

## MAURICE RAVEL: KLAVIERKONZERT IN G-DUR (ANALYSE DES ZWEITEN SATZES „ADAGIO ASSAI”)

DOROTTYA MAROSVÁRI<sup>1</sup>

**SUMMARY.** In the first part consists of the origins as well as the afterlife of the piece. Ravel worked on his two piano concertos (G-major and D-major) at the same time starting in 1929. Ravel himself intended to premiere the piece; finally Marguerite Long played it due to the composers' lack of pianistic technique. The second part is an analysis of the second movement of the concerto. A formal and harmonic analysis is being followed by the orchestral analysis and an explanation to the piano solo.

**Keywords:** Ravel, Piano-concerto, analysis

*„Grosse Musik muss stets aus dem Herzen kommen.“<sup>2</sup>*  
Ravel



### I. Entstehung des Klavierkonzerts

Montfort L'Amaury. Eine kleine Stadt etwa 50 km entfernt von Paris. Die engen Strassen rufen die Atmosphäre des Anfangs des 20. Jahrhunderts wach. Auf dem Hügel steht ein Märchenschloss. Die kleinen Zimmer haben etwas Gemeinsames: alle beinhalten kleine, exotische Gegenstände und sind mit aussergewöhnlicher Präzision eingerichtet. In solchem Milieu hat Ravel das Klavierkonzert geschrieben.

Ravel ist nach dem ersten Weltkrieg, im Jahre 1921 in die Villa „Le Belvédère“ gezogen. Er hat seine Pläne über ein Klavierkonzert erst in den

---

<sup>1</sup> Pianist, Zürich, Switzerland, email: dmarosvari@gmail.com

<sup>2</sup> Kerner: Krankheiten grosser Musiker S. 287

autobiographischen Skizzen von 1928 erwähnt: „In einer Zukunft, die ich nicht voraussehen kann, gedenke ich ein Konzert für Klavier und Orchester zu Gehör bringen zu können...“<sup>3</sup>

1929 wurde er mit dem Schreiben eines Klavierkonzerts für den österreichischen Pianisten, Paul Wittgenstein – der seine rechte Hand im ersten Weltkrieg verloren hatte – beauftragt. So geschah es, dass er gleichzeitig an zwei Klavierkonzerten arbeitete: an demjenigen in G-Dur und am D-Dur Konzert für die linke Hand. Dies ist sehr merkwürdig, weil er normalerweise nur ein Werk von jeder Gattung schrieb.<sup>4</sup>

Nachdem das D-Dur Konzert vollendet war, hat er wieder fieberhaft die Arbeit am anderen in G-Dur aufgenommen, um es in einigen Monaten abschliessen zu können. Es dauerte aber ein bisschen länger, wie Ravel in einem Brief an Madame Alfred Madoux-Frank am 5. Februar 1931 berichtete: „Please excuse me: your kind letter written in December did reach me, but I was in such pitiful condition that the previous month they had to forbid me to do any work, or anything else except sleep, which I had been deprived of almost entirely for a year. Owing to this restriction, my concerto should have been finished at the end of January. But suddenly, at the beginning of November, I came to the realization that human endurance has its limitations. I am only now beginning to resume work on the concerto, but naturally it won't be ready this season.“<sup>5</sup>

Im gleichen Jahr am 20. November schrieb er an Henri Rabaud schon über die Beendigung des Konzerts, klagte aber auch über Erschöpftheit: „Please excuse me for the Osiris competition: my concerto is finished, but I'm not far from being so myself and would risk falling asleep at the first candidate. I have been ordered complete rest and am being treated with injections of serum.“<sup>6</sup>

Ravel gab sehr wertvolle Informationen über seine Arbeit an den beiden Konzerten in einem Interview gegenüber dem Daily Telegraph am 11. Juli 1931: „Die gleichzeitige Planung der beiden Klavierkonzerte war ein interessantes Experiment. Jenes, in dem ich selbst den Solopart spielen werde, ist ein Konzert im echten Sinne des Wortes: ich meine damit, dass es im Geiste der Konzerte von Mozart und Saint-Saëns geschrieben ist. Eine solche Musik sollte meiner Meinung nach aufgelockert und brillant sein und nicht auf Tiefe und dramatische Effekte abzielen. Man hat von

---

<sup>3</sup> *Hommage à Ravel 1987*

<sup>4</sup> Das heisst ein Streichquartett, eine Sonate für Violine und Klavier, ein Trio für Violine, Cello und Klavier, eine Sonate für Violine und Cello, eine Opera Buffa (L'Heure espagnole), eine fantastische Oper (L'Enfant et le Sortilèges). Ausgenommen natürlich die allgemeineren Gattungen (Lieder, Klavier- und Orchesterwerke).

<sup>5</sup> Orenstein: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* S. 309

<sup>6</sup> Orenstein: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* S. 311

bestimmten grossen Klassikern behauptet, ihre Konzerte seien nicht ‚für‘, sondern ‚gegen‘ das Klavier geschrieben.<sup>7</sup> Dem stimme ich gern zu. Ich hatte eigentlich die Absicht, dieses Konzert mit ‚Divertissement‘ zu betiteln. Dann aber meinte ich, dafür liege keine Notwendigkeit vor, weil eben der Titel ‚Concerto‘ hinreichend deutlich sein dürfte.“

Die zwei Komponisten, die Ravel hier erwähnt, haben tatsächlich eine wichtige Rolle in seinem Leben gespielt. Es gibt noch andere Zitate, die es bestätigen. In einem Interview sagte er, nur Saint-Saëns habe besser als Franck orchestriert.<sup>8</sup> Wenn er gefragt wurde, wen er für den grössten Komponisten halte, antwortete er: „Für mich ist es Mozart. Mozart! Das ist für uns, die Anfänger der jüngeren und modernen Schule, der grösste Musiker, der Musiker überhaupt, unser Gott! Die Älteren schwören auf Beethoven und Wagner. Unser Kunstbekenntnis ist Mozart.“<sup>9</sup>

Noch zur Zeit dieses Interviews war geplant, dass Ravel selbst das Konzert uraufführen würde. Er war aber kein hervorragender Pianist, und auch nach stundenlangem Üben Chopins und Liszts Etüden musste er endlich Marguerite Long dazu auffordern, der übrigens das Stück gewidmet ist.

