

La valse, poème chorégraphique

Ravels Vorbereitung seines zweiten eigenständigen Orchesterwerkes erstreckte sich über den ungewöhnlich langen Zeitraum von fast vierzehn Jahren. Erste Skizzen gehen offenbar bis auf die Zeit vor der 1907-1908 entstandenen *Rapsodie espagnole* zurück; die Uraufführung des Werkes fand jedoch erst am 12. Dezember 1920 durch das Lamoureux-Orchester unter Camille Chevillard statt.

Im Februar 1906 schrieb Ravel in einem Brief an den einflussreichen Musikkritiker Jean Marnold, er plane eine sinfonische Dichtung als Hommage an den weltweit als „Walzerkönig“ gefeierten Johann Strauss. Der Arbeitstitel, den Ravel noch bis 1914 in Gesprächen und Korrespondenzen verwendete, war „Wien“. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges verbot sich allerdings eine solche Huldigung. Doch während Ravel bis 1918 glaubte, der Hauptstadt des Kriegsfeindes keine künstlerische Reverenz erweisen zu dürfen, widmete er sich bald nach Kriegsende mit neuem Elan und neuen Ideen wieder der geplanten Aufgabe.¹ Dabei wählte er als Titel nun das neutralere *La valse* und änderte auch die Beschreibung im Untertitel: Mit dem *Poème chorégraphique pour orchestre* wurde aus der sinfonischen eine choreografische Dichtung. Diese wollte Ravel als „eine Art Apotheose des Wiener Walzers“ verstanden wissen.

Hatte er 1906 noch rein konzertant gedacht und geplant, so hatten ihm seine Erfahrungen mit der Bühne in den achtzehn Monaten zwischen Anfang 1911 und Mitte 1912 neue Horizonte eröffnet:

- Am 28. Januar 1911 fand die szenische Uraufführung seiner 1908-1910 entstandenen vierhändigen Klaviersuite *Ma mère l'oye* statt, die er für diesen Zweck orchestriert und erweitert hatte,
- am 19. Mai 1911 erfolgte die Uraufführung seiner ersten Oper *L'heure espagnole*, und
- am 8. Juni 1912 kam das Ergebnis seiner ersten Zusammenarbeit mit Sergej Diaghilew und den Ballets Russes, *Daphnis et Chloé, symphonie chorégraphique*, zur Uraufführung.

¹ Anders erging es seiner mit bereits zwei vollendeten Akten schon weit fortgeschrittenen Arbeit an einer Oper nach dem Text eines gleichfalls aus Feindesland stammenden Autors, Gerhard Hauptmanns „Die versunkene Glocke“, die Ravel aus demselben Grund schweren Herzens beiseite gelegt hatte und später nie wieder aufgriff.

Zwischen die letzten beiden Projekte fiel zudem die Premiere einer Ballettmusik, die zwar seither den geringsten Nachhall gefunden hat, jedoch für die Mutation von *Wien* zu *La valse* relevant gewesen sein dürfte: *Adélaïde, ou le langage des fleurs*. Auf Bitten der französischen Tänzerin Natalia Trouhanova um eine Ballettmusik aus seiner Feder, in der sie glänzen könnte, griff Ravel auf seine in Verehrung für Schuberts gleichnamige Walzersammlungen komponierten *Valses nobles et sentimentales* zurück, orchestrierte sie und entwarf einen neuen Titel sowie ein passendes Szenario. Bezeichnenderweise hatte er schon der 1911 veröffentlichten Originalfassung für Klavier als Epigramm eine Zeile seines Symbolisten-Freundes Henri de Régnier vorangestellt, die das Tanzen von Walzern als einen dekadenten Zeitvertreib der feinen Gesellschaft charakterisierte, als “das köstliche und immer neue Vergnügen einer sinnlosen Beschäftigung”.² Im Zuge der Umwidmung zur Ballettmusik versetzte er die Walzerseligkeit in ein Milieu um eine Pariser Kurtisane des frühen 19. Jahrhunderts, die treu dem Klischee von einem armen, aber vor Liebe glühenden Dichter und einem hochmütigen und seichten, jedoch reichen Aristokraten verehrt wird. Die Gefühle von leidenschaftlichem Verlangen, Zurückweisung, Hoffnung und Verzweiflung in dieser Dreieckskonstellation werden tändelnd und tanzend “durch die Blume” ausgedrückt.³

Vor dem Hintergrund dieser ebenfalls auf einem Walzer-Reigen basierenden früheren Ballettmusik stellt sich auch bei *La valse* die Frage, welche gesellschaftspolitische Haltung Ravel bei diesem Werk vorschwebte. 1920 stellte er zusammen mit einer Pianistin einem Kreis von Freunden die parallel entstandene Fassung für zwei Klaviere vor. Unter ihnen war Diaghilew, der Interesse gezeigt hatte, ein Ballett zum Thema “Wien und seine Walzer” mit den Ballets Russes auf die Bühne zu bringen. Doch als die Pianisten endeten, machte Diaghilew seine seither viel zitierte Bemerkung: “Es ist ein Meisterwerk, aber kein Ballett. Es ist das Gemälde eines Balletts.”⁴ Ravel war tief betroffen und soll von diesem Tag an jegliches Zusammentreffen mit Diaghilews vermieden haben.⁵

²“... le plaisir délicieux et toujours nouveau d’une occupation inutile.” (Henri de Régnier)

³Eine explizit auf die einzelnen Walzer bezogene Zusammenfassung der Szenenanweisungen im französischen Original mit englischer Übersetzung findet sich in Deborah Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel*, S. 130-131.

