

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 Verknotung „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

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