

Einleitung

Jules Renard, der Autor der Gedichte, die Ravel für seine *Histoires naturelles* wählte, gibt in einem Tagebucheintrag vom 12. Januar 1907 ein Gespräch mit Ravel wieder, in dem es um die Beziehung zwischen Text und Musik ging:

Herr Ravel, der Komponist der *Histoires naturelles*, dunkel, reich und elegant, drängt mich, heute Abend seine Lieder anzuhören. Ich sagte ihm, dass ich nichts von Musik verstehe, und fragte ihn, was er denn zu den Naturgeschichten hinzuzufügen imstande gewesen sei. Er antwortete: Ich hatte nicht die Absicht, etwas hinzuzufügen, nur sie zu interpretieren. / Aber in welcher Weise? / Ich habe versucht, in Musik zu sagen, was Sie mit Worten sagen, wenn sie zum Beispiel vor einem Baum stehen. Ich denke und fühle in Musik und möchte dasselbe denken und fühlen wie Sie.¹

Nun sind Renards ironische Tierporträts in betont einfacher Sprache gehalten, und man fragt sich unwillkürlich, ob Ravel dieselbe Haltung zur Literaturvertonung auch bei literarisch höchst anspruchsvollen Texten wie zum Beispiel den symbolistischen Gedichten Mallarmés beibehält. Hierzu hat der Komponist sich selbst zweimal explizit geäußert:

Ich habe eine Vorliebe für meine *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, die natürlich nie zu den populären Werken gehören werden, da ich in ihnen Mallarmés literarische Vorgehensweisen transponiert habe, den ich für Frankreichs größten Dichter halte.²

Ich wollte Mallarmés Dichtung in Musik transponieren, besonders die so bedeutungsvolle und für ihn charakteristische *préciosité*.³

Ravel verwendet das Verb “transponieren” in seiner vormusikalischen Bedeutung von “übertragen”. So scheint er auch hier die Überzeugung auszudrücken, jede ernsthafte Vertonung diene vor allem dazu, das Verständnis des Gedichtes zu erhöhen.

¹Aus Jules Renards *Journal*, Eintrag vom 12.1.1907, übersetzt nach Arbie Orenstein, Hrsg., *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* (New York: Columbia University Press, 1990), S. 36.

²Ibid., S. 433 (in einem 1924 geführten Interview).

³Ibid., S. 32 (in der “Autobiographischen Skizze” von 1928).

In einer 1921 erschienenen Würdigung seines Lehrers und Freundes Maurice Ravel gab der Komponist und Musikkritiker Alexis Roland-Manuel einen interessanten Einblick in dessen Kompositionsweise: “Wenn der Schöpfer der *Poèmes de Mallarmé* je gebeten würde, seine Poetik zu beschreiben, würde er den Fragenden einfach auf Edgar Allan Poes Essay *The Philosophy of Composition* verweisen.”⁴ Darin erklärt der amerikanische Lyriker, dass sein berühmtes Gedicht “The Raven” nicht etwa in einem Kreativitätsrausch entstanden sei; dasselbe gelte im weiteren Sinne für all seine Dichtung. Vielmehr handele es sich um Resultate handwerklicher Sorgfalt, erzielt mit der Präzision und Konsequenz, die man bei der Bewältigung eines mathematischen Problems einsetzen würde.⁵ Während des kreativen Prozesses, so fährt Poe fort, gingen Überlegungen zu Dauer, Ton, Gestaltung und Phonetik der Erfindung des Gedichtthemas und der Matrix der Metaphern voraus. Ebenso entstanden auch Ravels Werke.