⁴Übersetzt nach Francis Poulenc, *Moi et mes amis* (Paris: La Palatine, 1963), S. 179.

⁵Wie Deborah Mawer (*op. cit.*, S. 149-181) dokumentiert, gab es sehr erfolgreiche Choreografien des Werkes u.a. von Georges Balanchine 1931 und Frederick Ashton 1958-1959.

Diaghilews Aussage mag erklärungsbedürftig erscheinen. Es ist allerdings bemerkenswert, dass Kritiker, Freunde und Musikwissenschaftler zu den unterschiedlichsten Zeiten der vergangenen 100 Jahre gleichfalls über die Ausdrucksabsicht dieser Komposition gerätselt haben. Die Rezensenten der konzertanten Uraufführung empörten sich vor allem über die exzessiven Steigerungen von Lautstärke und Tempo⁶ oder stuften das neue Werk schlicht als *danse macabre* ein.⁷ Doch schon bald mehrten sich die Deutungen derer, die aus dem Beginn des Projektes zur Zeit der noch intakten Donaumonarchie und der Vollendung des Werkes nicht lange nach deren katastrophalem Zerfall schlossen, es müsse sich um die musikalische Darstellung eines Kulturbruches handeln. So sprach der Dichter und Kunstkritiker Camille Maclair noch achtzehn Jahre später, in der ein Jahr nach Ravels Tod veröffentlichten Widmungsausgabe der *Revue musicale*, von einer Metapher für Zerstörung und Untergang, einem Werk, “in dem der unmittelbar bevorstehende Zusammenbruch einer Gesellschaft zittert”.⁸

Diese Einschätzung hat sich bis heute kaum geändert. 1982 bezeichnete der Historiker Carl Schorske in seinem Panorama der Stadt Wien Ravels *La valse* als “musikalisches Gleichnis einer in dem Missverhältnis von Politik, Gesellschaft und individueller seelischer Verfassung gründenden ‘modernen Krise der Kultur’, das den ‘gewaltsamen Tod’ der vom Wiener Walzer repräsentierten Welt des 19. Jahrhunderts zum Inhalt hat”.⁹ 1996 urteilte der britische Musikkritiker Gerald Lerner, *La valse* sei nicht “ein Gemälde (eines Walzers), sondern vielmehr zwei – ein impressionistisches und ein expressionistisches Seite an Seite im selben Rahmen.” Das größere erste Gemälde sei dabei die Komposition *Wien*, wie Ravel sie geschrieben haben könnte, als er 1906 zuerst die Idee zu diesem Werk entwickelte, das zweite dann der schmerzhaft Blick auf die Nachkriegsjahre.¹⁰ Im selben Jahr erschien auch dem deutschen Musikwissenschaftler Michael Stegemann jenes “zweite Bild im selben Rahmen” als “fataler, (selbst)zerstörerischer und fratzenhaft verzerrter Abgesang auf ein ganzes Jahrhundert.”¹¹

⁶Vgl. Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk* (Stuttgart: Reclam, 1978), S. 85.

⁷Théodore Lindenlaub, “À travers les concerts”, in *Le Temps* 28 vom 28. Dezember 1920.

⁸Vgl. Camille Maclair, “Pour la mémoire de Ravel”, in *La Revue musicale* 187 (12/1938), S. 230: “la *Valse* où frémit l’écroulement imminent d’une société”.

⁹Carl Emil Schorske, *Wien: Geist und Gesellschaft im Fin de siècle* (Frankfurt: Fischer, 1982), S. 3-4.

¹⁰Übersetzt nach Gerald Lerner, *Maurice Ravel* (London: Phaidon, 1996), S. 173.

¹¹Michael Stegemann, *Maurice Ravel* (Reinbek: Rowohlt, 1996), S. 97.

In all diesen Interpretationen erscheint Ravels Komposition als ein musikalisches Äquivalent von Stefan Zweigs großem Roman *Die Welt von gestern* über den Niedergang der Kultur des alten Wien und mit ihm der österreichisch-ungarischen Monarchie.¹² Noch 2011 zitiert Ulrich Krämer, der seinen Aufsatz zu dem Werk mit der Feststellung eröffnet, „Bis heute gilt *La valse* als Ravels rätselhaftestes Werk“,¹³ den einflussreichen französischen Kulturkritiker François Porcile mit dem apodiktisch klingenden Satz: „Die verzögerte Fertigstellung des Werkes ist begründet in einer unbewussten Vorahnung von Chaos und Zerstörung, die schließlich im Krieg Realität werden sollte – eine Realität, die dann ihrerseits im Werk selbst ihren Niederschlag gefunden hat.“¹⁴

Alle diese Aussagen gründen, manchmal explizit, größtenteils eher implizit, in Ravels Behandlung von Form, Harmonie und Tonalität sowie Dynamik und Agogik. Diese Aspekte sollen daher im Folgenden im Detail betrachtet werden. Zunächst gilt es zu klären, wie Ravels *La valse* auf die im Wien des 19. Jahrhundert entwickelten, von Johann Strauss (Sohn) perfektionierten Walzerkompositionen Bezug nimmt.

