

Konzert für die linke Hand

Im Jahr 1928, bereits geschwächt von seiner schleichenden Krankheit, unternahm Ravel eine viermonatige Konzertreise durch Nordamerika, in deren Verlauf er in 25 Städten der Vereinigten Staaten und Kanadas auftrat. Von dieser Reise brachte er eindruckliche Erinnerungen an den dort gehörten Jazz mit, den er als gleichsam ‘zweite Tonsprache’ neben seiner inzwischen prägnant ausgebildeten eigenen in einem Instrumentalwerk einzusetzen hoffte. Dabei schwebte ihm ein Klavierkonzert vor, das er ursprünglich selbst zur Uraufführung bringen wollte, was ihm allerdings durch seine zunehmenden Erschöpfungszustände verwehrt blieb.

Mit den Vorarbeiten daran begann er im Frühjahr 1929. Zur selben Zeit erhielt er einen Kompositionsauftrag des Pianisten Paul Wittgenstein (1887-1961), dem älteren Bruder des Philosophen Ludwig Wittgenstein. Diesem war infolge einer Verletzung zu Beginn des Ersten Weltkrieges der rechte Arm amputiert worden. Er beschloss jedoch, an seiner Karriere festzuhalten. Da seine Familie vermögend war, konnte er es sich leisten, bei so bekannten Komponisten wie Britten, Hindemith, Prokofieff, Ravel und Richard Strauss Solowerke für die linke Hand allein oder Konzerte für die linke Hand und Orchester in Auftrag zu geben.

So kam es, dass Ravel in seinen letzten Jahren aktiven Schaffens im Bereich der Instrumentalmusik an gleich zwei Klavierkonzerten parallel arbeitete. Die Partitur des Konzertes für Paul Wittgenstein, das er noch 1930 abschließen konnte, erschien 1931 bei Durand im Druck; das etwas größere und auch in der Spieldauer längere G-Dur-Konzert, das Ravel ursprünglich selbst aufzuführen hoffte, später jedoch der berühmten französischen Pianistin Marguerite Long übertrug und ihr auch widmete, war erst im Herbst 1931 vollendet und wurde 1932 ebenfalls von Durand verlegt. Die beiden Konzerte unterscheiden sich nicht nur in der Eigenart des Klavierparts und der Gliederung, sondern auch im Charakter. Das für sein eigenes Spiel geplante Konzert ist heiter und brillant; es entstand unter dem Arbeitstitel “Divertissement für Klavier und Orchester”.¹ Das Konzert für die linke Hand dagegen ist wesentlich ernster, aber auch dramatischer im Charakter.

¹Stuckenschmidt, *op. cit.*, S. 290.

Ravels erster Höreindruck seines “Konzertes für die linke Hand” war für ihn ein großer Schock. Michael Stegemann beschreibt die Szene sehr anschaulich:

Da Ravel selbst das Werk noch nie gehört hatte, lud ihn der einarmige Pianist nun zu einer Soirée ein, bei der er ihm – von einem zweiten Klavier begleitet – das Konzert vorspielte.² Ravel war entsetzt und erkannte seine Musik kaum wieder, wie Marguerite Long als Augenzeugin berichtet hat: “Er ging langsam auf Wittgenstein zu und sagte: ‘Aber das stimmt doch alles gar nicht!’ Der verteidigte sich: ‘Ich bin ein alter Pianist, und das klingt so nicht.’ Genau das, was er nicht hätte sagen dürfen. ‘Und ich bin ein alter Orchestrator, und das klingt!’, konterte Ravel.”³

Allerdings konnte Ravel zunächst nichts gegen diese willkürliche Bearbeitung unternehmen, denn Wittgenstein hatte sich eine fünfjährige Exklusiv-Schutzfrist ausbedungen. Als diese schließlich abgelaufen war, bat Ravel seinen Jugendfreund und regelmäßigen Kammermusikpartner, den Pianisten Jacques Février, die “eigentliche” Uraufführung des Konzertes zu spielen. Diese fand in Paris am 19. März 1937 mit dem Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire unter Charles Munch statt und begeisterte sowohl das Publikum als auch die Kritiker.⁴

