosonate I: Das Kontrastthema

[112] En animant



Das Cello greift das erreichte cis-Moll in einer variierten Imitation auf, im Register verschmelzend mit der Ostinatofigur der Geige auf dem Tritonus – einem G-Dur/Moll-Septakkord mit gleich vier querständigen Tönen. Derweil beschleunigt sich die Bewegung.² Nach zwei gestaffelten Crescendi beginnt die Geige mit einer dritten Imitation des Kontrastthemas zwar noch einmal leise, krönt die Steigerung jedoch diesmal im *ff* und führt das frei entwickelte Endglied des Themas dann in mehreren Stufen abwärts. Dabei wird sie vom Cello mit der in nachschlagenden Vierteln geführten Zweitstimme begleitet – dem jazzigen “walking bass” aus dem vierten Themenkomplex in Abschnitt A. Dessen Melodik schließt sich hier kurz an, tonal bestimmt von dem Klang leerer Saiten in beiden Instrumenten.³

Die mehrfache Augmentation einer melodischen Schlussfloskel am Ende des Kontrastabschnittes erklingt über Begleitfigurationen, die wie an dessen Beginn zweitaktig fundierende Orgelpunktöne (hier *cis* und *fis*) mit einer Variante der Dur/Moll-Ostinatofigur verbinden. Letztere sorgt im mehrfachen Wechsel von Geige und Cello für den Übergang zu Abschnitt A' und untermalt auch dessen erste Phrasen.

Die Abfolge der Themen in Abschnitt A' ähnelt der in Abschnitt A. Allerdings sind die vertikalen Zuordnungen grundlegend verändert. Das Cello setzt mit Thema 1 über erweiterten leere-Saiten-Arpeggien der Geige ein (vgl. in T. 176-187 das umspielte Grundgerüst *g-d-a-e*, das Ravel zur Pentatonik ergänzt). Die Imitation der Geige wird von Arpeggien durch konsonante Septakkorde untermalt. Thema 2 beginnt als Kanon im Abstand einer Viertelnote, bevor das Cello das Flageolettpendel in Erinnerung ruft. Damit kehrt die Musik – erstmals seit Beginn des Satzes – zur Grundtonart auf *a* zurück. Thema 3 erklingt transponiert im Stimmtausch. Statt des in Abschnitt A folgenden Segmentabschlusses ertönt im Cello noch einmal der “gepaarte Seufzer”, wie zuvor begleitet von der Ostinatofigur in der Geige, doch diesmal mit zwei Sequenzen.

²Ravel präzisiert nicht, um wie viel das Zieltempo *Assez vif* schneller ausfallen soll als das den Satzanfang bezeichnende *Allegro*. Im Interesse der Eindeutigkeit für Hörer erscheint es sinnvoll, den Unterschied der Achtelbewegung gut spürbar zu gestalten, so dass auch das *Revenir au mouvement* am Ende des Kontrastabschnittes unzweideutig ausfällt.

³Vgl. T. 148-151, Geige: *b-a-g-d-a-e-a-d*, T. 148-149 und 151-153, Cello: *c-g-d*.

Den umfangreichen Komplex des vierten Themas greift die Geige in ihrer Melodieführung erkennbar auf; doch stellt das Cello anfangs eine neue Begleitung dagegen, die zwischen Sequenzen des Moll/Dur-Ostinatos und gezupften Vierklängen wechselt. Erst ab Phrase [b] finden sich die Stimmen wie zuvor zusammen. Nach der großen Steigerung schließt die Rahmenphrase mit kaum spürbarer Schlusswirkung auf *a/h*, einer gleichsam ausgedünnten Version von *a/e/h*, der erwarteten Transposition der dortigen Quintenschichtung *c/g/d*.

Die 25-taktige Coda umfasst drei Segmente. In den zwei ersten, die analog gebaut sind, greifen beide Instrumente abwechselnd den "gepaarten Seufzer" auf, untermalt mit variierten Fragmenten des Moll/Dur-Ostinatos. Abrundend erklingt jeweils eine ravelische Kadenzfloskel, die in die terzlose Tonika *a/e* mündet. Im dritten Segment verringert sich das Tempo bis fast zum Stillstand (*Rallentando, Très lent et en ralentissant*), während letzte Splitter der Ostinatofigur einem Übergang des Cellos zu Flageolettönen im Sopranregister weichen. In Dreiklängen, die einzelne Geigentöne in die Flageolettintervalle des Cellos einbetten, klingt der Satz täuschend traditionell aus: Auf die Molldominante folgt überraschend die mittels pikardischer Terz aufgehellte Durtonika.

Très vif

Dieses Scherzo ist voller Charme und ungekünsteltem Frohsinn. Der Hauptgrund liegt in der im *hoquetus*, dem komplementären Instrumentenwechsel, konzipierten thematischen Zelle in A-Dur/Moll, die zusammen mit vielfach umspielten Transpositionen einen Großteil des Satzes im rhythmischen Pizzicato durchzieht. Ravel greift damit die Ostinatofigur aus dem vorausgegangenen *Allegro* auf. Weitere Bezugspunkte zum Kopfsatz sind melodische Sprünge über eine große Septime bzw. verminderte Oktave und die Einbeziehung von leere-Saiten-Klängen in einige der Arpeggios.

