

tik an den jährlich mehrmonatigen Besuchen seines Freundes im „monde élégant“ Baden-Badens, Bad Homburgs, Kölns und am Rhein belegen.

Nachdem seine Beziehung zu Scribe nach einem Streit einige Jahre unterbrochen war, entstand 1848 erneut ein vertrauensvolles und offenes Verhältnis. Halévy brachte Scribe großen Respekt entgegen, der diejenigen, die Scribe heute pauschal kritisieren oder gänzlich verachten, zum Nachdenken bringen sollte. Mehrfach kommt in der Korrespondenz die Angst der Komponisten oder Librettisten zum Ausdruck, die vertraglich vereinbarten Termine für die Lieferung einer Oper nicht einhalten zu können.

Während Halévy seine Auffassungen in der Korrespondenz mit den Librettisten dezidiert vorträgt, gibt er nur wenige Hinweise auf sein Komponieren. Einmal klagt er darüber, in letzter Minute die Ouvertüre schreiben zu müssen: „Hélas! j'ai une ouverture à faire! Triste destin des compositeurs! Qui n'ont le temps de faire le commencement qu'à la fin“ (S. 140). Die Instrumentierung ist ihm nicht so wichtig und eine Bürde: „J'ai la manie d'instrumenter à bâtons rompus. Je fais ce qui me séduit le plus ou qui m'ennuie le moins d'abord et je complète ensuite“ (S. 32).

Zu seinem Lieblingskritiker Fiorentino unterhielt er eine durch Unterwürfigkeit charakterisierte Korrespondenz über viele Jahre hinweg. Nicht weniger unterwürfig klingt Liszts Bittbrief, als er sich um die Nachfolge Louis Spohrs als korrespondierendes Mitglied des Institut de France bewirbt. Halévy war ein leicht erregbarer Charakter, der auch verletzende Briefe schreiben konnte. Seine Frau Léonie sah sich einmal veranlasst, mit Empörung auf seine „triste et injuste lettre“ zu antworten (S. 183). Als Halévy sich aus gesundheitlichen Gründen in Nizza aufhält, lässt er erkennen, dass ihn Todesahnungen quälen, die er aber überspielt: „Je crois, que je m'acheminai vers l'Achéron, j'entendais quelquefois chanter tout bas dans mon oreille: Caron t'appelle! Ce gredin de Caron! Il l'aurait fait comme il le devait! J'espère qu'ici il ne sait pas mon adresse“ (S. 206).

Im Falle der an Adolphe Adam als Notentext mitgeteilten und mit einem Hinweis auf die Änderung der Instrumentierung ergänzten

Korrektur an Nr. 2 von *Charles VI* (S. 39) wüsste man gerne, aus welchem Grund Adam diese von Halévy mitgeteilt wurde. Welche Bewandnis hat es mit Textabschnitten, die in eckiger Klammer erscheinen? Zu korrigieren ist die Angabe des Librettisten von Isouards *Le Rendez-vous bourgeois* (François-Benoît Hoffman). Gelegentlich hat sich eine erklärende Anmerkung verirrt, so etwa S. 107, wo eine Notiz zu Ernest Mocker erscheint, der im Brief nicht genannt ist. Störend wirkt bei der Lektüre das oftmalige Fehlen von Leerzeichen nach dem Punkt oder Komma, vor oder nach der Klammer. Der Zeilenumbruch ist mehrfach misslungen, wodurch sich unmotivierte Einrückungen ergeben (S. 78, 92 u. ö.); S. 35 und 164 wurde mit Überklebung ein fehlender Satzteil, anderswo einige Korrekturen handschriftlich eingefügt. Leider zerfiel das Buch bereits nach wenigen Stunden der Lektüre in Einzelblätter.

Von dieser wichtigen Quellenedition werden Anstöße für die zukünftige Forschung zu Halévy, zur französischen Oper und zur musikalischen Sozialgeschichte ausgehen.

