

Kompression (Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit) und thematischer Prozesse. Dale zeigt, wie Verluste auf verschiedenen Ebenen kompensiert werden: Die Funktion dominantischer Klänge übernehmen Ganztonakkorde und Neapolitaner, und statt verschiedener tonaler Zentren kontrastieren nun deutlich auf einen Grundton bezogene Abschnitte mit solchen, die sich durch kontrapunktische Satztechnik oder symmetrische Akkorde auszeichnen. Dales Ergebnisse sind dabei nicht immer neu (vgl. etwa die Arbeiten von Reinhold Brinkmann, Walter Frisch oder Claus-Steffen Mahnkopf – letztere scheint Dale unbekannt zu sein) und könnten mehr kritische Distanz gegenüber Schönbergs Selbstdeutungen (z. B. bei den motivischen Analysen) vertragen. Dennoch ist die Zusammenstellung in ihrer Systematik ein Gewinn.

Der der *II. Kammer-symphonie* gewidmete Teil stellt zwei Aspekte in den Mittelpunkt. Zum einen tritt Dale der Auffassung entgegen, dieses Werk bedeute einen Rückschritt. Sowohl im Hinblick auf die Harmonik als auch die mehrsätzig Form stelle es vielmehr eine Alternative zum Vorgängerwerk dar, und trotz der Änderung der harmonischen Sprache gebe es auch hier eine Übereinstimmung der Gestaltungsprinzipien von Horizontaler und Vertikaler. Zum andern vertritt Dale die These, dass Schönberg bei der Vollendung des Werkes im Jahre 1939 nicht einfach den Stil von vor 1910 weiterführte, sondern sich neben der Instrumentation insbesondere die Harmonik gewandelt hatte, wobei an Erfahrungen mit der Dodekaphonie angeknüpft wurde. Die *II. Kammer-symphonie* stelle somit einen Wendepunkt oder gar Durchbruch auf Schönbergs Weg der Rückkehr zur Tonalität oder ‚Emanzipation der Konsonanz‘ dar. Dieser Punkt hätte freilich eine ausführlichere Erörterung verdient. Dales Verweis auf die Vergabe einer Opuszahl (im Gegensatz zur 1934 komponierten *Streicher-suite*) und die sich an Opus 38 anschließenden Werke sowie die kurzen Analysen überzeugen daher nicht immer, auch weil die Vergleichspunkte weitgehend fehlen (so wird auf die *Männerchöre* op. 35 nicht verwiesen).

Erfreulich ist, dass Dale die in der Gesamtausgabe abgedruckten Skizzen in ihre Arbeit in umfangreicher Weise einbezieht, wenngleich unverständlich bleibt, warum nicht auch die Sigen übernommen wurden. (Daher ist das Auf-

finden einer Skizze im entsprechenden Band der Gesamtausgabe etwas mühselig.)
(Dezember 2002) Ullrich Scheideler

MATHIAS SCHILLMÖLLER: *Maurice Ravels Schlüsselwerk „L'Enfant et les Sortilèges“. Eine ästhetisch-analytische Studie.* Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1999. 267 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 189.)

