

## *Violinsonate Nr. 2 G-Dur*

Ravel begann schon 1923, vor Vollendung der *Tzigane*, mit Skizzen für seine *Sonate für Violine und Klavier G-Dur*, beendete die Komposition jedoch erst 1927. Dabei kämpfte er offenbar mit Problemen, die aus seiner veränderten Ästhetik resultierten. Er hatte sich zur weitgehenden Vermeidung monodischer Texturen aus je einer melodischen Hauptstimme mit Begleitung entschlossen und strebte nach einer linearen Mehrstimmigkeit, wie sie Bach in seinen Sonaten für Violine und Tasteninstrument verwirklicht hat – obwohl er selbst die beiden Instrumente für “im Wesentlichen inkompatibel” hielt, wie es in seiner autobiografischen Skizze heißt. “Weit entfernt davon, ihre Gegensätze auszugleichen, entlarvt die Sonate ihre Unvereinbarkeit”, konstatierte er rückblickend.<sup>1</sup> Dennoch war es sein Ziel, der für zwei unabhängige Stimmen konzipierten *Sonate für Violine und Violoncello* ein Werk für drei eigenständige Konturen zur Seite zu stellen. Dabei sollte die Textur transparent sein und das thematische Material einer zyklischen Wiederaufnahme entgegenkommen.

Manuel Rosenthal, der in diesen Jahren als Kompositionsschüler in regelmäßigem Kontakt mit Ravel stand, berichtete Roger Nichols von einer für ihn bestürzenden Erfahrung mit den Ansprüchen seines Lehrers an das im Entstehen begriffene Werk.

Als ich einmal zu meinem Unterricht kam, sah ich das Feuer brennen. In der Asche konnte ich noch ein Stück Manuskriptpapier erkennen. Ich fragte ihn, was das sei. “Das ist eine gute Lektion für dich”, sagte er. “Manchmal denkst du, ich bin zu hart mit dir, zu streng, zu kritisch. Nun, ich habe gerade das Finale der Sonate für Violine und Klavier vernichtet. Du kennst es, ich habe es dir gezeigt.” Ich sagte: “Aber das Finale war doch wirklich reizend, ein wunderbares Stück Musik.” Er meinte: “Ich weiß, es hat auch mir sehr gut gefallen. Aber es passte nicht zu der Sonate. Es war nicht die richtige Art Finale für den ersten und zweiten Satz. Also habe ich es vernichtet und ein anderes Finale komponiert, das nicht so gut ist, aber dafür ein gutes Finale.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Übersetzt nach Ravel in Orenstein, *Reader*, S. 32 und “Esquisse autobiographique”, S. 23.

<sup>2</sup>Übersetzt nach Nichols, *op. cit.*, S. 281.

Die Partitur der Sonate erschien 1927 bei Durand. Die Uraufführung verteilte sich auf zwei aufeinander folgende Abende: In einem von Durand organisierten Konzert zeitgenössischer Musik am 30. Mai 1927 spielte Ravel die Sonate zusammen mit dem rumänischen Komponisten und Geiger Georges Enesco im Érard-Saal; am 1. Juni folgte mit Claude Lévy die offizielle Premiere in einem Konzert der Société musicale indépendante im Gaveau-Saal. Beide Konzerte fanden beim Publikum sowie in der Presse großes Interesse und viel Anerkennung, wobei der als "Blues" entworfene Mittelsatz den größten Eindruck machte.

### *Allegretto*

Der Kopfsatz ist durchgehend lyrisch, mit einem Hauptthema von zarter Modalität, von dem sich der wenig durchsetzungsfähige Seitensatz und eine Anzahl unabhängiger Motive weniger im Charakter als in ihrer tonalen Gestaltung abheben. Die Geige spielt ausgedehnte improvisatorische Passagen, die ebenfalls in der Stimmung des Hauptthemas bleiben. Die Struktur einer konventionellen Sonatensatzform ist nur andeutungsweise verwirklicht und wird mit mehreren Überraschungen immer wieder unterlaufen. Um nur drei Beispiele zu nennen:

- In Takt 32 kündigt die Doppeldominante der Grundtonart G-Dur den Seitensatz an, der jedoch nicht wie erwartet in der Dominante ankert, sondern mit großen Septen und verminderten Oktaven zum Zentralton *h* mäandert. Dieses *h* erweist sich erst im Schlussgruppenthema ab T. 47 als überzeugende Sekundärtonart.
- Zu Beginn der in T. 96 im Diskant einsetzenden Durchführung erklingt zwar das Hauptthema in der ursprünglichen Tonart, doch der Klavierbass hält nach einer Tritonusrückung seines Motivs bitonal dagegen. Gleichzeitig führt die Geige das fallende Tonpaar vom Ende der Exposition weiter, als wollte sie den Übergang möglichst verschleiern.
- In T. 165-172 vollzieht der Bass die Rückleitung zur Reprise mit einem Dominantorgelpunkt. Der Diskant jedoch nutzt die Takte zur Einführung einer neuen Phrase, deren erste Hälfte die Geige imitiert und der Wiederkehr des Hauptthemas gegenüberstellt, als wollte sie auch diese strukturelle Zäsur nicht akzeptieren.