Die Tonartbezeichnung dieses Konzertes als “in D-Dur” ist irreführend. Zwar zeigt die Partitur die Signatur mit zwei Kreuzvorzeichen für die ersten 82 und die letzten 27 der insgesamt 530 Takte, doch viel häufiger als Dur hört man Moll oder verschiedene modale Entwicklungen. Auch ankern nur 46 Takte insgesamt überhaupt in *d* – und davon auch nur die fünf Codatakte in D-Dur –, während der Orgelpunktton *e* mit insgesamt 153 Takten in drei längeren Abschnitten ungleich prominenter ist.⁵

²Ravel selbst transkribierte das Werk später für zwei Klaviere; die Fassung erschien 1937 bei Durand.

³Michael Stegemann, *op. cit.*, S. lxxxvii.

⁴Eine Einspielung vom 8. Oktober 1942 mit denselben Ausführenden ist bei Youtube zu hören unter <https://www.youtube.com/watch?v=jHuWqYLFMZA>. Eine beeindruckende, hörens- und sehenswerte Live-Aufnahme des Konzertes vom 10. Oktober 2016 zeigt den Pianisten Jean-Efflam Bavouzet mit dem Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks unter der Leitung von Juraj Valčuha (<https://www.youtube.com/watch?v=dYURhyb5mCs>).

⁵Der Ankerton *d* erklingt in vielen kurzen Passagen; vgl. T. 36-47, 58-64, 89-92, 373-381, 455-461 und 523-530. In *e* dagegen ankern zwei rahmende und die lange zentrale Passage: T. 1-32, 113-215, 472-489.

Der Gesamtaufbau gliedert sich in zwei Großabschnitte, eine kürzere Reprise in *Tempo primo* und eine rudimentäre Coda im Charakter des zweiten Großabschnitts.

I:	<i>Lento</i>	T. 1-120
II:	<i>Allegro</i>	T. 121-458
III	<i>Tempo I</i>	T. 459-525
Coda	<i>Allegro</i>	T. 526-530

Tempo und Charakter der beiden Großabschnitte sind zusätzlich gegliedert. Dem *Lento*-Hauptthema, das dank der Doppelpunktierungen in seinen immer neuen Varianten und motivischen Ableitungen an den Stil einer französischen Ouvertüre erinnert, steht die rhythmisch ganz gegensätzliche, durch mehrere Synkopen kreiselnde Hauptthema-Ergänzung in T. 7-14 fremd gegenüber. Das Tempo bleibt in der 32-taktigen Orchesteröffnung unverändert. Dagegen wird es in der von improvisatorischen Einwüfen durchbrochenen Antwort des Solisten vielfach modifiziert. Erst in der Wiederaufnahme durch das Orchester findet die Musik zur ursprünglichen Ruhe zurück, die dann im *Più lento* des lyrischen Seitensatzes noch vertieft wird. Eine neuerliche Variante des Hauptthemas folgt im *Andante*, bevor eine dreitaktige Überleitung stark beschleunigend zum zweiten Großabschnitt führt.

Das umfangreiche *Allegro* ist im schnellen 6/8-Takt notiert und verbindet in seiner ersten Hälfte (T. 121-269, Ziffer 14-26) Charakteristika des Jazz und des *Saltarello*. Auch hier erklingt kurz vor dem Ende ein lyrischer Seitensatz. In der zweiten Hälfte des *Allegro* (T. 269-458, Ziffer 27-45) kontrapunktiert Ravel eine Variante derselben Kombination mit der polymetrisch unabhängigen, synkopisch kreiselnden Hauptthema-Ergänzung aus dem ersten Abschnitt des *Lento*, bevor er diesen Großabschnitt mit einer *Più vivo ed accelerando* markierten Stretta beendet.