Schillmöller ist zuzustimmen, wenn er das relativ wenig aufgeführte Stück als Schlüsselwerk bezeichnet. Colettes und Ravels *L'Enfant et les Sortilèges*, bekannt in der deutschen Übersetzung von Egon Bloch unter dem Titel *Das Zauberwort*, „fantaisie lyrique en deux parties“/„eine lyrisch-phantastische Begebenheit in zwei Bildern“ wurde im März 1925 in Monte Carlo uraufgeführt und kam 1927 in Leipzig in deutscher Sprache heraus. Zunächst geht es dem Autor um die Situierung des Werkes innerhalb der Kompositionen Ravels mit verwandter Thematik, dem *Noël des jouets*, dessen Text von Ravel stammt, den *Histoires naturelles* und *Ma Mère l'oye*, wobei sich für ihn inhaltliche und musikalische Gemeinsamkeiten ergeben. In der phantastischen Welt von Miniaturen werden menschlich-allzumenschliche Verhaltensweisen mit artifiziellen „Mustern“ konfrontiert und kombiniert. Mit der kindlichen Welt verbindet Ravel neben Einfachheit und dem Kleinsein auch ein enges Verhältnis zu bestimmten Tieren, zu automatischen Geräten und den „sortilèges“, ein nicht übersetzbare Wort, für das „Hexerei eines Zauberers“, mit der auch Dummköpfe geblendet werden, nur eine ungefähre Idee vermittelt. Musikalisch nennt Schillmöller zunächst als hypothetisch bezeichnete Gemeinsamkeiten dieser Werke die Durchsichtigkeit und Lebendigkeit sowie „pureté“ des Satzes, eine „Miniaturausführung“ und hypnotisch wirkende repetitive Modelle, die dem Ideal der „clarté“ entsprechen. Die „trivialité voulue“ werde eingesetzt, um spontane Emotionen und Verhaltensweisen zu illustrieren und um den Hörer zu provozieren. Als Ausdruck der beabsichtigten magischen Wirkung sind komplexe Abschnitte als Kontrastfolie in die Komposition eingebaut.

Bei der Behandlung des Librettos geht es um die Entstehungsgeschichte, zu der verschiedene

Ravel-Forscher zu Wort kommen und zu der er einige neue Fragen zu stellen weiß, in die er Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Colettes und Ravels Vorstellungen von der Kinderwelt, zu Film und zur Musik des Music-hall und auch Reaktionen Colettes und Ravels auf die Uraufführung integriert hat. Neben der Inhaltsangabe geht es hier um die „Sinnschichten“ des Librettos, das Kind als „Rezeptionsinstanz“, das verwandelte Bild der Kindheit in den 1920er-Jahren in Frankreich (respektloses Auftreten des Kindes gegenüber den Eltern, lustbetontes und unvernünftiges Verhalten) und die „Sortilèges“ in der Literatur als „inneres Szenarium“ und „Phantasmagorie“. Die Textanalyse ist sehr erhellend und bringt manche neuen Gesichtspunkte: Insbesondere betont Schillmöller, Ravel habe seine ästhetischen Vorstellungen in den Text Colettes „eingearbeitet“. Er belegt mit Literatur aus dessen bisher in der Ravelliteratur wenig berücksichtigten Bibliothek, welche Literatur zum Thema der Kindheit sich Ravel damals aneignete und argumentiert mit inhaltlichen Gemeinsamkeiten mit vorausgehenden Werken Ravels zugunsten der These, er habe das Libretto „in großen Teilen selbst“ geschrieben oder Colette entsprechend präzise Anweisungen gegeben. Angesichts dieser Hypothese stellt sich allerdings die Frage, ob Colette das Libretto unter ihrem Namen publiziert hätte. Die Belege für die These, Ravel habe „sich selbst als Textautor“ betätigt und eine Zusammenarbeit mit Colette, so gut es ging, vermieden, sind nicht ausreichend. Das Raffinement des Librettos, so etwa in der Sesselszene – Colette wählt wie in anderen Szenen ein Sitzmöbel femininen und eines maskulinen Geschlechts, beide tauschen nur wenige Worte miteinander, deren Formelhaftigkeit wie die der Szenenanweisungen auch in der Musik Ravels ihren Niederschlag findet – zeugt vom literarischen Rang der Prosa Colettes. Ihre Ästhetik rekuriert auf der seltsam anmutenden Diversität verschiedener Sprachniveaus bzw. humorvoller Imitationen fremder bzw. ausländischer Idiome, die Ravel wiederum aufgegriffen hat. Die exotische Wirkung, die von der Mitwirkung einer englischen Teekanne und einer chinesischen Tasse motiviert ist, erscheint ziemlich artifiziell, zugleich sehr witzig und hintersinnig, so z. B. die Worterfindung „I marm’lad you“ oder die