Der Höreindruck dieses Satzes divergiert in interessanter Weise von seiner Notation. Die Partitur umfasst 514 schnelle Takte, in denen das Metrum immer wieder zwischen $\frac{3}{8}$ und $\frac{2}{8}$ wechselt – oft asynchron in den beiden Instrumenten. Hörern dagegen präsentieren sich die thematischen Komponenten, die im Text als 16-taktige Phrasen erscheinen, meist aber aus 4×4 oder 2×8 Takten zusammengesetzt sind, als Gebilde aus je vier "Metatakten" mit eingestreuten Gegenüberstellungen von Duolen und Triolen. Das folgende Beispiel zeigt in abstrahierter Form die Einleitung des Satzes mit der vierfachen Zelle und ihre erste Entwicklung, wie sie sich dem Ohr darbieten:

Duosonate II: Einleitung und erste Entwicklung

Très vif

Geige (pizz.)
Cello (pizz.)

Einleitung: 4x [a] (Partitur T. 1-16) Entwicklung: 2x [a] var. (T. 17-24) + [a] = a-h-a-d-gis-b-gis— (T. 25-32)

Die triolische Ornamentierung in der ersten Hälfte der Entwicklung zitiert mit den zwei höchsten Tönen der Geige (*a-e*) und den zwei tiefsten des Cellos (*g-c*) die Idee der leere-Saiten-Arpeggien. Darüber hinaus enthält die zweite Phrase neben der Zelle [a] deren melodische Ableitung [a'], mit der Ravel auch erste tonale Erweiterungen einführt. Schon vor dem Ende der Kontur mit *gis-b-gis* ertönt in den Triolen zweimal das *gis*-Pendant *as* sowie zweimal ein *fis*. Damit etabliert Ravel die tonale Ambivalenz, die ein wesentliches Kennzeichen dieses Satzes ist: die Einbettung der Dur/Moll-Zelle in elf der zwölf Halbtöne über der Mollterz als Bassorgelpunkt. Wie gezeigt werden soll, sind die drei berühmt-berüchtigten bitonalen Passagen des Satzes nichts anderes als eine Weiterentwicklung dieser schon in der zweiten Zeile eingeführten tonalen Ambivalenz.

Nach der (weiterhin gezupften) variierten Wiederholung der Entwicklungsphrase ertönt ab T. 49 eine Fortspinnung: Die Geige spielt, erstmals *arco*, eine freie Umkehrung der Viertonfigur aus [a'] – *a↗h↘a↗d* wird zu *a↘g↗a↘d* –, die sie dann wiederholt, transponiert und ergänzt. Während die (ebenfalls gezupfte) Cellostimme vom früheren *c* in Quintfortschritt über *f, b, es, as* und *des* ein *ges* erreicht, führt die Kontur der Geige von a-Moll über D-Dur zu G-Dur und endet damit querständig zu *ges*.

Den nun folgenden Seitensatz initiiert das Cello mit einem Motiv, das eine Kurve über dem von der Geige erreichten *g* beschreibt, begleitet vom zuvor gehörten *des-ges*-Pendel als *cis-fis*:

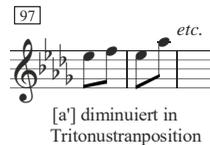
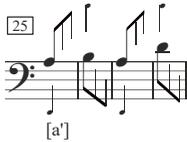
Duosonate II:
Der Beginn des Seitensatzes

65 arco pizz.
p ff

Der Zweitakter, seine Imitation in der Geige und eine variierte Wiederholung führen über einem getrillerten *fis* zu einer viertaktigen Verlängerung, die crescendierend zum *ff* aufsteigt. Es folgt eine "Zäsurphrase" in Form eines tonalen Haltepunktes auf der Dominante der Grundtonart: Bis fast zum Ende der nächsten 16-taktigen Passage spielen die beiden Instrumente nichts als den Ton *e*, jeweils in drei verschiedenen Oktavlagen, *pizzicato* gegen *arco* und durchmischt mit Flageoletgriffen.

Zwei Takte vor dem Ende dieser Zäsurphrase geht das Cello in ein Flageolettarpeggio über, dessen flötende Töne sodann den Hintergrund für eine Komponente bilden, die als zweite Variante aus [a'] erwächst.

Duosonate II: Ableitungen der Viertonfigur



Diese Diminution entwickelt sich zur Schlussgruppe, einer Periode mit modulierender Variante und abrupt abbrechender Fortspinnung:

Duosonate II: Die thematische Komponente [c]

Die Idee einer Gegenüberstellung möglichst vieler verschiedener Aspekte erreicht hier einen ersten Höhepunkt:

- Der in es-Dorisch und b-Moll ankernden Geigenkontur unterliegt eine d-Moll-Klangschicht des Cellos (Querstände: *des/d/es, as/a*).
- Die Geigenkontur wird *ff* gezupft, das Cello streicht *p legato*.
- Das Phrasenende tönt in beiden Instrumenten *ff subito*, das Cello ohne Flageolett, die Geige "arco am Frosch auf dem Steg".

Auf die drei thematischen Blöcke folgt eine von beiden Instrumenten im *ff* gestrichene homophone Phrase – die ravelische Version einer Kadenz – mit Durdreiklängen der Geige über Mollldreiklängen oder leeren Quinten im Cello. Die Außenstimmen verlaufen im Wechsel fallender Quinten mit steigenden Quartan; jede Vertikale enthält zwei große Septimen. Dem letzten Quartsprung der Geige schließt sich das Cello plötzlich oktavierend an, bevor die 'Kadenz' mit der gemeinsam fallenden verminderten Oktave *f-fis* und zwei zusätzlichen Pausentakten endet. Mit dem abrupten Abbruch der Schlussgruppe und diesen Pausen durchbricht Ravel erstmals die Gliederung der Musik in $\frac{4}{4}$ -"Metatakte".

