


## *Valses nobles et sentimentales*

Als Ravel nach der Komposition der Klavierzyklen *Miroirs*, *Gaspard de la nuit* und *Ma mère l'oye* 1911 erstmals wieder zu einer nicht von Bildern, Gedichten oder Märchen inspirierten Instrumentalmusik zurückkehrte, geschah dies im Kontext seiner Bewunderung für die Beschwingtheit und Eleganz, die er mit dem Genre des Walzers und darüber hinaus mit der Stadt Wien verband. Schon 1906, kurz nach der Uraufführung der *Miroirs*, hatte Ravel begonnen, Material für eine größere Walzerkomposition zu sammeln. Dieses Werk vollendete er jedoch erst 1919, als Sergei Diaghilew bei ihm für seine Ballets Russes eine Ballettkomposition zum Thema "Wien und seine Walzer" bestellte.

Während er im Fall seines sinfonisch konzipierten *La valse* offenbar an eine Huldigung des Wiener Walzerkönigs Johann Strauss dachte, nahm er sich diesmal Franz Schubert zum Vorbild, unter dessen etwa einhundert Walzern für Klavier zwei Zyklen mit den (im Original französischen) Titeln *Valses sentimentales* (op. 50, 1823) und *Valses nobles* (op. 77, 1827) sind.

Neben den vorhersehbaren stilistischen Diskrepanzen gibt es allerdings zwischen Schuberts und Ravels Zyklen entscheidende Unterschiede. Rein äußerlich umfassen Schuberts Zyklen mit 34 *Valses sentimentales* und zwölf *Valses nobles* eine wesentlich größere Anzahl an Einzeltänzen. Diese sind durchgehend auftaktig konzipiert, relativ kurz, und bestehen überwiegend aus identisch wiederholten Hälften.<sup>1</sup> Jeder Zyklus ist durchkomponiert und behält das Anfangstempo ohne Unterbrechungen, Fermaten oder Ritardandi bis zum Schluss bei. Hemiolen, ein beliebtes Mittel bei Ravel, finden sich nur in Schuberts *Valse sentimentale* Nr. 13, wo zehnmal



ertönt.

<sup>1</sup> Schubert bildet 26 seiner 34 *Valses sentimentales* und 5 seiner 12 *Valses nobles* aus zwei wiederholten Achttaktern, sieben weitere *Valses sentimentales* und fünf weitere *Valses nobles* als ||: 8 :||: 16 :||, letztere meist nach dem Bauplan A B A'. Die größte Abweichung innerhalb der *Valses sentimentales* ist der Walzer Nr. 13, der mit einer abtaktigen 4/8-Einleitung beginnt, gefolgt von auftaktig konzipierten ungleichen Hälften mit Binnenerweiterung. In den *Valses nobles* hat diese Sonderstellung der Walzer Nr. 3 aufgrund seiner viertaktigen Einleitung gefolgt von ||: 16 :||: 38 :||. Eine weitere Eigenheit, beschränkt auf die *Valses nobles*, sind Unisono-Passagen, die sich in Nr. 5, 9 und 12 finden.

Ravel dagegen reduziert die Anzahl der Einzeltänze auf acht, komponiert fast alle Phrasen abtaktig, vermischt die Repräsentanten des “edlen” (vornehm-schlichten) und des “sentimentalen” (romantisch-expressiven) Typus, strukturiert die auch im Umfang stark erweiterten Tänze mit Binnenwiederholungen unterschiedlicher Position und Länge und behandelt die Tempi frei sowohl von einem Walzer zum anderen als auch innerhalb eines Stückes. Alle enden mit einer Verlangsamung (Nr. 1-3) oder einer durch eine Fermate verlängerten Pause (Nr. 4-7).

Die Tonarten in den beiden Schubert-Zyklen kreisen um C-Dur. Acht der *Valses sentimentales* (Nr. 1-2, 16-17, 26 und 30-32) und sechs der *Valses nobles* (Nr. 1, 3, 5-6 und 11-12) stehen in der Tonika, die anderen meist auf verwandten Stufen. Allerdings gibt es eine wichtige Ausnahme: Die *Valses sentimentales* haben eine Sekundärtonart, in der der Zyklus sogar schließt: As-Dur erklingt mit fünf Walzern auf der Tonika (Nr. 18-20 und 33-34) und sechs auf deren Dominante Es-Dur (Nr. 21-23 und 27-29). Ravel dagegen reiht die Tonarten der sieben Walzer und des unter Nr. VIII hinzugefügten walzerartigen “Epilogs” frei aneinander und rahmt sie durch das eröffnende und abschließende G-Dur. Als Besonderheit komponiert er in Nr. III einen Walzer, der durchgehend moduliert und sich dabei dieser impliziten Grundtonart annähert.<sup>2</sup>

Während Schubert in seiner Walzerbegleitung das konventionell eintaktige ‘hum-da-da’-Schema nur vereinzelt durchbricht, die Melodiestimme jedoch mit allerlei abweichenden Akzenten versieht, erfindet Ravel für die linke Hand eine Fülle verschiedener Muster einschließlich hemiolischer Gruppierungen mit der oder gegen die Oberstimme, zweitaktiger Kurven, mehrstimmiger Rhythmik etc.

Zu den hervorstechenden Charakteristika in Ravels *Valses* gehören Harmonien, deren bis zu siebenstufige Terzenschichtungen spannungsreiche Dissonanzen erzeugen, sowie indirekte (d.h. von einer Stimme zur anderen wechselnde) chromatische Linien, momentane Verselbständigungen einer Begleitstimme, Durchbrechungen des walzertypischen Dreivierteltaktes mit Hemiolen unterschiedlicher Größe und unerwartete Verkürzungen oder Verlängerungen der traditionell vier-, acht- oder sechzehntaktigen Phrasensegmente.

Der Zyklus entstand Anfang 1911, wurde am 9. Mai 1911 durch den Widmungsträger Louis Aubert im Gaveau-Saal uraufgeführt, noch im selben Jahr bei Durand gedruckt und Anfang 1912 von Ravel orchestriert.

<sup>2</sup>Vgl. in Nr. III die Abfolge der Orgelpunkttöne: T. 1-16: e, T. 17: a, T. 18-32: d, T. 33-40: fis, T. 41-56: h, T. 57-61 und T. 68-72: g.

## I. *Modéré – très franc*

Der erste Walzer, zur Gruppe der *valse nobles* gehörig, ist in seinem Grundmaterial homophon. Die beiden Rahmenabschnitte (A = T. 1-20 und A' = T. 61-80) klingen kräftig, durchgehend im Bereich zwischen *f* und *ff*, während sich der zweite Abschnitt (B = T. 21-44) stufenweise bis zum *pp* zurückzieht. Er crescendiert erst gegen Ende wieder, in Vorbereitung auf den dritten Abschnitt (C = T. 45-60), der mehrfach wechselt zwischen im *f* gehaltenen Erinnerungen an das Ausgangsmaterial und aus plötzlicher Zurücknahme aufsteigenden Neubildungen.

Abschnitt A besteht aus einer Kette rhythmisch identischer gepaarter Eintakter, die durch eine sechstaktige, gegen Ende hemiolische Schlussformel ergänzt werden. In Abschnitt B umrahmen ein zweitaktiges und ein in der Länge variierendes neues Muster die Grundkomponente aus Abschnitt A, und in Abschnitt C alternieren zwei neue Zweitaktermuster mit der Grundkomponente, bevor eine viertaktige Überleitung zur Reprise führt.

Die in allen vier Abschnitten ertönde, meist unmittelbar wiederholte Grundkomponente aus zwei verwandten Eintaktern besteht aus Non-, Undezim- und Tredezimakkorden, die entweder in der Gegenüberstellung von Schlag 1-2 zu Schlag 3 oder sogar in sich vertikal Querstände oder querstandähnliche große Septimen und kleine Nonen bilden.

### *Valse nobles et sentimentales* I: Querstände in der Grundkomponente

#### I *Modéré – très franc* = 176

T. 1-4, 61-64

Musical score for measures 1-4 and 61-64. The score is in 3/4 time and G major. It shows two systems of music. The first system (measures 1-4) features a piano part with chords and a vocal line with notes 'ais/cis/dis' and 'd'. The second system (measures 61-64) features a piano part with chords and a vocal line with notes 'ais' and 'ais'. Dynamics include *f* and *ff*. There are accents and slurs over the notes.

T. 25-28

Musical score for measures 25-28. The score is in 3/4 time and G major. It shows two systems of music. The first system (measures 25-26) features a piano part with chords and a vocal line with notes 'ais' and 'eis'. The second system (measures 27-28) features a piano part with chords and a vocal line with notes 'gis' and 'dis'. Dynamics include *mf* and *f*. There are accents and slurs over the notes.

T. 45-48

Musical score for measures 45-48. The score is in 3/4 time and G major. It shows two systems of music. The first system (measures 45-46) features a piano part with chords and a vocal line with notes 'fis' and 'e'. The second system (measures 47-48) features a piano part with chords and a vocal line with notes 'es' and 'e'. Dynamics include *f* and *ff*. There are accents and slurs over the notes.

T. 51-52

Musical score for measures 51-52. The score is in 3/4 time and G major. It shows two systems of music. The first system (measures 51-52) features a piano part with chords and a vocal line with notes 'cis/dis' and 'b/c'. The second system (measures 51-52) features a piano part with chords and a vocal line with notes 'h/cis'. Dynamics include *f*. There are accents and slurs over the notes.

Querstände erklingen außerdem prominent in T. 26-32 zwischen dem hier auf Schlag 3 orgelpunktartig wiederholten Basston *d* und dem im Diskant immer wieder bevorzugten *dis* sowie, besonders gehäuft, in den beiden Schlusstakten von Abschnitt B.<sup>3</sup>


In Abschnitt C werden die Varianten der Grundkomponente unterbrochen von drei Taktgruppen, in denen sich der Bass verselbständigt. Dabei erkennt man eine schrittweise Entwicklung: Im ersten Fall unterliegt der Bassgang mit einer Sequenz aufsteigender Tritoni einem chromatischen Oktavenaufstieg, der mit Non- und Septakkorden in verschiedenen Umkehrungen gefüllt ist.<sup>4</sup> Im zweiten Fall begleitet die Unterstimme der Linken die indirekt chromatische Linie zweier Zweitakter zunächst noch einmal mit sequenzierten Tritoni, dann mit sequenziert aufsteigenden Quartan.<sup>5</sup> Zuletzt und am längsten stehen sich ein fast vollständiger chromatischer Skalenaufstieg in der Oberstimme der Rechten und ein vollständiger Gang durch den absteigenden Quintenzirkel in der Linken gegenüber.<sup>6</sup>

Wie frei und zugleich fantasievoll Ravel mit den Harmonien umgeht, zeigt nicht zuletzt ein Vergleich der Abschnitte A und A'. Während eine traditionelle Reprise die in der 'Exposition' unternommene Modulation zur Dominante entweder vermeidet oder rückgängig macht, findet sich hier eine bis zum vorletzten Takt identische Abfolge der Orgelpunktöne:

*Valses nobles et sentimentales* I: Tonale Anlage in Exposition und Reprise

<i>g</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>d</i>
T. 1-8	9-14	15-19	20
( <i>g</i> ) <i>g</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>d g</i>
61-64 65-70	71-74	75-78	79 80

Darüber jedoch entwickelt Ravel in der Motivfolge der rechten Hand sowie in den stützenden Akkorden des Mittelgrundes eine Variante des zuvor Gehörten, die der Vorlage in ihrer Gestik stark ähnelt, jedoch ihr Ziel mit interessant veränderten Harmonien erreicht.