Die Uraufführung fand am 14. Januar 1932 in Paris, in der Salle Pleyel mit Marguerite Long am Klavier und Ravel als Dirigent statt. Die Kritiker waren sich einig in ihrer Zustimmung. Emile Vuillermoz schrieb über den Abend:

„Noch einmal möchte ich gegen die Angewohnheit protestieren, die immer häufiger um sich greift, nämlich einen Komponisten um jeden Preis vors Publikum zu bringen, und zwar in einer Rolle, die er nicht auszufüllen vermag. Ravel wird andauernd als Pianist herausgebracht, obwohl er doch in keiner dieser Eigenschaften brillieren kann. Der portugiesische Dirigent<sup>10</sup> verhalf den von ihm geleiteten Werken zu viel grösserer Wirkung als Ravel den ihm anvertrauten: seine *Pavane* war unsäglich langsam, sein *Bolero* trocken und schlecht ausbalanciert. Und die Begleitung des Konzertes liess Klarheit und Elastizität vermissen...

Dagegen verdient der Komponist volles Lob für all die delikatsten und raffinierten Stücke, die Orchestrierung von amüsanten und starken Erfindungen überschäumt und deren stilistische und gedankliche Originalität wirklich unnachahmlich ist... das neue Konzert ist der anderen Meisterwerke würdig, die wir Ravel verdanken... Das Werk ist sehr leicht verständlich und vermittelt den Eindruck ausserordentlicher Jugendlichkeit. Es ist wunderbar zu sehen, wie dieser Meister mehr Frische und Inspiration besitzt als die

<sup>7</sup> Wahrscheinlich dachte Ravel an die Konzerte von Brahms.

<sup>8</sup> In *De Telegraaf*, 6. April 1932

<sup>9</sup> *Hommage à Ravel 1987*

<sup>10</sup> Pedro de Freitas-Branco, mit wem Ravel sich an diesem Abend in die Leitung teilte.

jungen Leute heutzutage, die sich unnötigerweise kasteien, um mittels strapaziöser Komik oder Karikatur einen Humor sichtbar werden zu lassen, der ihren Temperament überhaupt nicht entspricht.“

Nach der Uraufführung gingen Ravel und Marguerite Long auf eine viermonatige Tournee. Das Werk wurde in mehr als zwanzig Städten aufgeführt, darunter in Brüssel, Wien, Bukarest, Prag, London, Warschau, Berlin, Amsterdam und Budapest. Die Erstaufführung in der Schweiz wurde 1937 in Lausanne und Genf mit der Schweizer Pianistin, Jacqueline Blancard, und dem Orchestre de la Suisse Romande unter der Leitung von Ernest Ansermet.

### Fortleben des Werkes

Maurice Ravel war einer der ersten grossen Komponisten, dessen Werke schon zu Lebzeiten aufgenommen wurden. Das G-Dur Klavierkonzert ist keine Ausnahme. Die erste Schallplatte wurde 1932, im Jahr der Uraufführung mit Marguerite Long und Ravel, gemacht. Wenigstens auf dem Umschlag steht "unter der Leitung von Ravel". Es wurden aber zwei Augenzeugen gefunden, die bestätigt haben, dass es Pedro de Freitas-Branco war, der es tatsächlich mit der aktiven Unterstützung des Komponisten geleitet hatte.

Es gibt zwei Anekdoten über diese Aufnahme. Die erste ist von der Pianistin, Janine Weill, einer Studentin und Freundin Marguerite Longs:

„Marguerite Long recalled a delightful incident at the recording session of the concerto in 1932. It had been decided that Ravel would conduct, but in the studio, Pedro de Freitas-Branco substituted for him, and only the *Pavane pour une Infante défunte* was conducted by the composer. Ravel was in the recording booth. He was pitiless, Marguerite Long said, and she added: 'by two or three o'clock in the morning I was exhausted. Finally, it was done... When Ravel came out of the booth, ordering: we have to begin again! I could have killed him; nevertheless, I obeyed.'“

Die andere Anekdote ist von Jean Bérard, der künstlerische Leiter des Columbia Records in Frankreich:

„We recorded Ravel's G Major Concerto with Marguerite Long. Freitas-Branco actually conducted, as Ravel conducted poorly. The orchestra was composed of the best Parisian soloists. Ravel was present. The concerto took up five sides of three 78 rpm records. We decided to fill the remaining sixth side with the *Pavane*. Freitas-Branco asked Ravel, 'Maître, would you indicate the tempo?' Ravel took the beginning so slowly, I estimated that the performance would last 6 to 7 minutes, when the maximum time possible on a 12-inch side was 4 minutes and 30 seconds. I took Ravel aside and suggested that we go to have a drink, to which he

readily agreed. I took him to a bistro near the recording studio on rue Albert. When we returned, Freitas-Branco had already completed the record. A wax proof was replayed, which Ravel approved of, saying 'it's perfect.' It was 4 minutes and 32 seconds, which was just right."<sup>11</sup>

Die Popularität des Werkes ist bis heute spürbar. Es ist im Repertoire fast aller namhaften Pianisten.