Im Bauplan unterscheiden sich die ersten Walzer von Johann Strauss aus dem Herbst 1844 nicht grundsätzlich von den letzten aus dem Jahr 1897: Auf eine „Introduziona“ (später „Introduction“), die nicht durchgängig im $\frac{3}{4}$ -Takt stehen muss, oft aus mehreren Abschnitten in gegensätzlichen Tempi besteht und erst in der abschließenden, dominantisch endenden Überleitung *Tempo di Valse* markiert ist, folgen vier oder fünf Walzer¹⁵ in binärer oder ternärer Struktur, die abgesehen von kurzen Überleitungen aus regelmäßigen Achttaktern bestehen. Den Abschluss bildet ein als „Finale“ (später „Coda“) bezeichneter, längerer Satz, in dem Motive oder Themen der vorausgehenden Walzer nach Art einer in der Abfolge freien Reprise in Erinnerung gerufen werden. Dabei wird zwar der $\frac{3}{4}$ -Takt beibehalten, die achttaktige Periodizität jedoch aufgegeben oder zumindest häufig unterbrochen. Zum Schluss ertönt ein Crescendo. Ein Accelerando oder gar eine *Stretta* sind nicht notiert.

¹²Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (Frankfurt: Fischer, 1993).

¹³Ulrich Krämer, „Der Skorpion im Feuerkreis. *La Valse* im Spiegel von Baudelaires Fortschrittskritik“, in U. Tadday, Hrsg., *Musik-Konzepte* 154 „Maurice Ravel“ (2011), S. 83-103.

¹⁴François Porcile, *La belle époque de la musique française. Le temps de Maurice Ravel (1871-1940)* (Paris: Fayard, 1999), S. 202, zitiert nach der Übersetzung in Krämer, S. 83.

¹⁵Nota bene: Bei Strauss steht „Walzer“ sowohl für das Werkganze (*Donau-Walzer* etc.) als auch in Form einer Überschrift für die 4 oder 5 thematisch unterschiedenen Strukturen.

Wie sehr Ravel die Walzer von Johann Strauss liebte, erläutert Roger Nichols in einer von dessen Wiener Freunden geschilderten Episode. Sieben Wochen vor der Pariser Uraufführung von *La valse* reiste Ravel nach Wien zum dortigen “Maurice Ravel Festival”, in dem zwölf seiner Kompositionen aufgeführt wurden. Als besonderen Abschiedsgruß gaben die Veranstalter für ihn eine Party, zu der auch ein Orchester geladen war. “Ravel verlangte immer wieder nach Strauss-Walzern; er konnte nicht genug davon bekommen”, berichteten die Freunde. Vom Wein ermutigt soll er sogar lauthals mitgesungen haben.¹⁶

Ravels *La valse* trägt im Gegensatz zu seinen Vorbildern keine gliedernden Zwischenüberschriften, doch zeigt der Bauplan wesentliche Übereinstimmungen mit den Walzerkompositionen seines Idols in Wien.

- Die ersten 66 Takte, erwachsend aus einem ominösen Grummeln der Kontrabässe, fungieren als “Introduction”.
- Ravel erweitert die Zahl der individuell charakterisierten Walzerabschnitte auf neun. Doch da einige eher kurz sind und die bei Strauss fast durchgängigen Phrasenwiederholungen fehlen, ist die Summe der Takte vergleichbar. Nach Walzer I verläuft die Musik auch bei Ravel überwiegend in achttaktigen Perioden:

Walzer I	# 9-17	T. 67-147	(81 Takte)
Walzer II	#18-25	T. 148-211	(64 Takte)
Walzer III	#26-29	T. 212-243	(32 Takte)
Walzer IV	#30-34	T. 244-281	(32 Takte)
Walzer V	#35	T. 282-291	(16 Takte)
Walzer VI	#36-40	T. 292-331	(40 Takte)
Walzer VII	#41-45	T. 331-371	(40 Takte)
Walzer VIII	#46-50	T. 371-405	(34 Takte)
Walzer IX	#50-53	T. 405-441	(36 Takte)

- Die Coda ab Partiturziffer 54 ist zu einem eigenständigen zweiten Großabschnitt ausgeweitet, der mit 314 Takten nur wenig kürzer ist als die Summe der vorausgehenden neun Walzer mit 375 Takten. Doch wie bei Johann Strauss durchläuft auch sie – Larners “zweites Bild im selben Rahmen” – Erinnerungen an Motive und Themen der vorausgehenden Walzer (sowie, anders als bei Strauss, auch der “Introduction”) und endet im Crescendo.

Wer die Interpretation des Werkes im Sinne einer der oben genannten kulturkritischen Metaphern am Bauplan festmachen will, kann sich somit ausschließlich auf die ausufernde Länge und orgiastische Natur dessen berufen, was bei Johann Strauss die “Coda” gewesen wäre.

¹⁶Nach Roger Nichols, *Ravel* (Yale University Press, 2011), S. 218-219 und 222.

Die Thematik im Vorspiel und in den neun Walzern

Ravel hat für den an Strauss' Vorbild angelehnten Hauptteil zwölf Komponenten konzipiert, die unter rhythmisch-melodischen Gesichtspunkten typische Eigenschaften der Wiener Walzer aufweisen. Dabei verzahnt er Vorspiel und Walzer I, indem er zwei der drei Themen, die im Verlauf des eröffnenden Abschnitts erklingen, im ersten Walzer variiert. Im Falle des ersten Themas wird aus einer dem Dreivierteltakt eingefügten, aber durch viele Unterbrechungen zerrissenen Grundform später eine teilaugmentierte Form, die den Dreivierteltakt wiederholt hemiolisch unterläuft, dafür aber weniger stark zerrissen ist.¹⁷

La valse, Vorspiel und Walzer I: Das erste Thema

The image shows two staves of music. The top staff is for the Bassoon (Fagotte), starting at measure 12 with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is for the Violins and Violas (+ Bassoon without glissando) (Bratschen (+ Fagotte ohne gliss.)), starting at measure 70 with a piano (*p*) dynamic. Both staves show a melodic line with some rests and a final flourish.