(Als Kuriosität sei angemerkt, dass Ravel mit dem Tonwiederholungsbeginn und dem anapästischen  -Rhythmus eine Grundkomponente wählt, die in Schuberts zwei Zyklen nicht ein einziges Mal vorkommt.)

<sup>3</sup>Vgl. T. 43-44, links: Chromatik *g-fis-/eis-e-dis*, dazu rechts: Umspielung von *gis-fisis-gis*; im zweiten Takt anfangs *e* über *eis* und zuletzt *gis* über Mittelstimme *g*.

<sup>4</sup>Vgl. T. 49-50, Bass in Oktaven: *f-h, g-cis, a-es* unter Diskantoktaven *g-gis-a-ais-h-c*.

<sup>5</sup>Vgl. T. 53-56, Oberstimme: *e-f-fis-(...)-fisis-gis-a (...)*; Unterstimme: *c-ges, d-gis-(cis), e-a, fis-h-(gis)*.

<sup>6</sup>T. 57-60, Oberstimme: *a-b-h-c-cis-d-dis-e-eis-fis-g-(c)* über *d-g-c-f-b-es-gis-cis-fis-h-e-a*.

In der 1912 entstandenen Orchesterfassung unterlegt Ravel die Grundkomponente in den Rahmenabschnitten sowie in Abschnitt C mit einer Schlagzeugcombo, die unmittelbar an "Alborada del gracioso" erinnert: Pauke und Tambourin unterstreichen den ganzen -Rhythmus, die große Trommel die Taktschwerpunkte, während das Becken, die kleine Trommel und am Ende des Zweitakters auch die Triangel den zudem durch Harfenanschläge betonten Schlag "3" verstärken. Den im Klaviersatz erst in T. 7-10 verwendeten akkordischen -Hemiolen, die Ravel hier mit Flöte, Oboen, Hörnern, Glockenspiel und Harfen vielfarbig setzt, stellt er schon in T. 5-6 eine im Klaviersatz nicht enthaltene identisch rhythmisierte Gegenstimme der Trompeten und Posaunen voraus. Die in der Urfassung hemiolische Schlussformel erklingt nun im schlagzeugverstärkten Tutti, so dass mit T. 5-10 + T. 17-20 insgesamt genau die Hälfte des Abschnitts A den Walzertakt unterläuft.

Nach dem vom anfänglichen *ff* über *f* und *mf* zum *p* verklingenden Rückzug der Grundkomponentenvarianten ist Abschnitt B farblich durch den melodietragenden Einsatz solistischer Holzbläser geprägt. Bei der Vorstellung einer neuen eintaktigen Figur in T. 29-30 sind die zwei Klarinetten noch Teil einer Oktavparallele mit 1. Geigen und Bratschen; in T. 33-37<sub>2</sub> tritt mit dem daraus entwickelten wiederholten Zweitakter ein Fagott allein in den Vordergrund, in T. 38-42 mit einer wieder anderen Variante imitiert von den beiden Flöten und im überleitenden Crescendo schließlich nach und nach verdoppelt und zuletzt auch oktavierend verstärkt von den beiden Oboen, dem Englischhorn und den ersten Geigen. Der klangliche Wechsel zu den Solostimmen setzt diesen Abschnitt deutlicher vom Rahmen des Walzers ab, als es im Klavierpart möglich ist.

In Abschnitt C, der durch den Wechsel von drei Varianten der Grundkomponente mit zwei teils chromatisch überhöhten Einschüben bestimmt ist, überrascht Ravel damit, dass er die Textur dieser neuen Taktgruppen anders gewichtet als im Klaviersatz. So instrumentiert er in T. 49-50 die crescendoende Linie aus Akkorden, die eine halbtönig steigende Diskantstimme homophon stützen, einerseits neunstimmig mit hohen Holzbläsern und Hörnern im Viertelrhythmus der Klavierphrase, spaltet jeden Akkord jedoch gleichzeitig zu Tonwiederholungen in Achteltriolen, die im vollen Streicherchor erklingen. Die im Klaviersatz kontrapunktisch gleichwertig wirkende oktavierte Basslinie in sequenzierten Tritonusssprüngen dagegen ist mit zwei Fagotten und gezupften Kontrabässen eher zart besetzt. Diese Instrumentierung setzt sich im folgenden, zweiteiligen Einschub (T. 53-56/57-60) fort. So verstärkt Ravel auch hier die Abschattierungen und damit den Charme dieses "noblen" Walzers.

## II. *Assez lent – avec une expression intense*

Wie schon der Stimmungshinweis in der Überschrift nahelegt, folgt als zweites ein Vertreter der *Valses sentimentales*. Das Tongeschlecht wechselt von G-Dur zu g-Moll, das Tempo ist wesentlich langsamer als im ersten Stück des Zyklus und die Ausdehnung mit 64 gegenüber 80 Takten geringer, doch die Spieldauer beträgt nicht zuletzt dank des jeden neuen Strukturabschnitt ankündigenden, insgesamt fünffachen Ritardandos und der *un peu plus lent et rubato* markierten Takte im vierten Segment mehr als das Doppelte des vorausgehenden Walzers.

Die Struktur zeigt zwei korrespondierende Hälften. Jede ist zudem in sich zweiteilig und beginnt mit einem analogen Achtakter.

### *Valses nobles et sentimentales* II: Doppelt binärer Aufbau

A	T. 1-32	A'	T. 33-64
	a1 T. 1-8		a3 T. 33-40
	b T. 9-16		b' T. 41-48
	a2 T. 17-24		a4 T. 49-56
	c T. 25-32		c' T. 57-64

In den vier [a]-Phrasen spielen beide Hände im hohen Register der Tastatur. Die Harmoniefolge aus vier übermäßigen Dreiklängen wird einmal wiederholt und sodann erweitert.<sup>7</sup> So entsteht der Eindruck einer ausgedehnten Bewegungslosigkeit, eines tonalen Schwebens; beim ersten Hören kann man die acht Takte für eine Einleitung halten. Erst anlässlich ihrer drei Wiederaufnahmen erweist sich diese Komponente als für die Gesamtstruktur relevante Phrase.

Eine interessante Ambiguität entsteht dadurch, dass der Diskant des zugrunde liegenden Zweitaktters aus zwei fallenden Terzen besteht, man aber in [a1], [a2] und [a4] zugleich chromatisch aufsteigende Linien hört, wie das Notenbeispiel auf der folgenden Seite nachzeichnet. Einzig die Variante, die die zweite Hälfte des Walzers eröffnet, weicht von diesem Schema ab. Die gedehnt wirkenden Erweiterungen der Hauptkomponente lösen sich erst im letzten Augenblick zum Molldominantseptakkord des folgenden Ankertones auf.<sup>8</sup> In dynamischer Hinsicht wächst die Intensität der Komponente von  $p > pp$  in [a1] über  $mf > p$  in [a2] zu  $f > p$  in [a4].

<sup>7</sup>Vgl. T. 1-2 = 3-4: *b*-übermäßig als Vorhalt zu *g*-übermäßig, *as*-übermäßig als Vorhalt zu *f*-übermäßig; T. 17-18 = 19-20 sowie T. 49-50 = 51-52: *cis*-übermäßig als Vorhalt zu *b*-übermäßig, *h*-übermäßig als Vorhalt zu *as*-übermäßig.

<sup>8</sup>Vgl. T. 8: d-Moll-Septakkord zum folgenden Orgelpunkt *g*; T. 24: f-Moll-Septakkord zum folgenden Orgelpunkt *b*, T. 56: B-Dur-Septakkord zum folgenden Orgelpunkt *es*.

Valses nobles et sentimentales II: Die Hauptkomponente

II *Assez lent* \_ avec une expression intense ♩ = 104

T. 1-4

*fis* (g)  
*d* - *dis* - *e* - (*f*)  
*b* - *h* - *c* - *cis*  
*g* — - *as* - *a*  
*f* —

T. 17-20

*a* (b)  
*f* - *fis* - *g* (*as*)  
*cis* - *d* - *es* - *e*  
*b* — *h* *c*  
*as* —

T. 33-36

*d* - *es*  
*b* —  
*fis* — *fis* - *g*  
*es* —  
*h* - *c*

\* = Varianten

T. 49-52

*a* - (b)  
*f* - *fis* - *g* (*as*)  
*cis* - *d* - *es* - *e*  
*b* — - *h* - *c*  
*as* —

In deutlichem Gegensatz zu dieser gefühlsbetonten Hauptkomponente besteht Segment [b] über traditioneller Walzerbegleitung aus einer schlichten viertaktigen Kontur im mittleren Register, die mit Vorschlägen verziert wiederholt wird. In [b'] erklingt statt des Tonika/Dominante-Basswechsels ein durchgehender Tonika-Orgelpunkt, die Akkorde sind mit zusätzlichen Terzenschichtungen und Alterationen angereichert, und die mit Oktaven verstärkte Wiederholung vollführt ein machtvolles Crescendo.

Segment [c] beginnt gleichfalls mit einem wiederholten Zweitakter, den Ravel sehr leise, im Tempo etwas zurückgenommen und *rubato* markiert. Im Hintergrund der kleinen melodischen Geste steigt ein Quartsextakkord chromatisch auf. Der ergänzende Viertakter klingt in sich sowohl melodisch als auch harmonisch vertraut. Unkonventionell ist dagegen der ihn initiiierende tonale Übergang: Während die zweifache *Rubato*-Geste in *es* ankert, folgt der ergänzende Viertakter auf dessen Tritonus *a* und löst sich von dort nach D-Dur auf. Die Transposition desselben tritonalen Bassschrittes gegen Ende des Walzers sorgt daher analog für den Übergang vom Ankerton *as* der in der Transposition kaum modifizierten *Rubato*geste zum *d*-Orgelpunkt, der dominantisch zu g-Moll, der Grundtonart dieses Walzers, zurückführt.

Besonders fantasievoll und innovativ sind Ravels Lösungen in und um die stark veränderte Hauptkomponentenvariante [a3]. Grundton und Terz des Dominantklanges von g-Moll, mit dem die erste Walzerhälfte schließt, werden mit einem *b*, zu dem der höchste Ton des Unterstimmearpeggios halbtönig aufsteigt, zur Umkehrung des übermäßigen Dreiklanges *b/d/fis* umgewidmet, der alle [a]-Komponenten eröffnet. Dieser Klang, *fis/b/d*, erhebt sich allerdings hier nicht über dem in der Transposition erwartbaren (also eine Kleinterz tiefer liegenden) Unterstimmton *es*, sondern über *c*. Ravel macht diese Abweichung gleichsam wett, indem er am Taktende nur die Oberstimme des Diskantakkordes chromatisch erhöht, so dass mit *fis/b/es* nun der enharmonisch geschriebene Molldreiklang über dem verdrängten *es* erklingt. Im zweiten Takt der Variante ist die Abweichung von der Vorlage noch größer, indem Ravel auf die zuvor beherrschenden übermäßigen Dreiklänge verzichtet und die Harmonie über dem wiederholten Basston *c* als c-Moll-Dreiklang mit zwei halbtönig aufsteigenden Vorhalten entwirft. Den Wiederaufnahmen des übermäßigen Dreiklanges zu Beginn dessen, was in [a1], [a2] und [a4] die variierte Wiederholung des Zweitakters ist, stellt Ravel in der linken Hand ein *a* gegenüber, bevor er durch chromatische Rückungen den Dominantseptakkord erreicht. Die Entwicklung der Hauptkomponentenvariante beginnt danach noch einmal mit dem für [a] typischen übermäßigen Dreiklang *b/d/fis* ergänzt um ein zuvor fremdes, hier durch die Erneuerung in exponierter Lage bekräftigtes hohes *c*, das den Ausgangspunkt bildet für eine kurze melodische Kontur. Diese hat in der Hauptkomponente kein Vorbild, erinnert jedoch entfernt an die Ergänzung zu Segment [c]. Deren Abschlussharmonie, ein quintloser B-Dur-Nonakkord, verhält sich doppelt querständig zur nachfolgend untransponierten Variante von Segment [b] und verstärkt damit zusätzlich die melodische und harmonische Außenseiterstellung von [a3].