Fragte man ihn, in wessen Nachfolge er sein Komponieren sah, so nannte er stets als ersten Mozart. Es folgten Chopin und Liszt, Chabrier und Saint-Saëns, Rimski-Korsakow und Bariton, während er gegenüber Beethoven, Wagner und d’Indy starke Vorbehalte hatte. “In Mozarts Werk bewunderte er die auffallende Balance zwischen klassischer Symmetrie und Elementen des Überraschenden, Unerwarteten, und diese Einheit von Symmetrie und Überraschung blieb ein ganz wesentlicher Aspekt in Ravels eigenen künstlerischen Ambitionen.”⁶ Seinen Platz in der Entwicklung der Musik sah er in dieser Tradition. Während seiner Zwanzig-Städte-Tournee durch die Vereinigten Staaten im Jahr 1928 bekannte er in einem Interview mit David Ewe, dem Musikredakteur der Zeitschrift *Étude*:

Ich bin kein moderner Komponist im strengsten Sinne des Wortes, weil meine Musik keine Revolution, sondern eher eine Evolution ist. Obwohl ich neuen Ideen in der Musik immer zugänglich war, habe ich niemals versucht, die Gesetze der Harmonie und Komposition über den Haufen zu werfen. Im Gegenteil, ich [...] habe niemals aufgehört, Mozart zu studieren, und meine Musik ist zum größten Teil auf den Traditionen der Vergangenheit aufgebaut und aus ihnen erwachsen.⁷

⁴ Alexis Roland-Manuel, “Maurice Ravel” in *La Revue Musicale* 2 (1921): S. 20.

⁵ Edgar Allan Poe, *Poems and Essays on Poetry*, hrsg. von C. H. Sisson (Manchester: Fyfield, 1995), S. 138-50.

⁶ Orenstein, *Leben und Werk*, S. 134.

⁷ Zitiert nach Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk* (Frankfurt: Suhrkamp, 1976), S. 275.

Eine Qualität, die Ravel bei Mozart besonders schätzte, war dessen Beherrschung des Handwerklichen, auf das er auch selbst den allergrößten Wert legte. In dem kurz nach seinem Tod von seinen Freunden herausgegebenen Erinnerungsband legt sein Dichter-Freund Léon-Paul Fargue gerade darauf besonderen Nachdruck:

Einer der auffallendsten Züge im Charakter dieses merkwürdigen Mannes von den Pyrenäen war seine leidenschaftliche Hingabe an die Perfektion. Er, der außerordentlich intelligent, vielseitig, genau, klug und sehr gut unterrichtet war und alles mit sprichwörtlicher Leichtigkeit ausführte, hatte das Wesen und die Eigenschaften eines Handwerkers. Und nichts hatte er lieber, als dass man ihn mit einem solchen verglich. [...] Es gefiel ihm, Dinge zu machen und sie gut zu machen.⁸

In seinem Beitrag zur Anthologie *The Cambridge Companion to Ravel* benennt Peter Kaminsky drei thematische Fokalisationspunkte in Ravels Schaffen: “Wenn *Shéhérazade* die Verlockung des Exotischen repräsentiert und *Histoires naturelles* die von Wortwitz und Ironie, dann leiten die *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* eine neue Etappe ein, die durch die im Zuge seiner Vertonung offengelegten inneren Bedeutungen des Textes gekennzeichnet ist.”⁹ Und Kaminsky endet seinen Aufsatz mit einer Bestätigung der Sonderstellung dieses Komponisten:

Paradoxerweise entspringt Ravels Beständigkeit in der Liedkomposition derselben Quelle wie sein unverhohlener Eklektizismus: seinem zwingenden Wunsch, seine Kompositionstechnik ständig anzupassen, um sie so eng wie möglich mit dem Ton, dem Inhalt und dem inneren Leben des Textes in Einklang zu bringen. Das Ergebnis ist nicht das Fehlen einer unverwechselbaren Stimme [...] Vielmehr erlauben uns die Lieder, indem sie seine Ausdrucksmechanismen sehr direkt illustrieren, “einen Blick hinter die Maske zu werfen” und ein wenig mehr von Ravels einzigartiger, manchmal bizarrer Welt und ihrer musikalischen Darstellung zu verstehen. In ihrer atemberaubenden Vorstellungskraft, künstlerischen Qualität, stilistischen Vielfalt und schieren Ambition bei der Textvertonung stellen Ravels Lieder einen der bedeutendsten Körper des Vokalrepertoires des 20. Jahrhunderts dar.⁹

⁸Übersetzt nach dem Beitrag von Léon-Paul Fargue in Colette et al., Hrsg., *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers* (Paris: Éditions du Tambourinaire, 1939).

