

## Sonatine

Am 12. März 1903 erschien in einer englisch-französischen Kulturzeitschrift, der exklusiven und ambitionierten aber nur sehr kurzlebigen *Weekly Critical Review*, der Aufruf zu einem Kompositionswettbewerb. Bis zum 31. März des Jahres sollte ein Sonatenkopfsatz in fis-Moll mit einer maximalen Länge von 75 Takten anonym eingereicht werden. Unter den Jurymitgliedern waren so bekannte Namen wie Vincent d'Indy, Paul Vidal und Charles Widor; dem Gewinner winkte die Publikation in einer Beilage der Zeitschrift sowie ein Preis in Höhe von 100 Francs. Ravel beteiligte sich und wählte, wie ein 1999 bei Sotheby's angebotenes Autograph belegt, für die Identifizierung seines Beitrages ein Anagramm seines Namens, "Verla".<sup>1</sup> Doch obwohl der Aufruf in der *Weekly Critical Review* mehrfach wiederholt und der ursprüngliche Einsendeschluss dabei zuletzt bis auf den 9. Mai 1903 verschoben wurde, blieb Ravels Satz offenbar die einzige Einreichung. Eine Drucklegung durch die Zeitschrift scheint in Angriff genommen, dann jedoch abgebrochen worden zu sein.

Im darauffolgenden Jahr spielte Ravel den Satz mehrfach in Pariser Salons, so u.a. am 8. Januar 1904 bei einer Soiree im Salon von Marguerite de Saint-Marceaux und am 16. Juni im Salon der Familie Godebski – engen Freunden, denen er das Werk später auch widmete.<sup>2</sup> Im Verlauf des Jahres zwischen dieser zweiten privaten Aufführung und dem im Autograph genannten Fertigstellungsdatum im August 1905 ergänzte er den Kopfsatz um zwei weitere Sätze. Im November 1905 erschien die Notenausgabe beim renommierten Musikverlag Durand, der Ravel kurz darauf für das exklusive Veröffentlichungsrecht aller zukünftigen Kompositionen ein Jahresgehalt von 12.000 Francs (ca. 42.000 Euro nach heutigem Wert) anbot. Die bejubelte Uraufführung der Sonatine fand am 10. März 1906 in Lyon mit der Pianistin Paule de Lestang statt; die Pariser Erstaufführung spielte Gabriel Grovlez am 31. März 1906. Die Sonatine entwickelte sich zu einem großen Erfolg. Noch zu Ravels Lebzeiten erschienen 26 Nachdrucke mit einer Gesamtauflage von 53.000 Exemplaren.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Peter Jost, "Neugierde lohnt sich. Zur Entstehung von Maurice Ravels Klaviersonatine" (ein Blog des Henle-Verlags, publiziert am 19. März 2012).

<sup>2</sup>Peter Jost im Vorwort der Urtextausgabe (München: Henle, 2011), S. IV.

Aufruf zum Kompositionswettbewerb  
in der zweisprachigen Wochenzeitschrift *Weekly Critical Review*,  
veröffentlicht am 12. 3. 1903, mit Wiederholung am 19.3., 9.4. und 23.4. 1903<sup>3</sup>

## Musical Competition

---

Compose the first movement of a Pianoforte Sonata in F sharp minor, not to exceed 75 bars in length.

A prize of 100 francs will be given for the winning composition.

---

### RULES

- 1.—All readers of the WEEKLY CRITICAL REVIEW are eligible to compete.
- 2.—All MSS. must be sent in by the 31st of March, 1903
- 3.—MSS. must be signed with pseudonym only. **The current WEEKLY CRITICAL REVIEW Competition Coupon with details fully filled up must accompany each MS.,** and must be enclosed in a sealed envelope on the outside of which is written only the pseudonym of the competitor. As this envelope will not be opened until after the awards have been made, any inquiry should be forwarded in a separate letter addressed to the Editor.
- 4.—**The fact of winning a prize in the Musical Competition involves a surrender of all rights in the winning matter to the Proprietor of the WEEKLY CRITICAL REVIEW.**
- 5.—Any infringement of any of the above rules will disqualify a competitor.
- 6.—**The winning composition will be published as a supplement to the "Weekly Critical Review."**

---

The following gentlemen have kindly consented to act as the judges of the pieces sent in to our Musical Competition :

M. ALFRED BRUNEAU  
M. CAMILLE CHEVILLARD  
M. VINCENT D'INDY  
M. GEORGES MARTY  
M. PAUL VIDAL  
M. CHARLES M. WIDOR

<sup>3</sup>Abdruck nach Peter Jost, "Neugierde lohnt sich" (*op. cit.*).