In der Orchesterfassung verstärkt Ravel die Abweichung in [a3] von den direkteren Varianten der Hauptkomponente durch die Instrumentierung und reduziert zugleich den Unterschied zwischen den Kontrastsegmenten [b/b'] und [c/c']. Während die melodische Schicht aus übermäßigen Dreiklängen in [a1] von einem Holzbläserquartett über Basstönen in einem gestopften Horn, die Variante [a2] von einem Holzbläserseptett über Basstönen in Fagott und Celli und [a4] sogar in sechs Holzbläsern, drei offenen Hörnern sowie den 1. Geigen, Bratschen und einer Hälfte der Celli über ebenfalls verstärkten Basstönen erklingt, ist Segment [a3] ausschließlich den Geigen übergeben, begleitet von zweitaktigen Liegetönen in einem Horn. So entsteht ein deutlich zurückgenommener Klangeindruck. In allen Kontrastsegmenten dominiert dagegen die Konstellation einer solistischen Flöte über Harfenbegleitung mit zarter Unterstützung der Streicher. Nur [b'] fällt fahler klingend aus der Reihe, da die Harfen hier in Flageolets ertönen und die Streicher auf dem Griffbrett streichen. Die klangliche Sonderstellung der Segmentfolge [a3]/[b'] verschleiert für Hörer den in der Klavierpartitur unzweifelhaften Eindruck einer zweiteilig analogen Struktur und verführt zu der Annahme einer 'Reprise' bei [a4]/[c']. In beiden Fassungen besticht dieser langsame Walzer durch seine elegische Stimmung.

### III. *Modéré*

Auf die Besonderheit des wieder der Gruppe der *valse nobles* zuzurechnenden dritten Walzers, die schrittweise Modulation ohne Rückkehr zur Ausgangstonart (tatsächlich ohne irgend eine Art tonaler Rundung), wurde bereits hingewiesen. Wie der erste Walzer in Ravels Zyklus ist auch dieser als dreiteilige Form angelegt, wobei der Mittelabschnitt mit seiner Reihung aus drei unterschiedlichen Komponenten umfangreicher ist als die Summe der beiden Rahmenabschnitte:

*Valse nobles et sentimentales* III: Ternäre Struktur mit dreierlei Kontrast

A	T. 1-16	B	T. 17-56	A'	T. 57-72
a	T. 1-8	b, b'	T. 17-32	a''	T. 57-64
a'	T. 9-16	c, c'	T. 33-47	Coda	T. 65-72
		d	T. 48-56		

In diesem Walzer beginnt Ravel ein Spiel mit Hemiolen, das er in den darauf folgenden Walzern fortsetzen wird. Dies zeigt sich bereits in der Grundkomponente. Die achttaktige Phrase ist, wie schon die Eröffnungen der beiden vorausgehenden Walzer, als wiederholter Zweitakter mit viertaktiger Ergänzung konzipiert. In dieser Ergänzung erzeugt Ravel durch

Zusammenziehung der gebundenen Anschlagspaare aus den Anfangstakten eine erste 6/4-Hemiolen ( $1 \underline{2}$ ,  $3 \underline{1}$ ,  $2 \underline{3}$  |). In der akkordisch verdichteten Variante [a'] ist die metrische Organisation identisch, nicht jedoch in der Variante [a''] zu Beginn der Reprise, wo nur die Linke die metrischen Verschiebungen übernimmt, wenn auch um einen Takt verzögert:

*Valses nobles et sentimentales* III: Eine erste Hemiolen und ihre 'Korrektur'

### III Modéré

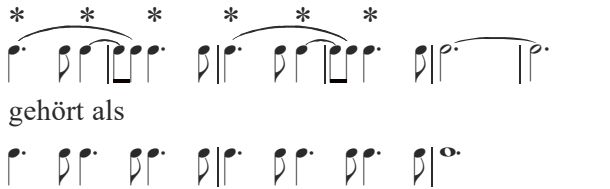
T. 1-8 (ähnlich T. 9-16)

T. 57-64

Ähnliches geschieht in der zweiten Komponente: Auf den Achttakter [b] im regulären Dreivierteltakt folgt eine Variante mit durchgehenden Hemiolen. In [c] erklingt eine viertaktige, vierstimmig homophon geführte Melodie, die durch eine oktavierte erste und eine abgewandelte, vor allem aber kontrastierend harmonisierte zweite Teilwiederholung ergänzt wird. Diese akkordische Kontur lässt sich auch in der variierten Transposition metrisch nicht beirren, wohl aber ihre Begleitung, die statt aus unterhalb der melodischen Stimme gelegenen gebrochenen Drei- oder Vierklängen plötzlich aus einem vieroktavig springenden Orgelpunkt besteht, der das Register der Oberstimmenakkorde wiederholt durchbricht und in [c'] erneut zu Hemiolen zusammengezogen wird.

Den Höhepunkt der Entwicklung mit Hemiolen bildet Segment [d]. Der oktavenspringende Orgelpunkt ist hier verlangsamt und zu einer zweitaktigen Kurve erweitert, bevor er sich weiter beruhigt und zurückzieht. Derweil ertönt in der erneut homophon gesetzten Oberstimme ein Zweitakter, in dem Ravel eine punktierte Variante der 6/4-Hemiolen einführt. Die Ergänzung, ein Diskantorgelpunkt über chromatisch aufsteigenden Dreiklängen, schließt verklingend mit einer weiteren, nun einfachen Hemiolen.

*Valses nobles et sentimentales* III: Hemiolen am Ende des Mittelabschnitts



Die beiden zuletzt beschriebenen kompositorischen Mittel – die aus vier Akkorden gebildeten Teilwiederholungen am Ende der [c]-Segmente und die punktierte Variante der 6/4-Hemirole – bestimmen den Schluss dieses Walzers und ‘erklären’ gleichsam, warum die den Abschnitt A’ eröffnende Reprise der Grundkomponente metrisch abweichend gestaltet ist: Ravel stellt hier mit einem vierstimmigen Satz, größeren Phrasierungsbögen und zwei Teilwiederholungen einen zusätzlichen Bezug zum zuvor in [c] Gehörten her. Im abschließenden Zweitakter der Coda, die aus der erweiterten Grundkomponente erwächst, greift er die punktierte Variante der 6/4-Hemirole erneut auf und leitet damit zum vierten Walzer über, in dem dieses metrische Muster thematisch dominiert.

Wie wichtig Ravel dieses Spiel mit Hemiolen war, zeigt seine Orchesterbearbeitung, in der er im jeweils dritten Taktpaar der Segmente [a] und [a’] in Flöte und Klarinetten drei kantable Gegenstimmen hinzufügt, deren Rhythmus die metrische Verschiebung unterstreicht.

Die anderen Abschattierungen der Orchesterfassung sind eher unauffällig, tragen jedoch dazu bei, die Hierarchie der Stimmen zu verdeutlichen und zugleich die tänzerische Beschwingtheit hervorzuheben. In Segment [b’] mutiert der Achtelaufstieg der Linken zu einem durch die Streicherstimmen wandernden Triolenpizzicato, und in [d] ertönt der oktavspringende Orgelpunkt des Klaviersatzes in den zarten Farben von Harfe und Celesta. So ist der Gesamteindruck ätherischer als im Original.

*Valses nobles et sentimentales* III:  
Zusätzliche Hemiolen im Orchestersatz

5

Flöte

Oboe

Klarinette 1  
Klarinette 2

Hörner +  
Violoncelli  
(Flageolet)

Violine I

Violine II

IV. *Assez animé*

Der nach kurzer Verlangsamung *attacca* anschließende vierte Walzer wird durch das im dritten entwickelte rhythmische Muster zusammengehalten und durch einen eng verwandten Bauplan mit diesem verknüpft:

*Valses nobles et sentimentales* IV: Ternäre Struktur mit dreierlei Kontrast

A	T. 1-16	: B	T. 17-56	A'	T. 39-46 :
a	T. 1-8	b, b'	T. 17-24	a''	T. 39-46
a'	T. 9-16	c, c	T. 25-30		
		d	T. 31-36		
		Rückleitung	T. 37-38		

Dieser dreiteiligen Anlage unterliegen drei Versionen der im dritten Walzer eingeführten punktierten Variante der 6/4-Hemiolie:

*Valses nobles et sentimentales* IV: Die charakterisierende Rhythmik

in [a], [a'], [d] und [a'']

in [b] und [b']

in [c]

Im Gegensatz zu den drei vorangehenden Walzern ist Nr. IV ohne Tonartsignatur notiert, doch steht er, wie der Schluss der ersten Phrase und der Schluss der Reprise zeigen, eindeutig in As-Dur, mit C-Dur als querständiger Sekundärtonart. (Man kann dies als Huldigung an die Sekundär- und Primärtonarten in Schuberts *Valses sentimentales* lesen.) Für den Übergang im *attacca*-Anschluss an Nr. III konzipiert Ravel erneut eine fantasievolle Lösung: In der Rechten versetzt er das Muster, mit dem der dritte Walzer endet, die hemiolische Wechselbewegung unter der Quart *h/e*, in die höhere Oktave, während er den Durdreiklang der Linken auf den Tritonus, von G-Dur nach Cis-Dur, transponiert. Die Verwendung von Kreuzvorzeichen in den beiden Anfangstakten ist jedoch allein der leichteren Lesbarkeit geschuldet. Tatsächlich erklingt hier, geschrieben als *cis/eis/gis/h/d*, der Subdominantnonakkord von As-Dur, *des/f/as/ces/eses*, in den Folgetakten bestätigt durch die raffiniert alterierten Akkorde der Doppeldominante und der Dominante sowie den Tonika-Quintsextakkord von As-Dur in T. 7-8.<sup>9</sup>

<sup>9</sup>Die Doppeldominante auf *b* erklingt als Nonakkord ohne Quint (T. 3-4: *b/d/as/ces*), die Dominante auf *es* als Undezimakkord mit übermäßiger Quint (T. 5-6: *es/g/h/des/f*).

