

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,

Louise Farrenc als große Ausnahme unter ihresgleichen zu porträtieren, doch zeigt die Autorin, wie trügerisch eine solche Einschätzung wäre. Sie erreicht diese Differenzierung durch die Konfrontation der Quellenanalyse mit dem Diskussionsstand der Gender Studies. Ältere Untersuchungen sahen sich oft darauf verwiesen, fehlende Werke in den kanonisierten Instrumentalgattungen mit der Kritik an den Geschlechterverhältnissen zu verbinden und sich konjunktivisch auszumalen, was unter anderen Voraussetzungen möglich gewesen wäre.

Bei näherem Besehen finden sich auch hier die erwarteten Einschränkungen. So fand Farrencs Kompositionsstudium bei Reicha außerhalb des Konservatoriums statt, und die oft zitierten Lobeshymnen renommierter Kollegen, Robert Schumanns etwa, sind nicht ohne gönnerhafte Zweideutigkeit. Östlich des Rheins blieben die Bemühungen um Aufführungen der Orchesterwerke fruchtlos.

Die Frage nach Geschlechterauffassungen und ihren Konsequenzen beschränkt sich allerdings nicht auf den biographischen Abschnitt des Buches, dessen Schwerpunkt in der Auseinandersetzung mit der Musik zu suchen ist.

Der kürzere Mittelteil weist schon in der Wahl des Titels den nachfolgend beschrittenen Weg: ‚Analyse statt Werturteil‘, dieses Motto steht für das Bemühen um eine möglichst vorurteilslose Annäherung, in deren Verlauf die betrachteten Kompositionen einem gattungsästhetischen Zugriff vorläufig entzogen werden. Farrencs Partituren folgen erprobten mehrsätzigen Werkkonzepten, und so läge es nahe, Formanalysen auf der Basis des historisch gewachsenen Methodenspektrums zu absolvieren. Gerade aus geschlechtsspezifischer Perspektive erweist sich der prominenteste Ansatz der Sonatensatzanalyse neuerlich als problematisch. Wieder einmal geraten Adolf Bernhard Marx und sein Formmodell ins Visier der Kritik; hier vor allem der Themendualismus mit seinen männlichen und weiblichen Konnotationen. Dabei werden Überpointierungen durchaus in Kauf genommen, und die Behauptung des Schlusswortes, „die Musikwissenschaft“ beschränke sich „auf die Terminologie, wie sie Hugo Leichtentritt 1911 in seiner *Musikalischen Formenlehre* kodifiziert“ habe, dürfte noch manche Beschwerde auf sich ziehen.

Heitmanns Gegenvorschlag operiert mit dem

von Siegfried Schmalzriedt vorgeschlagenen Begriff der „historischen Analyse“ (vgl. „Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethoven'schen Sonatensätzen“, in: *AfMW* 42, 1985, S. 37 ff.) und zielt darauf, den Radius der zeitgenössischen Perspektive nicht zu überschreiten. Deshalb liefert Reichas Kompositionslehre das terminologische Besteck für die analytischen Betrachtungen.

Die Umsicht des Biographiekapitels findet hier ihre Fortsetzung. Durch die Anbindung an die historische Terminologie wird die Analyse abgesichert und den gewählten Prämissen entsprechend betrieben. Mit dem Verzicht auf die Unzuständigkeit der späteren Sonatentheorie fallen allerdings auch deren Differenzierungen fort. Immerhin werden die gewählten Grenzen fallweise in Richtung energetischer Lesarten überschritten, zeichnen sich lohnende Spannungsanalysen ab, deren Vertiefung auf entsprechende Ansätze des 20. Jahrhunderts (Kurth, Halm, Assafjew) angewiesen wäre (z. B. S. 214).

Die Beschränkung auf Reichas Theoriehorizont erweist sich im konkreten Fall als Gewinn, wenn auch nicht so sehr in der Bevorzugung weiblicher Metaphorik (z. B. *idée mère*). Die gründlichen Werkbetrachtungen orientieren sich an der gewählten Formproblematik, beziehen die Kompositionen in überzeugender Weise auf Reichas Schriften und demonstrieren zugleich die kompositorische Raffinesse der Symphonien, Ouvertüren und der Kammermusik Louise Farrencs.

Der Verzicht auf gattungsgeschichtliche Zusammenhänge prägt die Ausführungen, die deshalb ohne Rechtfertigungsdiskurse auskommen und in der Aufforderung kulminieren, die Werke auch aus anderen Blickwinkeln zu betrachten.

Als gelungener Kunstgriff erweist sich die Mehrdimensionalität des Buchtitels. „Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc“ wird farblich und drucktypisch als Haupttitel hervorgehoben, doch bezeugt die Erweiterung „vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie“ ihre Zugehörigkeit zum Satzzusammenhang und damit auch zum Buchtitel. Ob das Lektüreinteresse eher der Werkschau oder der methodenkritischen Anschlussfähigkeit zustrebt, bleibt folglich in

der Balance. Ein weiterer Vorzug dieser faszinierend zu lesenden Studie.

(Dezember 2004) Matthias Wiegandt

FABIAN DAHLSTRÖM: *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. XLVII, 768 S., Abb., Nbsp.

