

lierung bei den genannten Autoren finden“ (S. 161). Hanslicks Musikästhetik trägt nicht das Siegel eines Neuerers, sondern das eines höchst konsequenten Zusammenfassers. (April 2004) Markus Gärtner

*Pluralismus wider Willen? Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys. Hrsg. von Manuela SCHWARTZ und Stefan KEYM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 261 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 19.)*

Die Anforderungen, die der schmale Band an sich selbst stellt, sind hoch: Nichts geringeres als eine „hinreichende Aufarbeitung, die für die ganze Epoche des Fin de siècle das Bild einer sich im Umbruch befindenden, widersprüchlichen und nach Orientierung suchenden Gesellschaft und Kunst bestätigen“, wird gefordert – als Voraussetzung, den französischen Komponisten Vincent d'Indy „in den ihm passenden historischen Rahmen“ zu platzieren (S. 10). Selbstverständlich kann dies in einem Band mit neun heterogenen Beiträgen nicht umfassend gewährleistet werden. Gleichwohl wird die Forschungsrichtung aufgezeigt, die gerade bei einem so sperrigen Gegenstand wie dem des vielseitigen, zuweilen auch widersprüchlichen Komponisten d'Indy angemessen scheint.

Die Herausgeber, Manuela Schwartz (mit ihrer Dissertation als d'Indy-Expertin hervorgetreten, hier im Band leider nicht mit einem eigenen Beitrag präsent) und Stefan Keym, benennen zu ihrer Forderung Eckpunkte, etwa das zeitgenössische symbolistische Sprechtheater, das Wort-Ton-Verhältnis, die Wiederentdeckung alter Musik, die Ästhetik des Néoclassicisme, die Diskrepanzen von Theorie und Praxis u. a. m. Die Vielfalt ästhetischer Strömungen, denen sich d'Indy ausgesetzt sah, führe, so Schwartz und Keym, zu unterschiedlichen Antworten, die sich nicht nur im Verlauf der Jahre modifizierten, sondern auch je nach Tätigkeitsfeld unterschiedlich ausfielen: Der Pädagoge d'Indy spricht zuweilen eine andere Sprache als der Komponist oder der ästhetisch Reflektierende. Diese Heterogenität wird von den Herausgebern als Phänomen eines „weitgehend unbeabsichtigten stilistischen Pluralismus“ (S. 13) beschrieben, für das sie Akzeptanz, nicht Glättung fordern.

Die ersten Aufsätze des Bandes bieten vor allem Einzelanalysen: Peter Jost über d'Indys Charakterstücke für Klavier, die als Auseinandersetzung mit Schumann und Mendelssohn interpretiert werden, freilich mit dem Versuch der Aktualisierung und Personalisierung. Damien Ehrhardt beschäftigt sich mit d'Indys Beiträgen zur Programmmusik, wobei der Standort französischer Programmmusik nicht als „zukunftsweisendes Ideal der Instrumentalmusik“, sondern vielmehr als „eine neue Möglichkeit unter vielen anderen“ (S. 44) verortet wird. Herbert Schneider und Giselher Schubert setzen sich monographisch mit einzelnen Werken d'Indys auseinander: mit der Trilogie *Wallenstein* nach Schiller und der *Symphonie cévenole*. Schuberts Kontextualisierung – v. a. mit dem Bezugspunkt Berlioz – überzeugt; umso bedauerlicher, dass der Autor den spannenden Hinweis auf Liszt und Rimskij-Korsakov nennt, aber (wohl aus Platzgründen) nicht vertieft. Stefan Keym rückt dann mit großem Gewinn zwei buchstäbliche Randbereiche in den Mittelpunkt: langsame Einleitung und Coda in d'Indys Instrumentalmusik. Dabei differenziert Keym nicht nur historische und nationale Unterschiede, sondern kann auch an diesem Punkt die Diskrepanzen zwischen dem Theoretiker und dem Praktiker d'Indy ausmachen.

Joachim Kremers Aufsatz über den „Régionalisme artistique“ beleuchtet ausführlich die verschiedenen Ausprägungen und Stadien des Regionalismus in Frankreich seit 1870, um dann – und hierin bezeichnend für den Forschungsstand an sich – den Brückenschlag zu d'Indys Beitrag (eventuell auch seine Vorbildfunktion) zum französischen „régionalisme musicale“ als „Problemfeld“ mit weitaus mehr (durchaus anregenden) Fragen als (womöglich vorschnellen) Antworten zu umschreiben. Dabei entpuppt sich „régionalisme“ als ein im französischen Kontext vernachlässigtes, um die Jahrhundertwende freilich vieldiskutiertes Phänomen, mit dem sich d'Indy sowohl theoretisch als auch künstlerisch auseinander setzte.