**Modéré**

Der somit unter externen Vorgaben komponierte Kopfsatz ist lyrisch im Charakter und, nicht zuletzt bedingt durch die sehr begrenzte Taktzahl, konventionell gebaut. Nicht nur in der Reprise, sondern auch schon in der Durchführung repliziert Ravel die für die Exposition entworfene Abfolge. Im Bereich der Metrik und der Harmonik dagegen nimmt Ravel auch auf diesem engen Raum zahlreiche Freiheiten in Anspruch.

Das in Oktaven geführte Hauptthema besteht aus einer Phrase im Umfang von 10/8 und deren auf 8/8 verkürzter Wiederholung. Die Grundphrase setzt mit Akzent auf dem zweiten Achtel des ersten Taktes ein, gefolgt von einer Synkope auf dem leiseren Schlag 2 und ergänzt um ein Crescendo zur Mitte des dritten Taktes. Die auch weiterhin auf sekundäre Taktpositionen fallenden melodischen Betonungen, das weder melodisch noch harmonisch vorhersehbare erste Phrasenende, die metrisch verschobene Phrasenwiederholung und der wie ein plötzlicher Abbruch wirkende Themenschluss lassen Hörer, die nicht die Partitur mitlesen, im Unklaren über die zeitliche Ordnung. Die vage Atmosphäre wird unterstrichen durch die Harmonisierung in Dreiklangsparen und die Tatsache, dass die meisten Melodietöne nur von leeren Quinten gestützt werden.

*Sonatine I: Das Hauptthema*

Der das Hauptthema ergänzende entwickelte Zweitakter, dessen Septakkorde wie die vorausgehenden Dreiklänge jeweils auf der Quint unter dem Melodieton ruhen, endet in zwei Überleitungstakten mit einem ersten *f*-Höhepunkt auf E<sup>7</sup> und einem kleinem *rallentando*. Harmonisch scheint sich im Seitenthema die Subdominante h-Moll anzukündigen, doch verwirklicht sie sich ausschließlich in dessen melodischem Ausgangston *h* und seinen Wiederaufnahmen, während die auch hier parallel verschobenen Hintergrunddreiklänge das dominantische Cis-Dur/Moll umkreisen.

Das metrisch anspruchslose Thema besticht durch seinen additiven Bauplan: Die siebentaktige Phrase ist als ||:a:||:b :|| c strukturiert. Danach führt eine Verwandte der Überleitungsfigur von Fis<sup>11</sup> nach E<sup>7</sup> und, nach *rallentando* und langer Fermate, von dort zu einer wiederholten Schlussgeste, die den Hauptthema-Anfang antizipiert und dabei einen G-Dur-Quintsextakkord als 'Leittonklang' zum tonikalen fis-Moll einsetzt.

Die Durchführung beginnt mit der Transposition derselben Geste nach Fis-Dur und der daraus resultierenden metrischen Verschiebung der Nebenstimme in eine nachschlagende Position. Diese entwickelt sich zu einem durchgehend synkopierten Durchführungsmotiv – der einzigen nicht aus der Exposition abgeleiteten Komponente.

Sonatine I: Übergang zu und Beginn der Durchführung

Eine Quart höher und *mf très expressif* folgen die zweite Hauptthema-teilphrase, der ergänzende Zweitakter mit seiner Wiederholung (*f*) und eine Variante der Überleitungsfigur, die hier in den e-Moll-Dreiklang rund um das mittlere *c* und dabei zurück ins *pp* führt. Nach drei Takten Seitenthema-transposition, die diesmal nicht von parallelen Dreiklängen in weiter Lage, sondern von parallelen Quartan begleitet sind, weicht die Musik von der Vorgabe der Exposition ab. Steigernd und beschleunigend steigt sie in Quartan von e- über a- und d- nach g-Moll, um in drei *f Animé* markierten und weiter crescendierenden Takten, die den angestrebten C-Dur-Dreiklang erst mit dem Zielton der chromatischen Mittelstimme bilden, in *ff passionné* den Höhepunkt des Sonatinensatzes zu erreichen. Die Harmonisierung dieses Höhepunkttaktes und der aus ihm entspringenden dreitaktigen Rückleitung verbindet die nächsthöhere Quart *c* mit dem in Vorbereitung auf die Reprise zu erwartenden cis-Moll zum übermäßigen Dreiklang *c/e/gis*, dessen Grundton sich erst im letzten Augenblick zum *cis* erhebt.