Es gibt sogar Verarbeitungen des Klavierkonzerts, wie zum Beispiel die Choreographie von Jerome Robbins mit dem New York City Ballet unter dem Titel 'En Sol'. Dieses Ballett wurde im Jahre 1975 für The Ravel Festival in New York aufgeführt.

## II. Analyse

### II. 1. Formale Analyse

Das Adagio weist eine grosse dreiteilige Liedform auf:

**A** Hauptsatz (T. 1-44)

**B** Mittelsatz (T. 45-73)

**C** Reprise des Hauptsatzes (T. 74-97) und Coda (T. 97-108)

Die 3 Teile können in je 3 Abschnitte (Stollen 1, Stollen 2, Abgesang) eingeteilt werden. Die ersten zwei Abschnitte des **A**-Teils sind eigentlich als Hauptthema vom Klavier vorgetragen. Der erste Abschluss ist im Takt 18. Die nächsten 18 Takte bilden den zweiten Abschnitt des Hauptsatzes bis zum A-Dur-Abschluss im Klavier (Takt 36). Aber das Orchester beginnt gleichzeitig mit dem Abgesang (Takt 34), das heisst, die drei Takte bilden eine Elision. Der A3-Abschnitt ist eigentlich eine Weiterentwicklung des Hauptthemas, unter Verwendung des Abschlussmotivs vom Klavier (vgl. Schlussbildungen Beispiel 1).

Der **B** Teil beginnt im Takt 45 mit einem neuen Thema im Klavier. Der Stollen 1 reicht vom Takt 45-57, Stollen 2 von 58-65 und der Abgesang von 66-73. Innerhalb den einzelnen Abschnitten kann es noch kleinere Teile beobachtet werden. B1 ist dreiteilig. Die erste vier Takte werden eine grosse Sekund tiefer wiederholt, dann kommt der dritte Teil, wie eine Beruhigung, eine Konklusion der zwei vorherigen Takten wieder mit einem neuen Thema. Die erste und die zweite vier Takte können als ein Satz (Ratz) aufgefasst werden. B2 hat die gleiche Konstruktion wie B1 (ausgenommen, dass es auf 2+2+4 Takte verkürzt ist). In B3 die einzelne Teile separieren sich nicht so deutlich. Trotzdem können die Takte folgendermassen gruppiert werden: 1+1+3+2+1 ( $1+1+\frac{2}{3}+\frac{2}{3}+5\frac{1}{3}+2+1$ ).

Die Reprise (**C**) beginnt im Takt 74. Sie bildet eine Synthese zwischen dem Hauptsatz und Mittelsatz. Das kann bestens mit dem

<sup>11</sup> Beide Zitate in Orenstein: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* S. 536

thematischen Material beweist werden. Das Englischhorn übernimmt das Hauptthema, während im Klavier das 32-tel Motiv des Mittelsatzes mit einem versteckten Hauptthema-Fragment erklingt.

Die Hauptmelodie kehrt ohne Änderung zurück, ausgenommen beim Takt 91, wo genau 10 Takte fehlen. Der Satz schliesst mit einer 12-taktigen Coda. (Darstellung 1)

### Darstellung 1

#### Proportionen:

Taktzahlen	Stollen 1	Stollen 2	Abgesang
A Hauptsatz (T. 1-44)	A1 (T. 1-18) 1+17	A2 (T. 19-34/36) 15(10+5) möchte 18(10+8)	A3 (T. 34-45) 12
B Mittelsatz (T. 45-73)	B1 (T. 45-57) 4+4+4 (1+1+2)+(1+1+2)+4	B2 (T. 58-65) 2+2+4 (1+1+2)+4	B3 (T. 66-73) 8 $1+1+\frac{2}{3}+\frac{2}{3}+5+\frac{1}{3}+2+1$
C Reprise und Coda (T. 74-97)(T. 97-108)	C1 (T. 74-90) 17	C2 (T. 91-97) 7	C3 (T. 97-108) 12