Die Reprise ist in sich dreiteilig. Sie beginnt mit Erinnerungen an das *Lento*-Hauptthema, integriert sodann eine umfangreiche Kadenz des Solisten, in der die Musik vor allem auf sekundäre thematische Komponenten zurückgreift, und rundet den Abschnitt in intimer Kontrapunktik von Orchester und Pianist ab. Die knappe Coda zitiert die Jazzbegleitung des Orchesters und das *Allegro*-Hauptthema.

Die Varianten des *Lento*-Hauptthemas unterscheiden sich vor allem durch die Intervallik bei Ton 3-6 und die Platzierung seiner rhythmischen Figuren. Unter den fünf abgeleiteten Motiven lassen die ersten zwei die Doppelpunktierung aus, während die dritte den Eröffnungsschritt nivelliert und die beiden letzten zunehmend gekürzt erklingen.

Konzert für die linke Hand: Drei der Varianten des *Lento*-Hauptthemas

Var. 1
Kontra-
fagott

Var. 2
Klavier
solo

Var. 3
Flöte/
Hörner/
Trompete/
Violinen

Konzert für die linke Hand: Zwei Hauptthema-Motive

M1
Kontra-
fagott/
½ Bässe

M2
Englisch-
horn

Konzert für die linke Hand: Drei entfernt verwandte Motive

M3
Klavier

M4
Fagott

M5
Streicher

In Erweiterung des ersten Hauptthema-Einsatzes ertönt in den Hörnern eine Ergänzung, charakterisiert durch in sich kreiselnde Dreitonzüge und zahlreiche Synkopen, aber ganz ohne die thematischen Punktierungen. Ein zweiter, metrisch verschobener Einsatz folgt in Trompeten und Posaunen ab T. 23 (Ziffer 3) auf die von Trommelwirbeln untermalte Kombination aus M1 und M2 der tiefen Holzbläser. Mit dieser Wiederaufnahme der Kontrastphrase endet die Orchester-Eröffnung. (Wie wichtig Ravel diese Komponente ist, zeigt sich, wenn sie in der Kontrapunktik des *Allegro* als alleiniger thematischer Repräsentant des *Lento*-Abschnittes fungiert.)

Konzert für die linke Hand: Die Hauptthema-Ergänzung



Den Hintergrund der insgesamt 32-taktigen Orchester-Eröffnung bilden arpeggierte Figuren der Streicher über dem Orgelpunkt *e*, der in einer Hälfte der Kontrabässe 22 Takte als Liegeton durchklingt, bevor er sich auch in höhere Oktaven ausbreitet. Ähnliches gilt für die begleitenden Arpeggien: auch sie beginnen in den Kontrabässen, wo sie für die Dauer von 18 Takten in gleichmäßig flüsternden Sechzehnteltriolen zunächst Quartenschichtungen über *e*, später auch verschiedene Dreiklänge durchlaufen. Ab T. 19 wandern die zu 32steln beschleunigten Arpeggien in die Celli und werden bald, rhythmisch weiter verdichtet, von den Bratschen verstärkt. Beim Wiedereinsatz der Hauptthema-Ergänzung haben alle Instrumente ein *sonores forte* erreicht, das mit dem nun recht intensiven Rauschen der mittleren Streicher und einem nicht-thematischen, aber strahlenden Zweitakter in Violinen und hohen Holzbläsern über einem zehntaktigen Paukenwirbel zum Abschluss dieses Abschnittes führt.