⁹Übersetzt nach Peter Kaminsky, “Vocal music and the lures of exoticism and irony”, in Deborah Mawer, Hrsg., *The Cambridge Companion to Ravel* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), S. 162-187 [171 und 187].

Ravels musikalische Sprache und Ästhetik

Als Ravel in den frühen 90er-Jahren zu komponieren begann, war der Einfluss Wagners auf das französische Musikleben bereits weitgehend abgeflaut, und die Pariser Komponisten befreiten sich von der schon länger als lähmend empfundenen Dominanz aus Deutschland. Indem sie zugleich bewusst nach gattungsübergreifender Begegnung mit Malern und Dichtern suchten, trugen sie wesentlich zur Integration der schöpferischen Künste bei. Paris wurde zur Kulturhauptstadt Europas und Frankreich übernahm eine führende Rolle in der Musikwelt.

Um die Jahrhundertwende bildete sich in der Pariser Kunstszene eine Gruppe, die sich "Les Apaches" nannte. Ihre Mitglieder lehnten das künstlerische Establishment mit seinen Akademien und Wettbewerbsauflagen ab und schworen sich, die überwiegend konservativen Vorlieben eines seit langer Zeit eingelullten Publikums zu überwinden. Sie bekannten sich leidenschaftlich zu Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* und besuchten als treue Unterstützer möglichst viele Aufführungen der neuen Musik sowie Dichterlesungen und Ausstellungen zeitgenössischer Künstler. Bei ihren regelmäßigen Treffen, die sich noch bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges fortsetzten, wurde über Malerei diskutiert, Poesie rezitiert und neue Musik gespielt.

Ravel war durch seinen Freund Ricardo Viñes, der ein Gründungsmitglied der Apachen war und auch deren Namen angeregt hatte, zu der Gruppe gekommen. Da die Jahre, in denen die Apachen aktiv waren, die Zeit seines 25.-39. Lebensjahres umspannte, erwies sich ihr Einfluss auf seine Entwicklung als wesentlich. Hier traf er viele der Gleichgesinnten, auf deren Zusammenarbeit er später zählen konnte und mit denen ihn zum Teil eine lebenslange Freundschaft verband.¹⁰

Die Pariser Komponisten des *fin de siècle* stellten der empfindungs- betonten Subjektivität der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts eine Klangsprache gegenüber, die um ihrer selbst willen und nicht als Vehikel für das Ausdrucksbedürfnis ihres Komponisten eingesetzt wurde. Ravel ging in dieser Hinsicht besonders weit, indem er bemüht war, für jedes neue Projekt eine genau passende und nichts als selbstverständlich voraus-

¹⁰Prominente Apachen waren die Dichter Tristan Klingsor und Léon-Paul Fargue, die Maler Paul Sordes und Édouard Bénédictus, der Bühnenbildner Georges Mouveau, die Komponisten André Caplet, Maurice Delage, Manuel de Falla, Lucien Garban, Paul Ladmirault, Florent Schmitt und Déodat de Séverac, die Kritiker Michel-Dimitri Calvocoressi, Magnus Symnestedt und Émile Vuillermoz sowie der Pianist Marcel Chardeigne und der Dirigent Désiré-Émile Inghelbrecht, aber auch ein Abbé, ein Mathematiker und ein Pilot.