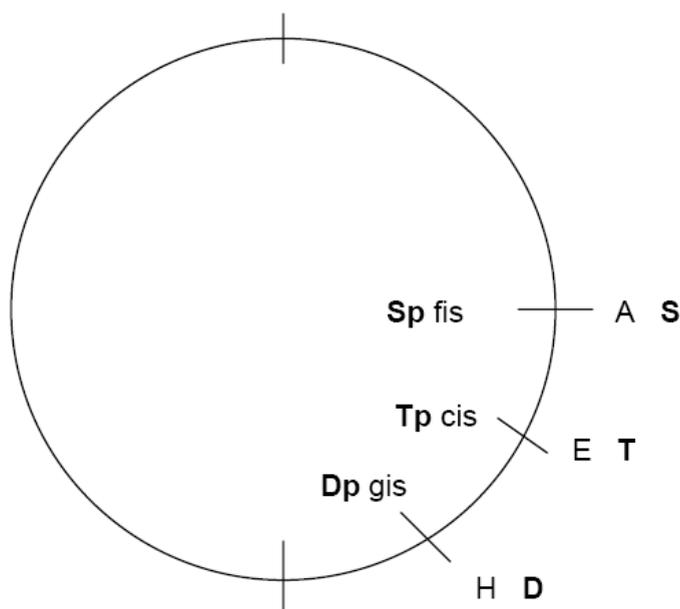
Die Form war immer ein wichtiger Aspekt für Ravel. Er kritisierte oft Komponisten, die sich nicht darum bemühten, ihre Werke mit diesem bedeutenden Element zu unterstützen. Diese fast peinliche Genauigkeit war vielleicht vererbt von seinem Vater, Joseph Ravel, der Ingenieur war. In diesem Satz sieht man auch, wie präzise Ravel mit der Struktur arbeitete. Ausser dieser ganz regelmässigen, ständigen Dreiteiligkeit kann eine starke Ähnlichkeit zwischen dem Hauptsatz und der Reprise-Coda beobachtet werden (eigentlich könnten sie A-A' genannt werden). Die obenstehenden Taktzahlen zeigen es sehr eindeutig. Im Hauptsatz ist der Stollen 1 ohne dem Einleitungstakt 17 Takte lang, genau wie in der Reprise (thematisch gibt es auch keinen nennenswerten Unterschied). Der Stollen 2 ist in der Reprise 10 Takte kürzer, und es gibt nur einen statt 2 Trillertakte. Auch der Abgesang zeigt in Exposition und Reprise-Coda eine nahe Verwandtschaft (je 12 Takte).

## II. 2. Harmonische Analyse

Zwischen den G-Dur Randsätzen befindet sich der zweite Satz des Klavierkonzerts in E-Dur. Die vom Klaviersolo vorgetragene Melodie verlässt die Grundtonart für eine kurze Zeit erst im Takt 4 (gis-Moll), aber

die erste bedeutende Modulation ist im Takt 19, zur Paralleltonart, cis-Moll. Kurz nachher, im Takt 24 ist sie wieder in E-Dur. Bis zum Schluss des Klaviersolos kann man weitere Tonarten beobachten, die einander verdichtend folgen: A-Dur (Takt 26), fis-Moll (Takt 27), H-Dur (Takt 28), cis-Moll (Takt 29) bis im Takt 34 in H-Dur als V. Stufe von E-Dur erreicht wird und das Orchester die Führung übernimmt. Das Klavier kadenziert nach zwei weiteren Takten in A-Dur (Subdominante!) Nach dieser kurzen Analyse des Subdominante-Dominante-Sextett handelt. (Darstellung 2)

### Darstellung 2



Der erste Abgesang (Takte 43-54) moduliert nach Dis-Dur. Das Klavier übernimmt wieder die Rolle des Solisten. In der linken Hand klingt nun Gis-Dur, aber in der rechten erscheint gleichzeitig überraschend H-Dur. Im Takt 48 schliessen beide Dominanten in cis-Moll (linke Hand), beziehungsweise E-Dur (rechte Hand). Das ganze viertaktige Motiv wird eine grosse Sekund tiefer wiederholt und schliesst in h-Moll, beziehungsweise D-Dur (Takt 52). In diesen acht Takten kann man also Bitonalität entdecken. Es gibt aber eine andere Erklärung für diese Stelle. Und zwar kann die rechte Hand als natürliches, die linke als harmonisches cis-Moll aufgefasst werden. So ist es möglich, diese merkwürdige Gleichzeitigkeit der Dissonanzen His-h', Ais-a' als Ausdruck nur einer Tonart zu verstehen. (Darstellung 3)

## Darstellung 3

T.46.



natürliches Moll

melodisches Moll

Nach der zweimaligen viertaktigen Sequenz bringt das diesmal von den Streichern begleitete Klavier wieder ein viertaktiges Motiv und schliesst in D-Dur (Takt 57). Diese Stelle ist wie eine Beruhigung nach den vorherigen Takten (45-53), wo Bitonalität und rhythmische Verdichtung beobachtet werden kann. Dies wird auch durch den Instrumentationswechsel im Takt 53 unterstützt (vorher Bläser, jetzt Streicher). Nachher folgt eine stark bitonale Stelle (Takt 58), wo das Klavier die Dominante von Ges gegen die Dominante von Es des Orchesters spielt: Die Fagotte und die Hörner spielen aus der Tiefe aufsteigende parallele Quartsextakkorde während das Klavier in der rechten Hand Sechzehntels-Sextolen bringt. Die ganze Stelle wird eine kleine Sekund höher, auf den Dominanten von G beziehungsweise Es wiederholt. Nach dem Abschluss in e-Moll (zu erwartet wäre vielleicht eher E-Dur) erklingt die Melodie der Takte 53-57 in den 1. Violinen eine Quart höher und schliesst in G-Dur.

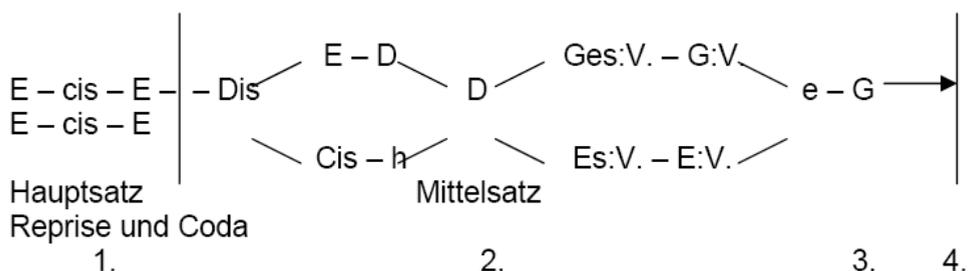
Wahrscheinlich folgen die spannendste 8 Takte des Stückes jetzt (Takt 66-73). Unglaublich interessant, wie der Komponist diese scheinbar einfache Modulation von G-Dur nach E-Dur durchführte. Tonarten-Übersicht für diese Stelle: Dominante von c-Moll (Takt 66), Dominante von f-Moll (Takt 67), Dominante und Subdominante von As-Dur (Takt 68), e-Moll (ab zweiten Schlag des Taktes 69), gis-Moll (ab dritten Schlag des Taktes 71) dazu kommt im Takt 73 ein F, das den vorherigen Akkord einem halbverminderten Akkord ändert, dann in E-Dur schliesst.