Die Antwort des Solisten, die in der Partitur 26 Takte umfasst, jedoch dank mehrerer ausgedehnter *a piacere*-Takte der Spieldauer der Orchester-Eröffnung entspricht, versetzt den zuvor dominierenden Ankerton *e* mit Quartsprüngen über *a* (im metrisch freien Anfangstakt einschließlich des langen *Accelerando* und des kurzen kadenzierenden *Rallentando*) zum *d*. Sowie dieser vorgebliche 'Grundton' des Werkes erreicht ist, kehrt das Tempo zum *Lento* zurück. Das Zentrum der solistischen Exposition bilden, analog zur Orchester-Eröffnung, die zweite Hauptthemavariante (über der orgelpunktähnlichen Bassfigur *a-d*) und drei Ableitungen aus dem dritten Hauptthema-Motiv, alle in drei- bis vierstimmigem homophonen Satz über interpolierten Bassfiguren gesetzt. Die letzte, besonders freie Ableitung mündet in einen rahmend dem Anfang entsprechenden improvisatorischen Zweitakter in *Vivo – Ritenuto – Strepitoso*.

Das Orchester bestätigt diese Hauptthema-Einkleidung des Solisten, indem es zunächst die vom Klavier entwickelte zweite Hauptthemavariante auf *d* übernimmt und dann die dritte hinzufügt, die im eine weitere Quart höheren *g* ankert. Dieser Themeneinsatz führt zu einem *ff*-Höhepunkt mit Schlagzeugtrillern unter einem strahlenden Zweitakter des Tutti, dessen drei Wiederholungen allmählich verklingen und sich dabei in tiefere Register zurückziehen.

Schon anlässlich des achttaktigen Höhepunktes verlässt Ravel die Quartschritte des Basses und wendet sich unerwartet nach Fis-Dur. Über einem Fis-Dur-Dreiklang, der in den Streichern passiv weiterklingt, setzt der Pianist mit einer langsam arpeggierenden Überleitung ein, die mit weiterer Reduzierung der Lautstärke und nun auch des Tempos sowie einer Erniedrigung der Terz zusammen mit den Streichern die Wendung zum fis-Moll und *Più lento* des Seitensatzes vollzieht.

Diesen Seitensatz präsentiert das Klavier bis auf einen untermalenden Streicherakkord unbegleitet. Die Gegenüberstellung einer *espressivo* markierten melodischen Kontur im 3/4-Takt mit einer im 9/8-Metrum notierten arpeggierenden Begleitung dient dabei in praktischer Hinsicht lediglich der für Ravel typischen Vermeidung wiederholter Triolenzeichen, stellt jedoch einen einhändigen Spieler vor eine besondere Herausforderung klanglicher Abschattierungen. Das Seitensatzthema selbst ist in seiner harmonischen Sprache spätromantisch verträumt. Seine Phrasenstruktur jedoch ist nicht nur durch die Zusammensetzung aus 6 + 8 Takten unkonventionell, sondern wird zudem im Nachsatz durch einen ganztaktigen virtuosen Einschub ("..." im folgenden Notenbeispiel) unterbrochen.

Konzert für die linke Hand: Der Seitensatz des *Lento*-Abschnittes

82 **Più lento**

Das abschließende *Andante* ist das erste Segment des Konzertes, in dem Solist und Orchester länger zusammenspielen. Im Englischhorn ertönt eine neue Variante des Hauptthemas, von der Klarinette einen Ganzton tiefer imitiert und vom Klavier mit sanften Arpeggien begleitet und beendet. Die Fagotte folgen, einen weiteren Ganzton tiefer, mit M4, imitiert von den Hörnern und dann von den höheren Holzbläsern verlängert. Den Abschluss des Abschnittes bildet ein siebenteiliger Aufstieg des kurzen M5, wobei die jeweils tiefsten Begleitinstrumente mit dem Basston *e* eine Brücke zurück zum Beginn des *Lento* schlagen. Mit einem *Crescendo*, in den letzten drei Takten unterstrichen von einem machtvollen *Accelerando*, erreicht die Musik das mehr als doppelt so schnell markierte *Allegro*-Tempo. Ein Auftakt mit Trommelwirbel und chromatischem Posaunenschleifer kündigt einen neuen Stil, eine neue Farbe an.