setzende Sprache zu finden. Dennoch lässt sich in Ravels Musik bei all seiner chamäleongleichen Wandelbarkeit und sorgfältigen Vermeidung, sich zu wiederholen, durchaus eine “unverwechselbare Stimme” erkennen. Unter den für Ravel typischen musikalischen Farben und Merkmalen, die seine Werke z.T. schon sehr früh charakterisieren, sind vor allem einige Besonderheiten der Harmonie und der Textur. Dazu gehören wesentlich die dissonanten Dreiklangserweiterungen, die über die große oder kleine Sept und die große oder kleine Non hinaus auch die Undezime und die Tredezime sowie die verminderte und übermäßige Quint einbeziehen und damit das ganze zwölftönige Aggregat potentiell von einem einzigen Grundton ableiten.¹¹ Dazu kommen ‘posttonale’ Aggregate wie die Ganztonskala, Oktatonik und Pentatonik sowie der Aufstieg durch Halb- + Anderthalbton, den Ravel in zahlreichen Kontexten als Farbtupfer einfügt, aber auch in Form der “symmetrischen hexatonischen Skala” zur letzten Konsequenz führt.¹²

Kennzeichnend ist auch Ravels Vorliebe für archaisierende Effekte. Während seine Gesangskonturen wenige unverkennbar modale Passagen enthalten, verwendet er in der Textur seiner Vokalbegleitungen wiederholt ausgedehnte Parallelführungen, sei es in Quinten (prominent in T. 1-37 des Liedes *Ronsard à son âme* sowie, unterbrochen von Quartan, zu Beginn der Oper *L’enfant et les sortilèges*) oder in Akkordumkehrungen in weiter Lage (so in T. 1-4 des “Chanson épique”, dem zentralen Monolog im Zyklus *Don Quichotte à Dulcinée*). Am anderen Ende des Spektrums findet sich das meist parodistisch eingesetzte Spiel mit einem linearen Kontrapunkt, der in intervallgetreuer Wiedergabe einer Vorlage ohne Rücksicht auf Dissonanzen verläuft.

Unter diesen vielgestaltigen Kompositionsmitteln sind zwei, die als “Farben” intuitiv wiedererkennbar sind. Die eine erzeugt Ravel durch (oft zu Ketten verbundene) unaufgelöste Septakkorde. Sie erklingen schon in “Ballade de la reine morte d’aimer”, seinem ersten erhaltenen Lied, und durchziehen sein harmonisches Universum über vier Jahrzehnte. Die andere “Tönung” entsteht durch den chromatischen Dreitoncluster, der traditionelle Akkordfolgen ebenso einfärben kann wie gelegentliche polytonale

¹¹Vgl. z.B. über *g* die Dreiklänge *g-h-d* und *g-b-d* mit den alternativen Quinten (*des* und *dis*), den kleinen und großen Septen (*f* und *fis*), kleinen und großen Nonen (*as* und *a*) sowie den Terzerweiterungen *c* und *es* oder *e*: zusammen das Aggregat *g a s a b h c des d dis e f fis*.

¹²Zum Vergleich auf *c*: ganztönig: *c-d-e-fis-gis-ais-c*, oktatonisch: *c-des-es-e-fis-g-a-b* oder *c-d-es-f-fis-gis-a-h*, pentatonisch: *c-d-e-g-a, c-d-f-g-a, c-d-f-g-b, c-es-f-g-a* oder *c-es-f-g-b*, und “symmetrisch hexatonisch” (auch “die Wunderreihe”): *c-des-e-f-gis-a*.

Passagen. Ravel erzeugt diese Reibungsflächen besonders häufig, indem er in einem Sept- oder Nonakkord die Quint oder eine der Terzweiterungen alteriert und zwischen dem alterierten und seinem benachbarten Harmonie-ton einen zusätzlichen Halbton einfügt.¹³