Diese Anfangsphrase greift in ihren tonalen Mitteln zudem auf die ersten beiden Walzer des Zyklus zurück: Der vertikale Querstand auf dem dritten Schlag des ersten Taktes korrespondiert mit dem an gleicher Stelle ertönenden im ersten Walzer,<sup>10</sup> und die im Tritonusabstand gehaltenen übermäßigen Dreiklänge, die hier die 6/4-Hemieole in T. 5-6 umrahmen, entsprechen den in analoger Position erklingenden im zweiten Walzer.<sup>11</sup> Am Ende der Phrase A' führt der durch die beiden Dreiklänge gerahmte Zweitakter nun statt zum Tonikaquintsextakkord querständig zum sekundären Anker dieses Stückes, einem C-Dur-Dreiklang, den Ravel mit neuer Ornamentik voller chromatischer Vorhalte umspielt.<sup>12</sup>

Unter dem Deckmantel des vertrauten rhythmischen Musters und eines jeweils konstant klingenden Oberstimmtones unternimmt Ravel auch im Mittelabschnitt höchst ungewöhnliche tonale Rückungen. In den auf je vier Takte verkürzten [b]-Segmenten wendet sich die Musik von C-Dur zuerst nach cis-Moll, dann nach E-Dur – zwei unter sich eng verwandten und mit C-Dur durch den Ton *e* verknüpften Tonarten, die jedoch nicht mit funktionsharmonischen Modulationsschritten erreicht werden können. Ravel überspielt die Abruptheit der tonalen Schritte, indem er die Takte mittels fallender Linien in indirekter Chromatik zueinander in Beziehung setzt. Nach dem unspektakulären Schritt vom [b']-Zielklang E-Dur zum Anker *h* in [c] ertönt dort wie zur Antwort auf das Vorangegangene eine indirekt steigende chromatische Linie, als wollte Ravel der Querständigkeit der Takte jeweils einen sekundärmelodischen 'roten Faden' unterlegen.<sup>13</sup>


Phrase [d], die den Mittelteil abrundet, ist mit der Anfangsphrase [a] entfernt verwandt – im ersten Viertakter gestisch, danach als modifizierte Transposition. Zwei Ergänzungstakte leiten in die als kaum variiertes [a] erklingende Reprise über. Der tonale Schritt dieser Überleitung gleicht dem am Ende des A-Abschnitts (Es-Dur → C-Dur ≈ E-Dur → Cis-Dur). Mit dem antizipierten Eröffnungston des darauffolgenden Walzers in T. 46b knüpft Ravel an die enharmonische Ambiguität dieses Walzers an, dessen Harmonik zum Gewagtesten zählt, was er bis 1911 komponiert hat.

<sup>10</sup>Vgl. Walzer IV, T. 1<sub>3</sub> links *eis*, rechts: *e* mit Walzer I, T. 1<sub>3</sub> links *d*, rechts: *dis*.

<sup>11</sup>Vgl. Walzer IV, T. 5<sub>1</sub> rechts: *a/des/f* und T. 6<sub>3</sub> beidhändig: *es/g/h* mit Walzer II, T. 1<sub>1</sub> rechts: *b/d/fis* und T. 2<sub>3</sub> beidhändig: *f/a/cis*. Identisch in T. 13-14 und 42-43, transponiert in T. 35-36.

<sup>12</sup>Für den Querstand vgl. den Basston *es* in T. 13-14 mit der C-Dur-Terz *e* in T. 15-16; für die Vorhaltumspielung vgl. das melodische *f-dis-e* und das zweifach stimmkreuzende *fis-g*.

<sup>13</sup>T. 17-20: rechts *h-b-a* zu links *gis-g-fis-eis*, T. 21-24: rechts *h-b-a* zu beidhändig *gis*; T. 25-27/28-30, Mittelstimme links: *his-cis-cisis-dis*, Querstände *h* unter *his*, *gis* über *gisis*.

In der Orchesterfassung dieses Walzers verschiebt Ravel teilweise die klanglichen Prioritäten und fügt zudem neue Muster hinzu. So werden die punktiert hemiolischen Zweitakter, mit denen sich Flöten und Klarinetten abwechseln, von den seit der Reprise des dritten Walzers mit Dämpfern spielenden Streichern mit dem triolischen Motiv  $\zeta$   unterlegt, das dreistimmig in den Geigen erklingt, am Ende der Segmente [a] und [a'] beantwortet mit zum Duett verstärkten Aufgängen von Klarinetten und Harfen (T. 7<sub>2</sub>-9<sub>1</sub>) bzw. Flöten und Harfen (T. 15<sub>2</sub>-16<sub>1</sub>). In allen anderen Segmenten ertönen in diversen Bläsern chromatische Gegenstimmen, die im Klaviersatz entweder nicht offensichtlich oder sogar gar nicht enthalten sind – teils im selben Rhythmus wie die Thematik in den gedämpften hohen Streichern, teils als einfache 6/4-Hemiolie.<sup>14</sup>

Neu hinzugefügt hat Ravel in Segment [c] und seiner (im Klaviersatz identischen, in der Orchesterfassung klanglich variierten) Wiederholung eine 'hum-da-da'-Walzerbegleitung in Harfe, Bratschen und Celli, die durch die abweichende Artikulation ihrer zwei Schichten eine ganz neue Farbe hinzufügt,<sup>15</sup> sowie in der Rückleitung zur Reprise zwei aufwärts schnellende Harfenglissandi, die den im Klavier einstimmigen triolischen Aufstieg verstärken.<sup>16</sup> Klanglich stark modifiziert ist Segment [d], das nun dynamisch zusammengefasst ist, während die thematische Stimme der mit Dämpfer spielenden 1. Geigen und Bratschen von hemiolisch auf einander zu laufenden Linien der Bläser in den Hintergrund gedrängt wird.

#### Valses nobles et sentimentales IV: Die übertönte Thematik



Flöten,  
Oboen,  
Engl.horn,  
Klarinetten

Hörner,  
Celli

1. Geigen,  
Bratschen

<sup>14</sup>Vgl. Klarinette 1 in [b], T. 17-19, imitiert von der Flöte 2 in [b'], T. 21-23: *c-h-h-b-b-a-gis*, und 2. Horn + 2. Geigen in [c] T. 25-26 und 28-29: *his-cis-cisis*.

<sup>15</sup>Harfe und Bratschen binden die Viertel auf Schlag 2-3; für die Celli dagegen schreibt Ravel am Taktbeginn einen Legato-zu-Staccato-Bogen, ergänzt mit Pizzicato auf Schlag 3.

<sup>16</sup>Vgl. T. 37<sub>2</sub>-38<sub>1</sub>: *e — gis'''*, T. 37<sub>1</sub>-39<sub>1</sub>: *h — dis'''*.

## V. *Presque lent – dans un sentiment intime*

Der E-Dur-Walzer, mit nur 32 Takten der kürzeste im Zyklus, besteht aus vier gleich langen, jeweils zweigeteilten Phrasen. Da die erste, zweite und letzte analog gestaltet sind und nur die dritte thematisch abweicht, wirkt der Bauplan abwechslungsreich aber ungekünstelt:

### *Valses nobles et sentimentales* V: Der Bauplan

a, a'	= T. 1-4/5-8	b, b'	= T. 17-20/21-24
a'', a'''	= T. 9-12/13-16	a''', a'	= T. 25-28/29-32

Mit dem wie Nr. II zur Gattung des *Valses sentimentales* zählenden Walzer Nr. V knüpft Ravel an mehrere der tonalen Eigenheiten an, die er im unmittelbar vorausgehenden Stück eingeführt hat:

- Während im vorausgehenden As-Dur-Walzer eine Tonartsignatur fehlt und einzelne Takte der einfacheren Lesbarkeit zuliebe mit Kreuzvorzeichen notiert sind, schreibt Ravel hier eine E-Dur-Signatur und notiert auch die Harmonien in den meisten Takten mit Kreuz- und Doppelkreuz-Vorzeichen, ersetzt aber in Segment [c'] ais-Moll und gis-Moll vorübergehend enharmonisch durch b-Moll und as-Moll.
- Die im Mittelteil des vierten Walzers je drei oder sogar sechs Takte durchziehenden Oberstimmöne mutieren hier in den von der Komponente [a] abgeleiteten Viertaktern zu mehrfach wiederholten Tongruppen, die in ihre Umspielungen eines Dreiklangstones jeweils eine tonartfremde Stufe einbeziehen.<sup>17</sup>
- In Analogie zu den stimmüberkreuzenden chromatischen Linien, die im Mittelabschnitt von Nr. IV einen Zusammenhang erzeugen, der ohne sie nicht sofort evident wäre, schickt Ravel hier den Zielakkorden der Viertakter Vorhaltbildungen durch Einzeltöne oder Dreiklänge voraus, die die ersten zwei der drei Taktschläge mit oft gleichfalls zwischen den Stimmen wechselnden Linien umweben.<sup>18</sup>

<sup>17</sup>Für diese dreitaktig verzierten Oberstimmöne vgl. [a] in T. 1-3 und [a'] in T. 5-7 sowie 29-31: *gis*, dreimal identischumspielt mit *a* und *eis*; [a''] in T. 9 und 10: *e*, umspielt mit *fis* und *his*, [a'''] in T. 13-16: *g*, umspielt mit *a* und *dis*, und schließlich [a'''''] in T. 25-27: *gis*, umspielt mit *ais* und *eis*.

<sup>18</sup>Vgl. z.B. T. 4<sub>1</sub>: links *e*, rechts *gis/h* mit Vorhalt *fisis* zu *gis*; T. 4<sub>2</sub>: links *gis*, rechts *h/dis* mit Vorhalt *his* zu *h*. Ähnlich T. 12<sub>1</sub>: links *c*, rechts *e/g/a* mit Vorhalt *dis/fis/gis*, T. 12<sub>2</sub>: links *g*, rechts *h/d/e* mit Vorhalt *ais/cis/dis*.

Wie schon Stuckenschmidt bemerkt, erreicht die Technik der gleitenden Mittelstimmen und melodischen Vorhalte, die Ravel an Schuberts *Vales sentimentales* (besonders dessen Nr. 13) bewunderte, in diesem und dem folgenden Walzer ihren Höhepunkt.<sup>19</sup> Wiederholt setzt Ravel komplex wirkende Harmoniefolgen mit mehrstimmigen Halbtonvorhalten oder chromatisch fallenden Terzgängen in eingängig wirkende Beziehungen.<sup>20</sup>

Gleichzeitig mit den tonalen Mitteln entwickelt Ravel in der Fortschreitung vom vierten zum fünften Walzer auch die rhythmisch-metrischen Muster weiter. In 22 der 32 Takte erklingt eine thematische 6/8-Hemiolie: anstelle des Dreiviertelmtrums  $\underline{1} + 2 + 3 + | \underline{1} + 2 + 3 + |$  suggerieren die Überbindungen in der Melodiestimme eine Betonung auf dem vierten Achtel und vermitteln damit – besonders in der Eröffnungssphrase mit ihrer noch zaghaften Mittelstimme – den Höreindruck eines zweigeteilten Taktes:

*Vales nobles et sentimentales* V: Die neuen 6/8-Hemiolen

gehört als

The image shows two musical staves. The top staff is a single melodic line with sixteenth notes, grouped into pairs and then into groups of three, with a vertical bar line after the second group. The bottom staff is a bass line with eighth notes, also grouped into pairs and then into groups of three, with a vertical bar line after the second group. The two staves are aligned to show the relationship between the melodic and harmonic rhythms.

In der Variante des Musters, die in den zweiten Hälften der Kontrastsegmente [b] und [b'] erklingt, ist die metrische Ambiguität noch verstärkt, indem auch die Mittelstimmen vorübergehend einen 6/8-Takt nahelegen:

*Vales nobles et sentimentales* V: Verstärkte metrische Ambiguität

The image shows two musical staves, labeled 19 and 23. Each staff has two lines of music. The top line of each staff contains a melodic line with eighth notes and dotted eighth notes. The bottom line contains a bass line with eighth notes and dotted eighth notes. The notation is complex, with many beamed notes and dynamic markings.