(August 2003)

Herbert Schneider

*HECTOR BERLIOZ: La Critique musicale 1823–1863. Volume 3: 1837–1838. Texte établi et annoté par Anne BONGRAIN und Marie-Hélène COUDROY-SAGHAI. Paris: Buchet/Chastel 2001. XVIII, 620 S.*

*HECTOR BERLIOZ: Schriften. Betrachtungen eines musikalischen Enthusiasten. Ausgewählt, hrsg. und kommentiert von Frank HEIDLBERGER. Übersetzt von Dagmar KREHER. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002. 284 S., Abb.*

Seit nunmehr vier Jahren erscheint die verdienstvolle Reihe der *Critique musicale*, die uns einen Zugang auf das gesamte kritische Œuvre Hector Berlioz' mit seinen etwa 900 Artikeln eröffnet. Berlioz selbst hatte eine ganze Reihe von Kritiken gesammelt und unter verschiedenen Titeln publiziert, darunter vor allem die Sammlung *A travers chants* von 1862, allerdings (vgl. Bd. 1, S. IV) sind selbst seine eigenen Übernahmen, geschweige denn die anderer Herausgeber bis hin zu Gérard Condé (*Cauchemars et passions*, Paris 1981) nicht von Veränderungen oder Kürzungen verschont geblieben. Nun liegt also mit diesem Band ein

weiterer Ausschnitt aus diesem Arbeitsbereich des Komponisten vor uns, der ihm – jedenfalls in den 1830er-Jahren – nicht nur aus finanziellen Gründen fast so sehr am Herzen lag wie seine eigene kompositorische Arbeit. Denn wollte er in Paris Erfolg haben, so musste er sein Publikum dazu erziehen, seine Werke zu verstehen. Aus diesem Grunde sind diese Schriften eine unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis seiner Kompositionen und für einen Zugang zu ihnen. Bislang musste sich jeder Berlioz-Forscher in der Pariser Bibliothèque Nationale in mühevoller Arbeit das notwendige Material zusammensuchen, eine Arbeit die ihm in Bezug auf Berlioz mit dieser vorzüglichen Ausgabe abgenommen wird. Band 3 umfasst eine der produktivsten und erfolgreichsten Schaffensabschnitte seines Lebens. 1837 komponierte er das *Requiem*, das am 5. Dezember 1837 uraufgeführt wurde, und am 10. September 1838 wurde seine Oper *Benvenuto Cellini* uraufgeführt. Außerdem fallen in diesen Zeitraum zwei eigene Konzerte, darunter das Konzert am 16. Dezember 1838, das ihm jenes denkwürdige Stipendium Paganinis einbrachte, das die geradezu rauschhafte Komposition von *Roméo et Juliette* ermöglichen sollte. In dieser Zeit schrieb Berlioz neben seinen musikalischen Werken insgesamt mindestens 100 Artikel und Konzertberichte, denen ja auch noch ein Konzertbesuch vorausging. Gleich die ersten 3 Artikel dieses Bandes, die Serie „De l'imitation musicale“, der Bericht vom 1. Conservatoire-Konzert und schließlich der Artikel „Strauss et l'avenir du rythme“ verdeutlichen zudem, dass wir hier nicht nur einen Querschnitt durch das französische Musikleben jener Jahre präsentiert bekommen, sondern zugleich einen tiefen Einblick in die Grundzüge der Musikanschauung des Komponisten Hector Berlioz.