Das durch seine Duolen charakterisierte zweite Vorspielthema wird in Walzer I zweimal variiert.¹⁸ Das unmittelbar anschließende, satzartige dritte Thema dagegen, dessen in Hemiolen endende Oberstimmenkontur über einem Orgelpunkt-*e* durch B-Lydisch absteigt, schweigt für die Dauer der neun Walzer, tritt jedoch im "zweiten Bild" des Werkes prominent in den Vordergrund, wo Ravel es als eine Art Refrain einsetzt (dazu später).

La valse, Vorspiel: Zweites und drittes Thema

The image shows two staves of music. The top staff is for the Violins and Violas (2. Geigen/Bratschen), starting at measure 45 with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is for the Flutes/Oboes (Flöten/Oboen), starting at measure 51 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The top staff shows a melodic line with some rests. The bottom staff shows a complex rhythmic pattern with multiple beams and slurs, indicating a hemiola.

¹⁷Vgl. Fagotte T. 12-13 + 16-18, 24-25 + 28-30, Bassklarinette T. 35-36 + Klarinette T. 37-38, Bratschen: T. 40-43 + Hörner 44 mit (Walzer I) Fagotte/Bratschen T. 70-77, 80-87, 90-97.

¹⁸Vgl. 2. Geigen/Bratschen T.45-51 mit 1.+2. Geigen/Bratschen T. 107-114, 123-128.

In den Walzern III, IV, V und VI stellt Ravel der Grundtonart seines Werkes eine ausgedehnte tonale Region gegenüber, die sich anfangs mit der Rückung zu B-Dur deutlich von D-Dur absetzt, um sich dann allmählich wieder auf die Grundtonart zuzubewegen. Die Themen sind ausnahmslos geradtaktig, melodisch eher schlicht und dank ihrer Klangfarben und ihres dynamischen Kontrastes zwischen *ff* und *p* so abwechslungsreich, dass die Folge wie ein unterhaltsames Potpourri wirkt. Im ganztönig entworfenen Thema von Walzer III herrscht das Blechkontingent,²¹ den vierten Walzer initiieren die wiederholt dunkel auf der g-Saite abwärts gleitenden 1. Geigen, im kurzen fünften Walzer führen abwechselnd Oboen und Klarinetten mit einer neuerlichen Variante des Texturschemas, und in Walzer VI vereint Ravel das ganze Orchester zu imposanten Tuttifanfaren.

La valse, Walzer III: Blechbläser mit Texturschema im Ganztonkontext

La valse, Walzer IV: Geigen mit wiederholter Geste

La valse, Walzer V: Holzbläser mit latent zweistimmigem Texturschema

La valse, Walzer VI: Triumphierende Tuttifanfaren

²¹Vgl. das von zwei Hörnern chromatisch überbrückte Skalengerüst *b-c-d-e-fis-as-b*.

In diesem letzten Walzer der tonal kontrastierenden Gruppe erklingt die viertaktige Tuttifanfare viermal ähnlich, verliert dann zunehmend an Kraft und verklingt zuletzt, stark fragmentiert, über einem 24-taktigen Dominantorgelpunkt. Durch die letzten zwölf Takte dieses Orgelpunktes schwingt sich eine monumentale chromatische Kurve in durchgehenden Achteltrioleten. Sie beginnt in T. 321 in der Piccoloflöte, die von *cis7* zu *a7* aufsteigt und dann bis zum *es6* abfällt. Staffettenartig übergeben an Flöte, Klarinette, Fagott und Kontrafagott erreicht der Lauf am Ende von T. 329 seinen tiefsten Ton auf *b1*, um im Übergang zu Walzer VII wieder bis zum *eis3* aufzusteigen.

Mit diesem *eis* stellt das Thema, das Klarinetten und Celli nun einführen, die Grundtonart jedoch erneut in Frage. Während die Bassinstrumente und Geigen die dritte Walzergruppe mit einem solide in D-Dur ankernden Begleitmuster eröffnen, durchläuft das Thema allerlei tonartfremde Harmonien. Zwar lenken Fagotte und Celli in der zweiten Hälfte kurz tonal ein, doch da geht bereits die Begleitung andere Wege. Nachdem die Themenvarianten ihre zahlreichen bitonalen Gegenüberstellungen zu einem großen Crescendo vereint haben, das von *p* ausgeht und über *ff* hinausführt, erklingt erst im Schlusstakt reines D-Dur.²² Der Vorrang der tonalen und dynamischen Vorgänge in diesem Walzer wird unterstrichen durch den besonders einprägsamen, echt strauss'schen Rhythmus des Themas:

La valse, Walzer VII: Der rhythmische Duktus



In Walzer VIII besticht das von wechselnden Streichern vorgetragene, von Holzbläsern imitierte Thema durch sein diatonisch absteigendes melodisches Grundgerüst. Dessen teils von Klarinetten- und Harfenarpeggien untermalte Segmente werden durch je zwei Kleinfiguren ergänzt, die Ravel in der "Coda" prominent weiterentwickeln wird:

