

Emphase der „Poesie“ Liszts hervorhebt (S. 132). Desgleichen zeigt der Autor, dass der Notentext virtuoser Werke selbst Elemente visueller Emphase enthält, die er in Virtuosenstücken für das Violoncello von Robert Emil Bockmühl, Carl Schubert und Adrien-François Servais nachweist.

Gegenüber dieser intrinsischen Perspektive des Raumes beziehen sich zwei Aufsätze auf den konkreten Aktionsraum und seine sozialen Strukturen. Melanie von Goldbeck untersucht den „Salon“ als Aktionsfeld des Virtuosen, der Chance wie Risiko bedeuten kann: „[Der Salon] bietet auf kleinstem Raum und in konzentrierter Form einen Querschnitt der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen mit all den Begriffen rund um das Virtuosenentum“ (S. 164), wie sie an zahlreichen historischen Quellen darlegt. Henry Vieuxtemps' Salon in der Rue Chaptal 31 in Paris kann als eine Fallstudie gewertet werden, die von Barbara Bong vorgenommen wird. Die Vielzahl der dort verkehrenden Künstler und Musiker vermittelt einen Eindruck von der Bedeutung dieses Salons für den künstlerischen Diskurs im Paris des späteren 19. Jahrhunderts.

Fünf Aufsätze beleuchten verschiedene Facetten der Rezeptionsgeschichte des Virtuosenentums: Christian Liedtkes Darstellung von Heinrich Heines Kritik am Virtuosenentum, Karl Traugott Goldbachs Aufsatz zu Louis Spohrs London-Aufenthalt 1843 gehören hier ebenso hinzu wie Annabelle Spalleks Deutung und Interpretation der „Liszto-manie“ am Beispiel der Berliner Presse von 1842.

Der Aufsatz von Volker Timmermann erweitert die Perspektive des Virtuosenentums hinsichtlich einer „weiblichen Form von Violinvirtuosität“ (so der Untertitel seines Beitrags), die er am Beispiel der Schwestern Teresa und Maria Milanollo überzeugend darstellt. Hierbei wird eine Transformation der Violinvirtuosität vom Verständnis des Maskulinen – etwa repräsentiert durch den „Teufelsgeiger“ Paganini – hin zu einer mit

pseudoreligiösen Metaphern angereicherten und durch zeitgenössische Stereotypen des Weiblichen (Klanglyrik, Emotionalität, S. 349) gekennzeichneten Virtuosität sichtbar. Ebenfalls interessant hinsichtlich der Umdeutung der Virtuosität ist Jonas Taudes' Studie zum Wunderkind im Virtuosenentum. Einen interdisziplinären Ansatz verfolgt Mark Rowe in seiner sehr informativen Diskussion literarischer Transformationen von Ernsts Virtuosität in Schriften Fjodor Dostojewskis und Théophile Gautiers.

Schließlich widmet sich eine Gruppe von Arbeiten historisch-biographischen Themen im engeren Sinne. Beatrix Borchard diskutiert das Verhältnis von Ernst zu Joseph Joachim mit nuanciertem Blick, unter anderem hinsichtlich der Polyphonie in der dritten, Joachim gewidmeten *Mehrstimmigen Studie* Ernsts. Ronald de Vets Aufsatz zur ersten Gastspielreise Ernsts in den Niederlanden ist vor allem für Ernst-Spezialisten interessant, ebenso wie Hugh Macdonalds Text zu Saint-Saëns' extrem langer Virtuosenkarriere ein sehr spezialisiertes Schlaglicht auf diese Figur wirft.

Der sorgfältig redigierte Band enthält einen kurzen Anhang mit Autorenbiographien und konzentrierten Texten zu den auf der beiliegenden CD enthaltenen Interpretationen vollständiger Werke Ernsts, die den für Virtuositätsstudien substantiellen Konnex von Musikwissenschaft und Aufführungspraxis eindringlich veranschaulichen.

(August 2020)

Frank Heidlberger

*LAURA WATSON: Paul Dukas. Composer and Critic. Woodbridge: The Boydell Press 2019. XIV, 289 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Lange hat es gedauert, bis eine englischsprachige Monographie zu Paul Dukas auf den Markt gekommen ist. Das vorliegende Buch kann auf grundlegende französischsprachige Veröffentlichungen aufbauen, und Laura Watson zitiert auch gleich zu Beginn

die entsprechende Standardliteratur. Vor allem hat sie auch umfangreiche Originalquellenrecherchen angestellt. Watsons Publikation nimmt nicht den Platz einer Biographie ein, vielmehr konzentriert sich die Autorin auf verschiedene spezielle Fragestellungen.