annähernden „Reime“ des englischen „nose“ und des französischen „chose“ und „gosse“ bzw. das umgangssprachliche „costaud“ (stämmig, kräftig) und „fellow“, für die Pourvoyeur autobiographische Gründe bei Colette genannt hat und damit deren Autorschaft unterstrich. Für einen Text des Werks gibt es ein wichtiges Indiz für die Autorschaft Ravels, denn Colette nahm ihn nicht in ihr Libretto auf: Gemeint sind die Phoneme des Katzenduetts, die eine immense Vielfalt der den realen akustischen Manifestationen von Katze und Kater abgelauschten Laute aufweisen, wobei Ravel außerdem noch solche von Katze und Kater unterscheidet. Manche für die Wort-Textbeziehungen wichtigen textlichen Details hätte man noch herausarbeiten können, so etwa die Einbeziehung bildnerischer Modernismen, die ihre auffallende Entsprechung in parallelen Septen in der Musik Ravels zu dem entsprechenden Text haben, die raffinierte Vermischung der Stilniveaus, die ein hohes sprachliches Können verlangt, oder die Entsprechung von Archaismen im Sprachlichen und Musikalischen.

Sehr interessant ist die Darstellung der Sicht des Librettos aus der Perspektive Ravels: Der Blickwinkel des Kindes „verformt Elemente der Erwachsenenwelt“, das imaginäre Szenarium wird auf versteckte Sinnschichten fokussiert, der Film wird zur Utopie einer phantastischen Welt, das Dargestellte ist gebrochen und künstlich (auch „falsch“?, S. 97).

In mehreren Tabellen zur szenischen und musikalischen Gliederung gibt der Autor Aufschluss über die stilistische und gattungsmäßige Vielfalt der einzelnen Szenen, die Ravel jedoch zu einer Einheit zu verschmelzen verstand. Es stellt sich aber z. B. bei Nr. 15 die Frage, was unter „Walzer im Fünfertakt“ – versehen mit dem Hinweis auf Nr. 3 der *Valses nobles et sentimentales* – zu verstehen ist, oder bei Nr. 16, wie die Anmerkung „schneller Dreierhythmus“ und „Valse lente“ zusammenpassen. Ravel sieht selbst eine Verbindung zwischen seiner „Fantaisie lyrique“ und der „amerikanischen Operette“. Daher wundert es auch nicht, dass einige Stücke Typen der „musical comedy“ nahe stehen, etwa die Klage der Uhr dem „comedy song“ oder der frenetische Arithmetik-Gesang des alten buckligen Männchens dem „list song“. Bei der musikalischen Analyse werden nacheinander sehr eingehend

die großformale Gestaltung, die Stilvielfalt, die Formproportionen, die Instrumentierung, die Stimmbehandlung und die verschiedenen Kunstmittel der Satzverknüpfungen behandelt.

Bei der Untersuchung von „Mikrostrukturen“ geht es Schillmöller zunächst um das einleitende Vorspiel, das „von fern an Musik des Mittelalters oder an fernöstliche Klangwelten denken“ lasse. Es werden andere Autoren zitiert, die es mit der imaginären Welt des Kindes, mit Zeitlosigkeit oder mit dem Frühkindalter assoziieren. Schillmöller berichtet, es habe auf französische Kinder bis zu 12 Jahren „beängstigend“ gewirkt. Bei den Analysen der musikalischen Substanz wird auch immer wieder interpretiert (demnach steht die Quint hier z. B. für die „Idee von kindlicher Reinheit und Unberührtheit“, die Oboe als Zeichen der ‚reinen Welt der frühen Kindheit‘, ästhetischer Grundbegriff dafür ist „dépouillement“), und es werden Vergleiche zu *Ma Mère l'oye* angestellt. Auch zu anderen Szenen fügt Schillmöller einzelne Beobachtungen zur musikalischen Struktur, zur Instrumentation und Singstimmbehandlung unter jeweiliger Heranziehung der ästhetischen Kategorien „dépouillement, pureté, clarté, miniature“ hinzu. Unter dem Begriff „Automates“ als Künstlichkeit musikalischer Prozesse und „Grimaces“ für klingende Abbilder des Menschlich-Trivialen werden Merkmale der Musik des Werkes erläutert und schließlich die „Vernetzung“ mit anderen Kompositionen aufgezeigt.