Die Reprise selbst entspricht in der Abfolge ihrer Komponenten der Exposition. Die variierte Überleitung zum Seitenthema ersetzt den aufsteigenden Quartengang der Durchführung mit einer durch vier Quartan fallenden Transposition ihres halbtaktigen Motivs. Das Seitenthema ertönt, tiefoktaviert, zwar in seiner Durvariante, entspricht aber sonst einschließlich der ihm folgenden Gesten der Vorlage und endet so in der Tonika. Dabei kadenziiert Ravel mit einer höchst unkonventionellen Akkordfolge: E-Dur-Quintsext- und D-Dur-Sept-Akkord führen zum Fis-Dur-Dreiklang mit hinzugefügter None, die auch die stark verlangsamte, mit enharmonisch notierten a-Moll-Klängen alternierende Coda noch ganz durchklingt.

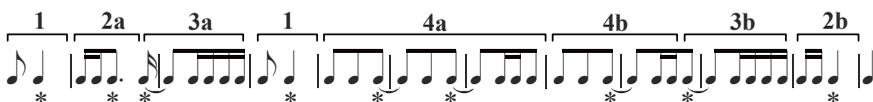
**Mouvement de Menuet**

Der zweite Satz steht in der Dominanttonart, wobei nur zwei der Moll-Einschübe in *cis* anknüpfen, während die übrigen Phrasen enharmonisch mit Bezug auf Des-Dur notiert sind. Als Metrum wählt Ravel nicht den in Barock und Klassik bevorzugten 3/4-Takt, sondern eine Bewegung in drei Achteln, als wollte er eine allzu gemächliche Wiedergabe verhindern. Mit den zahlreichen Synkopen in den Grundphrasen scheint er an frühe französische Menuetts wie die von Rameau und Lully anzuknüpfen.

Die typische Form des Menuetts, das, in sich zweiteilig, von einem analog gebauten aber thematisch eigenständigen Trio gefolgt wird und mit einem *Da capo* des Menuetts schließt, wandelt Ravel ab. Auch ignoriert er die konventionelle Bevorzugung regelmäßiger, d.h. 8- und 16-taktigen Phrasen. Stattdessen konzipiert er den Mittelsatz der Sonatine derart, dass drei Abschnitte aus demselben thematischen Material entwickelt sind – was sich besonders deutlich in ihrer rhythmischen Verwandtschaft zeigt – und nur einer als eingeschobener Kontrast wirkt. Dies lässt sich schematisch folgendermaßen darstellen:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{||: A :|| B | C | D | A' | B' | Coda} \\ 12 \quad 10 \quad 16 \quad 14 \quad 12 \quad 14 \quad 4 \text{ Takte} \end{array}$$

Von den drei gestisch analog beginnenden Abschnitten A, B und C ist der erste besonders reich an Synkopen. In ihm etabliert Ravel vier rhythmische Muster, die dann in Abschnitt B und C variiert und ergänzt werden.

*Sonatine II: Rhythmische Muster und Synkopen in Abschnitt A*

Alle drei Abschnitte beginnen rhythmisch mit Varianten der vier Eröffnungstakte und melodisch mit der zur Synkope aufsteigenden Quint, dem zur fallenden Quart zu Beginn des Kopfsatzhauptmotivs komplementären Intervall. Jenseits davon präsentiert jeder Abschnitt dezente Eigenheiten.

- Im *p* markierten Abschnitt A sind dies eine diatonische Unterstimmenkurve unter einem Binnenorgelpunkt, gefolgt von mehrfach aufsteigenden Quartan im Bass, wobei die Musik von Des-Dur nach f-Moll moduliert.<sup>4</sup>

<sup>4</sup>Vgl. T. 1-3: Binnenorgelpunkte *as/des* in der rechten Hand, dann *f/as* in der linken Hand, darunter *des-es-f-ges-f-es-des-c-b*; T. 6-7: *f-b-es*, T. 8-10: *f-b-es-as-des*, T. 11-12: *g-c-f*.

