

fahrern; Helga Lühning analysiert schließlich Ludwig van Beethovens Schauspielmusik zu *Egmont* unter der Verwendung von Skizzenmaterial. Dabei bezieht sie nicht nur Probleme der Werkgestalt, so etwa die der Fassungen des Goethe'schen Textes mit ein, sondern gelangt auch zu Deutungskonzepten, die für den Bereich der Schauspielmusik insgesamt sinnvoll sind: Musik und Text werden jeweils als eigene Ebene verstanden, und so wird Beethovens Deutung von Goethes Text diskutiert. In einem ebenfalls sehr quellenreichen Überblick über Carl Maria von Webers Schauspielmusiken eröffnet Oliver Huck einen realistischen Blick auf den vornehmlich pragmatischen Umgang Webers mit Schau- und Festspielmusik. Huck zeigt, dass sich Weber in seiner Schauspielmusikproduktion zumeist auf Bühnenmusik als „Realitätszitat“ (Detlef Altenburg, Huck S. 189) beschränkte und gleichfalls oft keine außergewöhnliche Energie auf zusätzliche Rahmenmusiken verwandte. *Preciosa* bildet hier eine Ausnahme, die ihren Grund in der Wolff'schen Stoffvorlage hat. Mit dieser wohl bekanntesten Schauspielmusik Webers beschäftigt sich schließlich Frank Ziegler in seinem ausführlichen theaterästhetisch ausgerichteten Beitrag „Die *Preciosa* von Pius Alexander Wolff und Carl Maria von Weber im Kontext der Brühl'schen Theaterkonzeption“. Besonders hilfreich für die weitergehende Schauspielmusikforschung ist hier der dokumentarische Anhang Zieglers zu „Berliner Schauspielmusiken der Ära Brühl“. In seinen Betrachtungen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Musik zum *Sommernachtstraum* analysiert Christian Martin Schmidt unter Einarbeitung neuer Quellen vor allem das Verhältnis von Text und Musik.

Die Erläuterung der unterschiedlichen Editionsprinzipien verschiedener historisch-kritischer Werkausgaben fasst noch einmal sämtliche methodischen Probleme im Umgang mit der Gattung Schauspielmusik zusammen: Hartmut Steinecke veranschaulicht diese aus Sicht der Germanistik, Walther Dürr für die neue *Schubert-Ausgabe*, Frank Ziegler für die *Weber-Gesamtausgabe* und Egon Voss für die *Richard-Wagner-Gesamtausgabe*. Steinecke schildert das Zwitterdasein der Schauspielmusik als Gegenstand zwischen den Fächern: Die germanistische Edition fühlt sich für den Abdruck von Rahmenmusiken nicht zuständig,

da Aufführungsgeschichte zumeist als Aufgabe der Theaterwissenschaft begriffen wird. Voss spricht das Problem der Einordnung von Schauspielmusiken innerhalb der fließenden Gattungsgrenzen zu Gattungsgruppen an. Er sieht wiederum die Schauspieltexte nicht als Teil des musikalischen Werkes an, das in der Gesamtausgabe zu edieren ist, für ihn gilt das Sprechtheaterstück als historischer und aufführungspraktischer Kontext.

Im vorliegenden Band sind viele der Fragen zusammengefasst, die im Umgang mit Schauspielmusik entstehen: mit einer Gattung, die zwischen Gebrauchs- und Kunstmusik, zwischen den Disziplinen und noch immer am Beginn ihrer Entdeckung von Seiten der Musikwissenschaft steht. Zudem ist das Buch auch äußerlich überzeugend gestaltet.

(Februar 2005)

Antje Tumat

César Franck. Werk und Rezeption. Hrsg. von Peter JOST. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 313 S., Nbsp.

Actes du colloque Fromental Halévy. Paris, Novembre 2000. Hrsg. von Francis CLAUDON, Gilles de VAN und Karl LEICH-GALLAND. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2003. II, 294 S., Abb., Nbsp. (*Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume V.*)

Erfreulicherweise gewinnen französische Komponisten des 19. Jahrhunderts in der musikwissenschaftlichen Forschung zunehmend an Bedeutung. Die beiden 2003 und 2004 erschienenen Sammelbände beinhalten wichtige und bislang wenig behandelte Themen über das Schaffen von César Franck und Fromental Halévy. Der Band über Franck umfasst überwiegend Beiträge zu seinen bekannten Werken wie der *d-Moll-Symphonie* (Serge Gut), dem *Klaviertrio* op. 1, Nr. 1 (Giselher Schubert), dem *Klavierquintett* (Wolfgang Rathert), dem *Streichquartett* (Hans-Joachim Hinrichsen), der *Violinsonate* (Stefan Keym), Orgel- und Klavierwerken (Jean-Claude Teboul, Philippe Reynal, Michael Zywiez) und dem Oratorium *Les Béatitudes* (Christian Bettels). Zudem werden auch weniger bekannte Gattungen und Werke wie die vokale Kirchenmusik (Jean-Jacques Velly) einbezogen, Musik für Harmonium (Joris Verdin), Lieder (Klaus Strobel) oder die zu seinen Lebzeiten wenig erfolgreichen Opern