Die bisherige Abfolge erinnert an eine Sonatensatzexposition. Tonal etabliert Ravel, von A-Dur ausgehend, in den beiden Entwicklungsphrasen T. 17-48 einen Orgelpunkt auf der Mollterz *c* und im Seitensatz den sekundären Ankerton *fis*. Mit der Dominante *e* für die Zäsurphrase fügt er einen eher konventionellen Schritt ein. Die Halbtonrückung zum Beginn der Schlussgruppe auf dem Tritonus *es* überrascht ebenso wie der Ton *f* als scheinbares Ziel der Kadenz, doch der in letzter Minute erfolgende Septsprung zum *fis* führt noch einmal zum sekundären Ankerton zurück.

Der weitere Verlauf des Satzes dagegen lässt sich nicht ohne Weiteres aus der Sonatenhauptsatzform ableiten. Der Mittelteil, nahezu doppelt so umfangreich wie der erste Abschnitt, erfüllt nur wenige Bedingungen einer Durchführung. Anstelle einer Reprise erklingt im kurzen, *Moins vif* überschriebenen Einschub ein Kontrast, und auch das darauf Folgende entspricht nicht dem Strukturmodell. Vielmehr erkennt man eine Reihung aus drei Großabschnitten, von denen der zentrale zweite fünf Segmente umfasst:

I = T. 152-219, II = T. 220-271, III = T. 272-311, IV = T. 312-367, V = T. 368-419

Bestimmend für die Abfolge dieser Segmente ist eine Entwicklung, die die Proportion zwischen den Bausteinen Zelle, Melodik und Abschlusselement sukzessive verschiebt und letztlich umkehrt⁴:

- Die Einleitung wird von Segment zu Segment kürzer: Sie beträgt 32 Takte in Segment I (auf *c*), 16 Takte in II (auf *d*), 8 Takte in III (auf *g*), 4 Takte in IV (auf *f*) und fehlt in V. Als Ostinato untermalt die Zelle je 28 Takte in I und II, 16 in III und 12 in IV.
- Die Melodik erwächst aus einem neutralen Raum und entwickelt sich erst allmählich zur Thematik:
 - Sie erklingt in Segment I und II als gedehnte Kontur aus je drei Liegetönen, die einschließlich ihrer abrupt ausbrechenden Überleitungsfiguren 4 + 3 + 2 Metatakte füllen.
 - In Segment III ist die Liegetonfolge durch eine wiederholte Umspielungsfigur um *gis* bzw. *f* ersetzt, jeweils ergänzt um einen achttaktigen Triller auf demselben Ton. Rhythmisch erinnern die Umspielungsfiguren an das Seitensatzmotiv.

⁴Volker Helbing bezeichnet diese Gegenläufigkeit von Verjüngung und Ausweitung als "Spirale". Vgl. seine Diskussion dieser Strukturinterpretation in dem Artikel "Spiral and Self-Destruction in Ravel's *La valse*", in P. Kaminsky, Hrsg., *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011), S. 180-210, sowie seinen diesbezüglichen Kommentar in "Kompositorische Replik. Ravels Duosonate (2. Satz) als Positionsbestimmung zu Beginn der 1920er Jahre", in U. Tadday, Hrsg., *Maurice Ravel [Musikkonzepte 154]* (München: edition text + kritik, 2011), S. 38-62 [44].

- In Segment IV erklingt zweimal das originale Seitensatzmotiv, imitiert nicht wie in der Exposition auf der Oktave, sondern auf dem Tritonus (*h – f, cis – g*). Zuletzt erreicht die Melodik die volle Herrschaft, indem Ravel, nun mit Imitation auf der Terz, den Seitensatz in seinem vollen Umfang zitiert.
- In Segment V schließlich fehlt neben der Zelle auch jede Spur der melodischen Komponente.
- Die in der Exposition vorgegebenen Abschlusselemente treten im zweiten Großabschnitt erst spät hinzu und breiten sich dann aus, bis sie zuletzt alles andere verdrängen.
 - Segment I und II enden lediglich mit einem je achttaktigen Terzaufstieg, der die Verlängerung des Seitensatzes modifiziert aufgreift.⁵
 - In Segment III fügt das Cello dieses Element gleich zweimal ein: in acht Takten aufsteigend und crescendierend am Ende der in *g* ankernden ersten Hälfte und in acht Takten absteigend und diminuierend als Ergänzung der E-Dur/Moll-Phrase.
 - In Segment IV wird das zweimal sechstaktig eingeschobene Element jeweils ergänzt von einer viertaktigen Kurzform der als Abschluss der Exposition gehörten ‘Kadenz’, in der die Quart/Quint-Gänge durch eine überwältigende Anzahl großer Septimen verdrängt sind.⁶
 - Segment V ist ganz den Abschlusskomponenten vorbehalten. Es kreist um *fis*, den durch den Seitensatz-Zielton und den Expositionsschluss etablierten sekundären Anker. Ein homophoner Viertakter, in dessen erster Hälfte sich zwei Schritte großer Septimen vertikal gespiegelt gegenüberstehen,⁷ erklingt *ff* im zuletzt gehörten Kadenzrhythmus und drei rhythmischen Varianten. Ein fünfter Beginn geht in die Charakteristika der “Zäsurphrase” aus T. 81-95 über. Hier herrscht *fis* als vielfach oktavierter Orgelpunkt. Er ist zunächst über acht Takte noch mit konkurrierenden Tönen umgeben, übernimmt dann allein das Feld und durchläuft schließlich, von einem Doppeltriller ausgehend, eine Liquidation in Form einer rhythmischen Augmentation (Triller, Achtel, Viertel, Zweitakter, Pausen), die zuletzt pizzicato und diminuierend ins Nichts schwindet.