- Abschnitt B, der *pp* einsetzt, spannt seine ersten vier Takte über dem in Oktaven auf und ab springenden, die Synkopen des Vorangehenden aufgreifenden Grundton *f* und einer teils diatonisch, teils chromatisch fallenden Mittelstimme aus, gefolgt von einem Zweitakter, der dynamisch kurz aufblüht, und dessen Wiederholung mit diminuierender Ausleitung.
- In Abschnitt C sind die wieder im *pp* stehenden vier Ausgangstakte mit einem Es-Dur-Nonakkord harmonisiert, wobei die thematische Oberstimme im Duett mit einer wiederholten Binnenstimmenkurve erklingt. Im anschließenden, von *ppp* ausgehend crescendierenden Dreitakter übernimmt diese Binnenstimme allein die Führung. Die Steigerung setzt sich sodann fort: in der um eine Oktave höher versetzten Wiederholung des Dreitakters von *piano* zum *forte*, und dann in der verkürzten zweiten Wiederholung, die eine weitere Oktave höher und nun in der Oberstimme ertönt, von diesem *forte* zum strahlenden *fortissimo*. Die verbleibenden vier Takte bringen in einer auf der Stelle stehenden, hemiolisch rhythmisierten Figur über arpeggierten f-Moll-Dreiklängen einen Ausklang mit Diminuendo und Rallentando.

Der ins *pp* zurückfallende und mit *Plus lent* abgesetzte Abschnitt D ist in vieler Hinsicht bemerkenswert. Die Tonartsignatur mit drei Kreuzen suggeriert eine Rückkehr zum fis-Moll des Kopfsatzes. Darin bilden die meist durch Oktave und Quart gestützte Oberstimme der rechten Hand – eine Variante des Kopfsatzhauptmotivs (mehr dazu später) – und die sowohl dynamisch als auch mittels Arpeggien hervorgehobene Oberstimme der Linken einen Augmentationskanon, der sich mit Ausnahme eines Durchgangstones ausschließlich im cis-Moll-Dreiklang bewegt.

#### Sonatine II: Der cis-Moll-Kanon in Abschnitt D

Plus lent

39 *pp*

8

*p en dehors et expressif*

Reprenez peu à peu le mouvement

*pp*

a tempo

Die Arpeggios unter der augmentierten Zweitstimme der ersten fünf Takte lassen sich als ein Wechsel zwischen cis-Moll-Non- und cis-Moll-Quintsextakkord hören, wobei die viermal im Bassregister angeschlagene Terz *e* als harmonisch ungewöhnlicher Orgelpunkt fungiert. In den letzten

vier identischen Takten beschreibt das mittlere *e*, das für zweimal vier Takte nur als Teil der Hintergrundakkorde erklungen war, einen chromatischen Aufstieg, der als Teil des enharmonischen Übergangs von cis-Moll nach Des-Dur die Quint des Dreiklages vorbereitet, mit der Abschnitt A' einsetzt. Mit dieser dezenten Nebenstimmenlinie weist Ravel zugleich darauf hin, dass die veränderte Begleitung der beiden Anfangstakte des *da capo* die zuletzt gehörten cis-Moll-Figuren weiterspinn<sup>5</sup>.

Nach drei notengetreu aus Abschnitt A übernommenen Takten nimmt Ravel am Diskant und den begleitenden Stimmen minimale Änderungen vor, die die zuvor erfolgte Modulation nach f-Moll umgehen und den ersten Repriseschnitt mit einer authentischen Kadenz in Des-Dur beschließen. Für den wie seine Vorlage in Moll beginnenden Abschnitt B' wechselt Ravel erneut die Tonartsignatur, diesmal zu den vier Kreuzvorzeichen von cis-Moll, und verringert zudem das Tempo gegenüber dem analogen Abschnitt B (*un peu plus lent qu'au début*). Der nachschlagende Basston, hier *cis*, erklingt viermal synkopisch, bevor er im Hintergrund durch drei Oktaven auf und absteigend als nachdrücklicher Binnenorgelpunkt fungiert. Mit einem kurz vor dem erwarteten Abschnitte einsetzenden Rallentando und einer viertaktigen Erweiterung führt die Musik zu einer Fermate, unter der Ravel den Subdominantakkord von cis-Moll mit *d* und *his*, den beidseitigen (natürlichen und künstlichen) Leittönen des Grundtones, anreichert. Die kurze Coda, nun wieder in Des-Dur notiert aber *Très lent* und mit *mf < f >* dynamisch vom vorausgehenden *pp* abgesetzt, vervollständig die plagale Kadenz zuletzt mit einem zweimaligen Septakkord auf der Subdominantparallele es-Moll.