Der zweite Großabschnitt ist in der Partitur fast dreimal so umfangreich wie der erste (338 gegenüber 120 Takten), benötigt jedoch nur die Hälfte der Spielzeit (ca. 4½ : 8½ Minuten). Sein Charakter wird wesentlich bestimmt von einem begleitenden Ostinato binär rhythmisierter Eintakter, das 95 Takte lang statisch in *e* ankert, nach einer tonal meandernden Passage weitere orgelpunktartige Positionen durchläuft und erst ganz am Schluss aussetzt.⁶

Mit diesem Begleitmuster legt Ravel den Grundstock für seinen am Jazz orientierten Stil. In den tiefen Streichern, teilweise verdoppelt in den Bläsern, erklingt über einem Kontra-*e* der Bässe in den Celli ein E-Dur-Dreiklang in weiter Lage, dessen Spitzenton in der Taktmitte von den Bratschen mit einer Mollterz überlagert wird. Im weiteren Verlauf fügt Ravel im höheren

Register nach Art der *tensions* im Jazz die verschiedenen Obertöne hinzu, vor allem die Sept *d* oder *dis*, die None *fis* und die Undezime *ais* (oft als *b* notiert). Die Akkorde erinnern an die vom Jazz geprägte Filmmusik der 20er-Jahre und stehen vermutlich in direktem Zusammenhang mit dem, was Ravel im Vorjahr auf seiner Amerika-Tournett gehört hatte.

Von den zwei Hauptthemen des *Allegro* ist das erste ebenfalls dem Jazz nachempfunden. Es besteht aus einer Dreiklangsparallele in markantem Staccato, die von d-Moll nach e-Moll fällt und so dem E-Dur-Dreiklang des Begleitmusters schon am Taktanfang die Mollterz gegenüberstellt. Ergänzt wird das Motiv nach dem ersten Klaviereinsatz durch chromatische Klarinettenschleifer, später durch Klavierakkorde, die die chromatischen Glissandi in der Dreiklangstextur weiterführen und zu voller Zwölftönigkeit ergänzen. Dabei stehen nicht nur die weiße-Tasten-Parallele, sondern auch die nach der jeweiligen chromatischen Verschiebung erreichten Dreiklänge in G-Dur und F-Dur querständig zum begleitenden E-Dur/Moll. Einzig der Schlussklang des Themas verschmilzt mit dem Ostinato.

Konzert für die linke Hand:
Der ostinate Eintakter im *Allegro*

Allegro (♩. = 138)

Bratschen

Violoncelli

Kontrabässe

8

⁶Vgl. die ostinaten Eintakter auf *e* (T. 121-215, Z. 14-22), *c* (T. 269-314, Z. 27-30), *a* (T. 315-335, Z. 31-32), *fis* (T. 336-345, Z. 33), *es* (T. 346-356, Z. 34), *c* (T. 357-365, Z. 35), *a* (T. 366-372, Z. 36), *d* (T. 373-381, Z. 37) und *h* (T. 382-416, Z. 38-40).

Konzert für die linke Hand: Das jazzige Hauptthema im Allegro



Das von Varianten desselben ostinaten Eintakters begleitete Kontrastthema geht auf eine ganz andere Quelle zurück: einen altitalienischen Tanz, der aufgrund seiner gehüpften Rhythmen als “Saltarello” bekannt wurde. Während Ravel schon in früheren Werken Anspielungen auf alte Tanzmusikgattungen mit moderner Harmonik verbunden hatte – man denke an die Sätze “Forlane” und “Rigaudon” im *Tombeau de Couperin* – geht er hier noch weiter, indem er ein aus dem späten Mittelalter überliefertes Genre mit zeitgenössischen Stilmitteln kombiniert.