Der Band bietet einen zuverlässigen Text, der weitgehend der in der jeweiligen Zeitschrift publizierten Fassung folgt und sorgfältig mit kurzen, aber stichhaltigen Hinweisen und hilfreichen Erläuterungen versehen ist. Insbesondere die unzähligen und heute meist völlig unbekannten Werke werden vorzüglich bibliographiert. Für den 11. und letzten Band ist uns ein umfangreiches Gesamtregister versprochen. Allerdings verzichten die Herausgeber ganz auf Literaturhinweise. Das gilt sogar für

das einleitende Vorwort des Herausgebers der Reihe, Yves Gérard, der sich im 1. Band noch die Kommentierung von Werken bis 1949 erlaubte, nun aber nur noch zeitgenössische Texte heranzieht. So sehr man einige Hinweise auf neuere Arbeiten, die hier doch wichtige kulturgeschichtliche Zusammenhänge aufgedeckt haben, vermisst, so schmerzlich wird einem zugleich dadurch bewusst, dass dieses Editionsunternehmen, so verdienstvoll es ist, nur eine Seite wiedergibt. Wer wirklich den Diskussionszusammenhang, in dem Berlioz seine Schriften verfasste, verstehen und nachvollziehen will, muss auch weiterhin den Schatz der vielen Zeitschriften jener Jahre in der Bibliothèque Nationale zu heben versuchen.

Eigentlich ist es schon erstaunlich, dass Berlioz' literarische Schriften erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache erschienen, hatte sich doch schon zu seinen Lebzeiten Peter Cornelius als Übersetzer seiner Werktexte hervorgetan. Aber auch diese Ausgabe ist nun schon über 100 Jahre alt. Umso mehr ist jetzt trotz der Unbill der vermeintlich neuen Rechtschreibung die von Frank Heidlberger herausgegebene und von Dagmar Kreher in subtiler Klarheit übersetzte Auswahl zu begrüßen. Sie scheuen sich nicht, neben vielen höchst unterhaltsamen Erzählungen auch vermeintlich spröde Texte wie den Lexikon-Artikel „Musik“, mit dem die Essay-Sammlung *A travers chants* anhebt, mit aufzunehmen. Allerdings zeigt die Übersetzung solcher Texte besonderes deutlich, wie wenig Verständnis man für sie mit den allgemeinen Schlagworten, mit denen die Einleitung leider gleich anhebt, erzielt. War Berlioz' Ideal wirklich „das absolute Kunstwerk von poetischer Tiefe“ (S. 9) und wenn ja, was bedeutet dies um 1830? „Absolut“ verweist auf einen Kontext, der Berlioz völlig fremd war und blieb. So spricht er in den frühen „Anmerkungen zu klassischer und romantischer Musik“ von „Musik, die nur auf sich selbst beruht“ (S. 53), „livrée à elle-même“, und auch nicht von einer „poetischen Idee“ (S. 53), sondern nur von einer „pensée poétique“. Erst 1834 sollte der deutsche Emigrant Franz Stöpel den Begriff der poetischen Idee als wörtliche Übersetzung aus dem Umkreis der deutschen romantischen Musikanschauung in Frankreich einführen, ohne damit jedoch ein tieferes Verständnis zu erreichen: Worte blei-

ben leer, wenn der Kontext nicht mit übernommen wird (vgl. Verf., „La poétique de la musique instrumentale“. Deutsche Musikanschauung im Frankreich der 1830er Jahre“, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Tutzing 1996 [Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 34], S. 26–34). So bewegt die Musik zwar „verständige [!!!] und mit besonderen und ausgebildeten Organen ausgestattete Menschen“ (S. 38), aber sicher nicht ihr Gemüt (S. 29), denn dieser Begriff ist nicht nur dem französischen Denken allgemein völlig fremd, sondern insbesondere auch dem Denken der Aufklärung.