⁵Vgl. T. 212-219: Cello und T. 264-271: Geige mit T. 73-80: Geige.

⁶Vgl. Cello zu Geige, T. 330: *c/h*, T. 331: *f/e*, T. 332: *g/fis + b/a*, T. 333: *d/cis*.

⁷Vgl. T. 368-369 etc.: Geige *fis-g*, Cello: *fis-eis*.

Der dritte Großabschnitt umfasst 20 langsamere Takte, eine 14-taktige Beschleunigung zurück ins erste Tempo und 61 Takte im ursprünglichen *Très vif*. Diese Änderungen von Tempo und Stimmung verlaufen jedoch nicht synchron zur Abfolge der thematischen Fragmente, die ihrerseits den Hörerwartungen zuwiderlaufen. In den ersten 26 Takten bilden sehr leise Arpeggien des ravelschen Septakkordes mit übermäßiger Quint und großer Sept einen Klangkissenhintergrund für die jeweils führenden Quart/Quint-Wechsel des ausdrucksvollen Celloflageolets. Die anschließende "Reprise" der A-Dur/Moll-Zelle im Cello beginnt nicht nur acht Takte vor der Angabe "1^{er} Mouvement", sondern zudem über einer in *d* ankernden und so die Tonika unterlaufenden Zweitstimme. Danach verdoppelt die Geige die variierte Zelle des Cellos. Das gemeinsame Crescendo führt nach weiteren acht Takten zu einer Auflösung der schlichten Thematik und zu einem Höhepunkt im achttaktigen *ff*, in dem beide Instrumente erstmals im Satz in Sechzehntelbewegung übergehen. Es folgen die erste und dritte Phrase der Schlussgruppe, in der die polymetrische und bitonale Gegenüberstellung beibehalten ist.⁸ Doch spielt die Geige hier ihre Kontur *arco* auf dem Steg (statt wie zuvor *pizzicato*) und die kontrastierenden Abschlussakkorde *pizzicato* (statt *arco* auf dem Steg).

Zusammengehalten werden diese weder als Reprise noch als Coda überzeugenden Segmente durch eine tonale Folge fallender Quinten: Auf den sekundären Anker *fis*, dessen ausgedehnte Tonwiederholung den zweiten Großabschnitt beschließt, folgt ein schrittweiser Abstieg:

T. 392-419	420-431	432-445	446-461	462-476	478-505
<i>fis</i>	<i>h</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>g</i>
	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>g</i>	<i>c</i>

Danach bringt sich die Bitonalität der ursprünglichen Schlussgruppe mit einer Gegenüberstellung aus *es/b* und D-Dur in Erinnerung, kann sich aber genauso wenig durchsetzen wie der leise zupfend angefügte *fis*-Moll-Dreiklang. Dem folgenden dreistimmigen *Pizzicato*-Glissando des Cellos, das (an die Musik des verwunschenen Waldes in Strawinskys *Feuervogel* erinnernd) in die fast vergessene Grundtonart A-Dur mündet, widerspricht die Geige sofort mit dem Verweis auf a-Moll, und auch das Cello stimmt zuletzt, ebenso "trocken", dem Satzende auf der Mollterz zu.

Mit diesem tonal höchst anspruchsvollen, jedoch ganz unkompliziert klingenden Scherzo ist Ravel ein Meisterstück an kreativer Modifikation tradierter Strukturprinzipien und Gestaltungskonzepte gelungen.

⁸Vgl. T. 478-505: Geige cis-Dorisch in 2/8-Takten über Cello C-Dur in 3/8-Takten mit T. 97-140: Geige es-Dorisch in 2/8- über Cello D-Dur in 3/8-Takten.

Lent

Der langsame dritte Satz der Sonate ist nicht zuletzt bedeutsam durch eine synästhetische Bemerkung Ravels, die an Olivier Messiaens Aussagen zu eigenen Werken erinnert: “Das Andante des Duos, anfangs blau und schwarz, wird in der Mitte wie entfesselt zu mohnblumenrot.”⁹ Diese Beschreibung Ravels legt nicht nur nahe, dass auch Ravel Klänge und tönende Passagen mit Farben verband, sondern zudem, dass die blauen und schwarzen Nuancen des Anfangs eine Zurückhaltung implizieren, von der sich die Musik in der Mitte des Satzes wie von Ketten löst (*se dé-chainé*). Durch Ravels Wortwahl entsteht sogar der Eindruck, die Musik habe diese Entwicklung von einem dunklen Farbwert zu einem in der Wertigkeit ganz anderen gleichsam in Eigenregie angestoßen, so dass der Komponist das Ergebnis nur staunend zur Kenntnis nehmen kann.