In allen Abschnitten dominieren neben dem Hauptthema und den aus ihm destillierten Fragmenten oder frei abgewandelten Figuren einige prägnante Motive. Sie bestimmen den Gesamteindruck durch ihre vor allem harmonisch und intervallisch je ganz eigene Farbe.

Das Hauptthema beginnt im lydischen Modus auf *g*, wendet sich in seiner zweiten Hälfte zum lydischen Modus auf *d* und geht am Ende in ein orgelpunktartiges Oktavpendel auf *b*, der Mollterz des Grundtones, über. Charakteristika des im Duktus eines eleganten Tanzes gehaltenen Themas sind die rhythmische Figur  und das fallende Tonpaar . Die Geige antwortet in d-Moll, weicht auch sonst in fast allen Details von der Vorgabe ab und betont stattdessen den Orgelpunktton *g*, über dem fallende Terzen in sechs Schritten in die Höhe führen.

Violinsonate G-Dur I: Hauptthema mit erweiterter Antwort

**Allegretto**



Klavier, T. 1-6

Geige, T. 7-16

Kontrapunktiert wird diese fugierte Einführung des Hauptthemas mit zwei unabhängigen Motiven. Das erste ist mit seinen *cis-fis*-Quartsprüngen in sich diatonisch, steht aber der im Hintergrund durchklingenden Mollterz aus dem *g* der Geige und dem *b*-Pendel des Diskants bitonal gegenüber. Das zweite Motiv mit seinen fünf ganztönig aufsteigenden Durdreiklängen vermeidet jegliche Tonartzuordnung, bevor sich das *b*-Pendel wieder durchsetzt.

Violinsonate G-Dur I: Die zwei kontrapunktierenden Motive



Danach ertönt das Hauptthema in der höheren Oktave des Diskants über Arpeggieren von Geige und Klavierbass. Deren bitonaler Akkord, der die Tonika G-Dur mit dem Durdreiklang auf *fis* verbindet, lässt in seinem *ais* das zuvor orgelpunktartige *b* enharmonisch weiterklingen.<sup>3</sup> Die Geige

<sup>3</sup>Vgl. in T. 17-22 und T. 28-29 die Quint *g/d* (im Thematikergänzt mit *h*) sowie die Terz *ais/cis* (ergänzt durch das wiederholte *fis* im Diskant).

schließt mit einer intervallisch modifizierten Antwort an, deren Verlängerung (T. 27-33) ein *e* umspielt, während die Klavierarpeggien in der Quint *d/g* ankern. Zuletzt schließt sie mit dem Klavierbass überraschend auf dem Grundton *g*, kann damit jedoch den tonal fremd wirkenden Einsatz der expressiv aufsteigenden Diskantstimme nicht verhindern.

Ravelforscher sind uneinig, ob das, was sich über dem unerwartet wiedergewonnenen tonikalen Anker erhebt, der Seitensatz der Exposition ist, oder ob Ravel erst den im (nun deutlich sekundären) Ankerton *h* ruhenden Achttakter in T. 47-54 als zweites "Thema" ansah. Die Reprise gibt hier keinen Aufschluss, da in ihr beide Komponenten fehlen. Die von der Tonika abweichende tonale Ankerung würde den Achttakter privilegieren, doch dagegen spricht die Beobachtung, dass dieser im ganzen Satz auf den Klavierpart beschränkt und von der Geige nie aufgegriffen wird.

Überraschend an diesem Seitensatz ist jedoch nicht nur sein Beginn über der harmonisch ungewöhnlichen Bassfolge *g—c*, dem die Imitation der Geige über den Bässen *a—d* folgt, sondern zudem die Übernahme der zwei Kontrapunkte aus dem ersten Hauptthema einsetz der Geige<sup>4</sup> und, nicht zuletzt, die tonal sperrige Kontur mit großen Septen bzw. verminderten Oktaven und der übermäßigen Sekunde *f-gis*:

#### Violinsonate G-Dur I: Der Seitensatz



Der dem Klavier allein vorbehaltene Achttakter, der auf die Imitation des Seitensatzes folgt, beginnt mit einem wiederholten Motiv aus maximal dissonanten Intervallen: einem Wechselschritt in 'verengter Oktavparallele'. Begleitet von einem H-Dur/Moll-Septakkord mit verminderter Quint endet die Kontur mit einem Tritonussprung. Der Achttakter wird (nur hier) ergänzt mit einer crescendoierenden Linie aus weiteren Septen über *h* im Bass:

#### Violinsonate G-Dur I: Die 'verengte Oktavparallele'



<sup>4</sup>Vgl. T. 10-12 und 13-14: *cis-fis-cis* + Es-, F-, G-, A-, H-Dur mit T. 36-39: *dis-gis-dis* + H-, Cis-, Es-, F-, G-Dur und T. 44-46: *gis-cis-gis* + B-, C-, D-, E-, F(!)-Dur. In allen Fällen kontrapunktieren die beiden Motive die statische Erweiterung der Themenkontur.

