

umfassende wissenschaftlich fundierte Biografie Saint-Saëns' möglich.

Der Band entstand infolge von Ausstellungen zu Saint-Saëns und versammelt rund hundert Korrespondenten, fast ausschließlich Komponisten. Schon aus diesem äußeren Umfang lässt sich erahnen, wie umfassend Saint-Saëns' Korrespondenz insgesamt sein muss, deren Erschließung noch in den Kinderschuhen steckt. Wir finden Briefe von Charles-Valentin Alkan bis Eugène und Théophile Ysaÿe, wir finden Clara Schumann, Edvard Grieg, Hector Berlioz, Anton Rubinstein, Franz Liszt und Alexander Glasunow, um nur einige der bekanntesten Korrespondenten zu nennen. Doch auch Gabriel-Marié, Georges Hüe, André Messager oder Alfred Niedermeyer kommen zu Wort – Persönlichkeiten, die heute eher vergessen sind. Man kann sogleich ermessen, welch wunderbarer Schatz hier darauf wartet, gehoben zu werden.

Die Korrespondenzpartner sind alphabetisch sortiert und umfassende Register erleichtern die Navigation, dazu sind die Briefe teilweise äußerst kenntnisreich kommentiert. Womit wir zu einem Manko des Bandes kommen müssen, das nicht unerwähnt bleiben kann: Zu den Korrespondenzpartnern selbst erfährt man nur in der Einleitung sehr wenig, auch kaum biografische Details, und gerade bei der großen Anzahl eher unbekannter Namen wäre hier eine größere Schwerpunktlegung auf diesen Bereich für den Leser hilfreich gewesen. Doch dies ist wirklich nur ein kleiner Abstrich bei einer im Ganzen äußerst gelungenen Publikation, die die europäische Musikgeschichte deutlich facettenreicher macht. Man erfährt viel über Aufführungen von Musik Saint-Saëns', von Musik, über die er sich mit seinen Zeitgenossen austauschte (etwa Lalos *Namouna*, Gounods *Le tribut de Zamora* oder Ravels *L'heure espagnole*), immer wieder aber auch über menschliches Miteinander. Kleinigkeiten sagen oft mehr als große Worte, etwa wenn Gounod Saint-Saëns zunächst mit „Mon petit Camille“ anredet (30. 3. 1880, S. 235) und neun Monate später mit „Mon cher petit grand Camille“ (31. 12. 1880, ebd.), ob ihn Paul Dukas oder Raynaldo Hahn als „Mon cher Maître“ bezeichnen oder ihm Grieg einen überschwänglichen kurzen Brief anlässlich von Saint-Saëns' Rückkehr nach Paris schreibt. Diese Briefkorpora könnten in Be-

langlosigkeit ausarten – doch sind sie äußerst sorgsam ediert (auch mit Blick auf rein äußerliche Aspekte, etwa die Briefmaße, den Blattumfang, die verwendeten Schreibmittel oder die Mitteilung, ob der Umschlag umadressiert wurde). Reichhaltige Illustrationen (darunter zu jedem Korrespondenzpartner eine Porträtabbildung) auf hochwertigem (zwangsläufig etwas dünnem) Papier vervollständigen den aufwändig gestalteten Softcover-Band.

(Januar 2010)

Jürgen Schaarwächter

*HENRI DUPARC: Lettres à Jean Cras <le fils de mon âme>. Présentées et annotées par Stéphane TOPAKIAN. Lyon: Symétrie 2009. 181 S., Abb.*

Unter den französischen Komponisten ist Henri Duparc (1848–1933) sicher nicht der erste, von dem man eine Briefedition erwarten würde. Fast ausschließlich bekannt für eine Handvoll Lieder und einige wenige Instrumentalwerke, wurde der Schüler von César Franck bereits 1883 das, was man heute als „nicht belastbar“ und damit berufsunfähig bezeichnen würde. Zurückgezogen lebte er mit seiner Familie in Südwestfrankreich und später der Schweiz. Schon um die Jahrhundertwende ließ seine Sehkraft nach, so dass er sich auch seinen anderen Tätigkeiten, dem Malen, Zeichnen, Lesen, nicht mehr widmen konnte. Ein Besuch in Lourdes stärkte seine religiösen Neigungen, die ihn später auch dazu brachten, mit seinem kompositorischen Leben vollends abzuschließen und verschiedene Kompositionen, darunter seine unvollendete Oper *Roussalka*, zu vernichten.