Für die Stimmung dieses interessanten Satzes liefert Ravel drei Hinweise. Die Wahl des 3/8-Taktes anstelle des üblicheren 3/4-Metrums wurde schon erwähnt. Die zahlreichen Vorschlags-Gruppetti und Arpeggien in den B-Abschnitten verleihen deren Mollcharakter Eleganz und spielerische Leichtigkeit. Und nicht zuletzt suggerieren auch die drei ausdrücklichen Reduktionen des Ausgangstempos<sup>6</sup> Abweichungen von einer grundlegenden Beschwingtheit. Ravels ästhetische Vorbilder waren offensichtlich die anmutig-lebhaften Menuette der französischen Clavecinisten.

<sup>5</sup>Enharmonisch notierte Chromatik in T. 49-53: *e-eis-fis-fisis-as*; neue Begleitung in den Eröffnungstakten von A' (in enharmonisch 'korrigierter' Notation: *gis-e-cis* über *cis-h-gis*).

<sup>6</sup>Vgl. beim Übergang von Abschnitt C zum *Plus lent* des Kontrastabschnitts D, beim Übergang von Abschnitt A' zum *Un peu plus lent qu'au début* in Abschnitt B', und am Ende der reprisenartigen Wiederaufnahme, gleichsam in Vorbereitung auf das (erst nach einer Fermate folgende) *Très lent* der Coda.

**Animé**

Für den Finalsatz entwirft Ravel eine hybride Struktur, die eine variierte Abfolge dreier Abschnitte (A B C, A' B' C') mit Kennzeichen der Sonatenhauptsatzform verbindet, insofern A' durchführungsartige Züge hat und C' sich durch einen Einschub und eine Stretta als Coda erweist.<sup>7</sup>

Mit fast durchgehenden Spielfiguren in Sechzehnteln oder Achteltrio- len bei raschem Tempo erinnert der Satz an eine Toccata. Auch die Zusammenfassung größerer Taktgruppen durch Orgelpunkte und ostinat begleitende Intervalle bzw. Akkorde unterstreicht diesen Eindruck. Einzig einige Übergänge, kürzere Taktgruppen und die abschließende Stretta verlaufen ohne mindestens einen dieser tonalen Zusammenhalte.<sup>8</sup>

Die beiden Toccatenmuster selbst nehmen eine Mittelstellung zwischen Orgelpunkten und thematischen Komponenten ein. Das erste Muster, für viele Hörer das Charakteristikum dieses Stückes, erklingt als Einleitung in den drei Eröffnungstakten und begleitet auch noch die Einführung des ersten Themas, wird dann jedoch nie wieder aufgegriffen. Es handelt sich um eine Figuration in Sechzehnteln, die harmonisch den fis-Moll-Dreiklang um die Dursext erweitert und rhythmisch dem Taktbeginn einen zweiten Akzent auf Schlag 2 zur Seite stellt. Diese Synkopen, in der Einleitung die höhere Oktave des Orgelpunkttones, werden im ersten Thema des Satzes durch thematische Akzente ersetzt:

*Sonatine III: Toccatenmuster 1**Sonatine III: Das erste Thema*

<sup>7</sup>A: T. 1-36, B: T. 37-53, C: T. 54-59; A': T. 60-139, B': T. 140-156, C': T. 157-172.