Im Orchester wird diese harmonische Reihe sich folgendes verwirklicht. Die zweite Fagottstimme übernimmt den Grundton von dem vorherigen Abschluss in G-Dur und behaltet ihn als Orgelpunkt während den ganzen Modulation bis zum Reprise (Takt 74). In den Klarinetten bleibt die Sept der Dominantseptakkorden liegend während dem ganzen Takt. Eigentlich wird die Stelle zwischen Takten 58-61 hier fortgesetzt (rhythmisch, motivisch ist es kein Unterschied festzuhalten). Während der Sextolen-Bewegung des Klaviers erklingen die aus der Tiefe aufsteigende Terzen nun in den Streichern (In Takten 58-61 in den Bläsern). Im Takt 66 bringen

sie zuerst die Celli und Bratschen, im Takt 67 die Bratschen und 2. Violinen. Im folgenden Takt ergänzt mit den 1. Violinen gibt es schon drei Stimmen.

Ab Takt 74 kehrt das Hauptthema in dem Englischhorn mit dem Klavier als Begleiter zurück. Es gibt keine harmonische Änderung abgesehen von dem Abschluss diesmal in Cis-Dur (TP!) in Takt 97. Die Rückkehr ist einfach - kurz fis- und gis-Moll berührend - zur Grundtonart, E-Dur.

Schliesslich werfen wir einen Blick auf die vereinfachte Übersicht der Tonarten:



1. Erste Überraschung: Modulation zur Tonikaparallele, cis-Moll.
2. „Halb-Bitonale“ Stelle: im Klaviersatz kommen beide Tonarten gleichzeitig vor. Nach dem Zögern zwischen h und D ist der Abschluss in D.
3. Bitonale Stelle: die Bitonalität zwischen Klavier und Orchester kann eindeutig beobachtet werden. Nach dem gleichzeitigen G und E Kadenziert die Musik scheinbar in e, der tatsächliche Abschluss in G kommt etwas später.
4. Modulation durch verschiedenen Tonarten.

### II. 3. Schlussbildungen

Obwohl in diesem Satz alles ziemlich ähnlich klingt, gibt es ganz wenige gleiche Stellen. Die Melodie schwebt ruhig während dem ganzen Stück und man wird nicht bewusst, dass fast keine exakten Übereinstimmungen beobachtet werden können. Dies zeigt auch, wie fruchtbar, wie ideenreich Ravel war: Er musste nie zweimal die gleichen Motive, Figurationen benutzen. Trotzdem möchte ich auf die Stellen, die gewisse Ähnlichkeiten zeigen, aufmerksam machen.

Beispiel 1

A musical score for piano, measures 28-32. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are hairpins indicating a crescendo and decrescendo.

Takt 28-32.

A musical score for flute (Fl.) and oboe (Oboe), measures 34-38. The score is written for two staves. The key signature has two sharps. The flute part is marked with a box containing the number '1' and the word 'Solo'. The oboe part is also marked 'Solo'. Both parts play a melodic line with a long slur over the first four measures. Dynamics include *p* (piano).

Takt 34-38

Der vom Klavier vorgetragenen Schlussabschnitt der Melodie wird zunächst von der Flöte übernommen und später von der Oboe mit geringen, vor allem rhythmischen Variationen weiterentwickelt.

Beispiel 2

A musical score for clarinet in A (Kl. in A), measures 38-39. The score is written for a single staff in treble clef. The key signature has two sharps. The melody is marked 'Solo' and begins with a dynamic of *p* (piano). The notes are beamed together and have a long slur over them.

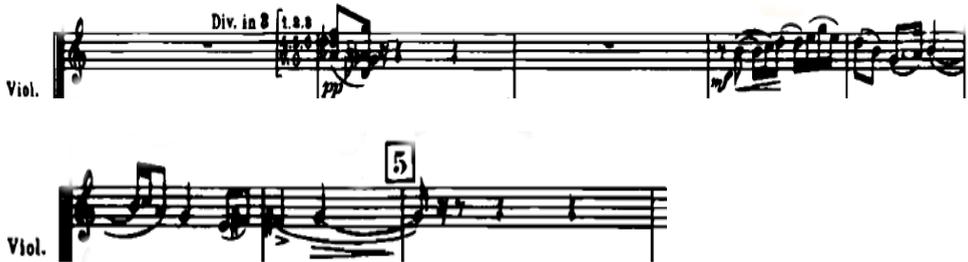
Takt 38-39.

A musical score for flute (Flöte), measures 42-43. The score is written for a single staff in treble clef. The key signature has two sharps. The melody is marked 'espressivo' and begins with a dynamic of *p* (piano), which then increases to *mf* (mezzo-forte) by the end of the phrase. The notes are beamed together and have a long slur over them.

Takt. 42-43.

Hier kann dasselbe beobachtet werden. Die Flöte verwendet das Thema der Klarinette mit rhythmischen Änderungen.