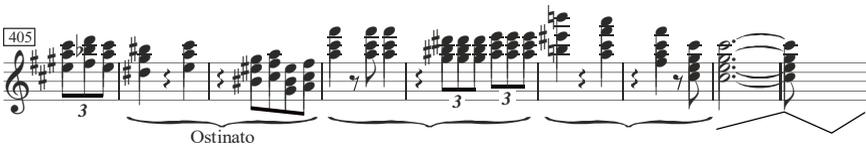
La valse, Walzer VIII: Das melodische Grundgerüst



²²In dieses Crescendo integriert Ravel 4 Takte seines Texturschemas (vgl. T. 359-363). Dabei ertönt in Flöte/Oboe/Klarinette/Geigen auf den Taktanfängen die Oberstimme *d - - -*, in den ersten Auftaktachteln die 2. und 3. Stimme mit *fis-g-gis-a* über *d-es-e-f*.

In Walzer IX wird die Struktur aus achttaktigen Phrasen erstmals ausgesetzt. Das periodische Thema umfasst in Vorder- und Nachsatz 10 + 10 Takte. Es wird begleitet von einem zweitaktigen Ostinato, einem mehr-oktavigen, rhythmisch komplementären, mit Vorschlägen, Trillern und Flageoletts vielfarbigem *e* in Oboe, Pauke, Glockenspiel und Streichern. Nach dem sechsten Takt in jeder Themenhälfte setzt dieses Ostinato verfrüht aus, während Holz- und Blechbläsertriller über verlängerten Harfenglissandi und kadenzierenden Bässen plötzlich zum *ff* an- und wieder abschwollen. Die thematragenden hohen Holzbläser setzen noch ihren Schlussakkord dagegen und schweigen dann.

La valse, Walzer IX: Der Vordersatz des letzten Walzers



Doch nicht nur in seiner Phrasenlänge weicht dieses Walzerthema von den vorausgehenden ab, sondern auch in seiner Metrik. Während die am Ostinato beteiligten Instrumente einen unzweifelhaften Dreivierteltakt mit deutlich betonten Taktschwerpunkten vorgeben, ist die homophone Melodik selbst so angelegt, dass sie als Zweivierteltakt gehört wird:



Dies ändert sich im abschließenden *Accelerando* mit *Crescendo* zum *ff*. Unter ganztaktigen Themenfragmenten geht das ununterbrochen trillernde *e* auf immer mehr Instrumente über. So endet das “erste Bild” dessen, was Diaghilews nicht als Musik zu einem Ballett, sondern als “Gemälde eines Balles” erschien, mit einem fünftaktigen Unisono.

Blickt man an dieser Stelle auf die thematischen Komponenten des Vorspiels und der neun Walzer zurück, so stellt man fest, dass Rhythmen und melodische Konturen durchaus von Johann Strauss sein könnten. Tatsächlich meint man an vielen Stellen, ein Zitat zu hören, doch ist – nicht überraschend bei Ravel – alles bisherige Suchen nach direkten Übernahmen erfolglos geblieben.²³

²³Volker Helbings Verweise auf Strauss’ *Kaiserwalzer*, *Schatz-Walzer* und *Lagunen-Walzer* betreffen harmonische Wendungen (op. cit., S. 185, 191), und auch Ulrich Krämer findet in *Künstlerleben*, *Wiener Blut* und *Geschichten aus dem Wienerwald* lediglich “Anklänge der Melodieführung, des harmonischen Gerüsts oder der Schlussgestaltung” (op. cit., S. 94).

Die ausgedehnte Coda mit freier Reprise

In seiner autobiografischen Skizze hatte Ravel das Werk charakterisiert als “eine Art Apotheose des Wiener Walzers, in die sich, in meiner Vorstellung, der Eindruck eines fantastischen und fatalen Wirbels mischt.”²⁴ Nun musste die Tatsache, dass ein Franzose im Jahr 1920 eine Hommage an die Stadt Wien und ihren Walzerkönig auf der Basis genuin nachempfunderer Walzerphrasen konzipiert, Ravels Landsleute irritieren, zumal die Pariser dank der engen Verbindung Diaghilews mit Strawinsky inzwischen zahlreiche Beispiele einer neuen Tonsprache hatten hören können. Dafür liefert die ungewöhnlich ausgedehnte “Coda” den “fantastischen und fatalen Wirbel”, in der sich wie in Strauss’ Walzern die Nachklänge der zuvor dargebotenen Walzerthemen zum wilden Taumel steigern.

Dieses “zweite Bild im selben Rahmen” von Ravels *La valse* beginnt nach einem abrupten dynamischen *subito*-Effekt im *pp* mit Zitaten aus dem Vorspiel. Dabei geht das zuletzt 37 Takte lang getrillerte *e* nahtlos in das *ef*-Tremolo der tiefen Streicher über, wo es 17 weitere Takte untermalt. Die Zitate aus dem eröffnenden Abschnitt sind überraschend vollständig. Ravel greift alle drei Vorspielthemen auf: vom ersten die Rahmenphrasen, das zweite ganz und das dritte sogar zweimal.