(Arnold Jacobshagen). Weitere Aufsätze betreffen einzelne Aspekte des Schaffens: Der Überblick über die Programmmusik in Frankreich zur Zeit Francks füllt eine Forschungslücke (Damien Ehrhardt); der Beitrag über Beethoven und Franck (Beate Angelika Kraus) analysiert zwar das Verhältnis von Franck zu Beethovens Œuvre, wiederholt aber hinsichtlich der Instrumentalmusik in Frankreich viel von dem, was in einem von Kraus nicht erwähnten Aufsatz der Verfasserin dieser Rezension bereits steht; der essayistisch gehaltene Beitrag über Francks Vokalmusik (Joël-Marie Fauquet) regt zum Nachdenken an; der Einfluss von Orchester-techniken auf Francks Orgelwerke wird an den *Six Pièces* detailliert dargestellt (Kurt Lueders). Beiträge zur Rezeption (Katrin Eich), zur oft aufgeworfenen Frage der Nationalität Francks (Christiane Strucken-Paland) und zum Verhältnis zwischen César Franck und Camille Saint-Saëns (Michael Stegemann) runden das Bild ab. Sehr hilfreich ist die von Peter Jost zusammengestellte Chronik über die Vita.

Im November 2000 fand in Paris ein erster Kongress zu Fromental Halévy statt, der einen wesentlichen Beitrag insbesondere zu seinen weniger bekannten Opern sowie zu zahlreichen weiteren Aspekten seines Opernschaffens leistete. Der Kongressbericht umfasst Aufsätze über einzelne Opern (*Les Deux Pavillons*, *L'Artisan*, *Le Roi et le batelier* von Olivier Bara, *Guido Ginévro* von Gilles de Van, *Le Juif errant* von Béatrice Prioron, *Noé* von Karl Leich-Galland), über die Librettisten seiner Opern (Jean Claude Yon und Francis Claudon), über Operndramaturgie und szenische Aspekte von *La Magicienne* (Hervé Lacombe, Isabelle Moindrot), über orchestrale Techniken (Gérard Condé), über die Ballett-Pantomime *Manon Lescaut* (Manuela Jahrmärker), die Entwicklung seines Opernschaffens (Mark Everist), die Arienkomposition (Herbert Schneider), das Judentum in *La Juive* (Diana R. Hallman), den Hintergrund der *Juive* (Hans Ulrich Becker) und über deren Rezeptionsgeschichte (Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Frank Heidlberger, Marina Cherkashina-Gubarenko). Wenn sich auch Informationen zu solch wichtigen Werken wie *Charles IV*, *L'Eclair* oder *Le Val d'Andorre* in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* oder in anspruchsvolleren Opernlexika finden, so ist doch bedauerlich, dass sie keine eigenen Kapitel

im Kongressbericht bekamen. Das breite Spektrum der Behandlung repräsentiert dennoch ein umfassendes Bild des Opernschaffens des Komponisten und leistet wesentliche Beiträge zur Halévy-Forschung.

Hervorzuheben ist auch, dass beide Sammelbände Personen- und Werk-Register enthalten, sodass Details rasch aufgefunden werden können. Den Herausgebern beider Bände, Karl Leich-Galland und Peter Jost, ist zu danken, dass sie sich durch die Organisation von Kongressen und Zusammenstellung von Beiträgen für die musikwissenschaftliche Interpretation von Francks und Halévys Œuvre eingesetzt haben.

(März 2005)

Elisabeth Schmierer

OLIVER VOGEL: *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2003. 385 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 53.)

Die Periodisierung von Schaffensphasen innerhalb des Lebenswerkes einzelner Komponisten ist gewöhnlich ein prekäres Unterfangen, zumal dann, wenn dabei mehr als bloß pragmatische Intentionen verfolgt werden. Dies gilt auch und gerade im Falle von Hector Berlioz, der – obgleich bekanntlich kein musikalisches Wunderkind – bereits in seinen ersten größeren Kompositionen entscheidende künstlerische Weichenstellungen vornahm und ein musikalisches Vokabular entwickelte, das für seine weitere Entwicklung prägend bleiben sollte. Wie auch immer man sein „Frühwerk“ im Einzelnen definieren mag, so wird man darin jedenfalls auch sein vermeintliches „Hauptwerk“, die *Symphonie fantastique*, verorten müssen, die kaum zehn Jahre nach den ersten erhaltenen Stücken von Berlioz entstand und noch von Robert Schumann in dessen berühmter Besprechung irrtümlich für das Werk eines „achtzehnjährigen, unbeholfenen Componisten“ gehalten wurde, „der sich nicht viel schiert um rechts und links, und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft“ (NZfM 3, 1835, Nr. 11).

Oliver Vogels hervorragende Untersuchung, die Druckfassung seiner 2002 an der Freien Universität Berlin eingereichten Dissertation, zielt nicht etwa darauf ab, einen „romantischen Weg“ des jungen Künstlers distinktiv gegenüber späteren Entwicklungen herauszu-