### Beispiel 3



Takt 59-65.



Takt 53-57.

Dies ist wahrscheinlich das auffälligste Beispiel, weil hier die letzten zwei Takte wörtlich zitiert werden.

### Beispiel 4



Takt. 46-53.

Fl.  
Oboe  
Corno I.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe, and Horn I (Corno I.). The Flute part has a long, sweeping melodic line with a slur over measures 99-101. The Oboe and Horn I parts have shorter, more rhythmic lines, with the Oboe part starting in measure 100. The key signature has two sharps (F# and C#).

Takt 99-101.

Zuerst gibt es hier eine Umspielung vom ersten Schlussmotiv des Klaviers. Dann – am Ende des Satzes – bauen es die Bläser in ihre Kadenz ein.

**Beispiel 5**

Viola

Sord. *p*  
*molto espressivo*

The image shows a musical score for the Viola part, measures 102-104. The key signature has two sharps. The score includes the instruction "Sord." (Sordina) and a dynamic marking of *p* (piano). The tempo/mood marking is *molto espressivo*. The music features a melodic line with some slurs and a fermata at the end.

Takt 102-104.

The image shows a musical score for the Piano part, measures 6-7. The key signature has two sharps. The score includes a slur over the right-hand part and a fermata at the end of measure 7. There are some handwritten annotations below the staff, including the number "6" and "7".

Takt 6-7.

Die Bratsche spielt eine wichtige Rolle am Ende des Stückes: Sie schliesst den Satz mit einem aus dem Klaviersatz herausgegriffenen Melodiefragment.

Im Folgenden werde ich Kadenzbildungen unter harmonischen Aspekten vorstellen.

**Beispiel 6**

The image shows a musical score for the Piano part, measures 16-19. The key signature has two sharps. The score includes a slur over the right-hand part and a dynamic marking of *ppp* (pianissimo) in measure 18. There are some handwritten annotations below the staff, including the number "16" and "7".

Takt 16-19.

E-Dur ist zu erwarten und bis zum ersten Achtel des Taktes 18 denkt man, dass man auch tatsächlich in E-Dur ist. Nach dem zweiten Achtel zeichnet sich allerdings der Dominantseptakkord über Gis ab, und statt in E schliesst das Klavier in der Paralleltonart cis-Moll (Tp).

### Beispiel 7

### Takt 40-45.

Die Kadenz nach Dis-Dur ist aeolisch, das heisst, dass die Flöte statt Cisis die Mollterz, Cis spielt.

Takte 66-73 sind der Höhepunkt des Satzes. Die Vorbereitung erfolgt durch viele Tonartenwechsel und Verstärkung der in den Streichern aufsteigenden Terzen. Die Verdoppelung des Rhythmus in der rechten Hand des Klaviers bewirkt eine Verdichtung, ebenso wie der Piccoloeinsatz mit dem gleichen Motiv, beziehungsweise die schnellen Tonartenwechsel. Durch eine Verlangsamung im Klavier (wieder Sechstolen) und durch die Hemiolen der Hörner wird die Reprise und Rückmodulation in die Grundtonart vorbereitet.

Die erwähnte Rückmodulation läuft wie folgt ab: e-Moll (Takt 69), gis-Moll (71), halbverminderter Akkord mit F als Grundton (Takt 73), schliesslich E-Dur. Der Orgelpunkt auf G bleibt während der ganzen Stelle. Es ist eine ganz aussergewöhnliche Modulation mit zwei Leittönen. Nach dem Anschauen des folgenden Notenbeispiels ist es festzuhalten, dass Wagner im „Tristan“ fast die gleiche Akkordführung benutzte, mit dem Unterschied, dass bei ihm die Auflösung statt E ein E<sup>7</sup> ist.

Die Stelle zwischen Takten 96-97 ist wiederum eine Überraschung, weil statt der erwarteten Grundtonart (E) die Modulation nach Cis- Dur (TP) führt.

## II. 4. Instrumentierung

### Besetzung des zweiten Satzes:

Piccolo  
Flöte  
Oboe  
Englischhorn  
2 Klarinetten (in Es und B)  
2 Fagotte  
2 Hörner (in F)  
Trompete (in D)  
Posaune  
Harfe  
Klavier  
1. Violinen  
2. Violinen  
Bratschen  
Celli  
Kontrabässe

Es fällt dem Auge sofort auf, was für eine sparsame Besetzung Ravel benutzt. Er selbst unterstreicht dies auch in dem für das *Excelsior* am 30. Oktober 1930 gegebenen Interview zum Konzert: „I called for a reduced orchestra: the usual strings are joined only by one flute, piccolo, oboe, English horn, two bassoons, two horns, one trumpet and one trombone“<sup>12</sup>

Die Instrumentierung des zweiten Satzes ist grundsätzlich auf den Bläsern, vor allem auf den Holzbläsern aufgebaut. Der ganze Satz ist eigentlich ein Zwiegespräch zwischen dem Klavier und den Holzbläsern. Schauen wir uns nun die Funktion der einzelnen Instrumente an.