Diese Variante wird Ravel im siebten Walzer, den er selbst als Höhepunkt seines Zyklus bezeichnet hat, ausführlich weiterspinnen.

<sup>19</sup>Stuckenschmidt, *Ravel*, S. 184.

<sup>20</sup>Für die wiederholten Vorhaltterzen vgl. in T. 5-7 und 29-31 je dreimal *gis/his—a/cis*, in T. 25-26 zweimal *ais/cisis—h/d*; für die Terzengänge in indirekter Chromatik vgl. T. 9-12: *g/h—fis/ais—f/a—e/gis—dis/g—d/fis*, T. 13-16: *b/d—a/cis—as/c—g/h—fis/ais—f/a—e/gis—(g-fis-f-e)*. Dreistimmige Vorhaltakkorde erklingen in T. 19-20 als *his/eis/gisis—cis-fis-ais* und in T. 23 als *f/b/d—ges/ces/es* sowie in den Abschlüssen von T. 8 und 32 als *ais/dis/fisis—h/e/gis*.



In der Orchesterfassung ist die eröffnende thematische 6/8-Hemiole der Soloklarinette als metrische Abweichung klar erkennbar dank der Oboensekunden, die die Schläge des zugrunde liegenden Dreivierteltaktes deutlicher, als es im Klaviersatz sinnvoll wäre, dagegensetzen. Doch kaum hat man diese erste metrische Komplexität bemerkt, stellt Ravel ihr in einer 6/4-Hemiole der Flöte, die er durch eine im Klaviersatz nicht angelegte Überbindung erzeugt, eine dritte Dimension gegenüber.

*Valses nobles et sentimentales V: Anfang in drei metrischen Dimensionen*

Presque lent – dans un sentiment intime ♩ = 96

Flöte 1

Oboe 1+2

Klarinette (solo)

Diese Polymetrik wiederholt sich in den Varianten des [a]-Segmentes jedoch nicht. Stattdessen bietet die Orchesterfassung ihre größte Neuerung in den [b]-Segmenten. Hier übergibt Ravel das im Klaviersatz thematisch führende Oberstimmduett den 2. Geigen und Bratschen. Da diese jedoch auf dem Griffbrett und damit wenig sonor spielen, werden sie von den hohen Bläsern übertönt, die die hemiolische Viertongruppe in der zweiten Hälfte der Segmente getragener und lyrischer vorbereiten.

*Valses nobles et sentimentales V: Die neu modellierte Kontrastphrase*

17

Flöte 1+2  
Fagott

Violine I

Violine II  
Bratsche

Mit dieser neuen Vordergrundmelodik (in [b] imitiert in Oboen + Horn als Vorbereitung zu Klarinetten + Horn) setzt Ravel die Kontrastphrasen deutlich von den sechs Varianten der Eröffnungssphrase ab und verstärkt damit die emotionale Ausdruckskraft und Vielfarbigkeit dieses Walzers.

VI. *Vif*

Im sechsten Walzer greift Ravel auf das rhythmische Schema zurück, das er zu Beginn des dritten Walzers eingeführt, später jedoch durch Hemiolen unterlaufen hat. Hier sind die metrischen Abweichungen auf die sporadisch hinzutretenden Mittelstimmen beschränkt.



Der Struktur liegt eine neue Variante des den dritten Walzer bestimmenden Schemas zugrunde; unterschiedlich ist einzig die Ausdehnung der fünf Mittelabschnittphrasen und die Gestaltung der Reprise.

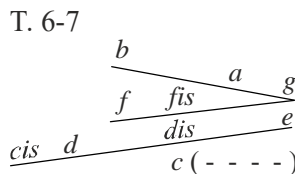
*Valse nobles et sentimentales* VI: Bogenform ohne Reprisesabweichung

A	T. 1-16	B	T. 17-56	A	T. 45-60
a, a'	T. 1-8/9-16	b, b'	T. 17-22/23-28	a, a'	T. 45-52/53-60
		c, c	T. 29-32/33-36		
		d	T. 37-44		

Wie die Schlusswendungen der Rahmenabschnitte zeigen, ankerter rasche Walzer in C-Dur. Allerdings erreicht Ravels Verschleierung mit Vorhalten und chromatischen Durchgängen in diesem hinsichtlich seiner Gestik so täuschend einfachen Stück ihren Höhepunkt. Alle auf [a] basierenden Viertakter sowie die beiden Sechstakter der [b]-Segmente beginnen im Bass mit einer Tritonus-Quint- bzw. Tritonus-Quart-Folge (vgl. T. 1-3 und T. 5-7: *cis-g-c*). Über den Tritonus stellt Ravel einen Dominantnonakkord mit drei chromatischen Vorhalten, von denen einer – das als Ausgangston des Basses in einer C-Dur-Komposition verwirrende *cis* – zur Quint *d* zu führen verspricht, die jedoch ausbleibt. Dieser ausgelassene Auflösungsston zusammen mit den Vorhalten vor Terz und Non (*ais-h*, *gis-a*) umgibt den zugrunde liegenden konventionellen Schritt V-I mit einem Schleier, der die Hörgewohnheiten nicht nur seiner Zeit, sondern auch heute noch herausfordert. Erst in der Variante von T. 6 wird das *cis*, im Diskant aufgegriffen, 'regelkonform' aufgelöst.

Den Part der rechten Hand in T. 6 verbindet Ravel sodann mit der Umspielung des Tonika-Akkordes in T. 7 zu einem zweiten Stimmführungsmodell, in dem zwei versetzt steigende chromatische und eine ganztönig fallende Kontur zu Tönen des C-Dur-Dreiklages zusammenlaufen.

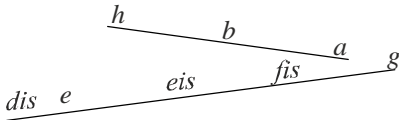
*Valse nobles et sentimentales* VI:  
Ein Stimmführungsmodell



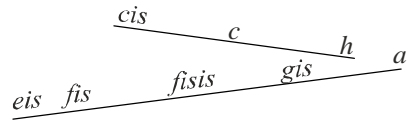
Eine transponierte, verlängerte und auf zwei chromatische Konturen reduzierte Variante dient wenig später als Kopf der beiden [b]-Phrasen:

*Valses nobles et sentimentales* VI: Erste Variante des Stimmführungsmodells

T. 17-19

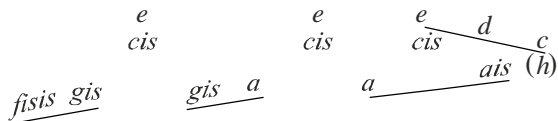


T. 23-25



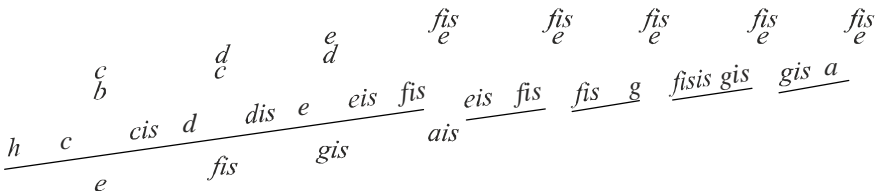
In den beiden [c]-Phrasen steigt jeweils eine einzelne chromatische Linie dreitaktig in zögerlichen Schritten auf. Über ihr ertönt eine zunächst unbewegte Terz, deren Spitzenton erst am Schluss gantzönig absteigt und dabei auf ein *h* zuzusteuern scheint, das sich aber erst zu Beginn von [d] manifestiert. In diesen Phrasen entfernt sich der Bass vollends von C-Dur und scheint stattdessen *cis*, den überraschenden Ausgangsbass dieses Walzers, zum Grundton eines auf *fis* bezogenen Molldominantklanges umzudeuten.

*Valses nobles et sentimentales* VI: Zweite Variante



Dieses *fis* wird sodann zum Orgelpunkt der den Mittelabschnitt beschließenden und zur Reprise hinleitenden Phrase [d]. Für diese konzipiert Ravel eine weitere entfernte, dafür aber die gesamte Textur einbeziehende und wesentlich umfangreichere Variante der Chromatik, in deren erster Hälfte die aufsteigende Kontur der Einzeltöne mit einem gantzönig aufsteigenden Akkord verschränkt ist, während die zweite Phrasenhälfte an die [c]-Phrasen anknüpft, jedoch auf den Abstieg verzichtet.

*Valses nobles et sentimentales* VI: Dritte Variante



Nach diesen Entwicklungen, die der Logik von Linien folgen, aber harmonisch höchst innovativ sind, erklingen die verbleibenden 16 Takte als unveränderte Wiederaufnahme des Anfangs. Sie enden in reinem C-Dur.

In der sinfonischen Version dominiert ein ganz anderer Aspekt: die Durchdringung auch dieses Walzers mit Hemiolen. Zwar sind diese im Klavierpart durchaus bereits präsent, doch betreffen sie ausnahmslos den Mittelgrund zwischen Bass und Oberstimme und werden von den Diskantfiguren einerseits und den indirekten chromatischen Linien andererseits aus dem Fokus der Aufmerksamkeit gedrängt.

In seiner Orchestrierung trifft Ravel jedoch eine Entscheidung, die keine Zweifel darüber zulässt, um was es ihm hier vordringlich geht: Er fasst je zwei Takte der Klavierfassung zu einem einzigen zusammen und wechselt dabei beständig das Metrum, indem er die hemiolischen (Doppel-)takte mit 3/2-Signatur hervorhebt und ihnen die im echten Walzermetrum gehaltenen als 6/4-Takte gegenüberstellt. So zeigt sich sehr eindrücklich, dass genau die Hälfte des Walzers hemiolisch angelegt ist:

*Valse nobles et sentimentales* VI: Die Metrik in der Orchesterfassung

$\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$	$\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$
[a]	[a']	[b]	[b']	[c]	[c]	[d]	[a]	[a']

Eine weitere deutliche Abweichung vom Original ist die klangliche Variante in Segment [a]: In der Exposition initiieren die 1. Geigen die für diesen Walzer typische Figur, während die getrageneren Notenwerte von Bass und Mittelstimmen in den Holzbläsern erklingen, von den tieferen Streichern nur mit leisen Pizzicati verdoppelt. In der zweiten Hälfte von [a] kehrt sich das klangliche Verhältnis zwischen Streichern und Holzbläsern weitgehend um, wobei der hemiolische Mittelstrang zusätzlich von den vier Hörnern und der Harfe verdoppelt wird. Dieselbe Instrumentation wählt Ravel für Segment [a'] in Exposition und Reprise, jedoch nicht für das die Reprise eröffnende [a]. Dort sind nicht nur die Parts von Violinen und hohen Holzbläsern vertauscht, sondern es tritt zusätzlich schon in der ersten Segmenthälfte die Harfe hinzu, die den Gegensatz von 3/2- und 6/4-Takt explizit unterstreicht. Dasselbe gilt für den Schlagzeugstrang aus kleiner Trommel, Tambourin und Triangel, der in der Exposition fehlt, die Reprise jedoch mit einem ostinat wiederholten Muster durchzieht.