Auf die dissonante Phrase folgt, tonal überraschend, eine zweiteilige Schlussgruppe in maximaler Konsonanz. 31 Takte lang bewegt sich der Klaviersdiskant ausschließlich in leeren Quinten, die stets auf einen der Schwerpunkte des  $\frac{6}{8}$ -Taktes fallen und in einer Mischung aus Sekund- und Terzschritten eine entspannte Linie bilden. Die Geige setzt mit einer frei augmentierten Variante ihrer Hauptthema-Antwort ein und spinnt diese dann improvisierend fort in Tönen, die sich meist als Terz in die Quinten des Klaviers einfügen. Der Bassanker, anfangs als *h* weitergeführt, steigt durch die Oktaven auf und fällt bald ganz weg. Danach umweben die Linien von Diskant und Geige einander frei im hohen Register.

Mit ihrem Aufstieg zum wiederholt fallenden Tonpaar *fis-e* – einem der prominenten Bausteine in der Hauptthema-Einführung des Klaviers, der in ihrer ersten Antwort gefehlt hatte – läutet die Geige das zweite Segment der Schlussgruppe und damit den Abschluss der Exposition ein. Der stark gedehnten Figur unterlegt das Klavier ein Motiv im Organumstil, das die vorausgehenden Quintparallelen fünfstimmig auf beide Hände erweitert und dann in absteigenden Schritten ausdünn.

*Violinsonate G-Dur I: Fallendes Tonpaar über Motiv im Organumstil*

Die Durchführung umfasst drei Segmente unterschiedlichen Umfangs. Sie beginnt, wie eingangs angedeutet, mit der Wiederaufnahme der ersten Hälfte des Hauptthemas in G-Lydisch durch den Diskant über der tonal fremden Quint *es/b*. Aus dieser erhebt sich bald die Tritonustransposition des Organum-Motivs, überhöht von der Weiterführung des fallenden Tonpaares *fis-e*. In zwei weiteren Hauptthemafragmenten in Es-Lydisch scheint sich der Diskant dem Bass anpassen zu wollen, der nun jedoch seinerseits zum Ankerton *c* ausweicht, wobei er die Quinten zu Quartan umkehrt. Die Geige ergänzt das Ende jedes Hauptthemafragmentes mit Motiv 1. Zuletzt improvisieren Geige und Diskant erneut mit Hauptthema-Anklängen über einem ausklingenden und dann verstummenden Bass. Ergänzend dazu

erhebt sich der Seitensatz mit einem Einsatz der ersten Hälfte in der Geige, imitiert vom hier ins Sopranregister versetzten Part der linken Hand. Auch diese beiden Einsätze werden mit dem vierfachen Motiv 2 im Diskant und kurzen Hauptthema-Ausschnitten in der jeweils dritten Stimme umspielt.

Das zweite Durchführungssegment ist ganz dem kurzen Motiv der ‘verengten Oktavparallele’ vorbehalten. Es ertönt in T. 133-152 zehnmal. Begleitet zunächst von Orgelpunktumspielungen und freier Melodik in den zwei anderen Stimmen, crescendiert es zuletzt, zwischen Tremoli, Arpeggien und einem Kanon des Hauptthemabeginns in Wellen aufsteigend, zum *ff*-Höhepunkt. Erst dann sinkt der Bass, nach 32 Takten im Sopranregister, wieder in die mittlere Lage hinab.

Der virtuose dritte Durchführungsabschnitt kreist insgesamt zwanzig Takte lang um den Beginn des Seitensatzes. Dessen großintervallische Kontur fällt im Unisono von Geige und Diskant über fünf Oktaven abwärts, wird dort von der Geige in vielfacher Wiederholung ausklingend weitergeführt und schließlich in der Rückleitung zur Reprise zunehmend alteriert. Harmonisch ankert das transponierte Zitat zunächst in einem Es-Dur-Arpeggio, das dem Themenbeginn eine neue Deutung unterlegt – mit dem *g* am Taktbeginn als Durterz und dem im Septsprung erreichten *fis* als enharmonisch notierter *blue note*.

Der harmonisch traditionelle, thematisch jedoch überraschende Übergang zur Wiederaufnahme des Hauptthemas auf der Tonika wurde schon erwähnt; ebenso der Beginn dieser ungewöhnlichen Reprise mit der das Hauptthema kontrapunktierenden neuen Überleitungsphrase. Dieser Abschnitt ist noch stärker als die Exposition von improvisatorischen Passagen geprägt, die als Ableitungen des Hauptthemas zu erkennen sind, ohne dass sie sich einer Strukturkomponente zuordnen lassen. Einrahmend erklingen die beiden kontrapunktischen Motive<sup>5</sup> und das Schlussgruppenmotiv im Organumstil, überhöht von einer sehr freien Wiederaufnahme der Rückleitungsphrase und einem letzten Zitat des fallenden Tonpaares *fis-e*.<sup>6</sup>

In der als *Andante* abgesetzten Coda erinnert das Klavier unter dem Oberstimmenorgelpunkt der Geige zum letzten Mal an die wesentlichen Segmente des Hauptthemas. Nach einem dreistimmigen Fugato mit Oktavimitation, einer Polyrhythmik dreier im Quintabstand fallender Tonpaare (*cis-h* über *fis-e* über *h-a*) und einem Schlussrallentando mündet der Satz, wieder ganz im Sopranregister, in die terzlose Tonika *g/d/d/g*.