Ein erstes, prominentes Beispiel für den Einsatz des chromatischen Dreitonclusters im thematischen Material findet sich in Ravels mit 20 Jahren zunächst für zwei Klaviere komponierter, später als dritter Satz seiner *Rapsodie espagnole* orchestrierter und seither weltweit beliebter “Habanera”. Im charakteristischen Habanera-Rhythmus ertönt ein oktaviert wiederholtes *cis*, das mit wenigen Pausen das ganze Stück durchzieht. Dazu spielt das jeweils andere Klavier Umkehrungen des D-Dur-Septakkordes, die Ravel mit einem als *his* geschriebenen *c* enharmonisch notiert, so dass der chromatische Cluster *his/cis/d* entsteht. Debussy, der Ravels “Habanera” schätzte und sich schon nach der Erstaufführung des Klavierduos die Partitur ausbat, hat diesen Cluster im fünf Jahre später entstandenen, ebenfalls mit spanischem Flair lockenden Mittelstück seiner *Estampes*, der “Soirée dans Grenade”, übernommen. Kaum ein späteres Werk Ravels verzichtet vollständig auf diesen ‘tonalen Fingerabdruck’.

Ein zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickeltes Kennzeichen ravel-scher Gesangskonturen ist die Annäherung der gesungenen Sprache an das gesprochene (statt des poetisch deklamierten) Französisch. Schon nach der Uraufführung seines 1903 komponierten Orchesterliederzyklus *Shéhérazade* wurden erstmals Stimmen laut, die bemängelten, Ravel habe sich in seinen Gesangskonturen zuweilen eines unzulässigen “Parlando” bedient. Anlass dieser Beanstandungen war vor allem seine zunehmende Unterschlagung des stimmlosen “e” sowie eine bewusst der Alltagssprache angepasste Rhythmik, die durch den freien Wechsel zwischen einfachen Unterteilungen der Takteinheiten und allerlei Triolen, Quartolen, Quintolen etc. besonders ungekünstelt klingt. Da alle thematischen Komponenten der Instrumentalschicht übertragen sind, kann sich der Vokalpart frei von komplexen musikalischen Strukturen dem natürlichen Sprachduktus annähern. Im Verlauf der Entwicklung dieses ravel-schen Prosodiestils sind Töne von außergewöhnlicher Dauer oder in extremen Lagen selten und bleiben allenfalls besonders hervorgehobenen Aussagen vorbehalten. Sekunden und Terzen dominieren die unbetonteren Segmente der sprachlichen Einheiten, während die Zahl reiner Quartan zunimmt.

¹³ Im terzweiternten Akkord über *g* findet sich der chromatische Dreitoncluster besonders häufig zwischen Terz und verminderter Quint (*g-h-c-des*), zwischen übermäßiger Quint und kleiner Sept (*g-h-dis-e-f*) oder zwischen großer Sept und kleiner Non (*[g]-h-d-fis-g-as*).

Ravel orientierte sich dabei vor allem an Mussorgski, der diesen Vokalstil in seinem Liederzyklus *Kinderstube* und in Teilen seiner Oper *Boris Godunow* verwirklicht hatte. Zur vollen Blüte kommt diese Gestaltung der Gesangskonturen bei Ravel erstmals in den *Histoires naturelles*. Hier tritt zudem ein weiteres Mittel des Parlando hinzu: typische Floskeln für die Phrasenenden. Diese basieren auf konvexen Dreitonkurven, gebildet mit den kleineren Intervallen zwischen Sekunde und Quint.¹⁴ In vielen der nach 1906 entstandenen Vokalwerke Ravels, besonders gehäuft in der Oper *L'heure espagnole*, die Ravel selbst als "eine Art Unterhaltung in Musik" beschreibt,¹⁵ finden sich weitere Beispiele für seinen Parlandostil.

Thematische Akzente in Ravels Vokalmusik

Ein Charakteristikum der Thematik, der Ravel sich in all seiner Musik bevorzugt widmet, ist die Auseinandersetzung mit Aspekten der Andersheit. Dies betrifft sowohl die zeitliche und räumliche Ferne als auch das dem reifen Menschen gegenüberstehende Andere in Form von Kindern, Tieren oder Fabelwesen.