Der Saltarello ist in der Konzertmusik vor allem aus Mendelssohns *Italienischer Sinfonie* bekannt, deren vierter Satz diesen Titel trägt. Ein mit Ravels Adaptation noch näher verwandtes Beispiel findet sich im Finalsatz von Edvard Griegs *Streichquartett* op. 27, der nach einer *Lento*-Einleitung ab T. 12 als “Presto al Saltarello” überschrieben ist. Ab T. 237 erklingt dort die typisch rhythmisierte Saltarellomelodik, und im g-Moll-Abschnitt ab T. 400 entfalten sich die typischen Hüpfen sogar über einem ähnlichen binären Begleitmuster:

Edvard Grieg, *Streichquartett* op. 27/IV: aus *Presto al Saltarello*

Ravels Saltarello-Thematik besteht aus zwei verwandten Phrasen unterschiedlicher Ausdehnung und harmonischer Eigenständigkeit, in großem Abstand ergänzt um zwei Einsätze einer dritten Ableitungsform. Die 16 Takte umfassende Grundphrase ertönt im Klavier zweimal ganz und zweimal verkürzt, bevor ihr Anfang von verschiedenen Bläsern imitiert wird.⁷

⁷Vgl. für die Grundphrase des Saltarellothemas Klavier solo T. 152-167 (Z. 17), T. 191-206 (Z. 21), T. 304-315 (Z. 30), T. 325-336 (Z. 32), Piccolo T. 346-354 (Z. 34), Trompeten T. 373-377, Hörner T. 377-381 (Z. 37).

Sie ankert im selben Ton wie ihr Begleitmuster, doch stellt Ravel dem orchestralen E-Dur/Moll in den ersten acht Takten eine Kontur in E-Lydisch gegenüber, die erst später ins natürliche e-Moll mündet.

Konzert für die linke Hand: Die Grundphrase des 'Saltarello'

152 *Klavier spiccato*

Die unmittelbar anschließende, mit acht Takten halb so lange zweite Saltarellophrase entwirft Ravel polytonal, indem er den begleitenden Eintakter mit seinem E-Dur/Moll-Septakkord mit einer Gegenstimme überlagert, die in G-Dur beginnt und am Schluss zur Mollterz über *b* aufsteigt. Diese Phrase ertönt in Transposition erneut im Anschluss an die Wiederaufnahme der Grundphrase und später noch zweimal in verkürzten Imitationen aus dem Orchester.⁸

Konzert für die linke Hand: Die zweite Phrase des 'Saltarello'

168

Die aus einem sechstaktigen Vordersatz in Mollpentatonik auf *gis* und einem verlängerten Nachsatz in melodischem *gis*-Moll gebildete dritte Ableitungsform teilt mit den beiden vorangehenden Saltarellophrasen die Einführung durch den Klaviersolisten und die Artikulation *spiccato* sowie mit der Kontrastphrase des *Lento* die in sich kreisenden Dreitonzüge.⁹

⁸Vgl. Klavier T. 168-175 (Z. 18) und T. 207-214 (Z. 22) sowie Fagott T. 395-400 und Horn T. 401-406 (Z. 399).

⁹Vgl. T. 217-231 (Z. 23) und T. 357-368 (Z. 35).

Am Ende der ersten Hälfte des *Allegro* wird auch dieser Abschnitt durch einen lyrischen Seitensatz ergänzt. Er erklingt als Duett der Unterstimme der sanften Arpeggiowellen im Klavier mit einer Parallele aus Piccolo und Harfe im höchsten Register und ankert erneut im von der vorgeblichen Grundtonart denkbar weit entfernten gis-Moll. Sobald das Klavier sich melodisch zurückzieht, scheint die Musik nach *e* zu kadenzieren, doch wird der Schlusston als Terz von C-Dur umgedeutet.