Auf einige Details bleibt noch hinzuweisen: Mit der Vertonung des „e muet“ und der „diè-rèse“ (vgl. das im Buch zitierte Beispiel „La fiancée n'arrive pas“, vertont als „La fian-cée n'ar-rive pas“ anstelle von „La fi-an-cé-e“ – oder „fian-cé-e“ – „n'ar-ri-ve pas“, d. h. anstelle von acht oder neun Silben nur sechs) geht Ravel nicht neue Wege, sondern knüpft an Verfahren an, die A. Magnard, E. Chausson, G. Charpentier u. a. entwickelt hatten, die etwa zwischen „mère“ oder „an-nées“ und „hum-ble“ oder „guer-re“ unterschieden. Die Notenbeispiele S. 165, 174, 178 entsprechen nicht der Qualität der übrigen offenbar alle neu hergestellten Beispiele, und S. 36, 52, 71, 79, 88, 112, 117, 150, 153, 155, 165, 166, 174, 178, 214, 239, 242, 245, 250, 255, 260, 265 sind Fehler stehen geblieben. Der Leser fragt sich auch, was mit „Das Libretto ist in der Partitur als ‚poème de

Colette‘ ausgewiesen. Dadurch wirkt das Werk ebenfalls klein“ gemeint sein könnte.

Wie keinem Autor zuvor ist es Schillmöller gelungen, den künstlerischen Rang von *L'Enfant et les Sortilèges* nachzuweisen. Sein Buch ist faktenreich und leserfreundlich geschrieben und für die Ravel-Forschung wirklich innovativ. (März 2003) Herbert Schneider

The Selected Letters of William Walton. Edited by Malcolm HAYES. London: Faber and Faber Limited 2002. XVIII, 526 S., Abb.

HUMPHREY BURTON/MAUREN MURRAY: *William Walton. The Romantic Loner. A Centenary Portrait Album. Oxford u. a.: Oxford University Press 2002. VIII, 182 S., Abb.*

Dem Problem, sich mit Waltons Korrespondenz auseinander zu setzen und einen Briefband vorzulegen, hat sich anlässlich der Gedenkjahre 2002/03 (erstmalig) der Musikschriftsteller und Komponist Malcolm Hayes gestellt. In verschiedenen Archiven finden sich rund zwanzig Mal so viele Briefe und andere Dokumente wie in der vorliegenden Buchpublikation (die meisten im William Walton Archive in La Mortella, Forio d'Ischia), und Hayes' Intention war, Walton von so vielen Seiten wie möglich darzustellen, mit besonderer Konzentration auf bestimmte Werke, über die sich Walton besonders extensiv äußerte. Ein solcher Auswahlband bietet durch den Zwang zur Beschränkung immer Probleme, und auch Hayes kann nicht manchen in Großbritannien und/oder im Walton-Schrifttum üblichen Techniken der Schwerpunktsetzung ausweichen. Was dem Rezensenten die größten Schwierigkeiten bereitet, ist die Auswahl an Dokumenten zur Entstehung der Oper *Troilus and Cressida* – Hayes selbst weist darauf hin (S. XII), dass acht Aktenordner im William Walton Archive sich mit der Materie befassen; vielleicht wäre eine umfassendere separate Veröffentlichung dieser Dokumente sinnvoller gewesen (aber wahrscheinlich für britische Verlage kaum von Interesse, nachdem selbst Oxford University Press – seit frühester Zeit Waltons Verleger – offenbar in der William Walton Edition hauptsächlich ein größeres Publikum im Blick hat). Auch ist auffallend, dass Waltons spätere Jahre offenkundig für Hayes von größerem Interesse