<sup>5</sup>Vgl. M1 + M2 im Diskant T. 183-184, 185-186, 191-192, 193-194.

<sup>6</sup>Vgl. T. 209-222: Klavier mit Organum-Motiv auf *a*, Geige mit aufsteigender Kontur entfernt verwandt mit T. 173-176, endend im sechsfachen *fis-e* mit Schlusauflösung *fis-g*.

**Blues. Moderato**

Im Mittelstück der dreisätzigen Sonate bezieht Ravel sich deutlicher als in den anderen Werken dieser Schaffungsperiode auf den Blues, der ihn in den Pariser Café-Darbietungen amerikanischer Combos faszinierte. Vorrangig unter den Grundelementen, die er adaptiert, ist die Betonung des Metrums: 105 der 145 Takte des Satzes sind von einem durchgehenden, meist akkordisch ausgeführten Viertelschlag geprägt, wie er im klassischen Blues oft im Banjo zu hören ist. Hinzu kommen die fast allgegenwärtige Punktierungsrythmik, die dem Portamento der Bluessänger nachempfundenen kleinen Glissandi und die durch gleitende Chromatik erzeugten “smear notes” der Geige sowie die als “blue notes” bekannt gewordenen Alternativen für die Akkordtöne Terz, Quint und Septime.

Ravels Blues-Adaptation beginnt mit einer Einleitung, die den 6 + 6-taktigen Phrasenumfang ‘klassischer’ Blueskompositionen übernimmt. Später allerdings verzichtet er meist auf die gleichmäßig zwölftaktige Phrasenlänge. Auch erweitert er die Idee der “blue notes” um bitonale Gegenüberstellungen halbtönig benachbarter Klänge. So stellt er dem banjo-artigen “strumming” der Geige im G-Dur-Dreiklang schon in der zweiten Phrasenhälfte im Klavierbass ein *as/es* gegenüber, die leere Quint der Sekundärtonart des Satzes. Indem er dieses *as/es* mit *g/h/d* verbindet, erzeugt er einen Klang, der – enharmonisch als *as/ces/eses/es/g* gehört – wie ein Mollseptakkord mit reiner und verminderter Quint wirkt. Die “blue note” der Terz fügt Ravel schon in der ersten thematischen Phrase hinzu, indem er die Geige in T. 17-19 ihr *ces-b*, *as-b* unmittelbar durch ein *c-b*, *as-b* ‘korrigieren’ lässt.

Die Analyse des Satzvorspanns, die Walter Pfann in seiner Erlanger Dissertation zu Ravels späten Sonaten bietet, fasst die wesentlichen Punkte zusammen, in denen Ravel sich an den ‘klassischen’ amerikanischen Blues anlehnt bzw. sich von ihm abgrenzt:

Schon in der zwölftaktigen Einleitung baut Ravel das Ambiente eines Blues auf, indem die Pizzikatoakkorde der Violine im gleichmäßigen Viertelrhythmus – zweifellos als Anklang an das Banjo – eine Chorusstrophe von zweimal sechs Takten exponieren, die in der für den Blues typischen Abfolge von Tonika, Subdominante und Dominante die Hauptfunktionen der (zunächst vom ersten Satz übernommenen) Grundtonart G-Dur enthält. Es fällt jedoch auf, dass dieses Bluesschema zahlreiche Verfremdungseffekte aufweist, die eine anspruchslöse Stilimitation von vornherein ausschließen. Da nämlich der klassische Blues eine – in der Kunstmusik mit Passacaglia



Rückkehr zum sekundären Grundton *as* ankündigt. Den abschließenden Schritt kommentiert wirkungsvoll ein die Melodik und Rhythmik durchbrechender Einschub, in dem erstmals sowohl die bitonale Harmonie als auch der Viertelschlag der ‘Banjo’-Unterermalung wegfällt, ersetzt durch ein gemeinsames, aber asynchron verlaufendes Aufwärtsglissando.

Die Variation des Themas führt zu einer unerwarteten Rückung: Die *c-f-b*-Quintfortschreitung des Basses lässt eine Wendung zu *es* erwarten, doch statt ihrer setzt die linke Hand des Klaviers zwei Oktaven höher mit einem leisen Pendel im E-Dur-Septakkord ein. Nacheinander treten der Diskant mit einem Abstieg aus dem höchsten Register und die Geige mit einem Aufstieg aus der Tiefe hinzu, wobei jede Stimme eine Kleinterzfortschreitung durchläuft.<sup>8</sup> Im Diskant steigt sodann eine ergänzende, eintaktige Figur durch drei Oktaven abwärts.

Violinsonate G-Dur II: Der gestaffelte Motivkomplex

Erneut folgt eine verkürzte (hier transponierte) Variation, die dadurch fasziniert, dass Ravel den beiden Instrumenten unabhängige Abläufe erlaubt, wie es in einem auf Improvisation basierenden Setting typisch wäre.<sup>9</sup> Ein mit der Mittelstimmenfigur  $\text{♩} \cdot \text{♩}$  angereichertes Zitat des Hauptthemabeginns sowie dessen variierte Kleinterztransposition runden den Abschnitt ab. Diese Transposition, in der sich statt der Viertelschläge in G-Dur und der Quint *as/es* nun B-Dur und *h/fis* gegenüberstehen, endet metrisch und tonal überraschend: in der Mitte von T. 63 auf einem Unisono-*d*, der Dominante der Ausgangstonika.