Konzert für die linke Hand: Das lyrische Duett im Allegro

246

Piccolo + Harfe

Klavier (Unterstimme)

Piccolo + Harfe

Klavier (Unterstimme)

Piccolo + Harfe

Klavier (Unterstimme)

Im großen Durchführungsabschnitt des *Allegro* alterniert Ravel die von den Eintaktern seiner Jazz-Thematik begleiteten Saltarello-Themen mit Passagen, in denen das Begleitmuster mit der Hauptthema-Ergänzung aus dem *Lento* kontrapunktiert wird. Diese Komponente, die schon zuvor durch Synkopen und metrische Verschiebungen aufgefallen war, steht hier in polymetrischen Gegensatz zur Ankerschicht des *Allegro*. Interessanterweise divergieren dabei Notentext und Höreindruck: Ravel schreibt die C-Dur/Moll-Eintakter der Streicher wie zuvor im 6/8-Takt, die vom Fagott übernommene kontrapunktische Gegenstimme jedoch im 2/4-Metrum. Da diese Gegenstimme jedoch ausschließlich aus punktierten Vierteln und ihren Vielfachen besteht, hört man tatsächlich eine Folge von melodischen 3/8-Takten vor einem binären Hintergrund, der ohne Kenntnis der Partitur als 2/4 wahrgenommen wird.

Konzert für die linke Hand: Polymetrische Kontrapunktik

277

Fagott

Streicher

Während die tiefen Streicher noch eine Weile auf ihrem C-Dur/Moll-Begleitmuster beharren, die Bratschen einen Kanon aus Flageolettwellen und die Violinen sehr leise Flageolett-Liegtöne dagegensetzen, spielt das Klavier in seiner höchsten Oktave eine Variante der Saltarello-Grundphrase in C-Lydisch, ersetzt aber das erwartete Ende der Komponente durch einen über vier Oktaven abfallenden g-Moll-Lauf.

Am Ziel dieses Laufes wechselt der begleitende Eintakter für 21 Takte nach A-Dur/Moll, bevor er wie schon in der ersten Hälfte des *Allegro* verschiedene Tonstufen durchläuft. In den folgenden 100 Takten präsentiert Ravel zunehmend komplexere Texturen, in denen die zuvor vom Fagott initiierte Melodik im faktischen 3/8-Takt über dem binären Begleitmuster der tiefen Streicher der Saltarello-Phrase zusätzlich dem in 8/16-Gruppen rhythmisierten Wellen-Kanon gegenübergestellt ist.

Gleichzeitig wird auch die Schlagzeuggruppe aktiv und fügt der vierteiligen Polymetrik der gestimmten Instrumente eine fünfte Schicht hinzu. Diese besteht aus zwei verwandten Rhythmen ([x] und [y]), die zunächst als 4½-taktiges Paar wiederholt werden, zwischendurch auf das 2½-taktige [y] beschränkt sind, dann noch zweimal gepaart erklingen und zuletzt zu einer Kette in regelmäßigen Achtern liquidiert werden.

Pianisten sind eng verwandt mit den in T. 7-14 von einer Hälfte der Kontrabässe gespielt.

T. 475-483 \approx T. 7-14

- Das zweite Segment der Solo-Kadenz rekapituliert den lyrischen Seitensatz aus dem *Lento*, transponiert auf *e*, den heimlichen Grundton des Konzertes.

T. 484-499 \approx T. 83-96

- Im dritten Kadenz-Segment greift der Pianist über Ankertönen, die in Quinten absteigen (*cis – fis – h – e – a*) drei Varianten des *Lento*-Hauptthemas auf. Mit dem Ankerton *a* wäre hier die Dominante des offiziellen Grundtones *d* erreicht. Ravel interpoliert jedoch ein weiteres Segment über der Subdominante *g*, bevor er in die Tonika einmündet.

T. 499-515 \approx T. 96-109¹²

- Der Wiedereintritt des Orchesters erlaubt es Ravel, im fünften Reprise-segment zusätzlich zu den thematischen Komponenten aus dem *Lento* die im *Allegro* eingeführte kontrapunktische Textur in Erinnerung zu rufen: Über dem oktavierten Diskant des Klavierparts, der über schnellen Klavierarpeggien und einem G-Dur-Liegeklang in den tiefen Streichern noch einmal die Hauptthema-Ergänzung aus dem *Lento* zitiert (in der Phrasenmitte vom solistischen Fagott verdoppelt), entwickeln die Holzbläser einen freien Kanon aus neuen Varianten der Hauptthema-Motive M1 und M2, der in der zweiten Hälfte von einem crescendoierenden Paukenwirbel, im letzten Takt zudem von einem Wirbel auf dem hängenden Becken untermal wird.¹³