*Valse nobles et sentimentales* VI: Das Schlagzeugostinato in der Reprise

Triangel	$\frac{3}{2}$		$\frac{6}{4}$	
Tambourin	$\frac{3}{2}$		$\frac{6}{4}$	
Trommel	$\frac{3}{2}$		$\frac{6}{4}$	

Auch in den Kontrastsegmenten im Zentrum des Walzers weicht Ravel in immer wieder neuer und höchst origineller Weise vom originalen Klaviersatz ab:

- Während der Klaviersatz im variiert wiederholten zweiten Zweitakter der Segmente [b] und [b'] eine Diskantmelodie vorgibt, in der einfache Töne mit den Spitzentönen eines Arpeggios wechseln, teilt Ravel diese Aufgabe in der Orchesterfassung, indem er die Diskantkontur in [b] der solistischen Oboe, in [b'] einer solistischen Klarinette als strahlend führende Stimme übergibt, die Arpeggien dagegen der Harfe und einem Pizzicato der hohen Streicher.
- Im schon im Klaviersatz mit *mf* beginnenden und dann stark an- und wieder abschwellenden Segment [c] verstärkt das Orchester Wirkung und Dauer des Basstones *cis*, indem dieser in Fagotten, Posaune, Celli und Bässen den ganzen 3/2-Takt durchklingt und in seiner Schwellung von einem dynamischen Paukenwirbel auf *cis* unterstrichen wird. Den Höhepunkt der Steigerung markiert der Einsatz der großen Trommel, deren verklingender Wirbel das Diminuendo im ergänzenden 6/4-Takt begleitet.
- In Segment [d] ist die klangliche Zusammensetzung wieder anders: Das 1. Fagott und eine Hälfte der Kontrabässe übernimmt die hier tief liegende thematische Figur, vom 2. Fagott, der zweiten Hälfte der Kontrabässe und einem Paukenwirbel mit dem durchklingenden *fis* im Bass an- und wieder abschwellend untermalt. Das rückleitende Segment wird von drei Hörnern angeführt, die aus den auf Schlag "3" im Klavier vorgesehenen Tönen eine homophone Parallele bilden.

*Valses nobles et sentimentales* VI: Die Hörnerparallele der Rückleitung

The musical score shows the horn parallel in the return section of Valse VI. It consists of two staves: the top staff for three horns (3 Hörner) and the bottom staff for the drum (Pauke). The music begins at measure 19. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 3/2 to 6/4 and back to 3/2. Dynamics range from *p* to *pp*. The top staff has markings "Retenez" and "au Mouvt". The bottom staff has markings "pp" and "mf".

Bestimmend für diesen Walzer ist bei aller Differenziertheit vor allem sein beträchtliches Tempo ( $\text{♩} = 100$ ), das zusammen mit dem vorwiegenden *pp* einen Eindruck von flüchtigem Vorbeieilen erzeugt.

## VII. *Moins vif*

Der siebte Walzer ist mit 158 Takten fast doppelt so umfangreich wie der 80-taktige erste und unvergleichlich viel gewichtiger als alle anderen. In seiner Spieldauer wird er nur vom abschließenden “Épilogue” übertroffen. Die Rahmenabschnitte der Bogenform (T. 19-66 und 111-158), wie im vorausgehenden sechsten Walzer identisch komponiert, enthalten nicht nur zwei kontrastierende thematische Komponenten und eine motivisch unabhängige Schlusswendung, sondern zudem je eine Einleitung, deren Grenze Ravel raffiniert verschleiert. Auftakte, die dem Ende einer Begleitfigur gegenübergestellt sind, sowie die Durchbrechung der anfangs dominierenden Viertakter mit zweitaktigen Segmenten sorgen für eine unkonventionelle Phrasenstruktur. Anders als in den vorausgegangenen Walzern in A B A-Form ist der kontrastierende Abschnitt hier sowohl kürzer als auch einfacher strukturiert als die Hauptabschnitte, insofern er nur eine thematische Komponente enthält. Die Übergänge von der ohne Tonartsignatur notierten, durch übermäßige Dreiklänge bestimmten Einleitung zum A-Dur im Hauptabschnitt und weiter zum F-Dur im Kontrastabschnitt sind dynamisch und agogisch unterstrichen, vor allem durch eine mit *languissant* angezeigte Temporeduktion in Einleitung 1, die durch einen Pausentakt mit Fermate verstärkt wird, eine kontinuierliche Steigerung von *pp* zu *ff* in der zweiten Hälfte des Hauptabschnitts und ein insgesamt beschleunigtes Tempo im Mittelteil.

Die in den Walzern I-VI nacheinander eingeführten und entwickelten Kompositionsmittel – übermäßige Dreiklänge, konsonante Akkorde, die mit querständigen Tönen gefärbt sind, sowie Harmoniefolgen, die durch stimmkreuzende chromatische Linien und die Rhythmisierung mit 6/4- und 6/8-Hemiolen verbunden sind – erreichen hier einen neuen Kulminationsgrad.

Die Einleitung beginnt mit 16 Takten über dem Orgelpunktton *c*, der ausnahmslos auf dem unbetonten Schlag “3” der Dreivierteltakte ertönt und nach passiver Verlängerung zum Schluss nur implizit weiterklingt. Darüber spielt die rechte Hand eine aus vier Klängen gebildete Figur, die innerhalb von vier Takten ebenfalls passiv verklingt, gefolgt von zwei modifizierten Transpositionen – die erste gleich lang, die zweite auf den doppelten Umfang verlängert. Die Grundgesten dieser drei Figuren sind durch stimmkreuzende und oktavversetzte chromatische Linien verbunden. Übermäßige Dreiklänge (“ü” im Notenbeispiel) charakterisieren die Basisgeste an beiden Enden, die erste Transposition nur an deren Anfang und die zweite nur an deren Ende, wo in der Verlängerung der ganze Dreiklang die Chromatik fortsetzt.

Valses nobles et sentimentales VII: Einleitung mit indirekter Chromatik

T. 1-4      T. 5-8

ü      ü

fis – g – gis  
d – dis – e

e – f  
c – cis – d

T. 9-16

ü      ü      ü

fis – g – gis  
d – dis – e  
gis – a – b – h – c

Nach dem mit einer Fermate verlängerten Pausentakt wiederholt Ravel den zuletzt gehörten chromatischen Aufstieg des übermäßigen Dreiklangs in Form einer ersten 6/4-Hemiolen. Die Anweisung *Tempo 1<sup>o</sup>* scheint diesen Zweitakter als Auftakt zum Folgenden auszuweisen. Dies überzeugt im unmittelbaren Kontext, da T. 19-20 in T. 22-23 identisch wiederkehrt, so dass der Zweitakter unter *Tempo 1<sup>o</sup>* als gedehntes Pendant zum einfachen Auftakt in T. 21 gehört wird. Auch die Tatsache, dass nach dem Ende der unregelmäßig gegliederten Phrase [a] in T. 19-28 die (transponierte, harmonisch alterierte und verkürzte) Phrase [a'] von einer Transposition des Zweitakters – nun über einer den Kontext bestätigenden Begleitfigur – eingeleitet wird, stützt die Bedeutung des Zweitakters für die Thematik und damit seine Rolle als Auftakt. Dagegen spricht allerdings nicht nur Ravels Wechsel zur Tonartsignatur von A-Dur erst in T. 19, sondern vor allem die Wiederkehr des Hauptabschnitts nach dem Kontrastteil. Hier steht *1<sup>er</sup> Mouv<sup>t</sup>* erst über dem wie zuvor den Wechsel nach A-Dur anzeigenden T. 111. Auch ist die variierte Wiederkehr der Einleitung, die ganz um die Hinführung zum chromatisch aufsteigenden übermäßigen Dreiklang kreist, bis zuletzt mit dem Einleitungs-Orgelpunktbass *c* unterlegt. Es scheint, als wollte Ravel die Frage nach dem ersten Auftakt zum Hauptabschnitt bewusst offen lassen. Was dies bedeutet und wie stark die erste Hälfte des Hauptabschnitts von Hemiolen geprägt ist, zeigt das folgende Rhythmuschema.

Valses nobles et sentimentales VII: Hemiolen in der ersten Hälfte von A

T. 17-28      T. 29-38


( )      ( )


||      ||

||      ||

||      ||

||      ||

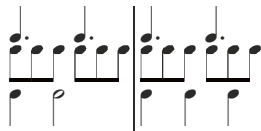
Die zweite Hälfte des Hauptabschnitts steht in deutlichem Gegensatz zur ersten. Hier verzichtet Ravel auf übermäßige Dreiklänge und indirekte Chromatik ebenso wie auf Hemiolen und Zweideutigkeiten der Phrasenstruktur. Das im Mittelgrund der Textur herrschende rhythmische Muster  bestimmt mit wiederholten oder minimal variierten Zweitakttern die ersten sechzehn Takte sowie nach einem leicht abgewandelten viertaktigen Einschub mit rauschend aufschießenden Arpeggien weitere vier über einem vor allem in Quart- und Quinten fortschreitenden Bassgang.<sup>21</sup>

Die sehr eingängige Entwicklung wird mit einer viertaktigen Schlussfloskel abgerundet, die (erstmalig im Zyklus) das rhythmische Muster des ersten Walzers aufgreift und es mit einer an die 6/4-Hemiolen erinnernden Synkope verbindet: . Die ganze 28-taktige zweite Hälfte des A-Abschnitts wird durch ein gewaltiges, sich vom *pp* bis zum *ff* steigendes Crescendo zusammengefasst.

Der Kontrastabschnitt trägt die Signatur von F-Dur; schon der erste Takt stellt sich mit *f*, *c* und *g* querständig gegen die gerade zuvor in der A-Dur-Schlussformel gehörten Töne *fis*, *cis* und *gis*. Während Ravel den Bassgang innerhalb des Abschnitts noch einmal auf der Grundlage von Quart- und Quintgängen konzipiert,<sup>22</sup> stellt er dieser Basis schon bald bitonal unabhängige Harmonien gegenüber.<sup>23</sup> Gegen Schluss des Abschnitts ertönt immer häufiger der reine Dominantnonakkord von F-Dur, doch kehrt die Harmoniefolge nie wieder zur sekundären Tonika selbst zurück.

Die metrische Gestaltung ist, diesmal durchgehend, die im fünften Walzer eingeführte 6/8-Hemiole, in der auch die Mittelstimmen in zwei Dreiachtelgruppen erklingen und nur der Bass mit zwei Grundmustern des Dreivierteltaktes dagehält.

*Valses nobles et sentimentales* VII: Verstärkung der Hemiole wie in Nr. V



<sup>21</sup>Vgl. *a* – *d* (T. 39-50), *h* – *e* (T. 51-58), *fis* – *h* (T. 59-60), *h* – *e* (T. 61-62), *e* – *a* (T. 64-66).

<sup>22</sup>Vgl. *f* + *c* (T. 67-80), *g* + *d* (T. 81-90), *c* + *g* + *d* (T. 93-94, 97, 99).

<sup>23</sup>Vgl. z.B. T. 68: rechts cis-Moll über links *f* / *c*, T. 69, 71, 73 und 75: E-Dur<sup>7</sup> über *f* / *c*, T. 70 und 74: cis-Moll<sup>7</sup> über C, T. 76: E-Dur über *c*; T. 80: E-Dur<sup>7</sup> über D-Dur<sup>7</sup>, T. 81, 83, 85 und 87: Fis-Dur<sup>7</sup> über *g* / *d*; T. 82 und 86: Fis-Dur-Quintsextakkord über *d*, T. 88: Fis-Dur über *d*.