Ravels Farbenhinweis spiegelt zunächst die A B A'-Form des Satzes, unterschlägt dabei allerdings die 13-taktige Coda, in der er Einzelheiten des Kontrastabschnittes aufgreift. Ein weiterer Gegensatz zwischen blau-schwarz und mohnblumenrot zeigt sich in der Wahl der Register: Die Musik steigt von den tiefsten Oktaven in Abschnitt A zum sechs Oktaven höher klingenden Zentrum in Abschnitt B auf, fällt dann drastisch ab, um in der Paarung aus A' und Coda ein kleineres, nur ca. drei Oktaven umfassendes Aufbäumen und Absinken anzuschließen. Neben diesen auditiv unmittelbar zugänglichen Äußerlichkeiten stehen die zwei implizit als “dunkel und zurückhaltend” einerseits, “hell und offensiv” andererseits gegenübergestellten Farbwerte zusätzlich für kontrastierende tonale Eigenschaften. Dies zeigt sich besonders eindrucksvoll in den zwei Themen, die jeweils zweimal ähnlich erklingen, bevor sie intensivierend verlängert werden.

Thema A wird vom Cello allein vorgestellt und von der Geige mit diskreter Untermalung eine Oktave höher imitiert. Beide Instrumente spielen in den tiefsten Lagen: das Cello fast durchgehend “auf der 3. Saite” im Zwei-Oktaven-Raum zwischen *d2* und *c4*, die Geige ebenfalls auf ihrer *g*-Saite. Wie wichtig Ravel die dunkle Klangfarbe war, zeigt sich in den zwei tiefsten Tönen am Ende des Vordersatzes, für die das hier eigentlich begleitende Cello der Geige ergänzend aushelfen muss.

⁹“Du coup l’andante du duo, bleu et noir au début, s’est déchainé en ponceau vers le milieu.” Ravel in einem Brief an Roland-Manuel vom 20. August 1921, zitiert in Volker Helbing, “Nocturne in Blue, Black and Poppy Red: Tonal and Formal Dramaturgy in the Third Movement of Ravels *Sonate pour violon et violoncelle*”, in Felix Wörner, *Tonality 1900-1950: Concept and Practice* (Stuttgart, Steiner: 2012), S. 173-186 [173].

Duosonate III: Vorder- und Nachsatz in Thema A



Zum Eindruck des Dunklen trägt wesentlich auch die modale Färbung und die rhythmische Zurückhaltung des Themas bei: Der in a-Dorisch entworfene Vordersatz bewegt sich bis fast zum Schluss ausschließlich in Vierteln – eine Gleichförmigkeit, die der in d-Dorisch folgende Nachsatz durch früher eingeschobene Achtelpaare und zuletzt sogar durch eine Synkopengruppe auflockert. In der achttaktigen Verlängerungsphrase, zu der die Geige eine weitere Oktave höher einsetzt, greifen beide Instrumente in einem kontinuierlichen Aufstieg mit Crescendo bis zum *f* die Rhythmen und Gesten einzelner Thementakte auf (das Cello vor allem die Wechselnotenfigur aus T. 1-2, die Geige die Synkopengruppe aus T. 8) und erweitern dabei die modale Skala Schritt für Schritt zum Zwölftonaggregat.¹⁰ Auf dem Höhepunkt erreicht die Geige für die letzten drei Takte die Spitzenton *a5* die vierte Oktave über dem Themenbeginn.

Thema B ertönt im komplementären Spiel der beiden Instrumente vor einem leisem Orgelpunkt. Es greift klanglich und harmonisch auf Aspekte aus Satz I und II zurück: Der *fis*-Moll-Beginn mit dem enharmonisch als Durterz gehörten Orgelpunkt *b* erinnert an die Dur/Moll-Dreiklänge, die Flageolettriffe für jedes dem Orgelpunkt bitonal widerstehende *a* an die Gegenüberstellung von Flageolett und *ordinario* in den bitonalen Passagen des zweiten Satzes, die drei leeren Saiten im Intervallpendel der Geige an die leere-Saiten-Arpeggien im ersten Satz.

Tonal wendet sich der Vordersatz von *fis*-Moll/Dur zu einem A-Dur-Dreiklang, der ebenso wie das Echo in der Geige dem *b*-Orgelpunkt bitonal gegenübersteht. Der Nachsatz dagegen moduliert zu einem (enharmonisch notierten) H-Dur-Terzfall, bevor dessen Echo bitonal zum terzlosen a-Septakkord der Geige endet:



Duosonate III:
Thema B

¹⁰Vgl. die hinzugefügten Halbtöne: T. 19: *cis* und *dis*, T. 20: *eis* und *ais*, T. 21: *as* und *es*.

Die rhythmisch noch einmal gleich beginnende und erneut in *a*- und *e*-Flageoletts aufsteigende Ergänzung setzt eine Beschleunigung in Gang, die nach Ravels präziser Angabe binnen acht Takten beinahe das doppelte Tempo erreichen soll. Melodisch führt die Geige eine vertikale Spreizung mit gespiegelten Tonpaaren ein, die später von beiden Instrumenten kanonartig imitiert wird. Zunächst überschreitet die Kontur nur die Taktstriche mit Versionen des Halbtonschrittes – den ersten mit einer Sekunde, den zweiten mit einer großen Septime, den dritten mit einer kleinen None:

Duonate III:
Oktavierte
Halbtonschritte

Bald färben große Septimen und verminderte Oktaven zudem je eines der gespiegelten Tonpaare, dann beide, bis in der explosiven Steigerung zum *ff*-Höhepunkt ausschließlich diese extremen Spreizungen erklingen.¹¹