Während Ravels Klavierwerke hinsichtlich geografischer Ferne eine Vorliebe für spanisches Kolorit zeigen ("Habanera" und "Alborada del gracioso"), weitet sich die Exotik in den Vokalwerken vom westeuropäischen Nahen ("Chanson espagnole", "Mélodie italienne", *L'Heure espagnole*) über den mediterranen Raum ("Chansons grecques") zum Orientalischen (*Deux mélodies hébraïques*, *Shéhérazade*) und Afrikanischen (*Chansons madécasses*). Die zeitliche Ferne der großen französischen Clavecinisten, in Ravels Klavierwerk verwirklicht im Erbe der galanten Epoche (siehe die *Pavane d'une infante défunte* sowie die Sätze "Rigaudon" und "Forlane" aus dem *Tombeau de Couperin*), wird im Vokalwerk evoziert nicht nur in authentischen Gedichten von Ronsard und Marot, sondern auch in poetisch Angemutetem wie der *Ballade de la reine morte d'aimer* des mit Ravel gleichaltrigen Roland de Marès.

Ein drittes Feld der Andersheit präsentiert sich in der verwunschenen Welt der Märchen und der allegorischen Szenerie der Fabeln. Im Klavierwerk bevölkern die Meerjungfrau Undine und der Gnom Scarbo den Zyklus *Gaspard de la nuit*, Prinzessinnen, Prinzen, Wichtel und Monster

¹⁴Anhang II bietet am Beispiel der *Histoires naturelles* eine Kategorisierung dieser Phrasenschlussfloskeln.

¹⁵Vgl. dazu Ravels "Autobiographische Skizze" in Orenstein, *Reader*, S. 31.

die Duette mit den Geschichten der “Mutter Gans”. Im Vokalwerk finden sie ihr Gegenstück einerseits in den Krippenfiguren von Ravels Klavierlied “Noël des jouets” und in den verzauberten Haushaltsgegenständen und Gartenbewohnern in Colettes Libretto zur Oper *L’enfant et les sortilèges*, andererseits in den fünf Tierporträts der *Histoires naturelles*, in denen die Allüren von Pfau, Schwan, Grille und Perlhuhn unschwer als Allegorien erkennbar sind.

Wie Steven Huebner darlegt, zeigen Ravels frühe Lieder eine Faszination mit den *poètes maudits*. Verlaine schrieb “Un grand sommeil noir” in einem belgischen Gefängnis, wo er wegen eines Pistolenattentats auf Rimbaud einsaß; Émile Verhaerens “Si morne” widmet sich der dunklen Seite der Kreativität im Mittel des Homonyms *vers* (französisch für “Vers”, aber auch für “Würmer”), die den Poeten zerfressen.¹⁶ Weniger dunkel aber ebenfalls ungewöhnlich sind die Sonderformen des Monologs, in denen Worte an die eigene Seele (“Ronsard à son âme”), eine idealisierte aber nicht präsenste Muse (Clément Marots Epigramme für die unerreichbare Anne d’Alençon, Morands imaginierte Worte des Don Quichotte an Dulcinée) oder einen unbeteiligt Vorübergehenden (Klingsors “L’indifferent”) gerichtet sind. Berichte über die Gewohnheiten von Menschen ferner Länder und imaginierte Begegnungen mit ihnen (wie in Klingsors “Asie”) mögen dem geschützten Ausleben heimlicher Wünsche dienen.

Die in Ravels Instrumentalwerken viel diskutierte Omnipräsenz von Tänzen aller Art bestimmt in überraschend großem Ausmaß auch seine Vokalmusik. Prominent sind wie immer bei Ravel die Tänze Spaniens, allen voran die Habanera, die in der *Vocalise-étude* ein ganzes Werk und in der Oper *L’heure espagnole* zahlreiche Szenen metrisch und rhythmisch bestimmt.¹⁷ Dazu kommen eine Jota aragonaise in derselben Oper sowie die Tänze Guajira, Zortziko und Jota im Liederzyklus *Don Quichotte à Dulcinée*. Im außerspanischen Bereich gibt es in beiden vollendeten Opern zahlreiche Walzer, in *L’enfant et les sortilèges* darüber hinaus einen Boston (valse américaine) sowie einen Foxtrott mit Ragtime-Anklängen. Und das auf sein Heimatland anspielende zweite Lied der *Chants populaires*, die “Chanson française”, gestaltet Ravel historisierend als Musette.