<sup>8</sup>Vgl. T. 38-41, Diskant: *h-as-f*, T. 39-41, Unterstimme: *gis-f-d*, T. 41-42, Geige: *d-f-as*.

<sup>9</sup>Vgl. in der Variation T.    47    48    49    50    51    52    mit  
Geige            T.    40    41    42    43    44            aber  
Diskant          T.            38    39/40  41    42    43



## Violinsonate G-Dur II: Das variierte 'Banjo'-Muster der Geige

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part (Geige) is on the top staff, starting at measure 96. It features a series of beamed eighth notes with a glissando marking. The Piano part (Klavier) is on the bottom staff, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. It consists of a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs, creating a dense texture.

Zum dritten Kanon erklingen erstmals auch die Quinten im Bass zum Tritonus verengt, als Pendel *a-es*. Das abschließende Crescendo führt zu einem *fortissimo*, das Ravel – überraschend nach dem bisher vorherrschenden *p* und *pp* – für die auf ein Viertel ihres Umfangs komprimierte und stark intensivierte Wiederaufnahme der Thematik durchgehend beibehält. Das eine Oktave höher versetzte Hauptthema der Geige beginnt mit einem vierstimmigen Akkord und verläuft ohne die Dehnungen des Satzbeginns als ‘echter’ *Blues-Zwölftakter*. Es wird nicht nur wie zuvor von G-Dur-Klängen und *as/es*-Quinten begleitet, sondern zudem im Inneren des Klavierparts vom ersten Kontrastmotiv kontrapunktiert.<sup>11</sup> Alternierend folgen die zwei weiteren Kontrastmotive, das dritte fünfmal zum variierten ‘Banjo’-Muster, das zweite zweimal zu gezupften vierstimmigen Pizzicati der Geige und dreistimmig hemiolischen Anschlägen im tieferen Raum des Klaviers. Kantilenen fehlen in diesem komprimierten Höhepunkt ganz.

Wenn sich die Bitonalität vom zuletzt erreichten A-Dur/Fis-Dur zur Zielkonstellation A-Dur über *b/f* entwickelt (der Ganztontransposition des ursprünglichen G-Dur über *as/es*), erhebt sich die Dynamik zum einmaligen *fff*. Als Coda folgt, nun wieder im *piano*, eine letzte, jetzt fragmentierte Erinnerung an das Hauptthema, hin und her gereicht zwischen Geige und Diskant ohne jede Harmonisierung. Sie wird ergänzt um das Bass-Motiv aus der Einleitung und eine aufschießende Glissando/Arpeggio-Parallele, die – gefühlt stilecht – den Satz mit einem unaufgelösten Septakkord auf dem Grundton der Sekundärtonart As-Dur ausklingen lässt.

In diesem einmalig gebliebenen, auch im späteren Klavierkonzert für die linke Hand nur abschnittsweise aufgegriffenen Experiment gelingt es Ravel, die erfrischende Spontaneität eines melodisch improvisierten und mit gattungstypischen Merkmalen durchsetzten Musikstils mit den tonalen und strukturellen Ansprüchen an die Komplexität und den motivischen Beziehungsreichtum komponierter Musik zu verschmelzen.

<sup>11</sup> Vgl. Geige T. 110-121 mit T. 12-26, Klaviermittelstimme T. 110-112 von *as-es-ges-es* mit Diskant T. 64-66 von *d-a-c-a*, T. 114-116 von *c-g-b-g*, T. 117 *h-fis-a-fis* + Liquidation.

### ***Perpetuum mobile. Allegro***

Nachdem Ravel den ersten Entwurf seines Finalsatzes pädagogisch wirkungsvoll in seinem Kamin verbrannt hatte – einen Satz, den Manuel Rosenthal als “wunderbares Stück Musik” bezeichnete und der auch ihm selbst durchaus gefiel, nur eben nicht als Abschluss dieser Sonate – schuf er mit dem zweiten Entwurf eine ungewöhnliche Krönung des Werkes: Alle wesentlichen Details dieses Satzes erweisen sich als Entwicklungen von Komponenten, die in den beiden vorangehenden Sätzen eine tragende Rolle spielen.

Dies beginnt schon in der 14-taktigen Einleitung. Zunächst greift Ravel den As-Dur-Septakkord vom Schlusstakt des *Blues* auf; in T. 14 moduliert er mittels enharmonischer Umdeutung der Quint + Sept *es/ges* zur D-Dur-Terz *d/fis*, um dominantisch zu G-Dur zu führen, der Anfangstonika der beiden vorausgegangenen Sätze. Auch im weiteren Verlauf des Satzes wechseln sich wie im *Blues* die Töne *as* und *g* als Anker größerer Abschnitte ab.<sup>12</sup> Die vertikale Gegenüberstellung von Dreiklängen im Halbtonabstand dagegen bildet Ravel hier mit G-Dur und Fis-Dur, wobei er die Akkordtöne fast immer so verteilt, dass der Klavierpart über lange Strecken ganz von großen Septimen beherrscht wird.

