

(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-

heben, sondern vielmehr den mannigfachen und durchaus heterogenen Ursprüngen dieses für das Gesamtwerk maßgeblichen Weges nachzugehen. So dient denn auch der Romanikbegriff, wie Vogel in der Einleitung ausführt, keineswegs als „Leitidee“. Eher ließe er sich als heuristische Kategorie im Dienste einer explizit phänomenologischen Methode kennzeichnen: „Ihre tastende Wahrnehmung und ihr zerstreutes Vorgehen, selbst ihre Kurzsichtigkeit inmitten der Überbleibsel einer längst vergangenen Zeit, gewährleiten zumindest eine Nähe zum Objekt, welche das Herrschaftliche der fertigen Theorien zur eigenen Sicherheit ausklammert“ (S. 8). Weit stärker noch als eine primär begriffsgeschichtlich orientierte Fragestellung, die der Titel der Untersuchung nahe legen könnte, bewegt sich Vogels Ansatz in der impliziten Aufhebung der traditionellen Text-Kontext-Opposition im methodologischen Umfeld des New Historicism und versteht sich als „Versuch, die Details selbst über den Ort und die Weise ihrer Vermittlung zu befragen und mit ständigem Probieren ihre verborgenen Potenzen auszuloten“ (ebd.). Gemessen an der bisherigen Berlioz-Literatur erscheint ein solcher Zugriff unkonventionell und bietet gerade im Hinblick auf das Frühwerk, das von philologischer Seite vor allem durch die Pionierarbeiten D. Kern Holomans bereits gründlich untersucht worden ist, eine komplementäre Perspektive und insofern die Voraussetzungen für einen gewichtigen Forschungsbeitrag.

Die Arbeit ist in drei Hauptabschnitte gegliedert, die „Von der Provinz in die Hauptstadt“, „Umworbene Institutionen“ und „Theatralische Symphonik jenseits der Oper“ überschrieben sind. Anstelle isolierter Einzelanalysen der dem Frühwerk zugeordneten Kompositionen interpretiert Vogel diese innerhalb des breiten Panoramas der damaligen Pariser Musik- und Theaterlandschaft. Besonders intensiv setzt sich der Autor mit der Ästhetik von Berlioz' Lehrer Jean-François Lesueur auseinander, dessen „Flächentechnik“ und „kompositorisches Dogma der Malerei“ (S. 125) weit mehr als in älteren Darstellungen als entscheidend für Berlioz' Werdegang herausgearbeitet wird. Die Mühsal, sich in Lesueurs verschrobene „Ethoslehre jenseits des Conservatoire“ (S. 114) und ihren „alles umfassenden musikalischen Fundamentalismus“ (S. 116) zu vertiefen, wird mit

Erkenntnissen auch im Hinblick auf Berlioz belohnt, die über die bereits in älteren Arbeiten (z. B. Rudolf Bockholdts *Berlioz-Studien*, Tutzing 1979) festgestellten Parallelen in Satztechnik und Instrumentation hinausgehen, zugleich aber auch detailliert nachzeichnen, wie sich Berlioz schon frühzeitig von seinem Lehrer emanzipierte. Das zentrale Kapitel des zweiten Abschnitts trägt den Titel „Strategien zum Erfolg dramatischer Opernmusik“, Strategien allerdings, die bekanntlich ihr Ziel verfehlen sollten. Dass Berlioz der einzige französische Komponist überhaupt war, der aktiv und hartnäckig daran arbeitete, eine veritable französische Oper eigens für das hierfür nicht konzessionierte Théâtre de l'Odéon zu komponieren (das damals im streng reglementierten Pariser Theaterbetrieb die Nische des ausländischen Musiktheaters in französischer Übersetzung bediente), dokumentiert vor diesem Hintergrund die Außerordentlichkeit seines Vorhabens und damit zugleich die beinahe zwangsläufige Notwendigkeit seines Scheiterns. Auch hier zeigt Vogel z. T. unerwartete Bezüge in Berlioz' Musik auf, etwa zur Theatralität der Pariser Klavierromantik. Ebenso erhellend ist die detaillierte Rekonstruktion der so genannten „Rompriesturniere“ der Jahre 1826–1830 (S. 230–277), in der sich Vogel analytisch mit den Wettbewerbsarbeiten von weitgehend vergessenen Komponisten wie Déspréaux, Gilbert, Guiraud oder Millault auseinandersetzt und dies mit Berlioz' Beiträgen sowie den Beurteilungen der Juroren konfrontiert.