La valse, Teil II: Der Beginn der ‘Coda mit Walzerreprise’

vgl.	T. 442	443-449	450-458	459-567	468-473	473-481
mit	T. 1-11	12-18	51-57	40-43/40-44	45-50	51-57
		Th1	Th3 (R)	Th1	Th2	Th3 (R)

Im Anschluss an diesen “noch nicht in der Grundtonart angekommen” Abschnitt zitiert Ravel Komponenten aus der tonalen Kontrastgruppe (Walzer III-VI). Diese verbindet er sowohl untereinander als auch mit dem Vorspielmaterial, indem er das dritte Vorspielthema im freien Wechsel mit den Zitaten anderer thematischer Komponenten wiederholt und ihm so die Funktion eines Refrains verleiht (s.o. “R”). So wird aus der Reprise von Abschnitten, die zuvor getrennt und teils im Zentrum einer Suite erklingen waren, eine Art Rondo. Dabei rekapituliert Ravel die Komponenten aus der Kontrastgruppe in rückläufiger Reihenfolge. Zuerst erklingt, im Hintergrund eines neuen Themas, ein chromatischer Aufstieg über drei Oktaven, in freier Symmetrie zur großen Kurve vom Ende der Kontrastgruppe.

²⁴ « J’ai conçu cette œuvre comme une espèce d’apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle, dans mon esprit, l’impression d’un tournoiement fantastique et fatal ». Ravel, “Esquisse autobiographique”, nach der Überlieferung von Roland-Manuel veröffentlicht in *La Revue musicale* 187 (12/1938), “Hommage à Maurice Ravel”, S. 19-23 [22].

La valse, Teil II: Neues Thema²⁵ über großer Chromatik

481 *f en dehors*
Fagott
Celli *pp*

486-489 imitiert in Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte
2. Geigen + Celli *p*

490-492 und in Flöten, Oboen, E.horn, Klarinetten, Violinen
Trompeten + Posaunen *f*

Die zuletzt in Trompeten und Posaunen chromatisch aufsteigenden parallelen Durdreiklänge münden mit mächtigem Crescendo ins *ff* des nächsten Refrains. Ebenfalls *ff* schließt eine verkürzte, erst ganz am Schluss verklingende Wiederaufnahme des Walzer VI-Themas an, im *p* gefolgt von einem halben Refrain und einer Erinnerung an den Beginn des Themas von Walzer V. Thema und Refrain folgen einander in zunehmender Verzahnung, gipfelnd in einer kontrapunktischen Gegenüberstellung und einem Kanon der Refrainfragmente zwischen Holzbläsern/Streichern und Blechbläsern. Über einem Tamburinwirbel crescendierend fügen die Streicher eine stark verlängerte Version der zweiten Refrainhälfte hinzu. Diese führt zu einer von tremolierenden hohen Bläsern und Streichern sowie Harfenglissandi und Beckenwirbeln erzeugten Klangfläche, vor deren Hintergrund Hörner und Trompeten das Thema aus Walzer IV zitieren, in den Fagotten imitiert und dann allmählich verklingend.

La valse, Teil II: Das Zentrum der ‘Coda mit Walzerreprise’

vgl.	T. 493-501	502-513(-521)	522-525	527-531	532-536
mit	T. 51-57	292-303 + Entw.	51-54	276-279	51-52/51-52
aus	R	Walzer VI	½ R	Walzer V	R
	T. 538-558: Refrain + Walzer V-Thema kontrapunktisch gegenübergestellt, Refrainfragmente im Kanon			vgl. T. 558-571 (-579) mit T. 244-259/260-275 aus Walzer IV	

Am Ende des erweiterten Themas aus Walzer IV treffen alle Instrumente auf *b* zusammen – dem Ankerton, der in T. 212 (d.h. zu Beginn der hier rekapitulierten Kontrastgruppe) als abrupte Rückung auf die Kadenz in der Grundtonart D-Dur folgte. Diesen tonalen Kontrast überträgt Ravel in die Vertikale, indem er in den Anfangstakten der folgenden ausgedehnten

²⁵Man kann in diesem “neuen” Thema allenfalls eine fantasievolle Variante des Themas aus Walzer III erkennen: Der dort auf Schlag “2” einsetzende charakteristische Rhythmus ist hier auf Schlag “1” vorgezogen und die akkordische Tonwiederholung mit einer chromatisch aufsteigenden Stimme zur latenten Zweistimmigkeit verwandelt.

Stretta²⁶ dem *a-d*-Pendel der Kontrafagotte und Bässe, der die Rückkehr zu D-Dur unterstreicht, und dem *a* der Pauke im Schlagzeugostinato neun Takte lang auf “2” und “3” das konkurrierende *b* (enharmonisch als *ais*) gegenüberstellt. In fortgesetzter Bitonalität und zunehmendem Tempo erinnern Paarungen aus je einem Holzblas- und Streichinstrument ausführlich an die zweite Hälfte des Themas von Walzer VII – dem Walzer, der zuvor die Rückkehr zur Grundtonart einleitete.²⁷ Während das erste Zitat im Orgelpunkt *a* ankert, erhebt sich zur Themenfortspinnung und der darauf folgenden Wiederholung von Zitat und Fortspinnung ein neuerlicher chromatischer Aufstieg. Er beginnt in wenigen Bassinstrumenten, bezieht bald einen immer größeren Teil des Tutti mit ein und steigert sich schließlich, von Trommel- und Triangelwirbeln untermalt, bis zum *fff*, um dann abrupt zugunsten einer kurzen Generalpause abzubrechen.²⁸

Weiter im *fff* spielen Bläser und Streicher im farblich variierten homophonen Satz die drei Segmente des Walzer VIII-Themas.²⁹ Danach folgt, unter *Pressez* und neuerlichem Crescendo, die abschließende Kleinfigur, die Ravel in Form einer gerafften $\frac{3}{8}$ -Geste zu Ketten verknüpft.³⁰

La valse, Teil II: Die geraffte Geste aus dem Thema von Walzer VIII



Anschließend dient diese geraffte Geste als Bindeglied zwischen dem Thema aus Walzer VIII und der Wiederkehr des “Schlussgruppenthema” aus Walzer I. Dieser Prozess beginnt mit einer Antizipation: Der durch den Rhythmus ♩ ♪ ♪ ♪ und den Oberstimmenorgelpunkt charakterisierte

²⁶ Im Klavierauszug findet sich an dieser Stelle, bei der Rückkehr zur Grundtonart (T. 580), die Überschrift “Un peu plus vif et en accélérant”. Diese fehlt in der Orchesterpartitur.