Melodisch eröffnet der Finalsatz mit einem transponierten Zitat des ersten Motivs aus dem Kopfsatz. Dessen Auftakt aus einer mit halbtönigen Vorschlägen verzierten Tonwiederholung entwickelt Ravel sodann zu einer kontinuierlichen Beschleunigung:

#### *Violinsonate G-Dur III: Die Entwicklung in der Einleitung*

**Allegro**

pp  
pizz.  
pp

8 arco sul tasto  
p

11 modo ordinario  
3 3 3

13  
mf

Am Ziel dieser Beschleunigung geht die Geige in die im Satztitel angekündigte, die verbleibenden 180 Takte umfassende Sechzehntelkette über, die durch verschiedene Artikulationsmuster, Arpeggien, dynamische Schwellungen und eine lange Passage mit Doppelgriffarpeggien vielfach modifiziert, jedoch nie unterbrochen wird. Das Klavier beteiligt sich nach

<sup>12</sup>Vgl. vor allem T. 1-14: *as*, T. 15-78: *g*, T. 89-100: *as*, T. 139-194: *g*.

einem einzigen Takt in der Einleitung nie wieder an diesem Lauf im Hamsterrad. Vielmehr trägt es abwechselnd untermalende Akkorde oder unabhängiges motivisches Material bei.

Das wie die Einleitung 14 Takte umfassende Thema beginnt als eine weitere Entwicklungsstufe des ersten Kopfsatzmotivs, die diesmal auch den Quartsprung einbezieht. Sein achttaktiger Rumpf besteht ganz aus identisch wiederholten Takten;<sup>13</sup> die sechstaktige Erweiterung, die trotz ihrer anderthalb Oktaven höher liegenden Spitzentöne weiterhin auf der g-Saite zu spielen ist, kehrt am Ende in die tiefe Lage des Ausgangs zurück.

*Violinsonate G-Dur III: Der Beginn des Perpetuum-mobile-Themas*



Die variierte Wiederholung des *Perpetuum-mobile*-Themas ist von 14 auf 22 Takte erweitert. Sie verlässt schließlich die g-Saite und steigt ins höchste Register auf. Im Diskant des Klaviers stehen ihr ein neues, kreativ adaptiertes Kopfsatzzitat und dessen variierte Quarttransposition gegenüber. Diese Gegenstimme beginnt mit gebrochenen Durdreiklängen, die über zwei kleine Terzen und einen Tritonus fallen. Sie erinnert gleichzeitig an zwei Motive aus dem *Allegretto*: das kontrapunktische Motiv der ganztönig aufsteigenden gebrochenen Durdreiklänge und das in zwei kleinen Terzen und einem Tritonus fortschreitende Organummotiv vom Ende der Rahmenabschnitte. Wie im Kopfsatz zieht Ravel auch hier die Dreiklänge später zu Blockakkorden zusammen.<sup>14</sup>

*Violinsonate G-Dur III:  
Die primäre Gegenstimme*



<sup>13</sup>Vgl. T. 15 = 16, T. 17 = 19, T. 18 = 20, T. 21 = 22.

<sup>14</sup>Vgl. die Folge aufsteigender Dreiklänge in III, T. 40-46 mit der in I, T. 39-40 etc.

Oktavparallele' aus dem Kopfsatz, harmonisiert auch das (schon im *Blues* synkopisch angelegte) zweite Motiv halbtaktig hemiolisch mit großen Septen und verminderten Oktaven und verlegt das seiner Punktierungen beraubte dritte Motiv ins Zentrum einer kleinen None.<sup>15</sup>

Die Arpeggien der Geige, mit denen Ravel diese Zitate des Klaviers aus dem *Blues* unterlegt, erzeugen ihren ganz eigenen Rhythmus: Zum ersten Motiv überspannen ihre zweioktavigen Wellen jeweils zwei Takte, zum zweiten Motiv nur je einen Takt (mit sekundärer Betonung in der auch vom Motiv akzentuieren Taktmitte). Das dritte Motiv schließlich begleitet die Geige mit Figuren, die dem  $\frac{3}{4}$ -Metrum eine hemiolische Struktur aus  $\frac{2}{4}$ -Bögen unterlegen. In der erweiterten Wiederaufnahme des Motivs beginnen diese zurückhaltend im Quintraum und weiten sich dann wieder bis zum zweioktavigen Umfang, wobei beide Instrumente zum *ff* crescendieren. Zum abschließenden Kanon des Diskants mit dem Motiv-1-Kopf (zweimal im Tritonus-, zuletzt im Oktavabstand) fällt die Dynamik auf *pp* zurück. Zugleich verringert sich der Umfang der Violin-Arpeggien, bis er in der viertaktigen Überleitung zum Halbtonschritt zusammenschrumpft.

