

findende trägt Kraus gewissenhaft zusammen und findet auch Belege dafür, dass sie als „poetische Musik“ verstanden wurde. Wenn sie bemerkt, Frankreich habe in den Salons seit 1830 mit den Streichquartetten „offensichtlich eine neue Form der Instrumentalmusik“ (gelegentlich als „symphonie en abrégé“ bezeichnet) entdeckt, dann scheint sie die in die Tausende gehenden Veröffentlichungen von Quartetten französischer und anderer Komponisten im 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht zur Kenntnis genommen zu haben.

Die wohl interessantesten Kapitel des Buches sind der synchron betrachteten Auseinandersetzung mit den einzelnen Symphonien gewidmet. Das Ignorieren des Zusammenhangs zwischen der *Eroica* und der Verehrung Napoleons (ganz zu schweigen von dem Kontext mit dem Prometheus-Mythos) und die besondere Aufnahme des zweiten Satzes, der in *La France Musicale* als „Prototyp der Programmmusik [gern erführe man, welcher französische Terminus dafür dort erscheint!] bezeichnet“ worden sei, sind die Kernpunkte der Rezeption. Der zitierte Berlioz bezeichnet den Satz als „drame“ und „glaubt“ darin eine Darstellung des Leichenzugs des Pallas nach Vergil zu erkennen, eine Interpretation, mit der er das Werk der Klassizität und Erhabenheit der Antike zuordnet. Die Rezeption der *Pastorale* ist durch die Auseinandersetzung um die „musique pittoresque“ durch deren entschiedene Gegner wie Fétis oder Befürworter wie Berlioz, d'Ortigue oder Bourges bestimmt. D'Ortigue sieht das Werk als dreiaktiges Drama (Kopfsatz: die Natur; Adagio und Scherzo: Natur und Mensch; Gewitter und „Cantique final“: Natur, Mensch und Gott), und Antoni Deschamps verfasste ein vor dem Erklängen der Symphonie zu rezitierendes Gedicht. Bei den Kritiken der 7. *Symphonie* steht stets das Allegretto, meist als Andante bezeichnet, mit Text versehen und gesungen und ganz besonders auch bei Berlioz als Trauermarsch rezipiert, im Vordergrund; ein Satz, der wie die Instrumentierung der *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* und der langsame Satz der *Eroica* bei herausgehobenen Trauerfeiern erklang. Wenn dieser Satz als „Apotheose einer (französischen) Tradition“ angesehen wird, wie Kraus behauptet, hätte man auch die Aufführung der von ihr immer wieder zitierten Modelle von Gossec und Cherubini erwarten

können. Auch in den Presseberichten über die 5. *Symphonie* steht ein Satz, hier das Finale, als kolossaler Triumphmarsch verstanden, im Vordergrund. Die Textbelege dafür, dass der Satz in der Tradition französischer revolutionärer Triumphmärsche steht, fallen mager aus. Eine Erklärung dafür fehlt leider. Fétis geht mit dem Finale der 9. *Symphonie* wie schon mit der *Pastorale* hart ins Gericht und hält die Vertonung der von ihm hoch angesehenen Ode wie später Berlioz für misslungen. Auch das Publikum, das den ersten drei Sätzen applaudierte, stand dem Finale distanziert gegenüber, ein wichtiger Grund dafür, dass es zu zahlreichen Aufführungen ohne Chorfinale kam. Motive für die freien Translationen der Ode von J. Ruelle und anderen, deren Namen nicht ermittelt sind, werden nicht erörtert, sondern ihre Unangemessenheit festgestellt: „von Übersetzungen kann also keine Rede sein“. Im übrigen gibt es im Französischen keine Verse mit 14 Silben (S. 313).

Dass die Beethoven-Rezeption in Frankreich in entscheidenden Punkten sehr unterschiedlich zu Deutschland verlief, hat Beate Angelika Kraus klar nachgewiesen.

In dem mit zahlreichen Bilddokumenten ausgestatteten Buch ist eine beträchtliche Zahl von Fehlern stehen geblieben (S. 46, 52, 65, 67, 85, 165, 166, 193, 205, 207, 209, 212, 224, 227, 246, 267, 287, 288, 293, 305, mehrfach wird der Plural von „chefs-d'œuvre“ falsch geschrieben). Überflüssig erscheint die vielfache Wiederholung der gleichen vollständigen bibliographischen Angabe in den Anmerkungen. Nicht gerade hilfreich für den Benutzer ist die Beschränkung des Namenregisters auf „nur relevante Namen [...], zumal Informationen über weitere in unserer Studie erwähnte Personen (wie z. B. Mozart, Molière oder Napoléon Bonaparte) andernorts leicht zu finden sind“ [sic]. (Januar 2003) Herbert Schneider

CHARLES GOUNOD: *La Nonne sanglante. Dossier de presse parisienne (1854)*. Edited by Kerry MURPHY. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. 167 S. (*Critiques de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle. Volume X.*)