¹⁶ Steven Huebner, “Ravel’s Poetics: Literary Currents, Classical Takes”, in Peter Kaminsky, Hrsg., *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011), S. 9-40 [13].

¹⁷ Vgl. dazu die Aufstellung aller Tänze in Ravels Werk in Christian Goubault, *Maurice Ravel : le jardin féérique* (Paris: Minerve, 2004), S. 22-23.

Der Künstler und seine Masken

Schon der französische Philosoph und Musikwissenschaftler Vladimir Jankélévitch, einer der ersten Biografen Ravels, interpretiert dessen Stilvielfalt als ein Anlegen unterschiedlicher Masken.¹⁸ Deborah Mawer überschreibt den ersten Abschnitt der Einleitung zu ihrer Ravel-Anthologie mit "The many masks of Ravel".¹⁹ Stuckenschmidt beobachtet Ähnliches, wenn er schreibt: "Ravel hat es gelegentlich Freude gemacht, die Masken anderer Epochen und Völker aufzusetzen."²⁰ Auch Ravels Einfühlung in die Welt und Wahrnehmung der Kinder lässt sich unter der Rubrik der Masken subsumieren. Adorno ging sogar so weit zu urteilen: "Ravel allein ist der Meister von klingenden Masken. Kein Stück aus seiner Hand ist buchstäblich gemeint, wie es dasteht; keines aber bedarf zur Erklärung eines anderen außerhalb seiner selbst: In seinem Werk haben Ironie und Form zu glücklichem Schein sich vereint."²¹ Nicht zuletzt vertrat auch Ravels Freund Klingsor hinsichtlich seiner Dichtung eine ähnliche ästhetische Haltung, wenn er erklärte: "Der Orientalismus, die Sage, der Humor sind für mich nur leichte Masken, die notwendig sind, um den Dichter zu verbergen, aber unter denen sich echte menschliche Gesichter abbilden."²²

Dazu passt, dass Ravel mehr als andere Komponisten Beziehungen zu vorgefundenem musikalischen Material suchte, offenbar ohne die Sorge, sich dabei verstellen zu müssen. Drei Aspekte seines Œuvre zeigen dies besonders deutlich: sein Spaß an Pastiche-Komposition, für die er sich in den Stil eines Kollegen einlebte (vgl. den Walzer *À la manière de Borodine* und die Paraphrase auf eine Arie aus dem 2. Akt von Gounods *Faust* mit dem Titel *À la manière d'Emmanuel Chabrier*); seine vielen Orchestrierungen fremder Werke, die von Schumanns *Carnaval* über Klavierstücke von Mendelssohn und Chopin bis zu Debussy, Rimski-Korsakow und Satie reichen, mit Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* als ihrem populären Höhepunkt; und seine Freude an Volksliedern verschiedener Kulturen, in denen ihn die oft unkonventionelle Phrasenstruktur und die Verwendung archaischer Modi faszinierten. Die Masken zeigen sich den Betrachtern; verborgen unter ihnen lebt das schöpferische Ich.

¹⁸Vladimir Jankélévitch, *Maurice Ravel* (Paris: Rieder, 1939), deutsch als *Maurice Ravel: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek: Rowohlt, 1958/1991).

¹⁹Deborah Mawer, *op. cit.*, S. 1-2.

²⁰Stuckenschmidt, *op. cit.*, S. 205.

²¹Th. W. Adorno, "Ravel", in *Moments musicaux* (Frankfurt: Suhrkamp, 1964), S. 67.

²²Cornelia Petersen, *Die Lieder von Maurice Ravel* (Frankfurt: Peter Lang, 1995), S. 27.