Die Durchführung des Satzes beginnt in der alternativen Grundtonart As-Dur. Sie ist mit 40 Takten nur knapp halb so lang wie die Exposition und basiert in ihrer Thematik ganz auf drei modifizierten Zitaten aus dem Kopfsatz der Sonate. Das erste ist das aus dem dortigen ersten Motiv abgeleitete *Perpetuum mobile*-Thema, dessen dreitaktiger Beginn zweimal erklingt. Noch prominenter ist das zweite mit seinen Erinnerungen an den Seitensatz des *Allegretto*, das je zweimal im Klavier und in der Geige variiert wird.

*Violinsonate G-Dur* III: Der Seitensatz des *Allegretto*, zitiert im Finalsatz

I, Seitensatz:  
Klavier T. 33,  
Geige T. 41



III, Zitat:  
Klavier T. 92-96  
+ T. 100-104



III, Diminution:  
Geige T. 114-116  
+ T. 118-120



<sup>15</sup>Vgl. M1 in III, T. 52-55 mit II, T. 64-66; M2 in III, T. 55-58 mit II, T. 67-69; M3 in III, T. 58-60 mit II, T. 70-72; M1 in III, T. 61-64 mit II, Kanon 72-74; M2 in III, T. 64-66 mit II, Kanon T. 75-77; M3 in III, T. 67-77 mit II, T. 78-90; verengte Oktaven vgl. I, T. 47-51 etc.

In der Sechzehntelkette der Geige verbirgt sich als drittes Zitat das Kopfsatz-Hauptthema, und zwar sowohl in der Fassung, wie es dort vom Klavier eingeführt wurde, als auch in der modifizierten Antwort der Geige.<sup>16</sup>

Violinsonate G-Dur III: Das *Allegretto*-Hauptthema, variiert im Finalsatz

I, Hauptthema:  
Klavier  
T. 1-4

III, Zitat:  
Geige  
T. 105-109

I, Antwort:  
Geige  
T. 7-8

III, Zitat:  
Geige  
T. 110-111

Tonal bewegt sich die Durchführung von As-Dur über zahlreiche Zwischenstufen zum E-Dur/Moll-Septakkord, der schon beim Seitensatzzitat erstmals erreicht wird. Das abschließende große Crescendo bleibt im Bereich der Ankertöne *h* und *e*, und der auf den *ff*-Höhepunkt folgende eintaktige Absturz ins Pianissimo geschieht äußerst abrupt. Die Geige schickt dem Reprisesbeginn einen zweitaktigen Anlauf voraus und greift dann das *Perpetuum-mobile*-Thema auf, noch tiefer als zuvor. Das Klavier sekundiert mit taktweisen Anschlägen des Orgelpunkttones *e* und einer Kette des aus dem dritten Kontrastmotiv des *Blues* gebildeten Zweitakters. Auch den zweiten Einsatz beginnt die Geige noch in dieser Tonart, die Ravels Tonika-Alternativen G-Dur und As-Dur gleichermaßen fremd ist. Doch dann stößt das Klavier die tonale Rückung nach G-Dur an und fügt den bisherigen Komponenten zudem die schon in der Exposition an dieser Stelle erklingene primäre Gegenstimme hinzu.<sup>17</sup> Darauf folgt, wesentlich verstärkt, der Seitensatzkomplex mit den Kontrastmotiven aus dem *Blues*. Die Reprise gipfelt in einer augmentierten Variante des Kopfsatzhauptthemas in Quintparallele, die, weiterhin von den Sechzehntelketten der Geige begleitet, endlich ins tonikale G-Dur einmündet.

In der kurzen Coda stellt das Klavier mit G-Dur und Fis-Dur noch ein letztes Mal halbtönig benachbarte Durdreiklänge nebeneinander, während die Geige ihre Sechzehntel zu orchestral wirkenden G-Dur-Doppelgriff-*arpeggien* intensiviert. Zuletzt mündet auch das Klavier in reines G-Dur.

<sup>16</sup>Die Klavierversion aus Satz I, T. 1-4, zitiert in Satz III, T. 105-106, 108<sub>1-2</sub> und 109<sub>1-2</sub>, wird im Inneren durch Teilwiederholungen und Übergänge ergänzt. Von der Antwort der Geige ertönt nur der Beginn aus Satz I, T. 7-8 mit Schlussergänzung.

<sup>17</sup>Vgl. 138-154 mit T. 29-45, ergänzt durch eine Mittelstimme mit *Blues*-Motiv 3.

Ravels letztes vollendetes Kammermusikwerk bringt somit gleich mehrere seiner ästhetischen Vorstellungen der letzten Kompositionsphase zum Abschluss. Die ununterbrochene Sechzehntelkette des Violinparts im Finalsatz spiegelt einerseits seine Begeisterung für das Maschinelle, legt aber zugleich Zeugnis für die Vielfalt klanglicher Nuancen ab, die er im Rahmen dieser scheinbaren Monotonie zu erzeugen vermag. Indem der Klavierpart seine Substanz zudem ausnahmslos aus Komponenten der beiden vorausgehenden Sätze bezieht, unterstreicht Ravel implizit die Utopie eines “Perpetuum mobile”, das für seine unablässige Bewegung keinerlei Eigenenergie aufwenden muss. Zuletzt zeigt die tonale Anlage der Sonate eine gelungene, oftmals sogar frappierende Verbindung lokaler Bitonalität mit dem traditionellen Anspruch an tonale Rundung.<sup>18</sup>

