

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-

tur Niederschlag findet. Ausgehend vom Liedfinale *Das himmlische Leben*, das Ziel und zugleich Ausgangspunkt der symphonischen Anlage ist, widmet Zychowicz sowohl dessen vielfältigen motivisch-thematischen Relationen zu den übrigen Sätzen als auch werkübergreifenden Bezügen breiten Raum. Dabei interpretiert er diese nicht nur im Sinne der in der Symphonik des 19. Jahrhunderts verbreiteten Vertiefung der zyklischen Einheit, sondern als Ausdruck einer tetralogischen Disposition der Wunderhornsymphonien, innerhalb derer der Verweis auf das Liedfinale (und damit auch auf dessen Ideengehalt) sukzessive an Plastizität gewinnt. Insofern ist die Entstehungsgeschichte der 4. *Symphonie* untrennbar mit jener der *Dritten* verbunden, deren Skizzen deutliche Spuren des *Himmlischen Lebens* erkennen lassen.

Minutiös untersucht Zychowicz die einzelnen Stationen des Kompositionsprozesses der 4. *Symphonie* von den erhaltenen Skizzen über das Particell, den Partiturentwurf bis hin zur Reinschrift und den Revisionen der Druckfassung. Neben den zahlreichen Modifikationen der strukturellen Konzeption wird daraus u. a. deutlich, dass Mahler im Stadium der Skizzierung offensichtlich eine größere orchestrale Besetzung (zumindest mit Hinzuziehung von drei Posaunen und Tuba) vorsah, und bereits in diesem ersten Stadium der kompositorischen Genese einzelne Abschnitte (wie z. B. die Coda des 2. Satzes) weitgehend der endgültigen Fassung entsprechen. Mahlers bekannte Neigung zu umfangreichen Revisionen seiner Werke schlägt sich dabei auch in frühen Stadien der kompositorischen Arbeit nieder. So weist das Particell mehrere Stufen der Überarbeitung auf und dokumentiert damit jene Präzisierung der kompositorischen Entscheidungen, die sich im Partiturentwurf fortsetzt. In Letzterem zeigt sich eine deutliche Nähe zur Partiturreinschrift. Die grundlegende kompositorische Werkdisposition kann damit im Wesentlichen als abgeschlossen betrachtet werden. Allerdings bedeutet dies keinesfalls das Ende des Kompositionsprozesses in toto: „The same refinement of detail that he took from the earliest sketches to the fair copy continued after publication, as he further clarified his intentions at various times“ (S. 151). Mindestens drei Revisionen der gedruckten Partitur lassen sich zu Mahlers Lebzeiten nachweisen. Hieraus ergeben sich für Zychowicz grund-

legende Fragen an die Editionspraxis, vorab an die „Ausgabe letzter Hand“ durch Erwin Ratz. Denn besonders angesichts einer derart komplexen (und auch komplizierten) Quellensituation kann eine „Ausgabe letzter Hand“ nicht Autorität per se beanspruchen, sondern muss durch den akribischen Vergleich sämtlicher Quellen legitimiert werden. Zychowicz' herausragende Studie liefert hierfür die entscheidende philologische Basis, die in einer Neuausgabe der 4. *Symphonie* im Rahmen der *Kritischen Gesamtausgabe* ebenso unabdingbar Eingang finden müsste wie der vom Autor vorgelegte Kritische Bericht über Mahlers letzte autographe Revision dieses Werkes vom Oktober 1910.

(Mai 2004)

Peter Revers

*Carl Nielsen Studies. Volume I. 2003. Edited by David FANNING, Daniel GRIMLEY and Niels KRABBE. Copenhagen: The Royal Library 2003. 188 S., Abb., Notenbeisp.*

Schon seit einiger Zeit ist die Carl Nielsen-Forschung nicht mehr nur eine rein dänische Angelegenheit, wie schon vor einem Jahrzehnt am *Nielsen Companion* (London 1994) abzulesen war, auch wenn dort der Fokus besonders auf die Sinfonien und auf spezielle analytische Fragestellungen gerichtet ist. Die derweil gewonnene Internationalität, die thematische Vielfalt und die unterschiedlichen methodischen Ansätze gaben 2001 auf einer in Birmingham abgehaltenen Konferenz den Anstoß zur Herausgabe der *Carl Nielsen Studies*, deren erster Band 2003 erschien. Die (wohl durchaus beabsichtigte) Nähe der Publikation zur *Nielsen-Gesamtausgabe* (eine ausführliche Rezension der ersten Bände folgt in Heft 1/2005 der *Musikforschung*) ist dabei nicht nur durch personelle Überschneidungen im Editorial Board sowie durch ein den Textteilen entlehntes Layout (einschließlich derselben Umschlagfarbe) gegeben, sondern auch durch einen umfangreichen Beitrag von Peter Hauge („Carl Nielsen and Intentionality. Concerning the Editing of Nielsen's Works“). Darüber hinaus präsentieren sich die *Carl Nielsen Studies* bereits in ihrem ersten Band als ein Forum für Dokumentationen, quellenkundliche Untersuchungen und analytische Fallstudien, wie auch für (auf Nielsen bezogene) ästhetische sowie musik- und kulturgeschichtliche Überlegungen. So dokumentiert Knud Ket-