

selbst Toscanini betreffende Langsamkeitswettbewerb um die „profondeur allemande“, der seit über 100 Jahren anhand von *Parsifal* ausgetragen wird und die stupid-demagogische Gleichung schnell = oberflächlich = jüdisch zum Hintergrund hat, erfährt eine überaus fein differenzierende, unpolemische Betrachtung.

Das letzte Kapitel behandelt den im „Theater der Gesinnung“ konservierten *Parsifal* – „Cosima untergrub die ästhetische Aussage, indem sie sich dem labilen Werkcharakter widersetzte“ (S. 324). Die Dirigenten Karl Muck und Arturo Toscanini geben nochmals Anlass zu genauen interpretationsbezogenen Beobachtungen. Dem folgt die Talfahrt zu „*Parsifal* aus ‚ario-germanischem Geiste‘“, doch auch hier lässt Mösch sich von einschlägigen schwumelig-haarsträubenden Tiraden nicht zu Gegenpauschalierungen verführen.

Ein instruktiver Dokumenten-Anhang – interessant die Briefe der unangepassten, bald nicht mehr gelittenen Kundry-Darstellerin Marianne Brandt – beschließt ein Buch, dem eine Rezension fast alles schuldig bleiben muss und zu dem man unsere Wissenschaft beglückwünschen könnte, wenn es so zur Kenntnis genommen würde, wie es das verdient. Der Unterzeichnete hat *Parsifal* oft dirigiert und gemeint, über und um das Stück einiges zu wissen, und er hat aus dem Buch enorm viel und mit Vergnügen gelernt.

(Februar 2010)

Peter Gülke

TORSTEN BLAICH: *Anton Bruckner. Das Streichquintett in F-Dur. Studien zur Differenz zwischen Kammermusik und Symphonik Bruckners. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 324 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 53.)*

Dies ist eine außerordentlich fleißige, gewissenhafte, gründliche Arbeit: Die Auskunft muss am Anfang stehen, weitab vom Verdacht, sogenannte Sekundärtugenden sollten als Alibi vorgeschoben werden. Umso mehr, als der Autor dank solcher Qualitäten über die angezeigten „Studien...“ hinausgeht bzw. das Thema so umfassend versteht, dass eine exzellente, außerordentlich detaillierte Werkmonografie herauspringt und noch Einiges mehr – vorzüglich u. a. die Erörterung der Quellenlage und die durch Beispiele klug illustrierte Pro-

blematik der Überlieferung und der Fassungen. Übermethodische Betulichkeiten bei der Erläuterung der Vorgehensweise oder beim Referieren früherer Behandlungen nimmt man gern in Kauf – immerhin finden die letzteren sich umfassend aufgearbeitet –, und Einwände sind in erster Linie von hier angebotenen Anregungen aus fortgedacht.

Diese gehen nicht zufällig stärker von Einzelbeobachtungen aus: Der Autor war nicht gut beraten, wie etliche Vorgänger es selbstverständlich und keiner näheren Bestimmung bedürftig zu finden, was unter „symphonisch“ zu verstehen sei – wohl mehr als große Dimension, Wirkung, Projektion und Zurichtung auf große Apparate. Zudem gibt es bei Bruckner doch, in die besondere Dialektik zwischen musikalischer Idee und der „trägen“ orchestralen Masse, i. e. in ein allgemein verstandenes „Symphonisches“ eingelagert, in etlichen Kriterien gut greifbare, ans Dogmatische grenzende Spezifikationen. Auch die Kontrastierung mit der „Gattung“ (ist es eine solche?) Streichquintett und ihre riskante Nähe zum Streichquartett als dem mit dem „reinen Satz“ nahezu identischen Ensemble hätte zu schärferer Konturierung verhelfen können (S. 41 ff.) – vielleicht hat Bruckner am strengsten Prüfstand möglichst knapp vorbeikommen wollen?

Mehrmals angesichts vieler ebenso gescheiter wie sensibler Beobachtungen wäre dergestalt eine konkretere Rückkoppelung auf die zentrale Fragestellung möglich gewesen. Das betrifft u. a. die verweigerten Schlussapothosen der Hauptthemen; sie können im großen Apparat leichter im Klang aufgehen, und dieser kann hier eher als musikalische Substanz, fast als Thema begriffen werden; das zeigt sich u. a. in den leicht überanstrengten 17 Takten F-Dur am Ende des ersten und (kurz unterbrochen) 25 Takten F-Dur am Ende des letzten Satzes – die 21 Takte Ges-Dur am Ende des Adagios vertragen am ehesten, dass Bruckner ein Orchester hineinhört. Zu der in dem Quintett produktiv genutzten Spannung gehört wesentlich die zwischen durchweg genuin kammermusikalisch erfundenen Themen und einer ausspannenden Phantasie, die von symphonischen Erfahrungen nicht loskommt, mitunter sich fast zur Ordnung rufen muss und nur mit Hilfe dieses Zwiespalts zu außergewöhnlichen Lösungen gelangt, wie z. B. der, die die Frage nach

Identität und Stellung des Seitenthemas im ersten Satz so schwierig macht (S. 97 ff.). Vielleicht auch ist mangelnder Definitionsdruck im Blick auf symphonische und kammermusikalische Kriterien daran schuld, dass bei der instruktiven Erörterung der Satzweisen im Quintett und in Streicherpassagen der Symphonien der Gesichtspunkt im Hintergrund blieb, dass es sich dort um das Tutti handelt, hier nur um ein Segment, entweder als Kontrast zum Tutti oder als Teil desselben; so besagen die Vergleiche wenig.