So symptomatisch die Notwendigkeit solch kritischer Anmerkungen für das Berlioz-Bild auch noch der Gegenwart ist, so wenig sollen sie die Verdienste der beiden Herausgeber schmälern. Es ist eine überaus gelungene Auswahl (leider fehlt der oben erwähnte, so wichtige Strauss-Aufsatz auch hier), die zudem in der subtilen Übersetzung dem Geist des Originals sehr nahe kommt, auch wenn manchmal die Eleganz der Ironie vorgezogen wurde. So spricht Dagmar Kreher vom Oratorium, „das die Zuhörer pflichtbewußt mit andächtiger Stille verfolgen, das die Künstler mit frommer Ergebenheit ertragen [...]“ (S. 142). Die Ironie, die durchaus auf tiefere Hintergründe verweist, besteht darin, dass Berlioz für alle kursiven Adjektive das Wort „religieux“ verwendet: „devoir religieux“, „silence religieux“ und „courage religieux“. Ich gestehe aber gerne, dass auch ich die Eleganz der Übersetzung jedem Versuch der Nachbildung vorziehe.

(Oktober 2003)

Christian Berger

*Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843).* Hrsg. von Gunther BRAAM und Arnold JACOBSHAGEN. Göttingen: Hainholz Verlag 2002. XXXV, 641 S., Abb., Notenbeisp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 4.)

Obwohl ja allgemein bekannt ist, dass Berlioz seine wichtigsten und nachhaltigsten Erfolge in Deutschland feierte, überrascht der von Gunther Braam und Arnold Jacobshagen zusammengestellte Band *Berlioz in Deutschland* durch die Qualität und Aussagekraft seiner hier erstmals in dieser Dichte greifbaren Zeugnisse.

Es sind nicht nur die frühen Übersetzungen der Berlioz-Schriften wie der *Instrumentationslehre*, die zuallererst 1843 auf Deutsch im Druck erschien (vgl. dazu den Bericht des Mitherausgebers Jacobshagen in *Mf* 56, 2003, S. 250–260), oder der *Musikalischen Reise in Deutschland*, es geht auch um die wichtigsten Kritiken, die hier wohl zum ersten Mal in ihrer ursprünglichen Gestalt leicht und zuverlässig greifbar sind. Das gilt neben Griepenkerls erstem biographischen Bericht von 1843 auch für Schumanns berühmte und viel zitierte Rezension der *Symphonie fantastique*, die kaum je in der Erstfassung von 1835 benutzt wird. Aber es geht auch um die Fülle von Berichten, die der umfangreiche „Pressespiegel“ der Jahre 1829–1843 vorlegt, wobei ich insbesondere auf den Bericht des Pariser Korrespondenten Ferdinand Braun, „Ein Besuch bei Hector Berlioz“, verweisen möchte (S. 443 ff.), der in seiner ausmalenden Klatschhaftigkeit ein völlig unerwartetes Bild sozusagen aus dem Wohnzimmer des Komponisten vermittelt, der aber gerade deswegen sehr glaubwürdig erscheint. Mit diesem Band wurde der Berlioz-Forschung im Jubiläumsjahr 2003 eine Fülle von Anregungen geliefert, und es liegt nun an uns, diese dankbar aufzunehmen, um das Bild des Komponisten aus den Fesseln der überlieferten Geschichtskonstruktionen zu befreien.

(Oktober 2003)

Christian Berger

KADJA GRÖNKE: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit.* Mainz: Schott 2002. 605 S., Notenbeisp. (Čajkovskij-Studien. Band 5.)

Dreimal hat sich Petr Čajkovskij als Vorlage für seine Opern Texte Aleksandr Puškins ausgewählt. Für Kadja Grönke bilden *Evgenij Onegin*, *Mazepa* und *Pikovaja dama* eine zusammengehörige Werkgruppe. Die teilweise signifikanten Abweichungen der Libretti gegenüber dem literarischen Ausgangstext gehen, so die Autorin, alle in eine bestimmte Richtung: Sie rücken die Frauenfiguren Puškins in neuer Weise in den Vordergrund. In allen drei Opern wird die Heldin zunächst in der heilen Welt ihrer Kindheit vorgeführt, wobei als „gleichgestalteter Szenentypus“ eine Szene mit Mädchenchor zum Einsatz kommt. Schon hier ä-