Im abrupt über drei Oktaven fallenden Viertakter, der in unvermindertem Tempo und gleichbleibender *ff*-Lautstärke anschließt, besinnt sich zwar das Cello mit Dreiklangsbrechungen auf die ursprüngliche Tonalität um *a*-Moll/Dur, doch die Geige lässt sich von ihrem neu entwickelten Halbtonspiel nicht abbringen.¹² Auch im ritardierend diminuierenden Ausklang des Abschnitts herrschen zunächst weiterhin die Intervallschritte *g* ↗ *fis* und *d* ↘ *dis*, doch bettet Ravel die vier Töne zusammen mit dem melodischen Spitzenton *h* und dem Orgelpunktbass *c* (einem dritten, ebenfalls mehrfach oktavierten Halbtonschritt) in einen Sechsklang ein. Dieser verliert im zwölfaktigen Verlauf einen Ton nach dem anderen, alterniert andere und mutiert so zu einer Rückleitung ins *a*-Dorisch des ersten Themas.

In Abschnitt A' zitiert die Geige Thema A zu einer neuen Begleitung des Cellos, die den Orgelpunkt *e* umspielt. Eine frei veränderte Variante der viertaktigen Aufstiegsverlängerung (T. 66-69 ≈ 17-20) geht unmittelbar in die Coda über. Während die Geige in diatonischen Schritten über fast drei Oktaven in ihre tiefste Lage absteigt, zitiert das Cello, das hier wieder sein höchstes *a* erreicht und damit an Abschnitt B anknüpft, die dortigen fallenden Septimen und verminderten Oktaven. Erst dann schwenkt es mit Quartarpeggien ebenfalls in tonal neutralere Regionen ein, bevor der Satz nach einer dreitaktigen Quintparallele im Einklang *a* endet.

¹¹ Geige, T. 36-41: *cis* ↘ *d*, *b* ↘ *h*, *eis* ↗ *e*, *fis* ↗ *f* ↘ *fis*, *d* ↗ *cis* ||: *f* ↘ *fis*, *d* ↗ *cis* ||: *f* ↘ *fis* ↗ *f* ↘ *fis* ↗ *f*;

Cello, T. 36: *es* ↘ *e*, T. 38-41: *g* ↘ *gis*, *ais* ↗ *a*, *g* ↘ *gis* ||: *ais* ↗ *a* ↘ *ais* ↗ *a* ↘ *ais* ↗ *a* ↘ ||.

¹² Geige, T. 42-45: *a* ↘ *b*, *fis* ↘ *g*, *c* ↘ *cis*, *e* ↘ *f*, *cis* ↘ *d*, *g* ↘ *gis*, *h* ↘ *c*, *e* ↗ *dis*, *gis* ↘ *a*, *cis* ↗ *c*, *f* ↘ *fis*.

des Hauptthemas doppelbödig: Als Grundton der Melodik bietet sich *d* an, doch werden schon im auf *a* transponierten zweiten Einsatz des Cellos die akzentbewaternten Töne mit Akkorden unterlegt, die in *c* ankern. Auch der Einsatz der Geige ab T. 13 wird immer wieder von Pizzicato-Arpeggien des Cellos über *c* begleitet, bevor beide Instrumente im C-Dur-Dreiklang enden.¹³ Die kurze Hauptthema-Verarbeitung in T. 25-30 stellt zwei Varianten des original rhythmisierten Themakopfes in der Geige über die augmentierte $\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$ -Gruppe aus T. 3 im Cello. Dabei kreist die Geige um *h*, während das Cello von *ais* absteigt.

Danach folgt, vorgestellt diesmal von der Geige, der Seitensatz. Sein *arco legato* kontrastiert mit dem vorausgehenden *staccato* und *pizzicato*. Er besteht, wie das Hauptthema aber in noch gedrängterer Form, aus Vorder- und nur minimal abweichendem Nachsatz, wird einmal wiederholt und dann erweitert. Dabei greift das Cello den zuvor von der Geige umspielten Ton *h* auf, während die umspielte Oberterzenparallele der Geige zu *d*, dem melodischen Anker des Hauptthemas, zurückzukehren scheint.

Duosonate IV:
Der Seitensatz des Refrains

Nach Crescendo und *p subito* brechen beide Instrumente unvermittelt in ein *ff* aus. In den nächsten 13 Takten verarbeitet Ravel zunächst die $\frac{6}{8}$ -Gruppe des Hauptthemas in zwei Varianten und im Tritonusabstand, wobei die Geige mit ihren originalen Achteln *g-e-d* den zu lombardischen Punktierungen aufgebrochenen Vierteln *cis-ais-gis* des Cellos gegenübersteht. Dann fallen die Komponenten über dem fünftaktigen Querstand *g/gis* in die Tiefe, steigen wieder auf, und eine Rückleitung aus Skalenaufstieg und Triller führt zur rudimentären Reprise des ornamentierten Hauptthemas, das hier erneut in C-Dur endet. Soweit der vollumfängliche Refrain als Sonatensatz *en miniature*.