Während sich Renata Suchowiejko bereits anhand der Kammermusikkompositionen dem von d'Indy so geschätzten zyklischen Prinzip nähert, geht es in Lucile Thoyers Beitrag explizit um die späte Kammermusik d'Indys, vor allem unter dem Aspekt des Néoclassicisme. Auch hier also wieder einer der Widersprüche des be-

kennenden Vertreters des Wagnérisme, der sich – insbesondere nach 1924 – einer Stilrichtung zuwendet, die zu Richard Wagner in Opposition tritt? Thoyer übergeht diesen Widerspruch nicht, sondern stellt sich ihm produktiv, indem sie die Anforderungen der Herausgeber in der Einleitung bekräftigt: „Nun wird eine Beschäftigung mit Vincent d’Indys Musik, die sich nicht in einem Durchbuchstabieren von musikalischen Parametern erschöpfen, sondern den Versuch einer zeithistorischen Stilanalyse unternehmen will, kaum an dessen schillernder, von ideologischen (nationalistischen, antisemitischen, traditionalistischen) Elementen aufgeladener Kunstanschauung vorbeigehen können“ (S. 206). Wie schwer diese Forderung zu erfüllen ist, erkennt man zuweilen auch in diesem Band. Dass sie trotz allem einlösbar ist (und dass dabei nicht nur unbequeme Themen aufbereitet werden, sondern auch ein hoher Erkenntnisgewinn möglich ist), beweist Thoyer selbst.

Den Abschluss des Bandes bildet Renate Groths Dokumentation zum „Fall Rust“, der sich zu einer deutsch-französischen Kontroverse ausweitete, in der d’Indy eine eigentümliche Rolle spielte: Nachdem d’Indy die Klaviermusik Friedrich Wilhelm Rusts – in der starken Bearbeitung seines Enkels Wilhelm Rust – als „missing link“ zwischen Mozart und Beethoven gestellt und dies dankbar seiner Theorie des beständigen Fortschritts der Musik einverleibt hatte, kam er in Erklärungsnot, als die Editionen des Enkels von Rust als Fälschungen enttarnt worden waren. Zudem sah sich d’Indy so auch mit seiner eigenen Editionstechnik in der Kritik. Mit welcher Argumentation sich d’Indy aus dieser Affäre zog, wird von Groth angenehm unparteiisch dokumentiert.

(Juni 2004)

Melanie Unsel

*JAMES L. ZYCHOWICZ: Mahler's Fourth Symphony. Oxford u. a.: Oxford University Press 2000. XIII, 191 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure.)*

Dass innerhalb der Mahler-Forschung der letzten 20 Jahre detaillierte Untersuchungen des Kompositionsprozesses eine bedeutende Rolle spielen, hat mehrere Ursachen. Einerseits hat sich die Kenntnis der Quellenlage wesentlich verbessert: Die Auffindung der Klavierfassung des *Liedes von der Erde* durch Stephen Hef-

ling (1983) etwa, oder die zahlreichen neuen Quellen, die im Zuge der Edition der Wunderhornlieder im Rahmen der *Kritischen Gesamtausgabe* durch Renate Stark-Voit (1998) bekannt wurden, mögen nur als pars pro toto erwähnt werden. Andererseits hat sich gezeigt, dass eine profunde Werkanalyse ohne eine solide philologische Basis kaum sinnvoll sein kann, da die – im Falle Mahlers häufig von Werk zu Werk unterschiedliche – Genese der jeweiligen symphonischen Konzeption sich primär auf der Ebene der Skizzen, des Particells und des Partiturentwurfs artikuliert. Mahlers 4. *Symphonie* erweist sich in dieser Hinsicht als besonders dankbares Beispiel: Zu keinem seiner sonstigen Werke existiert ein derart reicher Bestand an Quellen. Darüber hinaus zeigt deren Anlage durchaus heterogene Züge. Dies betrifft zunächst die Relevanz programmatischer Implikationen: „while it is not a programmatic symphony in the manner of his earlier ones, neither are programmatic associations entirely absent from it. In it he internalised his previous, more explicit conception of a programme and allowed only the Song-Finale to contain an explicit text“ (S. 166). Aber auch in stilistischer Hinsicht bildet die 4. *Symphonie* ein „Schwellenwerk“: Zwar sind Bezüge zu den beiden vorangegangenen Symphonien durch die Integration des Wunderhorn-Repertoires offenkundig, die luzide kontrapunktische Satztechnik und die Abkehr von den Monumentalbesetzungen ihrer symphonischen Vorläufer antizipiert bereits den kammermusikalischen Gestus des späteren Wunderhornliedes *Der Tamboursg’sell*, der *Kindertotenlieder* und des symphonischen Spätwerks. Zychowicz’ wegweisende Abhandlung gibt neben einer äußerst detaillierten Explikation des Quellenmaterials faszinierende Einblicke in Mahlers kompositorische Entscheidungsfindung. Ist in der ursprünglich sechsstimmigen, noch programmatischen Konzeption der „Symphonischen Humoreske“, die vermutlich in das Jahr 1896 zurückreicht, noch eine paarige Satzanordnung gegeben (auf jeden instrumentalen folgt ein vokal ausgeführter Satz), so geht die Abschwächung (bzw. weitgehende Tilgung) des Programms Hand in Hand mit einer stilistischen Neuorientierung, nämlich dem geradezu „klassischen“ Idiom dieser Symphonie, das nicht nur in der Satzfolge, sondern auch in der Orchesterbehandlung und in der Phrasenstruk-