<sup>8</sup>Für Bass- bzw. Mittelstimmenorgelpunkte (B, M) und ostinate Intervalle und Akkorde (I, A) vgl. T. 1-9: *cis* (B), T. 12-17: *fis* (B), T. 18-25: *d/fis* (I), T. 26-31: *gis* (B), T. 37-39: *e* (M), T. 40-42: *h* (M), T. 47-50: *cis/e/gis* (A), T. 51-53: *e/gis/his* (A), T. 60-70: *cis/e* (I), T. 72, 74 und 76-94: *ais/cis* (I), T. 95-97: *h* (B) und *h/fis/cis* (A), T. 98-99: *a* (B) und *a/e/h* (A, mit Echos in T. 106 und 113: *e/h/fis*, T. 120: *cis/gis/dis*), T. 100-105: *b/d* (I), T. 106-117: *gis/h* (I), T. 118-119: *c/e* (I), T. 125-134: *cis* (B; dazu T. 127-130: *ais* = M), T. 136-139: *eis/gis* (I), T. 140-142: *cis* (M), T. 143-145: *gis* (M), T. 149-153: *b/des/f* (A), T. 154-156: *a/cis/e* (A).

Wenn dieses Thema – mal mehr, mal weniger variiert – in den beiden äußeren Segmenten des durchführungsähnlichen Abschnitts A' auf je zwei verschiedene Tonstufen transponiert erklingt, bevor es zu seiner ursprünglichen Tonikaposition zurückkehrt, wird es vom zweiten Toccatenmuster begleitet: einer Dreitonfigur in fallenden Vierteln, umspielt mit je einem der schon erwähnten ostinat wiederholten Begleitintervalle oder Binnenorgelpunkte. Wie zu Beginn des Satzes gehen auch hier dem jeweiligen Themeneinsatz einleitende Takte voraus, in denen dieses zweite Toccatenmuster allein eingeführt wird. In den beiden Segmenten ergeben sich so deutliche Parallelen:

### Sonatine III: Die Struktur im Mittelabschnitt

- T. 60-63: Einleitung *a-g-e* mit ostinater *cis/e*-Umspielung,  
T. 64-68: Begleitung der ersten Themenvariante  
T. 69-70: Ausklang,  
T. 71: polyrhythmische Überleitung
- T. 72-82: Einleitung *a-g-e* mit ostinater *ais/cis*-Umspielung  
(Einschübe mit Tritonus- und Oktavtransposition)  
T. 82-92: Begleitung der zweiten Themenvariante,  
T. 93-94: Ausklang
- T. 103-105: Einleitung *a-g-d* mit ostinater *b/d*-Umspielung  
T. 106-117: als Begleitung der dritten Themenvariante transponiert  
auf *fis-e-h* mit *g/h*- und *h-a-e* mit *c-e*-Umspielung  
T. 118-119: Ausklang
- T. 120-124: als Begleitung der vierten Themenvariante transponiert  
auf *dis-cis-gis* mit umspielendem Binnenorgelpunkt *e*

Eine fünfte Variante des ersten Themas erweist sich als Scheinreprise: Zwar wird sie erstmals wieder von einem Bassorgelpunkt *cis* gestützt und setzt wie zu Beginn des Satzes mit dem Sprung *cis-fis* ein, doch bleibt sie leise und weicht zudem bald wesentlich von der ursprünglichen Kontur und Struktur ab. So scheint es nur logisch, dass Ravel auch sie noch mit dem zweiten Toccatenmuster umgibt und damit dem durchführungsartigen Abschnitt A' zuordnet.<sup>9</sup>

Unmittelbar nach seinem ersten Auftritt wird das erste Thema durch ein Motiv ergänzt, unter dessen Oberstimme sich die Mittelstimmen in Septakkorden chromatisch auf und ab bewegen. Zwar ist die Bewegung

<sup>9</sup>T. 125-126: Einleitung *gis-fis-d* [!] mit *a/his*-Umspielung, T. 127-130: *gis-fis-cis* mit *ais*-Umspielung als Begleitung der 5. Themenvariante, T. 131: bitonaler Brückentakt (G-Dur-Arpeggio über *cis*), T. 132: *cis-h-fis* mit *dis*-Umspielung als Begleitung einer Teilsequenz, T. 133-134: Brückentaktvariante, T. 135-139: Ausklang *dis-cis-gis* mit *eis/gis*-Umspielung.

der Akkordbrechungen auf Triolenachtel reduziert, doch verhindert Ravels Hinweis *Agité* jegliche Entspannung. Auch dynamisch ist das Motiv mit mehrfacher Schwellung von *p* zu *f* sehr erregt. Das Thema (mit neuer Begleitung) und das Motiv werden sodann eine Quart höher wiederholt.