T. 515-522

- Den Abschluss der Reprise bildet ein dreifach wiederholter Tutti-takt, in dem das tonikale *d* der tiefen Streicher und Bläser in den tremolierenden Geigen und Bratschen sowie in den vieroktavigen Arpeggiokurven von Klavier und Es-Klarinette durch einen D-Dur-Dreiklang mit hinzugefügter Mollsext gefärbt wird.

T. 523-525

¹²Vgl. Klavier T. 499-504 mit Englischhorn T. 96-101, Klavier T. 504-509 mit Klarinetten T. 101-105, Klavier T. 509-515 mit Fagotte/Klarinetten/Oboen T. 106-108/108-109/109-110.

¹³Vgl. in T. 515-522 die nacheinander thematisch einsetzenden, dann frei weitergeführten Holzbläserstimmen Bassklarinette, Klarinette, Englischhorn, Oboe und Flöte, ab T. 519 mit Pauke, in T. 522 mit Beckenwirbel.

Das Konzert endet mit einer fünftaktigen Coda, die – nun über *d* und zum vollen Einsatz des Schlagzeugs – das den *Allegro*-Abschnitt charakterisierende Begleitmuster der binären jazzigen Eintakter zitiert. Zuletzt ertönt noch einmal das Hauptmotiv des *Allegro*, allerdings nicht wie zuvor als Dreiklangsparrallele in e-Phrygisch, sondern nun als Oktavparrallele des Klaviers in d-Phrygisch, mit Verdoppelung in Teilen aller tiefen Bläser und Streicher. Ein letztes aufschießendes Arpeggio in den Klarinetten über einem crescendoierenden Beckenwirbel beendet das außergewöhnliche Werk.

In seinem Aufbau präsentiert sich das *Konzert für die linke Hand* somit als Hybrid. In den beiden *Lento*-Abschnitten erkennt man unschwer die (nicht wiederholte) Exposition und Reprise einer Sonatensatzform, wobei allenfalls auffällt, dass die Solokadenz nicht auf die Reprise folgt, sondern selbst den wesentlichsten Anteil an der Wiederaufnahme des Expositionsmaterials hat. Zwischen diesen beiden *Lento*-Abschnitten bietet Ravel jedoch keine Durchführung, sondern eine (variiert wiederholte) alternative Exposition in kontrastierendem Tempo, Metrum und Stil, mit drei thematischen Komponenten, die denen des *Lento* gänzlich unabhängig gegenübergestellt sind. Erst in der freien Wiederholung dieser alternativen Exposition vereint Ravel die zweite thematische Phrase aus dem *Lento* mit den Varianten des zweiten Themas aus dem *Allegro*. Dabei überzeichnet er die Idee der Kontrapunktik, indem er die Komponenten polymetrisch und polytonal nebeneinander herlaufen lässt.

Erst die Coda ‘korrigiert’ gleichsam einen anderen hybriden Aspekt des Werkes: den der Grundtonart. Nachdem sowohl die *Lento*-Exposition als auch die *Allegro*-Exposition ihren Ausgang über dem Orgelpunktton *e* genommen haben und dieser selbst im Kontext von Ravels bekannter Vorliebe für lange gleichbleibende Ankerung mit einmal 32, das andere Mal 95 Takten ungewöhnlich ausgedehnt ausfällt, und nachdem dieser Ankeron auch zu Beginn der größeren Solokadenz gegen Ende des Werkes noch einmal bestätigt wird, sorgt die kurze Coda mit ihrem D-Dur/Moll und vor allem mit ihrem Abschluss in reinem D-Dur für den Eindruck, dass hier ein durch vielfache Hindernisse lange hinausgezögertes Ziel endlich doch noch erreicht wird.