Berühmt gemacht hat diese Sonate vor allem die Einbeziehung einer fremden musikalischen Tradition in die nach europäischen Konventionen gebaute Sonatenstruktur. In einem Vortrag über zeitgenössische Musik, den Ravel 1928 anlässlich seiner viermonatigen 25-Städte-Tour durch die Vereinigten Staaten und Kanada in der texanischen Stadt Houston hielt, erläutert er dazu:

Meiner Ansicht nach ist der “Blues” eine Ihrer größten musikalischen Errungenschaften und trotz früherer Einflüsse aus Afrika und Spanien echt amerikanisch. Musiker haben mich gefragt, wie ich dazu kam, als zweiten Satz meiner kürzlich vollendeten Sonate für Violine und Klavier einen “Blues” zu schreiben. Hier zeigt sich derselbe Prozess, auf den ich bereits angespielt habe. Denn obwohl ich diese populäre Form Ihrer Musik übernommen habe, wage ich zu behaupten, dass das, was ich geschrieben habe, dennoch französische Musik ist: Musik von Ravel. Tatsächlich sind diese populären Formen nur das Baumaterial; das Kunstwerk entsteht erst bei einer ausgereiften Konzeption, bei der kein Detail dem Zufall überlassen wurde. Außerdem ist eine genaue Stilisierung in der Manipulation dieser Materialien ganz wesentlich.<sup>19</sup>

<sup>18</sup>Greift man nur die wichtigsten tonalen Stufen der Satzentwicklung heraus, so zeigt sich:

I Allegretto:	<b>G — As — D — G</b>
II Blues:	<b>G über As — As — h — Fis — G über As — As7</b>
III Perpetuum mobile	<b>As7 — G — H — As — g — h — E — G</b>

<sup>19</sup>Übersetzt nach Maurice Ravel, “Contemporary Music”, in *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies* 15/2 (April 1928, Nachdruck Dezember 1938), S. 131-145 [140]. Vgl. [https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/8425/article\\_RI152131.pdf?sequence=9&isAllowed=y](https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/8425/article_RI152131.pdf?sequence=9&isAllowed=y) (abgerufen August 2022).

Ravels inzwischen berühmte *Sonate für Violine und Klavier G-Dur* ist das letzte seiner Werke in dieser Gattung und das letzte Kammermusikwerk aus seiner Feder überhaupt. Dies erscheint erwähnenswert insbesondere mit Blick auf die erst posthum veröffentlichte, einsätzig gebliebene "erste Violinsonate", die genau dreißig Jahre früher entstand und somit die Reihe seiner Kammermusikwerke eröffnete. Bereits als 22-Jähriger hatte Ravel erkannt, dass Struktur und Ästhetik dieser Form eine lebenslange Herausforderung für ihn darstellen würden.

Wie Sigrun Heinzelmann in ihrem Aufsatz zu Ravels Auseinandersetzung mit Strukturmodellen schreibt,<sup>20</sup> umfasst die Liste seiner in oder eng verwandt mit der Sonatenform konzipierten Kompositionen neben den explizit als Sonaten ausgewiesenen Solo- und Duowerken, den drei großen Kammermusikwerken *Streichquartett* (1903), *Introduction et allegro* (1905) und *Klaviertrio* (1914) und den beiden Klavierkonzerten (1930 bzgl. 1931) auch drei Klavierstücke, die dies weder im Titel nahelegen noch als Nachfahren romantischer Charakterstücke zu verlangen scheinen: das Solowerk *Jeux d'eau* (1901) sowie die Sätze "Ondine" und "Scarbo" aus dem Zyklus *Gaspard de la nuit* (1908). In allen diesen Kompositionen setzt Ravel sich kreativ und immer neu mit einem aus dem Barock und der Klassik überlieferten "Modell" auseinander.

In einem rückblickenden Interview im Jahr 1932 erläuterte Ravel sein Ideal gelungener Form mit seiner Liebe zu Mozart:

Mozarts große Lektion für uns heute ist, dass er uns hilft, [...] nur auf uns selbst und unser ewiges Erbe zu hören, zu vergessen, was uns unmittelbar vorausging: das erklärt die gegenwärtige Rückkehr zu reinen Formen.<sup>21</sup>

Die "große Violinsonate" legt bewegendes Zeugnis ab für diese an Mozart orientierte Verbindung des eigenen Ausdrucksbedürfnisses mit dem "ewigen Erbe". Mit ihrem tänzerischen Kopfsatz, der Blues-Adaption im Mittelsatz und einer gelungenen Verbindung von Virtuosität einerseits und einem Reigen werkimmanenter Zitate andererseits bietet sie den Hörern eine Palette wesentlicher ravelscher Kompositionsmerkmale, dargebracht in der für ihn charakteristischen Eleganz und dem Mut seiner unverwechselbaren tonalen Sprache.

<sup>20</sup>Sigrun B. Heinzelmann, "Playing with Models: Sonata Form in Ravel's String Quartet and Piano Trio", in P. Kaminsky, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*. (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011), S. 143-179 [174].

<sup>21</sup>Übersetzt nach Émile Vuillermoz, *op. cit.*, S.145.