Abschnitt B setzt nach einer kurzen Überleitung um den am Ende der Motiv-1-Transposition erreichten Ankerton *e* mit dem zweiten Thema des Satzes ein. Dabei handelt es sich im Blick auf die Sonatine als Ganze recht eigentlich um das "Hauptthema": eine neue, diesmal in einen 5/4-Takt eingebettete Variante eines Themas, das sich spätestens hier als zyklisch zu erkennen gibt. Ihren Ursprung hat die Komponente im Kopfsatzhauptmotiv, das Ravel schon im zentralen Kontrastabschnitt des Menuettsatzes und erneut im Finalsatz in mehrmals leicht veränderter Form aufgreift. Das folgende Notenbeispiel zeigt die jeweils zuerst auftretende der intervallischen und rhythmischen Varianten, denen zum einfacheren Vergleich die Transpositionen auf denselben Grundton zur Seite gestellt sind.

*Sonatine* I, II, III: Das zyklische Thema

|   |              |   |
|---|--------------|---|
|    | I, T. 1-3    |    |
|    | II, T. 39-40 |    |
|    | III, T. 37   |    |
|  | III, T. 54   |  |
|  | III, T. 95   |  |

Wie das erste Thema wird auch das zweite in Quart-Transposition wiederholt; allerdings kehrt Ravel den zu Beginn des Satzes gehörten Schritt von fis-Moll nach h-Moll hier zum Schritt von E-Dur nach H-Dur um. Auch weicht das durchgehend akzentuierte *forte* einem *piano tranquillo*; im *Plus lent* der Transposition, in dem sogar die bewegte Mittelstimme wegfällt und der dritte Takt zusätzlich an Tempo verliert, ist die Wendung zum Leisen, Langsameren und Einfacheren noch verstärkt.

Wie das erste wird auch das zweite Thema durch ein eigenes Motiv ergänzt; allerdings ersetzt Ravel die zweifache Paarung Thema/Motiv durch die Zusammenfassung zu zweimal drei Takten Thema gefolgt von zweimal zwei Takten Motiv (jeweils 5/4 + 4/4; *pp subito, très doux et expressif*). Mehr Raum als zuvor nimmt jetzt die abschließende Überleitung ein, die die fallende Quart aus dem Beginn von Thema 2 und Motiv 2 isoliert, sie hemiolisch gegen einen in 3/4-Noten chromatisch fallenden Bassgang stellt und dabei zum *f* und, über einer dreitaktigen Ausweitung des erreichten Leittonklanges, zum *ff* crescendiert.

Im durchführungsartigen Abschnitt A' trennt Ravel die zwei durch Thema 1 und Toccatenmuster 2 bestimmten Segmente durch eine kurze Wiederaufnahme des zyklischen Themas. Gekleidet in ein *très expressif* gewünschtes *pianissimo* erklingt hier eine Variante, die sowohl in ihrem eröffnenden Melodieschritt als auch in der Schichtung des stützenden Arpeggios der linken Hand von der Quint statt der Quart dominiert wird.

Erst nach dem *ff*-Höhepunkt am Ende der Scheinreprise, d. h. am Ende des letzten, verlängerten Thema-1-Einsatzes, und dem darauf folgenden viertaktigen Diminuendo, ertönt das zyklische Thema wieder mit all seinen ursprünglichen Parametern. Damit beginnt Abschnitt B' – für Hörer eine nicht weiter auffällige Transposition von Abschnitt B. Einzig Leser des Notentextes mögen hier kurz stutzen angesichts der auffälligen Wechsel in den Tonartsignaturen vom ursprünglichen fis-Moll mit seinen drei Kreuzen zur Auflösung aller Vorzeichen (zu Beginn der Motiv-2-Transposition in T. 146) und zur Fis-Dur-Signatur mit sechs Kreuzen in der Mitte der Überleitung von B' zu C'. Die beiden Wechsel verdanken sich ganz unterschiedlichen Erwägungen. Im ersten Fall sorgt Ravel zur Erleichterung aller Pianisten für einfachere Lesbarkeit;<sup>10</sup> im zweiten dagegen suggeriert er für sein in fis-Moll entworfenes Werk einen ihm offenbar wünschenswert erscheinenden Fis-Dur-Schluss, den seine Musik jedoch tatsächlich gar nicht vollzieht.<sup>11</sup>

<sup>10</sup>Die harmonische Folge von Thema 2 / Transposition / Motiv 2, die in Abschnitt B als E-Dur / H-Dur / Gis-Dur vorgegeben ist, wäre in der Transposition des Abschnitts B' als Cis-Dur / Gis-Dur / Eis-Dur zu erwarten. Diese letzte, mit vier Doppelkreuzen komplizierte Tonart ersetzt Ravel durch F-Dur, wobei er allerdings die  $\flat$ -Vorzeichen direkt vor die Note schreibt.