²⁷ Vgl. T. 585-601 mit T. 347-363.

²⁸ Vgl. T. 602-645: chromatischer Anstieg von *h* aus, T. 602-637 erste 3 Oktaven taktweise, T. 638-645 weitere 2 Oktaven in Viertelnoten.

²⁹ T. 646-650 ≈ 371-375, T. 651-654 ≈ 376-379, T. 655-657 ≈ 380-382.

³⁰ Mit dieser gerafften Geste stellt Ravel erneut eine Beziehung zu seinen *Valses nobles et sentimentales* her. Dort basiert der Walzer Nr. VI auf einer erst chromatisch, dann großintervallisch aufschießenden Gruppe aus drei Vierteln und deren Sequenzen. Die Geste ist in der Klavierfassung unter der Tempoangabe *Vif* metrisch unauffällig in den $\frac{3}{4}$ -Takt integriert; in Ravels eigener Orchesterbearbeitung dagegen unterläuft sie gepaart einen $\frac{3}{2}$ -Takt und kann damit als ein Vorläufer der hier in *La valse* entwickelten Geste gelten.

Zweitakter, hier harmonisiert in alterierten Septakkorden, wird nach seiner Wiederholung und nach Überleitungen aus Läufen und einer kettenförmig verlängerten Geste zweimal eine Großterz aufwärts sequenziert.³¹ Es folgt ein auf den atemlos wirkenden ersten Takt beschränktes Crescendo von *p* zum *ff* mit chromatischer Gegenbewegung.³² Als Höhepunkt ertönt ein erweitertes Zitat des Schlussgruppenthemas aus Walzer I, in dem jeder Zweitakter als exzentrische Schwellung *p < ff >* notiert ist. Dabei unterstreicht Ravel den ersten Ablauf mit einem anderthalboktavigen chromatischen Aufstieg in Posaunen und Tuba und unterbricht den zweiten mit einem – etwas verlangsamten – kontrastierenden Einschub aus dem bisher noch nicht rekapitulierten Walzer II.

La valse, Teil II: Der Abschluss der ‘Reprise’

vgl. T. 694-701	702	703-709	710-711	712-713	714-718/719-720
mit T. 131-138	139	132-138	139-140	148-149	141-145/144-145

Mit diesen Fragmenten aus den Walzern I und II ist die Reprise in der “Coda” von *La valse* nicht nur thematisch abgeschlossen; auch harmonisch unterliegt der Abfolge eine (stark chromatisch angereicherte) kadenzierende Bassfolge, die ein Ankommen in der Grundtonart erwarten lässt.³³

Doch noch einmal wiederholt Ravel seine tonale Rückung: Anstelle des erwarteten D-Dur erklingt in T. 723 ein reiner b-Moll-Dreiklang. Damit beginnt die letzte Stufe seines “fantastischen und fatalen Wirbels”. Im Verlauf von zwei Achttaktern, die zwischen explosionsartig anschwellenden Läufen und plötzlichen hemiolischen Akkordschlägen wechseln, droht der konkurrierende Basston *b* (zum *ais* mutiert) mit einem insgesamt 30-taktigen Orgelpunkt, diese “Coda in der Coda” als halbtönig hochalterierte Dominante tonal in die Irre zu leiten. Sogar das “*sans ralentir*” geforderte abschließende Unisono aller tieferen Instrumente umkreist mit *b-gis-b-a-d* die Dominante noch einmal chromatisch und erreicht die Grundtonart erst in den letzten zwei Tönen.

Die dreifach gestaffelte, die Hörer schier überwältigende Steigerung von Tempo und Lautstärke über Beckenwirbeln, Pauke und großer Trommel hat etwas zutiefst Verstörendes. Das abrupte, fast kadenzlose Ende wirkt wie der Einbruch einer erbarmungslosen Naturgewalt.

³¹Vgl. T. 665-666/667-668 (D7 mit Vorhalt), T. 675-676/677-678 (Fis7 mit Vorhalt), T. 685-686/687 (B7 mit Vorhalt).

³²T. 688-693: Holzbläser und Streicher aufsteigend Durakkorde unter *gis-a-b-h-c-cis*, Blechbläser absteigend Dreiklänge über *h-b-a-gis-g-fis*.

³³Vgl. T. 694-702: II-V-I, T. 703-710: II-V-I, T. 711-722: II-V- . . .