„Nun ist freilich zu bedenken, dass die Musikkreise, denen neue Werke von Ihnen zugeführt werden, in der Regel schon etwas verwöhnt sind. Man kennt, was Sie bisher geschaffen haben, und man schätzt Ihre grosszügigen Werke, man legt aber auch im Hinblick auf manche Ihrer hervorragenden Meisterschöpfungen doch einen ganz anderen Massstab an neue Kompositionen, die Ihren Namen tragen und von unserer Firma veröffentlicht werden“ (Breitkopf & Härtel an Jean Sibelius am 24. Januar 1912; zit. nach Dahlström, S. 53). Zunächst muss klar gestellt werden, dass die gegen Ende dieses Zitats geäußerten Bedenken zu dem vorliegenden, meisterhaft zusammengestellten und revidierten Werkverzeichnis ganz und gar nicht passen – der Anfang indessen um so mehr. Als erster Herausgeber der *Jean Sibelius-Gesamtausgabe* hat Dahlström bereits hohe Maßstäbe gesetzt, die hier übertroffen werden. Entstanden ist ein „Werkverzeichnis“, das diese spezifische Funktion zwar herausragend erfüllt, zugleich aber vielmehr ein modernes Lesebuch, ein Mikrokosmos oder Echolot von Sibelius' gesamtem kompositorischen Schaffen geworden ist.

Der Brief des Verlags an den Komponisten zeigt, welches Niveau bei der Ergründung der Entstehungsgeschichte Dahlström anstrebt. Der Brief drückt die Ablehnung des Verlags aus, der als erster mit der faszinierend komplexen, nur scheinbar schlichten Partitur zur Orchestersuite *Rakastava* (*Der Liebende*) op. 14 bedacht wurde. Sibelius konterte am 29. Januar 1912 selbstbewusst in Deutsch: „Ich muß nun offen zustehen das ich nicht Ihrer Meinung bin.“ Robert Lienau lehnte das Stück ebenfalls ab, weil ihm rätselhaft war, „wer heutzutage überhaupt Musik für Streichorchester spielt“, was angesichts der Entwicklung in den 1920er-Jahren und danach reichlich kurzsichtig war (29. April 1912). Schließlich landeten die Rechte von *Rakastava* über Umwege doch bei Breitkopf & Härtel – ähnlich wie im Übrigen die der

überaus ertragreichen und vielfältig anwendbaren *Valse triste*, dessen Bearbeitungen durch Fremde Dahlström auf S. 203 f. auflistet.

Neben den Hintergrundinformationen, die nüchtern, ohne jede geisteswissenschaftliche Redseligkeit, komplexe Zusammenhänge erkennbar machen, besteht der Wert dieses „Werkverzeichnisses“ in den anschaulichen Notenbeispielen, die den Zugang zu der Fülle eher unbekannter Kompositionen eröffnen. Unzählige unveröffentlichte (wenngleich zum Teil inzwischen als CD-Aufnahme erhältliche) Jugend- und Nebenwerke sowie Fragmente werden musikalisch durch großzügige Kostproben konkret. Wer beispielsweise nur *Valse triste* (1904) kennt, kann am Klavier ausprobieren, wie Sibelius' *Marche triste* für Klavier (1899) erklingt: „marcato e forte assai“! Nicht nur dem Fachmann, sondern auch jedem Hobbydetektiv ist der Abschnitt über die Opuszahlen gewidmet (S. 680–692). Hier wird deutlich, wie wichtig für Sibelius die Frage war, welches Werk die Nachwelt als Opus 1 kennen lernt. Nach etlichen seriösen Ideen (Thema und Variationen, Suite, *Tiera*, Quintett) entschied sich Sibelius um 1913 ausgerechnet für Weihnachtslieder. Offenbar fehlte es an einem offensiven Frühwerk.

Die sorgfältig edierten Register sind angesichts der Sprachenvielfalt notwendig. Welche Sprache bei der Titelgebung jeweils Vorrang hatte, lag meistens am Verleger. So wurde aus Sibelius' Vorschlag „L'Aventure d'un héros“ bei Robert Lienau *Pohjolas Tochter* – nicht etwa „Tochter des Nordens“, wie die genaue Übersetzung lauten würde. Durch vergleichbare, exotikfreundliche Überlegungen im Hause Breitkopf & Härtel beflügelt ist wohl *Tuonelan joutsen* (korrekt „Der Schwan des Jenseits“) als *Der Schwan von Tuonela* op. 22, Nr. 2, bekannt geworden. Dahlströms „Verzeichnis“ belegt, dass in der Verlagskorrespondenz zunächst von „Der Schwan“ die Rede war (S. 89).

Ohne Zweifel verdient dieses Werkverzeichnis nicht nur die Aufmerksamkeit der Bibliotheken, die sich Sibelius' Gesamtschaffen verpflichtet fühlen, sondern auch jedes Buchliebhabers, der sich über eine innovative, phantasiereiche und im wahrsten Sinne des Wortes liebevolle und dem Inhalt angemessene Gestaltung freut.

(April 2005)

Tomi Mäkelä