Neben Dukas' Kompositionen sind seine musikkritischen Schriften für Watson von besonderem Interesse. Seit 1892 war Dukas als Musikschriftsteller tätig, vornehmlich für die *Revue hebdomadaire* und die *Chronique des arts et de la curiosité*. Umfassend kann sich die Autorin nicht diesem Schaffensbereich widmen, umso bedauerlicher ist es, dass sie die aktuelle deutschsprachige Forschung von Dominik Rahmer (*Die musikkritischen Schriften von Paul Dukas*, Frankfurt a. M. 2010) grundlegend ignoriert.

Dukas' kompositorisches Schaffen ist überschaubar und auf Tonträgern gut dokumentiert. Wenig verständlich ist die Tatsache, dass Watson in ihrer Werkliste (die nicht sinnig mit dem Register verschränkt ist) keinen Vollständigkeitsanspruch erhebt; diverse Kompositionen, die in der CD-Edition „Collection Prix de Rome“ vorgelegt worden sind, fehlen, obschon offensichtlich hinreichende Aufführungsmaterialien existieren. Andere Kompositionen wie etwa die Ouvertüren zu Goethes *Götz von Berlichingen* und Shakespeares *King Lear*, beides frühe Kompositionen der Jahre 1882–84, könnten aber zur interpretatorischen Auseinandersetzung reichen.

In einzelnen Kapiteln befasst sich Watson aber im Grunde nur mit vier Werken: der Sinfonie C-Dur, *L'Apprenti sorcier*, der Klaviersonate und *Ariane et Barbe-Bleue*. In all diesen Kapiteln finden sich erhellende Feststellungen wie eklatante Mängel. Die Betrachtung der Sinfonie in C von 1896 bemüht sich um Implementierung des Kontexts der französischen Sinfonik im späten 19. Jahrhundert, doch erweist sich schnell, wie oberflächlich Watsons Arbeit hier vorgeht. Fabian Kolbs große Arbeit zur französischen Sinfonik dieser Zeit („*Tradition aus-*

*rière qui devient de plus en plus complexe*“. *Di- versifikation und Pluralisierung in der französischen Symphonik 1871–1914*, Hildesheim u. a. 2012) wurde nicht konsultiert, und so überrascht es nicht, dass Komponisten wie Tournemire, Widor, Dubois oder Witkowski in diesem Zusammenhang keine Erwähnung finden. Vielmehr generiert Watson eine ganz eigene Sicht der Musikhistorie, indem sie sich vornehmlich auf Franck, d'Indy, Chausson, Saint-Saëns und Lalo konzentriert. Selbst wenn Dukas' Schriften diese Namen aufgreifen, so ist doch die Weglassung weiterer musikhistorisch sträflich.

Während die auch heute noch beliebte Ouvertüre *Polyeucte* keine substantielle Betrachtung erfährt, ist die Popularität von *L'Apprenti sorcier* für Watson Anlass zur intensiveren Erkundung der programmusikalischen und dramatischen Implikationen dieses Werkes. Die auffallende Schwerpunktsetzung auf Dukas' Schriften lässt die Komposition hier insofern in den Hintergrund treten, als Watson vielmehr den gestischen Charakter der Musik untersuchen will. Eine vertiefende Kontextualisierung der Komposition in der Musik der Zeit (und ggf. ein Vergleich ähnlicher „gestischer Musik“) unterbleibt.

Die Klaviersonate es-Moll von 1899–1900 gilt neben dem Schaffen von Debussy, Satie und Ravel als herausragende französische Klavierkomposition der Zeit; dies mag teilweise daran liegen, dass die Musik weiterer Zeitgenossen eher der Vergessenheit anheimgefallen ist, etwa das substantielle Klavierschaffen Charles Tournemires oder auch die Klavierkompositionen von Charles Koechlin. Watsons Betrachtung beschränkt sich auf eine ausschließlich werkimmanente Werkbetrachtung, ergänzt um mit Dukas' Schriften verschränkten Ausführungen zu den kurz nach der Sonate entstandenen Rameau-Variationen und dem *Prélude élégiaque sur le nom de Haydn* von 1909.