Diesen 36-taktigen Mittelteil wünscht Ravel sich *un peu plus animé* und *très doux, le chant en dehors* (ein wenig bewegter, dabei "sehr zart, den Gesang hervorgehoben"). Die melodische Kontur ist als volkstümliche Liedform entworfen: Eine 'erste Strophe' in Form einer zwölftaktigen Phrase mit Binnenwiederholungen kehrt in einer 'zweiten Strophe' transponiert wieder (wobei das Transpositionsintervall mehrfach wechselt) und wird dann in einem Abgesang durch zunehmend kürzere Ergänzungen verlängert.

*Valses nobles et sentimentales* VII: Die Melodie in Abschnitt B

"1. Strophe"

66

"2. Strophe"

78

"Abgesang"

90

Wie schon erwähnt, geht der identischen Wiederholung des Hauptabschnitts eine neuerliche Einleitung voraus. In ihr zitiert die Musik drei unterschiedliche hemiolische Varianten des chromatischen Aufstiegs durch übermäßige Dreiklänge, der in T. 10-15 erklingen war. Die Variantenfolge wird hier durchgehend vom reiterierten Basston *c* gestützt. Die neun Takte fungieren somit als Einleitung mit integriertem Auftakt zur Reprise.

In der Orchesterfassung belässt Ravel diesmal die Reprise als noten- und klanggetreue Wiederaufnahme der Exposition. Auch die Frage nach den Auftakten beantwortet er, indem er für die analogen Stellen eine weitgehend identische Instrumentierung wählt: Der hemiolische Zweitakter mit chromatisch steigenden übermäßigen Dreiklängen in T. 17-18 erklingt in zwei Oboen und Englischhorn sowie 2. Geigen und geteilten Bratschen. Dasselbe Klangmuster liegt dem tonal entsprechenden, wenn auch stark gedehnten Ende des Reprisenvorspiels in T. 106-110 zugrunde, zart unterstrichen durch den Orgelpunktton *c* im gestopften Horn, ertönt ähnlich aber auch in den Binnenauf takten zu [a'] in T. 29-30 und 121-122.

In Exposition und Reprise identisch ist auch der Beitrag des ungestimmten Schlagzeugs, der das von einer zunehmenden Anzahl Bläser- und Streicherstimmen ausgeführte große Crescendo in der zweiten Hälfte von Abschnitt A unterstreicht. Synchron zum Rhythmus des thematischen Zweitakters  $\dot{\zeta} \cdot \dot{\zeta} \cdot \dot{\zeta} | \dot{\zeta} \cdot \dot{\zeta} \cdot \dot{\zeta}$  trifft in T. 39-50 ein leiser Triangelschlag auf den punktierten Ausgangston, gefolgt von einem abtaktigen Wechselschlag der kleinen Trommel ( $\text{♩} \cdot \text{♩}$ ) im Zentrum des Zweitakters. Danach intensiviert Ravel die Schicht mit längeren Trommel- und Tambourinwirbeln, bis beim *ff* die Paarung von Becken und großer Trommel hinzutritt, die auch die Phrasierung in der motivisch unabhängigen Schlusswendung noch zweimal bekräftigt.

Der kontrastierende Mittelteil, den Ravel sich schon im Klavierstück zart und singend wünscht, ist im Orchesterpart klanglich dadurch abgesetzt, dass dieser "Gesang" in einer dreistimmigen Parallele aus tremolierten Tönen der Flöte und der geteilten 1. Geigen besteht, zu der Ravel die Oberstimme und die im Klavierstück nachschlagenden Achtel der Mittelstimme vertikal zusammenfasst; nur das solistische Fagott und das dessen Kontur weiterführende Englischhorn spielen die thematische Kontur als einfache Linie. Die Harfe mit zunächst einzelnen langsamen Arpeggien, später huschenden Glissandokurven, die übrigen Streicher mit Pizzicati über Liegetonklängen und wenige ganz leise Becken- und Triangelschläge vervollständigen das Bild.

Attila Csampai charakterisiert den umfangreichen Walzer Nr. VII als einen "Wiener Walzer mit 'poetischer' Einleitung, der den großen Tanzwalzer evoziert und im Trio die aristokratische Blässe des Chopinschen Walzer-Tonfalls streift."<sup>24</sup> Ravel selbst erwähnt in einem Beitrag für das von René Lenormand herausgegebene Buch *Études sur l'harmonie moderne* die 'erste Strophe' des Kontrastabschnitts als hervorstechendes Beispiel für die in seinem neuen Stil typischen frei einsetzenden Dissonanzen.<sup>25</sup> So spricht sowohl ein Bewunderer der Komposition als auch deren Schöpfer selbst von Harmonien und Dissonanzen, Struktur und Rhythmus, da es so schwer ist, den Charme dieses Werkes in Worten zu beschreiben.

Ravel nützt den erweiterten Umfang dieses Stückes, um über strukturelle und harmonische Reize hinaus alle Register zu ziehen: sehnsuchtsvoll lyrische Trägheit geht über in Figurespiel und brillante Dramatik – eingebettet in die rhythmischen Verzögerungen eines Wiener Walzers.

<sup>24</sup>Attila Csampai, *Der Konzertführer: Orchestermusik von 1700 bis zur Gegenwart* (Rowohlt, 2005), S. 755.

<sup>25</sup>Paris: Max Eschig, 1913; Erstveröffentlichung 1912 im Feuilleton von *Le Monde musical*.

### VIII. Épilogue: *Lent*

Das achte Teilstück der *Valses nobles et sentimentales* steht wie die vorausgehenden im Dreivierteltakt und kann somit als ein weiterer Walzer gelten – wenn auch das Tempo ausgesprochen langsam einsetzt und zudem auf den Schluss zu immer mehr nachgibt.<sup>26</sup> Ravels Charakterisierung als “Epilog” lässt eine Art Rückblick erwarten. Tatsächlich greift mehr als die Hälfte des Stückes thematisch auf frühere Walzer zurück: 36 Takte neuen Materials stehen 38 Takten mit Anspielungen auf die Walzer I, II, III, IV, VI und VII gegenüber. Zudem finden sich im (neuen) Epilog-Thema die aus dem ersten Walzer erinnerten Querstände ebenso wie die im Kontrastabschnitt des siebten Walzers eingeführten bitonalen Gegenüberstellungen, die einfachen Rhythmen aus Walzer I, III und VI ebenso wie die im vierten Walzer vorherrschende punktierte Variante der 6/4-Hemieole.

Die Tonartsignatur mit einem Kreuzvorzeichen kündigt schon zu Beginn das erst später verwirklichte G-Dur und damit die Rückkehr zum tonalen Ausgangspunkt des Zyklus an. Das Epilog-Thema beginnt in T. 1-8 täuschend einfach mit Dur- und Molldreiklängen über einem Bassgang in fallenden Quinten, doch entstammen die Töne keiner gemeinsamen Skala.<sup>27</sup>

#### *Valses nobles et sentimentales* VIII: Das Epilog-Thema



Schon im vierzigtaktigen ersten Abschnitt erklingt das Thema dreifach verarbeitet: in T. 9-16 mit neu harmonisiertem Diskant in der ersten und melodischer Spreizung in der zweiten Hälfte, in T. 21-24 verkürzt auf den Vorderatz, dessen Melodik nun chromatisch zusammengezogen und mit Molldreiklängen über einem sekundären Orgelpunkt harmonisiert ist, und in T. 29-36 als eine Kombination aus der Transposition der chromatisch verdichteten ersten und der melodisch gespreizten zweiten Hälfte.<sup>28</sup>

<sup>26</sup>T. 1-45: *Lent*, T. 46-54: *Plus lent*, T. 55-56: *Un peu plus lent*, T.57-61: *Encore plus lent*, T. 62-66: *même Mouvt un peu plus las*, T. 66-71: *Plus lent et en retenant jusqu'à la fin*, T. 72-74: *Très lent*.

<sup>27</sup>Vgl. T. 1-8 Bass: *a-d-g-c*; thematische Dreiklänge: C- und H-Dur, a-, dis- und e-Moll; Töne aus harmonisch e-Moll (*e-fis-g-a-h-c-dis-e*) plus Durchgangston *ais*, dazu *d* im Bass.

<sup>28</sup>T. 29-32 = Quarttransposition mit Duraufhellung von T. 21-24; T. 33-36 = leicht verdichtete Quinttransposition von T. 13-16.

## Valses nobles et sentimentales VIII: Chromatisch verdichteter Vordersatz



Zudem kontrastiert Ravel das Thema viermal mit früherem Material:

- Am Ende der Eröffnungsphrase erinnert die mit Synkopen auf und ab springende Diskantstimme an die punktierte Hemiole im Thema des vierten Walzers.
- Noch deutlicher ist der Rückgriff auf Nr. IV in den Schlusstakten der Abschnittshälften, d.h. in T. 16-20 und transponiert in T. 36-40.
- Der Transposition in T. 36-40 unterlegt Ravel eine chromatisch aufsteigende Binnenstimme, wie sie mehrere Walzer durchzieht.<sup>29</sup>
- Im Anschluss an die verkürzte und chromatisch zusammengezogene Phrasenhälfte zitieren rechte Hand und Mittelstimmen in T. 25-27 die Takte 1-2 und 6-8 aus Walzer Nr. VI (in einer Achtel- statt der ursprünglichen Viertelbewegung und damit in ähnlichem Tempo).

Der kontrastierende Mittelabschnitt des Epilogs in T. 41-61 besteht fast ausschließlich aus Rückblicken; nur einmal, in T. 46-49, erklingt die viertaktige Hälfte des Epilogthemas in der Version mit chromatisch zusammengezogenem Diskant, hier ausgehend von einem übermäßigen Dreiklang.

Alle übrigen Takte spielen auf vorausgegangene Walzer an:

- In T. 41-42 hört man – sehr leise und sehr fern (*ppp très lointain*) – eine neue Version der punktierten 6/4-Hemiole aus Nr. IV. Das Tempo der Komponente ist ähnlich wie in der Vorlage,<sup>30</sup> die in drei Stufen fallende Reihung der Hemiole erinnert trotz abweichender Intervalle an das Thema aus dem vierten Walzer.
- T. 43-45 zeigt eine auf die rechte Hand beschränkte rhythmische Anspielung auf den ersten Walzer. Die Notenwerte sind auf ein Drittel verkürzt, so dass das ursprüngliche Taktpaar mit seiner Wiederholung für eine weitere hemiolische Rhythmisierung sorgt. Der Bassorgelpunkt – hier bereits die Tonika *g* – unterlegt die Passage mit einer aufs Doppelte gedehnten Hemiole.<sup>31</sup>

<sup>29</sup>Vgl. T. 37-40: *eis-fis-g-gis—gis-a-ais-h*.

<sup>30</sup>Im *Assez animé* des Walzers Nr. IV schreibt Ravel Metronom = 80 für den ganzen Takt; im Tempo des Epilogs (Viertel = 76) erklingt die vormals einen ganzen Takt füllende rhythmische Figur triolisch innerhalb eines Viertelschlages, also nur wenig langsamer.

<sup>31</sup>Vgl. rechts Zitat aus I in T. 43<sub>1,2</sub> + 43<sub>3-4</sub>, links T. 43-46: 4/4 + 4/4 + 4/4.