Zu den bei Bruckner weiterhin aktuellen Fragestellungen gehört die vom Verfasser minutiös verfolgte Problematik der „Gegentonart“, hier Ges-Dur – aufschlussreich wohl im Hinblick auf die phrygischen Einschläge der sechsten Symphonie – und die der Verbindlichkeit überlieferter Formschemata. Dass wir, einen sehr formhörigen bzw. sehr bereitwillig revidierenden Bruckner unterstellend, schnell bei Auskünften über Abweichungen oder Verfehlungen landen, die mehrdeutigen Sachverhalten nicht gerecht werden, demonstriert der Autor anhand des Finales und, in Parallele zur siebenten Symphonie, anhand der von anderen Kommentatoren hypothetisch unterstellten Bogenform – mit dem plausiblen Resultat, dass die Suche nach einem „klaren“ Befund an der spezifischen Ambivalenz der Musik vorbeigeht. Entsprechend sollte man beim Finale der siebenten Symphonie besser unterstellen, Bruckner habe eine Reprise des ersten Themenkomplexes gestrichen oder von vornherein unkomponiert gelassen, dazu einen vorangestellten Auslauf der Durchführung, der lang genug sein musste, damit das Thema nach der vorangegangenen Verknötung „neu“ hätte gefunden werden können – eine Regelwidrigkeit, die ihm umso eher tolerierbar erscheinen mochte, als die geradlinige Einfahrt in die Reprise, allerdings verspätet, einen Sog ausübt, der dem Repriseneintritt viel von seiner Legitimation als Mündung und Zielpunkt wegnimmt.

In Bezug auf Metrik allerdings bleibt der Verfasser bei den üblichen Pauschalbefunden stehen; mit ihnen wird am differenzierten Innenleben der Gruppen vorbeigesehen, das die quadratische Ordnung ebenso ermöglicht wie es von ihr gehalten wird. Das Trio besteht eben nicht „ausschließlich aus 8-Takt-Gruppen“ (S. 212), sondern aus wiederholten 2 mal 4,

dann 2 mal 4, 2 mal 2, 4 mal 1 Takten usw., der Beginn des Finales aus 4 mal 2, 2, 2 mal 1, 4 mal 1 Takten usw.: Die unterschiedliche Dimensionierung der Taktgruppen ist ein wichtiges Gestaltungsmittel, 4 mal 1 Takt stellt gegenüber 2 mal 2 Takten ein „Accelerando“ dar und dies wiederum ein solches im Vergleich zu 1 mal 4 Takten. Die öffnenden, lösenden Wirkungen beim Eintritt in die „Gesangsperioden“ verdanken sich wesentlich dem Umstand, dass nach kleinteilig stauenden Steigerungen größere Gruppen weiter gespannte Sicherheiten geben.

(Februar 2010)

Peter Gülke

*Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns. Présentées et annotées par Eurydice JOUSSE et Yves GÉRARD. Préface de Pierre ICKOWICZ. Lyon: Symétrie 2009. [XII], 688 S., Abb., Nbsp.*

Camille Saint-Saëns ist kein Komponist, mit dem sich die internationale Musikforschung tagtäglich befasst – man kennt seinen Namen von seiner Erstlingsoper *Samson et Dalila*, die in Weimar ihre Uraufführung erlebte, diversen Sinfonien, Orchesterwerken (darunter der *Danse macabre* op. 40) und Solokonzerten, ein wenig Kammermusik (darunter *Le carnaval des animaux*), dem *Oratorio de Noël*, vielleicht noch ein paar Liedern. Doch das Profil von Saint-Saëns' Schaffen ist deutlich breiter gestreut und hält so manche Überraschung bereit. Die Erforschung seiner Musik steckt noch in ihren Anfängen und auch eine umfassende wissenschaftliche Biografie steht bislang aus.

So überrascht es umso mehr, dass aus Frankreich ein Band vorgelegt wird, der nicht direkt, sondern indirekt ein Bild des Komponisten zeichnet. Ein Teil von Saint-Saëns' Nachlass befindet sich heute im Château-Musée de Dieppe und wird dort langfristig erschlossen. Die erste Frucht ist dieser Briefband – ein Briefband ganz besonderer Art, denn es erscheint (außer in der Einleitung) kein einziges Poststück von Saint-Saëns selbst. Dieses möglicherweise etwas gewagte Konzept kann durchaus sein Gutes haben, denn durch die Aufmerksamkeit, die das vorliegende Buch auch in der französisch sprechenden Welt erregen sollte, ist es vielleicht möglich, weitere Saint-Saëns-Briefe ausfindig zu machen und so zu einem späteren Zeitpunkt vorzulegen. Erst dann ist wohl auch eine