Charles Gounods zweite Oper, *La Nonne sanglante*, nach einem Libretto, mit dem sich Eugène Scribe während mehr als einem Jahr-

zehnt immer wieder beschäftigt hatte, wurde nach nur 11 Aufführungen infolge des Direktionswechsels der Opéra vom Spielplan abgesetzt und danach nicht mehr aufgeführt. Im vorliegenden zehnten Band der im Galland-Verlag erscheinenden Presseberichte über Opern des 19. Jahrhunderts sind 28 teils ausführliche, teils sehr kurze, 1854 entstandene Kritiken zusammengestellt, die merkwürdigerweise nicht chronologisch oder nach den Autoren, sondern nach dem Namen der Presseorgane angeordnet sind. Zur Methode bemerkt die Herausgeberin Murphy, die Orthographie und Interpunktion seien modernisiert und wegen der unzureichenden Qualität der Mikrofilme habe sie „educated guesses“ (dazu gehört vermutlich „une hymne désespérée“, S. 19) vorgenommen, eine nicht gerade Vertrauen erweckende Mitteilung.

Die Besprechungen lassen sich grob in vier Kategorien einteilen: 1. Kritiken, die zunächst auf Personalien der Pariser Opéra eingehen und erst dann auf die Oper selbst, das Libretto, die Vertonung, die Aufführungsqualität und die Inszenierung (u. a. A. Adam, de Rovray, Escudier). 2. Kritiken, die den Stoff eingehend behandeln und nur am Ende kurz über die Vertonung oder die Aufführung berichten (u. a. Delaforest, A. Basset, L. Kreutzer). 3. Kurze Mitteilungen über die Aufführung des Werkes und vorhandene Kritiken (u. a. de Rovray). 4. Kritiken, in denen allgemeine oder grundsätzliche Überlegungen über die Zeitsituation, über die Lage der Oper und des Musiklebens angestellt werden und erst danach konkreter auf das Werk eingegangen wird (u. a. Giacomelli sehr ausführlich, Berlioz mehr anekdotisch und sprunghaft).

Wie im 19. Jahrhundert üblich, werden generell das Libretto, die Herkunft des Stoffes, die Motivation der Handlungen etc., im Fall der *Nonne sanglante* sogar die langwierige Geschichte des Textbuches, eingehend besprochen. Manche dieser Rezensionen sind ausführliche literarisch-dramatische Analysen, die eine entsprechende Bildung des Rezensenten voraussetzen. Delaforest nimmt u. a. auch eine moralische Bewertung des Stoffes vor. Die Beurteilungen des Librettos sind ebenso kontrovers wie die der Inszenierung, die von „d'une magnificence impériale“ (Berlioz) oder dem nichtssagenden „fort convenable“ (Kreutzer) bis

zur „uniformité de mise en scène“ und „monotonie“ (de Rovray) reichen. Hinsichtlich der Musik werden neben den Vokalstücken besonders die instrumentale Introduction anstelle einer Ouvertüre und das „interlude fantastique“ mit dem mit „bocca chiusa“ singendem Chor vorgestellt. Die Begrifflichkeit für dieses „Interlude“ bietet viele Hinweise auf die dadurch erweckten Vorstellungen, Assoziationen und Reminiszenzen. So begegnen Bezeichnungen wie „symphonie fantastique“ (Fiorentino, Gautier) oder „symphonie lugubre“ (Baudillon), „symphonie imitative“ mit einer „couleur sépulcrale“ (Giacomelli), die sich der Analyse verschließe, „musique infernale“ (Berlioz), „bruissement diabolique“ (Escudier), „symphonie du silence“ und „parabase musicale“, die einen undefinierbaren nächtlichen Schauer erzeuge (Gautier), und schließlich „scène fantastique d'orchestre“ auf webersche Art (Déadé). Nur wenige Autoren verkennen das Genie des Komponisten, der als entscheidend von seinem Lehrer Lesueur geprägt angesehen wird.

(März 2002)

Herbert Schneider

MATTHIAS WIEGANDT: *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik. Singsig: Studio 1997. 347 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 13.)*

In der vorliegenden Freiburger Dissertation geht es nicht nur um das Ausfüllen eines „weißen Flecks“ der Musikforschung. Mit Recht betont der Autor, dass eine differenzierte Sicht der Gattungsgeschichte erst auf der Grundlage der Beschäftigung mit den fraglichen Werken möglich ist, und entscheidet sich für ein am individuellen Kunstwerk orientiertes Vorgehen (im Unterschied zu der zur gleichen Zeit von der Rezensentin in ihrer Dissertation gewählten Möglichkeit, den gattungs- und institutionengeschichtlichen Kontext zu erörtern).

Die besonderen Qualitäten der Arbeit liegen in den Analysen des zweiten Teils, die tiefe Einblicke in das Innenleben von vier Symphonien Reineckes und Ruffs vermitteln. Wiegandt verzichtet hierbei mit gutem Grund auf den Nachweis kompositorischer Innovation als Ziel der Analyse, da dies im Fall der hier verhandelten Werke zwangsläufig zu negativen Ergeb-