Im Thema des ersten Couplets beginnt Ravel mit seinen Rückgriffen auf den Kopfsatz der Sonate, indem er den Anfang des dortigen vierten Themas zitiert – mit kleinen Modifikationen, aber in derselben Tonart und mit einer tonal ganz ähnlichen Begleitung:

¹³Tatsächlich handelt es sich bei der Begleitung zur von der Geige gespielten Imitation des Hauptthemas um leere-Saiten-Arpeggios (*c/g/d/a*) im Wechsel mit e-Moll-Dreiklängen in weiter Lage (*g/e/h*), die keinen Eindruck traditioneller Ankerung aufkommen lassen. Doch immerhin ist der Abschluss in T. 24 reines C-Dur, wenn auch als Quartsextakkord.

Duosonate IV: Das Kopfsatzzitat im ersten Couplet

Satz I, T. 69



Satz IV, T. 63



Das modifizierte Zitat erweist sich als Vordersatz, auf dessen Nachsatz zunehmend verkürzte Teilimitationen folgen, wobei die Musik mehrmals von d-Moll nach fis-Moll führt, bevor das erweiterte Thema vom gemeinsamen Pizzicatoschlag eines E-Dur-Dreiklages abgerundet wird. Eine der Themaphrase rhythmisch verwandte Antwort erzeugt mit Tempo- und Dynamikgegensätzen (*f*, *un peu traîné* / *p*, *au mouvement* innerhalb von Vorder- und Nachsatz) vorübergehend Unruhe, die in der ebenfalls periodisch gebauten Fortspinnung mit dem zweifachen Gegensatz von *p* und *ff* noch intensiviert wird. Auch tonal stellen die zwei Phrasen das harmonisch eher schlichte Thema mit einer wiederholten Parallele aus großen Septen und einer bitonalen Gegenüberstellung in Frage.¹⁴

Die rahmend einsetzende, leise Reprise des Themen-Vordersatzes in der Geige bricht nach dreieinhalb Takten abrupt ab. Das Cello reagiert mit einer metrisch verschobenen Imitation der ersten zwei Thementakte, denen die Geige jedoch den Nachsatz des Refrainthemas gegenüberstellt. Dieses Refrainfragment endet erneut mit einem gemeinsamen C-Dur-Dreiklang und trennt trotz minimaler Ausdehnung die ersten zwei Couplets.

Auch im zweiten Couplet ist es die Geige, die das Thema vorstellt. Über einem durchgehend getrillerten *c* im Cello erklingt ein zwölftaktiger Verlauf, der als Vordersatz + retardierender Einschub + Nachsatz gehört werden kann. Das zentrale Glied wird durch gezupfte Zweitstimmenwürfe im Pizzicato belebt, die im Nachsatz bald wieder aussetzen.

Duosonate IV: Das Thema des zweiten Couplets

100



¹⁴Für die Septenparallele vgl. T. 76-77 und 80-81: Geige *e-d-h-a* über Cello *f-es-c-b*. Für die bitonale Ergänzung vgl. T. 78-80 + 82: Geige dis-Moll über Cello *g/d*; T. 85-86 + 89: Geige dis-Moll über Cello *a/e*. Phrasenschlüsse T. 84 und 92: B-Dur.

Das Couplet ist als A A' B A" gebaut, wobei sich die A-Phrasen vor allem in der Begleitung unterscheiden. Im 24-taktigen Kontrastabschnitt B werden transponierte und variierte Teilimitationen von Einschub + Nachsatz des Themas umrahmt bzw. getrennt von drei Taktgruppen, deren zwei letzte die Ostinatofigur aus dem Kopfsatz zitieren:

Duonate IV: Ein weiteres werkinternes Zitat

Das nächste Refrainfragment umfasst das ganze sechstaktige Hauptthema: Den Vordersatz spielt die Geige auf *d* über chromatisch fallenden Trillern, den Nachsatz das Cello auf *a* zu Pizzicatoarpeggien. Den Abschluss bildet wie schon zuvor ein gemeinsamer C-Dur-Dreiklang.

Für das dritte Couplet wählt Ravel eine Variante der sogenannten "ungarischen Tonleiter" auf *fis*, dem Tritonus von C-Dur.¹⁵ Das zwanzigtaktige, mit Phrasen aus 16, 15 und 13 Vierteln unregelmäßig strukturierte Thema erklingt im Cello zuerst unbegleitet und gestrichen, dann eine Oktave höher gezupft unter Septimentremoli und A-Dur-Arpeggien. Der dritte Einsatz – jetzt in "ungarisch a-Moll" – beginnt in der Geige über chromatisch fallenden Durdreiklangstremoli des Cellos und endet mit einem freien Kanon der beiden Instrumente.

Duonate IV: Das Thema des dritten Couplets

¹⁵Die Töne der Skala auf *fis* entsprechen dem harmonischen Moll mit hochalterierter Quart – *fis gis a his cis d eis fis* –, enthalten also eine übermäßige Sekunde und vier Halbtonschritte, darunter den chromatischen Cluster der Stufen 4-5-6. Ravel verwendet für die siebte Stufe allerdings *e*, die kleine Sept der (westeuropäischen) melodischen Molltonleiter.

Der nun folgende Refrain ist fast so umfangreich wie der ursprüngliche. Die Geige spielt, angereichert mit zahlreichen neuen Doppelgriffen und crescendoierend von *pp* zu *ff* über zuletzt kräftigen Cellopizzicati, drei Einsätze des Hauptthemas, aufsteigend von *a3* über *d4* zu *a4*. Abwechselnd eine Quart höher und eine Quint tiefer transponiert folgen die Hauptthemavariante und der Seitensatz mit seiner Entwicklung.¹⁶ Erst der Schluss mit seiner Liquidation in machtvollem Crescendo weicht vom Vorbild ab und führt – nicht etwa zur Coda, wie man hier erwarten mag, sondern zu einer Version der von Ravel so häufig kurz vor einem Schluss eingeschobenen polyphonen Durchführung.