1901 wurde Jean Cras (1879–1932) Schüler von Duparc, der den lebenslangen Freund enthusiastisch den „Sohn meiner Seele“ nannte. Neben seiner äußerst erfolgreichen Karriere in der Marine komponierte Cras vor allem Lieder und Kammermusik, doch auch mehrere Opern sowie Chor- und Orchestermusik. 93 Briefe von Duparc an Cras haben sich erhalten, der größte Teil als Autograph in der Pariser Nationalbibliothek, einige verschollene in Abschriften von Cras' Tochter Monique. Die nun vorgelegte Edition entspricht internationalen Editionsstandards, ist sorgsam annotiert, ansprechend gesetzt, auch mit erläuterndem Bildmaterial angereichert. Die Briefe erschließen die Geisteswelt der beiden Musiker, besonders in den

Bereichen Musik und Literatur. Die fast vollständige Nichtdiskussion kunsthistorischer Themen lässt darauf schließen, dass Duparcs Interessen keineswegs umfassend waren; auch fällt auf, dass sowohl in der Literatur als auch in der Musik viele jüngere Namen fehlen. Aber so wird durch Duparcs Augen im Diskurs mit dem eine Generation Jüngeren die französische Musikgeschichte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts auf ganz eigene Weise beleuchtet, werden Berlioz und Wagner wichtiger als Ravel, Fauré, Messager und Debussy wichtiger als Massenet oder Satie. Häufige Gesprächsthemen sind César Franck und Vincent d'Indy. In gewisser Weise scheint sich der Diskurs zwischen Duparc und Cras in einer Art geschlossenem Raum zu vollziehen, dem die Familien der beiden und ein paar Freunde angehören. Vieles andere scheint ausgeblendet – französische Politik und Zeitgeschichte ebenso wie fast die komplette nichtfranzösische Welt. Eine knappe Erwähnung der „érotomanie boche“ von Strauss' *Salome* (S. 123) ist alles, was er über Richard Strauss zu sagen hat, Pfitzner, Reger, Schillings oder gar Zemlinsky, Mahler und Schönberg erfahren gar keine Erwähnung. Duparcs Tiraden gegen jüdische Kultur (S. 125) machen ihn dem Leser nicht sympathischer, doch erhält man ein durchaus lebendiges Bild dieses eigenwilligen Künstlers.

Editor des Bandes ist Stéphane Topakian, Eigentümer des CD-Labels timpani, das sich auf französische Musik des 20. Jahrhunderts spezialisiert hat. Auch Topakian scheint Cras ein wenig näher zu liegen als Duparc, doch lässt er sich in dieser Edition zu keinerlei Wertung hinreißen. Insgesamt hat er eine exemplarische Publikation vorgelegt, die den Verlag Symétrie abermals als wichtigen jungen französischen Musikwissenschaftsverlag bestätigt.

(Juli 2010)

Jürgen Schaarwächter

*DOROTHEA GAIL: Charles E. Ives' „Forth Symphony“. Quellen – Analyse – Deutung. Hofheim: Wolke-Verlag 2009. Band 1: 548 S., Nbsp.; Band 2: 360 S., Nbsp.; Band 3: Reprint „New Music Quarterly“ Edition, Satz 2, 95 S. (sinfonia 12.)*

An Dorothea Gails Publikation beeindruckt zunächst einmal der schiere Umfang, der schon innerhalb des eigentlichen Textes – dem ersten

Band des hier vorliegenden Dreigestirns – mit 548 Seiten aufwartet. Gegenstand der Untersuchung, die von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main als Dissertation angenommen wurde, ist das letzte vollendete Hauptwerk des amerikanischen Komponisten Charles E. Ives, die „Fourth Symphony“. Die Ambitionen der Autorin sind groß und gründen sich methodisch auf einen philologischen Ansatz im Umgang mit dem Quellenmaterial, das im zweiten Band in allen Einzelheiten dokumentiert und in seinen Bezügen zu Zitaten aufgeschlüsselt wird; eigentliches Ziel ist jedoch – über das Stadium einer an exemplarischen Ausschnitten vertieften analytischen Auseinandersetzung mit Formbildung, Material, Satzstrukturen und kompositorischen Parametern führend – die Deutung des Werkes als ästhetisches Objekt in Entsprechung zu seiner Wirkung im Prozess der Aufführung. Der Umweg über die Skizzenforschung trotz Wahl eines werkzentrierten Ansatzes erweist sich daher – auch angesichts des Umstands, dass von der Symphonie keine aufführungspraktisch-kritische Ausgabe existiert – als akribische Spurensuche in der amalgamierenden Struktur des Ives'schen Kompositionsprozesses mit seinen zahlreichen Querbezügen zu anderen Werken. Die außergewöhnliche Komplexität dieses Prozesses, die sich als eine bis über den Zeitpunkt der Uraufführung einzelner Werkteile hinausgehende Anlagerung von heterogenen Materialien an einen ursprünglichen Ideenkernel befeuert lässt und von der Autorin in einer Zeittafel erschlossen wird, impliziert nicht nur bestimmte Deutungsmuster, die im Verlauf der Werkgenese vertieft werden, sondern gibt auch – etwa durch seine Abbrüche und Umschwünge, aber auch durch verbale Kommentare in den Skizzen – Aufschluss über die Musikauffassung des Komponisten.

Auf diese Weise gelangt Gail schon im Hinblick auf Aspekte wie den Notentext, die bei Ives immer wieder anzutreffende Datierungsproblematik und die Entstehungsgeschichte des Werkes zu einer Fülle wichtiger Erkenntnisse, mit der sie weit über die wenigen bislang zu dem Werk publizierten Arbeiten hinausgeht. Eine der wichtigsten Schlussfolgerungen aus ihren Quellenstudien ist, dass Ives die Komposition ursprünglich bis in die Jahre 1916/17 hinein dreisätzig ausarbeitete und den heute an