<sup>11</sup>Nachdem die Überleitung, vom F-Dur ausgehend, einen b-Moll-Dreiklang erreicht hat, nimmt Ravel den enharmonischen Wechsel vor: die hemiolische fallende Terz *f-des* wird zu *eis-cis* etc. Doch sind reine Fis-Dur-Dreiklänge im anschließenden Abschnitt C' auf die Taktanfänge beschränkt, werden aber von den Akkorden auf Schlag 2 und 3 ignoriert.

Der schlussgruppenartige Abschnitt C beginnt mit einer Variante des zyklischen Themas, die in denkbar größtem Gegensatz zur ursprünglichen Stimmung der Komponente *ff très marqué* klingen soll und statt von einem Orgelpunkt von ganztönig abwärts versetzten Durdreiklängen begleitet wird. Auch zum auf den Quartfall reduzierten Abspaltungsmotiv, das auf die oktavversetzte Wiederholung der Themenvariante folgt, erklingen viermal, zunehmend leiser, die ersten drei Schritte dieser ganztönigen Parallele.

Abschnitt C', der den Sonatinensatz beschließt, erweist sich als dessen erweiterte und intensiviertere Transposition. A-Dur als Ausgangs- und Endpunkt von Abschnitt C weicht hier der Zieltonart der Sonatine, Fis-Dur – wenn auch nur scheinbar, denn die melodische Komponente hält an ihrer vorgegebenen Mollkontur und sogar an der in der Taktmitte tiefalterierten Quint fest, und die ganztönig parallel verschobenen Durdreiklänge der linken Hand zeigen wie zuvor keinerlei Bezug zu irgendeiner diatonischen Tonleiter. Auch die Quart *fis-cis* im Abspaltungstakt fällt wie zuvor vor dem Hintergrund der ersten drei Schritte dieser Parallele. Allerdings setzt hier nicht wie in Abschnitt C eine Entspannung mit *Diminuendo* zum *pianissimo* ein. Vielmehr wünscht Ravel schon zu den ersten drei Zitäten des Abspaltungstaktes eine Beschleunigung. Der *Très animé* markierte erste der beiden zweitaktigen Einschübe, die mit ihren hemiolischen Paarbildungen noch einmal an die Überleitungspassage nach Motiv 2 erinnern und mit ihren sechs Dreiklängen die Thema-2-Variante fortsetzen,<sup>12</sup> führt zu einer ins *ff* gesteigerten Wiederaufnahme des Abspaltungstaktes, der tiefoktavierte zweite zu dessen vierfacher Wiederholung im erstmals in diesem Werk gehörten *fff* – einem Schlusshöhepunkt, den die Musik im letzten Takt mit einem brillanten dreioktavigen Arpeggio bekräftigt.

Die aus äußerem Anlass begonnene, dann aber ebenso kompositorisch fantasievoll wie publikumswirksam vollendete *Sonatine* sollte Ravels einziges Klavierwerk in dieser klassischen Gattung bleiben. Erst knapp zwei Jahrzehnte später griff er die Bezeichnung wieder auf, als er 1920-1922 als Hommage an den 1918 verstorbenen Debussy eine *Sonate für Violine und Violoncello* und 1923-1927 eine *Sonate für Violine und Klavier* schrieb.<sup>13</sup> Noch später, ab 1929, folgten in der orchestral intensivierte Variante der Sonatenform seine beiden Klavierkonzerte.

<sup>12</sup>Vgl. T. 162-163 und 165-166: Fis-Dur — cis-Moll, a-Moll — e-Moll, C-Dur — Es-Dur.

<sup>13</sup>Diese Violinsonate wird oft als "zweite" gekennzeichnet, da ihr ein einsätziges Werk derselben Gattung und Besetzung aus Ravels Studienzeit voranging, das jedoch erst 1975 eine posthume Drucklegung und Uraufführung erfuhr.