Zunächst erklingt das dritte werkimmanente Zitat in dieser Sonate: Das Cello greift das von fallenden großen Septen und verminderten Oktaven charakterisierte dritte Thema des Kopfsatzes fast notengetreu auf, imitiert von der Geige in Quarttransposition. Dem dritten Einsatz, wieder im Cello, stellt die Geige in Engführung die Umkehrung des Themas gegenüber, die das Cello seinerseits unmittelbar imitiert. Im weiteren Verlauf dieses “Durchführungs-Couplets” kontrapunktiert Ravel das Septenthema mit dem Refrainthemakopf, diesen mit dem Themenkopf des dritten Couplets, dann dessen zweite Phrase mit dem Septenthema. Zuletzt alternieren fugierte Einwürfe der Ostinatofigur aus dem Kopfsatz mit zwei besonders engen Kanonbildungen des dritten Themakopfes, von beiden Instrumenten zudem mit getrillerten Septparallelen überhöht. Ein neuerliches Crescendo zum *ff* beendet diese Durchführung mit weiteren Dur/Moll-Figuren vor einer abrupten, mit einer Fermate verlängerten Pause.

Die Coda beginnt noch einmal mit dem Hauptthemakopf des Refrains auf dem ursprünglichen *d*, katapultiert diesen jedoch ohne Bindung an das Taktschema aufwärts zu einem Zwischenhalt auf dem d-Moll-Nonakkord. Auch das tonal ungebundene Septenthema wird im Zusammenspiel beider Instrumente erneut zitiert und fragmentiert, wobei es weit weg führt vom melodischen Zentrum *d* und dem tonalen Anker C-Dur. Sein Zielpunkt, die verminderte Quart *h/es*, und der Beginn der abschließenden Passage mit *gis* scheinen bewusst in die Irre leiten zu wollen. Doch die Orgelpunktöne *d* und *fis*, die sich aus dem zunehmend dichten Sechzehntelpochen herauskristallisieren, gehen im vorletzten Takt mit einer neuerlichen Dur/Moll-Verschiebung in einen d-Moll-Nonakkord über, der nach einem terzlosen Dominantnonakkord ins erwartete C-Dur mündet, bevor der Satz mit einem gemeinsamen, insgesamt achtstimmigen C-Dur-Pizzicato endet.

¹⁶Vgl. T. 231-270 mit T. 7-46.

Wie die Analyse zeigt, stellt diese *Sonate für Violine und Violoncello* die ausführenden Musiker vor beträchtliche Herausforderungen. Das betrifft u.a. die große Zahl der verschiedenen Spieltechniken und ihren zum Teil sehr schnellen Wechsel. Noch wesentlicher ist die klangliche Balance der Stimmen, die Ravel fast durchgehend in unmittelbarer Nähe zueinander, wenn nicht sogar in Verschmelzung der Register konzipiert. Wie schon die Anfangstakte des Kopfsatzes zeigen, ist es alles andere als leicht, Hörern bei identischer dynamischer Vorgabe durch Schattierungen der Intensität und Tonfärbung die Unterscheidung zwischen neutraler Begleitfigur und emotional belebter Thematik zu vermitteln. Hinzu kommt der Anspruch, Ravel in seine oft fantastisch gewagten tonalen Abenteuer zu folgen und eine nach konventioneller Vorstellung sperrige Kontur mit Expressivität und Wärme zu erfüllen.

Daher überrascht es kaum, dass Ravel viele seiner Bewunderer ratlos zurückließ, denen dieses Werk unvereinbar schien mit lieb gewonnenen Erinnerungen an seine *Jeux d'eau*, seine Shéhérazade-Kompositionen und seine Musik zu *Daphnis et Chloé*. Tatsächlich klingt die Sonate vielerorts herb, manchmal sogar schroff. Ravel verband mit dieser musikalischen Sprache eine besondere Vorstellung von ästhetischer Wahrhaftigkeit: die Einsicht, dass tiefe Freude nach rücksichtslos authentischem und daher kompromiss- und schmucklosem Ausdruck verlangt. In ihrem Erinnerungsbuch *Ravel pour nous* berichtet die Geigerin Hélène Jourdan-Morhange, dass Ravel in den Proben, die der Uraufführung vorausgingen, vom Finale vor allem wünschte, es solle "die Fröhlichkeit eines volkstümlichen Rundtanzes" ausstrahlen.

In der Anthologie *The Cambridge Companion to Ravel* fasst der amerikanische Musikwissenschaftler Mark DeVoto die wesentlichen Aspekte dieses Werkes treffend zusammen:

Dieses am wenigsten bekannte von Ravels reifen Kammermusikwerken ist in mancher Hinsicht sein radikalstes: ein Werk von größter melodischer und kontrapunktischer Intensität aufgrund der sparsamen, manchmal mechanistischen Linearität eines Großteils der instrumentalen Textur, und ein Werk, in dem er beginnt, die Grenzen der Tonalität zu erweitern und mit Harmonien zu experimentieren, die dem Stil Bartóks näher stehen als dem Debussys.¹⁷

¹⁷Übersetzt nach Mark DeVoto, "Harmony in the chamber music", in D. Mawer, *The Cambridge Companion to Ravel*, S. 97-117 [107].