Die **Streichinstrumente** dienen im allgemeinen der Begleitung. Es stimmt fast immer mit der Verstärkung der linken Hand überein. Dies bedeutet aber nicht bedingungslos eine ständige Unterordnung, weil die Streicher und die linke Hand manchmal gleichberechtigt die Rolle des Begleiters spielen (Takte 36-45, Takte 62-65 ausser 1. Violinen). Beim Takt 34 – am Ende des Klaviersolos – setzen die Streicher ein, und es ist genau festzuhalten, dass die Akkorde der linken Hand auf die verschiedenen Streicherstimmen verteilt sind: Die 2. Violinen spielen die Ober-, die Bratschen die Mittel- und die Celli die Unterstimme der linken Hand. Die 1. Violinen schliessen im Takt 41 an, wenn der Klaviersatz vierstimmig wird,

---

<sup>12</sup> Ravel (oder der Interviewer) lässt die zwei Klarinetten und die Schlaginstrumente beziehungsweise die Harfe aus.

und spielen sinngemäss die Oberstimme. Nachher übernehmen die Bläser die Begleitung (Takte 46-52). Die Kontrabässe setzen erst im Takt 58 als Verdoppelung der Celli ein. Ab Takt 66 helfen die Streicher – parallel zu der vorherigen Bläser-Stelle – beim *crescendo* mit aufsteigenden Terzen. Es gibt eigentlich nur zwei solistische Stellen für die Streicher: erstens die Takte 62-65, wo die 1. Violinen die Variante der vorher vom Klavier vorgetragene Melodie bringen. Zweitens die Takte 103-105, wo vor dem Abschluss ein kurzes, mit *espressivo* bezeichnetes Bratschen-Solo auftritt.<sup>13</sup>

Die **Bläser** haben eine fast gleichwertige Rolle wie das Klavier, denn der Satz ist ein eigentliches Zwiegespräch.<sup>14</sup> Der erste Einsatz der Bläser besteht aus mehreren Soli. Die Instrumente übergeben einander die Melodie und bilden eine Kette: die Flöte fängt an, dann folgen Oboe und Klarinette, schliesslich kehrt die Melodie zur Flöte, den Kreis vollendend, zurück. An der nächsten Stelle übernehmen die Bläser die Rolle der Streicher und werden zu Begleitern. Es gibt eine sehr auffallende Klangfarbenänderung, wenn das Englischhorn, die Klarinette und das 2. Fagott das von den Streichern schon bekannte Begleitschema spielen. In den nächsten vier Takten (46-49) folgt eine Abdunklung aufgrund des Register- und Instrumentenwechsels (2 Fagotte und gestopfte Hörner) sowie der Sequenz der Melodie eine grosse Sekund tiefer. Umso grösser ist nachher die Aufhellung, wenn die Streicher als Begleiter zurückkehren. Für die nächste Stelle (Takte 58-61) bleibt die vorherige Verteilung der Bläser. Die Fagotte und Hörner beginnen mit den parallelen Quartsextakkorden, gefolgt von der aus Flöte, Oboe, Englischhorn und Klarinette bestehenden Gruppe. Der letzte Akkord des Taktes 71 ist die einzige Stelle, wo alle Instrumente gleichzeitig spielen. Für diesen Höhepunkt des Stückes benutzt Ravel Piccolo und sogar Trompete und Posaune, aber nur für einen Akkord! Ansonsten ist die Blechbläserfamilie nur durch die Hörner vertreten. Ab Takt 74 wird das Englischhorn zum bedeutendsten Instrument, weil es das 10 Takten verkürzte Hauptthema solistisch spielt. In der Reprise erklingen die Thema-Fragmente in verschiedenen Instrumenten: Flöte, Oboe, Englischhorn. Zum Schluss bringt das Fagott ein verirrtes Motiv (Takt 105), das eigentlich die um eine Terz tiefere Version der Mittelstimme der linken Hand darstellt.

---

<sup>13</sup> Ravel verwendet die Bezeichnung *espressivo* im zweiten Satz nur 4 Mal: erst für das Klaviersolo, sodann für das Flötensolo in Takt 41, für das Englischhorn-Solo (Takt 71), und endlich für die scheinbar unbedeutende Bratsche-Stelle, damit betonend, wie wichtig diese eigentlich ist.

<sup>14</sup> Das beste Beispiel für einen so konstruierten Klavierkonzertsatz aus der früheren Klavierliteratur wäre wahrscheinlich der zweite Satz des c-Moll Konzerts KV491 von Mozart. Diese Übereinstimmung ist besonders merkwürdig, denn wir wissen, dass Ravel das Stück „im Geiste der Konzerte von Mozart und Saint-Saëns,“ geschrieben hat.

In diesem Satz sollte auch über das **Klavier** als Orchesterinstrument gesprochen werden. Es hat eigentlich drei verschiedene Rollen: Solist, Halb-Solist (gleichberechtigt mit dem Orchester) und Begleiter. Die untenstehende Tabelle zeigt die Verteilung:

Solist	Halb-Solist	Begleiter
T.1-36	T.58-61	T.37-45
T. 45-57	T. 66-73	T. 62-65
	T. 74-108	

Wegen seine zeitweisen Funktion als Begleiter kann das Klavier als Orchesterinstrument aufgefasst werden. An einigen Stellen übernimmt die Klavierstimme sogar die Rolle der Harfe.<sup>15</sup> Die Sextolen – Figurationen wirken tatsächlich harfenistisch. Unabhängig von der Rolle des Klaviers ist es Ravel gelungen, gleichzeitig den Solisten immer im Vordergrund zu halten, und trotzdem ein Gleichgewicht mit dem Orchester zu schaffen.

## II. 5 Zum Klaviersolo

Wenn man die Partitur zum ersten Mal anschaut, ist es sehr erstaunlich, die  $\frac{6}{8}$  Unterteilung des Basses im  $\frac{3}{4}$  -Takt zu sehen. Die gleichzeitige Anwesenheit zweier verschiedener Taktartvorzeichnungen ist tatsächlich bemerkenswert.<sup>16</sup> Sie verleiht dem Stück seine schwebende Atmosphäre. Die rechte Hand ist eigentlich eine Augmentation der linken doppelten Werten. So ist das Verhältnis zwischen Sopran und Bass 1:2.