Im abschließenden, der Symphonik gewidmeten dritten Teil untersucht der Autor u. a. eingehend die vermeintlich unrühmlichste Episode in Berlioz' Karriere als ausübender Künstler, nämlich sein viel belächeltes Engagement als Chorist am angeblich drittklassigen Théâtre des Nouveautés. Durchaus überzeugend plausibilisiert Vogel hierbei die These, dass Berlioz, der in seinen Memoiren die Bedeutung dieser Episode bewusst herabspielt, sich nicht allein aus pekuniären Gründen auf den Choristen-Posten bewarb, sondern vielmehr ganz entscheidende theatralische Anregungen suchte und empfing. Hervorzuheben ist hierbei insbesondere die Auseinandersetzung mit Johann Wolfgang von Goethes *Faust*, der in Gérard de Nervals Übersetzung 1827 am Théâtre des Nouveautés herauskam und zu der Zeit in

verschiedenen Pariser Versionen kursierte, die wiederum Berlioz' eigene Kompositionen hierzu befruchteten. Als zweite „deutsche Wurzel“ der *Symphonie fantastique* geht Vogel neben deren „faustischen Ursprüngen“ auf Ludwig van Beethovens 9. *Symphonie* ein, wobei er augenfällig Adolf Bernhard Marx' „Programm“ der Beethoven-Symphonie, das Berlioz gekannt hat, mit der *Episode de la vie d'un artiste* konfrontiert.

Insgesamt entsteht – ungeachtet des offenbar ganz bewussten Verzichts auf eine Zusammenfassung – ein sehr facettenreiches Gesamtbild, das den Komponisten weniger als radikalen Nonkonformisten und vehementen Gegner der traditionellen Institutionen präsentiert, als vielmehr seine Entwicklung aus den auch für Berlioz maßgeblichen institutionellen Bindungen heraus nachzeichnet. Hieraus ergibt sich letztlich auch der innere Zusammenhang der Frühwerke, deren Kreis – so Vogel – „sich demnach nicht über eine stilistische Einheit, sondern durch eine anders geartete künstlerische Einstellung nach der Rückkehr aus Italien“ schließt, die nicht mehr unter einem vergleichbaren künstlerischen „Rechtfertigungszwang“ stand (S. 361). Klug konzipiert ist der konzise Anhang, der neben einer Übersicht über die Frühwerke, ihre Veröffentlichungen und Auführungen sowie einem selektiven, thematisch gegliederten Literaturverzeichnis auch ein Personen-, Werk- und Sachregister enthält, das es erlaubt, den in der Darstellung thematisierten Institutionen, Epochenbegriffen und ästhetischen Kategorien einzeln nachzugehen. (Bemerkenswerterweise erscheinen unter den Sachbegriffen neben „Rhythmik“ und „Harmonik“ die Stichworte „Rationalismus“ und „Malerei“ am häufigsten und rangieren jeweils deutlich vor „Romantik“.) Extravagant, aber nicht weniger einprägsam sind innerhalb des Haupttextes die zahlreichen Schaubilder und „Chronologien“, die markante, teilweise überraschende Bezüge zwischen persönlichen und öffentlichen Ereignissen aus dem Umfeld von Berlioz' Schaffen synoptisch vergegenwärtigen und so eine brillant formulierte Arbeit abrunden, die nicht zuletzt in der ausgeprägten Individualität des Herangehens ihrem Thema entgegenkommt.

(November 2004)

Arnold Jacobshagen

CHRISTIN HEITMANN: *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004. 319 S., Nbsp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung, Band 20.)

Die Vita Louise Farrencs wäre eine Herausforderung selbst für jene Routiniers, die es gewohnt sind, zu Beginn eines Jubiläumsjahres die zugehörige Lebensdeutung in Buchform vorzulegen. Denn zu den Hauptmerkmalen der Farrenc'schen Biographie gehört es, „daß sie sich nicht einfach ‚erzählen‘ läßt“ und „aus den wenigen gesicherten Daten rekonstruiert werden muß“ (S. 62).

Christin Heitmanns Dissertation, eine Verbindung aus Lebensbeschreibung und methodisch versierter Analytik, erschien zum 200. Geburtstag der Komponistin, widersteht jedoch der Verlockung, die heikle Quellenlage – sie gleicht einer dürrtigen Auswahl unsortierter Mosaiksteine, die möglicherweise nicht zum selben Bild gehören – durch erzählerischen Schwung zu kaschieren. Die Autorin wählt ein zurückhaltendes Tempo, verharret recht häufig, kreist eine weitere Fehlstelle ein, über die sie dann lakonisch schreibt, es sei darüber „nichts zu erfahren“. Anderswo heißt es: „Die Gewichungen der Motive [...] müssen offen bleiben“, und „über die letzten Lebensjahre [...] ist wenig bekannt“.

Diese zunächst übervorsichtig anmutende Haltung begründet sich aus der Dauer und Intensität der Quellenerschließung. Christin Heitmann war Mitgestalterin der seit 2003 vorliegenden *Farrenc-Werkausgabe* und hat deren Zustandekommen auf verschiedene Art und Weise begleitet: vom Magisterprojekt über CD-Texte, Lexikonartikel und Kongressreferate bis hin zu den Editionsavorworten. Die Dissertation stellt diesbezüglich den vorläufigen Endpunkt dar.

Die angehende Komponistin Louise Farrenc studierte bei einem berühmten Lehrer (Anton Reicha) und lernte mit Aristide Farrenc einen Mann kennen, der ihre Pläne nicht gerade boykottierte. Er gründete einen eigenen Verlag, in dem ein Teil ihrer Werke erscheinen konnte. Farrenc nutzte die gebotenen Möglichkeiten und schrieb Partituren, deren unbestreitbares Niveau schon zu Lebzeiten erkannt wurde.

Die glückhafte Konstellation verleitet dazu,