Dass Watson auch in ihrem Kapitel zu „*Ariane et Barbe-Bleue* and Conceptualising

Opera after Wagner and Debussy“ die reiche deutschsprachige Forschung zu diesem Themenbereich gerade in jüngster Zeit (etwa Tim Steinke, *Oper nach Wagner: Formale Strategien im europäischen Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2011) ignoriert, beeinträchtigt ihre Einlassungen empfindlich und sorgt vielmehr dafür, dass bereits jetzt ihr Forschungsstand substantiell überholt ist.

Auch die Ausführungen zu den Ballets russes in Bezug auf Dukas' *La Péri* erweisen sich aufgrund eklatanter Kenntnislücken in der Forschungsliteratur (hier sei Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren: Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel u. a. 2014 stellvertretend erwähnt) als allenthalben solide, eröffnen aber keine neuen Perspektiven.

Soweit ihre Untersuchungen gehen, ist Watsons Veröffentlichung als Standardwerk für den ausschließlich englischsprachigen Leser sicher nützlich. Wer sich aber seriös informieren möchte, kommt nicht umhin, teilweise eklatante Abstriche an Watsons Arbeit vorzunehmen und stattdessen die deutschsprachige Forschungsliteratur zur Hand zu nehmen.

(März 2020) *Jürgen Schaarwächter*

*FRANCIS POULENC: Lettres inédites à Brigitte Manceaux. Hrsg. von Pierre MISCEVIC. Paris: Editions Orizons 2019. 442 S.*

Als Myriam Chimènes 1994 ihre mittlerweile zum Standardwerk gewordene Poulenc-Briefausgabe vorlegte, waren ihr nicht alle Briefe zugänglich, die sich damals im Familienbesitz befanden. Dabei handelte es sich insbesondere um jene Briefe, die Poulenc in den Jahren 1941 bis 1962 an seine Nichte Brigitte Manceaux geschrieben hatte. Dass diese insgesamt 192 Briefe nun erscheinen können, ist der 2017 verstorbenen Schwester von Brigitte Manceaux, Rosine Seringe, sowie deren Enkel Benoît Seringe (seit 2003

Generalsekretär der Poulenc-Gesellschaft) zu verdanken, die dem Altphilologen und Poulenc-Spezialisten Pierre Miscevic Zugang zu diesen größtenteils bisher unveröffentlichten Briefen gewährt haben.

Sechs dieser Briefe wurden bereits in der ersten Poulenc-Briefedition von Hélène de Wendel (1967) teilpubliziert und in dieser Form auch in den späteren Ausgaben von Sidney Buckland (1991) und Myriam Chimènes (1994) übernommen. Bei Chimènes findet man zudem noch vier weitere Briefe an Brigitte Manceaux, die Rosine Seringe ihr damals zur Verfügung gestellt hatte. Alle anderen Briefe – also insgesamt 182 – der neuen Ausgabe von Pierre Miscevic sind bisher noch nicht veröffentlicht worden (abgesehen von einigen Faksimiles in den Ausstellungskatalogen von Pierre Miscevic).

Brigitte Manceaux (1914–1963) war die älteste Tochter von Poulencs Schwester Jeanne Manceaux und eine der engsten Vertrauten des Komponisten. Als Pianistin und Pädagogin hat sie sich zu Lebzeiten stets für Poulencs Œuvre eingesetzt und ihrem Onkel bis zu seinem Tod 1963 bei zahlreichen organisatorischen Aufgaben (z. B. Reiseplanung, Konzertvorbereitungen, Botendienst) assistiert. Brigitte Manceaux war für Poulenc auch eine wichtige Ratgeberin in musikalischen Fragen, zumal sie die Entstehung mehrerer Werke unmittelbar mitverfolgen konnte und z. B. bei Poulencs Einstudierung seines Klavierkonzerts (1949) das zweite Klavier spielte, während Poulenc den Solopart übernahm. Da sie zeitlebens unverheiratet blieb, konnte sie sich völlig in den Dienst ihres berühmten Onkels stellen. Dass dies allerdings auch ein Problem darstellte, zeigte sich nach dem plötzlichen Tod Poulencs, der Manceaux völlig unerwartet ihres wichtigsten Lebensinhalts beraubte. Drei Monate nach Poulencs Tod starb sie selbst im Alter von nur 49 Jahren.

Inhaltlich sind die Briefe vor allem deshalb von großem Interesse, weil sie – abgesehen von zahlreichen Informationen über