Das Hauptthema ist sehr einfach, wirkt beinahe improvisiert. Während den 36 Takten gibt es keine einzige Wiederholung. Trotz der improvisativen Wirkung kostete es Ravel viel Kopfzerbrechen, dieses Klaviersolo aufs Blatt zu werfen, wie Marguerite Long erinnert.<sup>17</sup>

Die Wichtigkeit der Melodie hat schon André Gédalge, Ravels Orchestrationsprofessor am Pariser Conservatoire, stets betont: „Welche Sose man darüber gibt, ist eine Sache des Geschmacks. Wichtig ist nur die Melodielinie, und diese ist unveränderlich.“<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Die Harfe, die Ravel so häufig benutzt, hat in diesem Satz nur 6 Akkorde zu spielen.

<sup>16</sup> Vielleicht ein Einfluss des *guajiras*, eines spanisch-kubanischen Tanzes, den ihm seine Mutter ihm oft vorgesungen hat. Die Eigenart dieses Tanzes ist das Wechselmetrum (3/4, 6/8). Hier kommt es aber gleichzeitig und im langsamen Tempo vor. Ravel verwendet diesen Tanz im Chanson *romanesque* (aus *Don Quichotte à Dulcinée*). (Quelle: Orenstein: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* S.431)

<sup>17</sup> Marianne Pándi : *Maurice Ravel* S. 158

<sup>18</sup> Orenstein: *Maurice Ravel. Leben und Werk* S.141

Hier kann nicht nur der Einfluss Mozarts beobachtet werden, wie Ravel selbst zugegeben hat, sondern auch eine gewisse Einfachheit, wie sie bei Satie häufig festzustellen ist.<sup>19</sup> Die 3 *Gymnopédies* könnten als Inspiration gewirkt haben.

Es ist immer eine gewisse Ähnlichkeit in der Melodie festzuhalten, und auch die Begleitung erinnert an das Konzert.

Die linke Hand ist das einzige Element, welches des ganzen Stücks dabei ist, und auf welchem alles aufgebaut ist. Wie Ravel sagt: „...in the concerto one also finds bass accompaniments from the time of Bach.“<sup>20</sup> Tatsächlich erinnern die Akkorde der linken Hand ans Barock und die Klassik (besonders an Mozart). Dieses Schema einer relativ sturen linken und einer relativ freien rechten Hand hat er aus der Barocken Tradition übernommen. Überraschend können einige Teile der Melodie sogar als typisch barock-klassische Verzierungen aufgefasst werden: So schreibt Ravel Tongruppen, die zur Zeit des französischen Barock mit den folgenden Ornamenten bezeichnet worden waren.

*Cadence* (bei d'Anglebert)



Takt 4.

*Pincement* (bei Couperin)



Takt 7.

<sup>19</sup> Schon im Conservatoire war er von Satie begeistert. Zusammen mit Ricardo Viñes waren sie beim Komponisten häufig zu Gast.

<sup>20</sup> Interview in *De Telegraaf*, 6. April 1932

*Coulé* (bei Couperin)



Takt 13.

*Arpègement figuré* (bei Rameau)<sup>21</sup>



Takt 20.

## II. 6. Schlussbemerkung

Ich glaube, dass wir nach dieser Analyse den Antwort gefunden haben, warum dieser Satz eines der zauberhaftesten Stücke der Musikgeschichte ist. Die perfekte Präzision der Harmonie und Form, brillante Orchestrationstechnik gepaart mit der spürsamen Wirkung anderer Komponisten steckt „das zarte, ironische Herz, das unter der Samtweste Maurice Ravel schlägt.“<sup>22</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

Ferguson, Howard: *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century: an introduction*. Oxford University Press, London, 1975.

<sup>21</sup> Quelle: Howard Ferguson: *Keyboard Interpretation*

<sup>22</sup> Tristan Klingsor

- Hommage à Ravel* 1987. Hochschule für Gestaltende Kunst und Musik, Bremen, 1987.
- Kerner, Dieter: *Krankheiten grosser Musiker*. Schattauer, Stuttgart, 1986.
- Kloiber, Rudolf: *Handbuch des Instrumentalkonzerts Band II*. Breitkopf&Härtel, Wiesbaden, 3., revidierte Auflage, 1987.
- Jankélévitch, Vladimir: *Maurice Ravel*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1984.
- Martin, Jörg Christian: *Die Instrumentation von Maurice Ravel*. (Diss. phil.) Mainz, 1967.
- Milon, Yves / Moreau, Claude / Renaut, Thomas: *Maurice Ravel à Montfort l'Amaury*. ASA Édition, Paris, 1987.
- Pándi, Marianne: *Maurice Ravel*. Gondolat, Budapest, 1978.
- Petrovics, Emil: *Ravel*. Gondolat, Budapest, 1982.
- Orenstein, Arbie: *Maurice Ravel. Leben und Werk*. (Aus d. Engl.übers. von Dietrich Klose) Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1978.
- Orenstein, Arbie: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. Columbia University Press, New York, 1990.
- Ravel: *Concerto pour piano et orchestre* – Taschenpartitur. Durand&Cie Editeurs, Paris, 1958.
- <http://www.maurice-ravel.net>
- <http://www.nycballet.com/reprotes/gmajor2.html>