La valse ist vielfach auf literarische Vorbilder bezogen worden. Volker Helbing fühlt sich bei Ravels Worten vom fantastischen und fatalen Wirbel an die Szene in Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* erinnert, in der sich um Emma beim Walzer mit dem Vicomte alles zu drehen beginnt.³⁴ Ulrich Krämer glaubt in der Musik Niederschläge von Ravels Beschäftigung mit dem essayistischen Schaffen Charles Baudelaires zu erkennen, insbesondere eine Sympathie für dessen Kritik der “Hybris, die den Fortschritt als ununterbrochene und unumkehrbare Aufwärtsentwicklung betrachtet.”³⁵ Und Deborah Mawer spekuliert mit Bezug auf Ravels mehrfach geäußerte Begeisterung für den amerikanischen Schriftsteller Edgar Allan Poe, er könne hier an dessen grausige Erzählung *Die Maske des Roten Todes* gedacht haben.³⁶

Das choreografische Programm, das Ravel seiner Partitur voranstellt, ist bei der Deutung keine wirkliche Hilfe. Er schreibt:

Wirbelnde Wolken lassen bisweilen Walzer tanzende Paare erkennen. Nach und nach lösen sie sich auf, und man erblickt [A] einen riesigen Saal mit einer kreiselnden Menschenmenge. Zunehmend erhellt sich die Szene; das Licht der Kronleuchter erstrahlt beim fortissimo [B]. Ein Kaiserhof um 1855.³⁷

Der kurze Text gibt Anlass zu zwei entscheidenden Betrachtungen. Während er vordergründig so klingt, als sei es Ravel in seiner Komposition tatsächlich um nichts als die Musik zu einem großen Hofball unter gleißelnden Lüstern gegangen, zeigen die Markierungsbuchstaben unzweifelhaft, dass dies nur einen verschwindend kleinen Anteil des Werkes betrifft. Das in die Partitur eingeschriebene “A” steht über dem ersten Takt von Walzer I, kennzeichnet also, wenig überraschend, das Vorspiel als noch diffusen Blick auf tanzende Paare. Der Buchstabe “B” findet sich über dem Beginn dessen, was oben als “Schlussgruppenthema” bezeichnet wurde, steht also neun Takte vor dem Ende von Walzer I. Zu den verbleibenden 609 Takten der Komposition macht Ravels Text somit keinerlei Aussage.

³⁴ Helbing, op. cit., S. 175.

³⁵ Krämer, op. cit., S. 89 mit Bezug auf Baudelaires Essay “Die Weltausstellung 1855 – Die schönen Künste, abgedruckt in ders., *Vom Sozialismus zum Supranaturalismus* (München: Carl Hanser, 1983), S. 232-233.

³⁶ Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel*, S. 156.

³⁷ Im Original: « Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu : on distingue [A] une immense salle peuplée d’une foule tournoyante. La scène s’éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au ff [B]. Une Cour impériale, vers 1855. »

Die zweite Betrachtung betrifft die genannte Jahreszahl. Sie hat verschiedene Deutungen inspiriert, die teils auf Wien als Heimatort des Walzergenres, teils auf Frankreich als Herkunft der Komposition Bezug nehmen. Eine Lesart, die beides verbindet, bietet Stuckenschmidt:

1855 hob ein Konkordat Österreichs mit Pius IX. die liberalen Reformen der Regierungszeit Josephs II. auf. [...] Außenpolitisch kam es zu Spannungen mit Preußen und dem Deutschen Bund; obendrein trieb man einem Konflikt mit dem Zweiten Kaiserreich Napoleons III. zu. [...] Es war eine Epoche gesellschaftlichen Glanzes, ein Tanzen auf dem Vulkan, bei dem Wien, als Österreich-Ungarns unbeschränkte Zentrale politischer und geistlicher Macht, den Takt angab. [...] Der Aufwand war nicht geringer als im kaiserlichen Paris, wo 1855 die erste Weltausstellung eröffnet wurde und der Kölner Jacques Offenbach seine Bouffes Parisiens mit leichtsinniger Musik erfüllte.³⁸

Tatsächlich gibt es, wie Roger Nichols in seiner großen Ravel-Studie berichtet, einen dritten Kommentar des Komponisten zur Intention von *La valse*. Der von Ida Rubinstein angeregten Pariser Bühnenpremiere am 23. Mai 1929, die wegen ihres recht seichten Szenarios wenig erfolgreich war, gingen nicht nur Aufführungen derselben Einstudierung in Monte Carlo (15.1.), Wien (24.2.) und Mailand (14.3.) voraus, sondern vor allem die eigentliche szenische Uraufführung an der Flämischen Oper Antwerpen am 2. Oktober 1926. In diesem Zusammenhang betonte Ravel, wie wesentlich für das Verständnis des Werkes das Kippen der Walzerseligkeit in der Coda ist. In einem Brief vom 28. Juli 1926 an Sonia Korty, eine Tänzerin aus Diaghilews Truppe, die als Choreografin für das belgische Ensemble verpflichtet worden war, schrieb er, man müsse *La valse* “als eine Art Tragödie im griechischen Sinn” verstehen.³⁹

Als Beitrag zum sinfonischen Repertoire hat Ravels *La valse* längst die Konzertsäle der Welt erobert. Man hört ein Werk, das innerhalb der Grenzen eines konventionellen Genres und im engen zeitlichen Rahmen von nur ca. 14 Minuten Aufführungsdauer mit musikalischen Mitteln den Umbruch einer Kultur und Gesellschaft abbildet. Damit konterkariert die Musik alle Einwände sowohl gegen die in der ersten Hälfte angeblich zu traditionell klingenden Themen als auch gegen den in der zweiten Hälfte für Hörer vermeintlich unzumutbaren, womöglich dämonisch inspirierten Steigerungstaumel.

³⁸Stuckenschmidt, *op. cit.*, S. 233.

³⁹Übersetzt nach Roger Nichols, *op. cit.*, S. 282.