- Die Folge dieser Anspielungen auf die Walzer IV und I ertönt am Ende des Mittelabschnitts rahmend erneut in gedrängter Form: In T. 59-60 zitiert Ravel T. 5-7 aus dem vierten Walzer fast notengetreu und ergänzt es um eine Transposition der Anspielung auf den ersten Walzer, beides über dem Tonika-Orgelpunkt.
- Im Zentrum des Mittelabschnitts erklingen, durchgehend über dem Tonika-Orgelpunkt *g*, der von nun an nicht mehr verlassen wird, Anspielungen auf Fragmente aus den Walzern VI, VII und III:
  - Epilog T. 50 erinnert an Walzer VI T. 37-40 (der chromatische Aufstieg erklingt hier ametrisch rhythmisiert und mit einer Terzenparallele im ‘Tenor’);
  - Epilog T. 51 erinnert an Walzer VII T. 51-52;
  - Epilog T. 52-54 erinnert an Walzer VI T. 11-13;
  - Epilog T. 55-56 erinnert an Walzer III T. 1-4;
  - Epilog T. 57-58 erinnert an Walzer VII T. 39-50.

Ein letzter Rückbezug, diesmal als Zitat aus dem bisher noch nicht in Erinnerung gerufenen zweiten Walzer, ergänzt die auf den Mittelabschnitt folgende Reprise: Nachdem in T. 66-67 der reine G-Dur-Dreiklang und die das Epilogthema verzierende, zweioktavig fallende Vorschlaggruppe zum Terzton *h* bereits die Coda eingeläutet haben, setzt mit Antizipation in T. 67<sub>3</sub> eine aufsteigende Mittelstimme ein, die Ravel oktaviert aber sonst notengetreu aus der Reprise des zweiten Walzers übernimmt.<sup>32</sup> Danach beschließen zwei Takte eines sehr langsamen und kaum noch hörbaren (“sich verlierenden”) Nachhalls der Harmonietöne und ein einzelner, durch eine Fermate verlängerter Basston den Epilog und mit ihm den achtteiligen Walzerzyklus.

In der Orchesterfassung schöpft Ravel noch einmal aus, dass die Klangdauer gestrichener und geblasener Instrumente sowie deren farbliche Abschattierungen Lösungen ermöglichen, die im Klaviersatz nur schwer oder gar nicht zu erzielen sind. Dies betrifft vor allem den Vordersatz des Epilogthemas, der sich im Klavierpart wie vor einem zarten Hintergrund aus leise durch je drei Oktaven fallendem *h* entfaltet. Zusammen mit seiner vorübergehenden Transposition auf die Subdominante in T. 30 und 32 und der in Walzer II vorgegebenen Sekundverdoppelung als *a/h* in der Coda durchzieht diese ‘klingelnde Tonikaterz’ ein Drittel der 74 Epilog-Takte.<sup>33</sup>

<sup>32</sup>Vgl. Epilog T. 68-71 mit Walzer II T. 41-44.

<sup>33</sup>Vgl. die Hintergrundfärbung durch das fallende Vorschlags-*h* in T. 1-4, 9-12, 22, 24, 45-47, 49, 63 und 65-66, ersetzt durch das subdominantische *e* in T. 30 und 32 sowie durch *a/h* in T. 70, 72 und 73.

Die Vorschlagfigur des Klaviersatzes wird im Orchestersatz zu einem fahlen Tönen bei minimaler Bewegung: In T. 1<sub>2</sub> setzen die geteilten Bratschen zu einem mit Dämpfer auf dem Griffbrett gestrichenen Liegeton ein, der sich am Schluss des Vordersatzes in T. 4<sub>3</sub> zum *ais* senkt – eine Sekundärmelodik, die das Original nicht vorsieht. Die Harfe verdoppelt den Liegeton mit Oktaven, die taktweise auf Schlag “2” in wechselnder Höhe ertönen, die tiefere in T. 2 und 4 als Flageolett. Die Kombination dieser instrumentalklanglichen Entscheidungen im ersten Viertakter dient sodann als Vorbild für alle analogen Stellen, wobei die Zahl der Takte mit dieser Hintergrundfärbung im Orchestersatz noch größer ist, als es aus technischen Gründen im Klavierstück möglich wäre.<sup>34</sup>

Die komplexe Konzeption des Zyklus mit seinen vielfältigen Tempo- und Stimmungsänderungen, nachvollziehbaren Entwicklungsstufen und Querbezügen scheint dem Bezug zu Schuberts Walzerzyklen eine kleinere Rolle zuzuweisen, als es der Titel des Werkes nahelegt.<sup>35</sup> Schon Ravels Interpretin Marguerite Long hatte von einem “stilistischen Panorama des Walzers” gesprochen.<sup>36</sup> Im Ausdrucksspektrum sowie in etlichen Aspekten der Konzeption erinnert Ravels Komposition vielmehr an die schumannschen Zyklen romantischer Charakterstücke, die ja, wie Erika Reimann für *Papillons*, *Davidsbündlertänze* und *Carnaval* argumentiert, “auf der zentralen Idee einer Walzerkette” basieren, wenn diese Gattung auch “in Funktion und Detail grundsätzliche Veränderungen erfahren hat.”<sup>37</sup> Manuel Rosenthal, ein Schüler und enger Vertrauter Ravels, bestätigt, dass dieser Schumann verehrte, “immer wieder die tiefe Menschlichkeit von Schumanns Musik betonte” und “dank der unzähligen pianistischen Entdeckungen” besonders dessen Klaviermusik bewunderte.<sup>38</sup>

<sup>34</sup>Instrumentierung durchgehend mit Liegeton in (oft durch andere Streicher verdoppelten) Bratschen sowie auf dem zweiten Taktschlag hinzugefügten Oktaven der Harfe und/oder Celesta; Harfenoktaven entweder direkt oder als Flageolett gegriffen: auf *h* bzw. *ces* in T. 1-4, 9-12, 21-24, 43-49 und 63-67, auf *e* in T. 29-32, als Sekunde *a/h* (alternierend mit der ‘Sekunde’ *cis/es*) in T. 70-74. Ergebnis: 45% des Walzers mit Hintergrundfärbung.

<sup>35</sup>Nichols, *op. cit.*, S. 70: “Schuberts Einfluss scheint nicht weit über den Titel hinausgegangen zu sein”.

<sup>36</sup>Übersetzt nach einem Zitat in Jean-Christophe Branger, “Ravel et la valse.” In *Ostinato rigore* 24 (2005), S. 145-60.

<sup>37</sup>Übersetzt nach Erika Reiman, *Schumann’s Piano Cycles and the Novels of Jean Paul* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2004), S. 6-7.

<sup>38</sup>Übersetzt nach Manuel Rosenthal, *Ravel: Souvenirs de Manuel Rosenthal, recueillis par Marcel Marnat* (Paris: Éditions Hazan, 1995), S. 9.

Michael Puri geht dieser Beziehung in einem ausführlichen Essay nach.<sup>39</sup> Dabei schlägt er vor, in der titelgebenden Paarung von *noble* und *sentimentale* weniger eine Anspielung auf die schubertschen Zyklen als den impliziten Einfluss von Schumanns Pseudonymen Florestan/Eusebius zu sehen, da sich die ravelschen Walzer dem Gegensatz von stürmisch-leidenschaftlich und sanft-introvertiert überzeugender zuordnen lassen als dem Wortpaar edel/sentimental. Darüber hinaus zeigt Puris vergleichende Analyse, dass es z.B. zu Schumanns *Papillons* sowohl äußere als auch innere Beziehungen gibt. Schon dort finden sich die in Ravel's Zyklus auffälligen Satzverknüpfungen, erzielt entweder durch eine Ähnlichkeit der Anfangstakte zweier aufeinanderfolgender Stücke oder durch die Übernahme einer Schlusswendung in den Beginn des nächsten Stückes. Auch lässt sich das abschließende Stück der *Papillons*, in dem Schumann den Großvateranzug vom Beginn des Zyklus in Erinnerung ruft und dann fragmentierend verklingen lässt, als Vorbild für Ravel's Epilog deuten.

Aus dem tonalen Blickwinkel betrachtet spiegelt Ravel's Epilog zudem eine Besonderheit in Schumanns *Davidsbündlertänzen*. Man kann von einer Parallele der Teleologie sprechen, insofern beide Zyklen ein doppeltes Ende haben. Ravel rundet seinen Zyklus zuerst in Nr. VII ab, in dem die tonale Fortschreitung mit dem letzten als "Walzer" bezeichneten Stück ein Ziel erreicht, dann jedoch erneut im achten Stück, das rahmend zur Ausgangstonart zurückkehrt und diese ungewöhnlich ausführlich bekräftigt. Indem Ravel Nr. VIII als "Epilog" betitelt, scheint er das verdoppelte Ende zu unterstreichen, insofern das Etikett den vorausgehenden, besonders umfangreichen Walzer Nr. VII de facto zum Abschluss einer Folge macht.

Wie Puri ausführt, hat eben dieses doppelte Ende einen Vorläufer:

In den *Davidsbündlertänzen* krönt Schumann die umfassende Wiederkehr der Nr. II in Nr. XVII mit einer virtuoson Coda, die zunächst den Zyklus zu beenden scheint, dann aber unerwartet einem zusätzlichen Satz weicht. Die Nr. XVIII in C-Dur ist ein kurzer Walzer, der als Epilog des Zyklus dient, obwohl es weder eine tonale noch eine thematische Reprise gibt. Seine Funktion als Ergänzung wird jedoch durch die Aufforderung unterstrichen, mit der Schumann den Satz in der Erstausgabe überschrieben hat: "Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes, dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen."<sup>40</sup>

<sup>39</sup>Michael J. Puri, "Ravel's *Valses nobles et sentimentales* and its Models". In *Music Theory Online* 23/3 (2017).

<sup>40</sup>Übersetzt nach Absatz [61] der obigen Online-Veröffentlichung.

Zuletzt ist noch Ravels Epigramm zu erwähnen. Die Worte, die der Partitur vorangestellt sind – “ . . . le plaisir délicieux et toujours nouveau d’une occupation inutile” (das köstliche und stets neue Vergnügen einer nutzlosen Beschäftigung) – stammen aus dem Vorwort von Henri de Régniers Roman *Les rencontres de M. de Bréot*.<sup>41</sup> Sie können als Ravels selbstironische Charakterisierung seines Faibles für Tänze im Allgemeinen und Walzer im Besonderen verstanden werden.

Das “Vergnügen einer nutzlosen Beschäftigung” charakterisiert vor allem das Libretto des Balletts, das Ravel zu seiner sinfonischen, für die Bühnenfassung zu *Adélaïde ou Le langage des fleurs* umbenannten Walzerfolge entwarf. Die Handlung kreist um Szenen, in denen eine kokette Kurtisane und zwei ihrer Freier, ein sanft-melancholischer Dichter und ein sich leidenschaftlich gebender aber hochmütiger Herzog, Gefühlen von Liebe, Hoffnung, Ablehnung etc. durch den Tausch von Blumen Ausdruck verleihen – ein Spiel voller Charme aber ohne Tiefe.<sup>42</sup> Auch hier mag Ravel an Schumanns Eusebius und Florestan gedacht haben. Das Ballett wurde am 22. April 1912 im Théâtre du Châtelet mit dem Orchestre Lamoureux unter Ravels Leitung uraufgeführt, die bis heute weit erfolgreichere konzertante Orchesterfassung dagegen erst am 15. Februar 1914 im Casino de Paris unter Pierre Monteux.

<sup>41</sup>Herausgegeben 1904 beim Pariser Verlag Mercure de France der Éditions Gallimard; heutige Ausgabe in Henri de Régniers *Romans costumés* (Paris: Mercure de France, 1992).

<sup>42</sup>Ravels Libretto (im französischen Original mit englischer Übersetzung) ist abgedruckt in Mawer, *Ballets*, S. 130-131.